

Cumurija ulica

Koturoda ulica

Dasprića ulica

Hadži Ristić ulica

slastičarna Vlainić

ancelarija advokata
Dimitrović

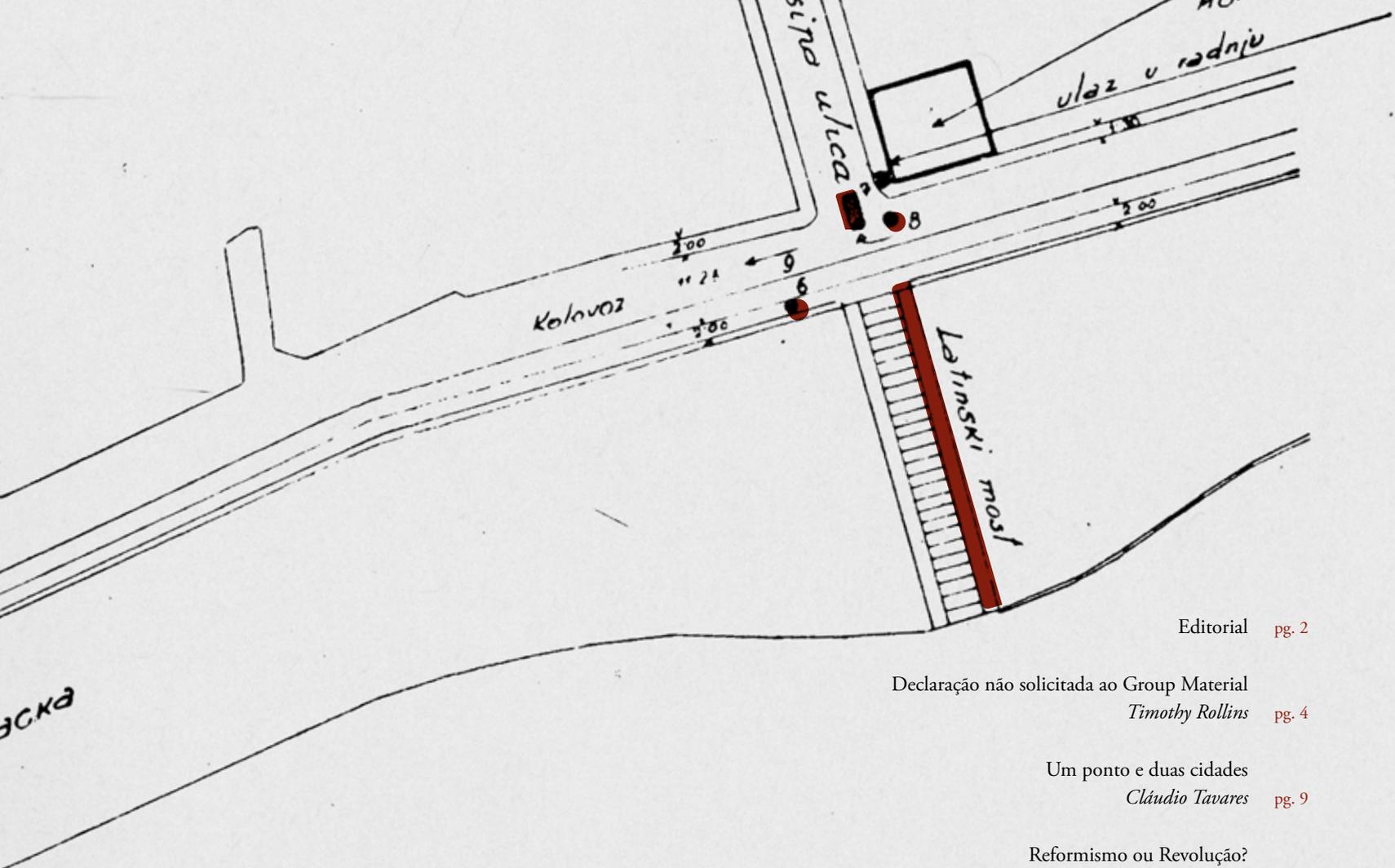
Cumurija ulica

Milje

Pješačka staza 1.00
Kolovoz 11.25
Pješačka staza 2.00

33 50

Električni stub



Editorial pg. 2

Declaração não solicitada ao Group Material
Timothy Rollins pg. 4

Um ponto e duas cidades
Cláudio Tavares pg. 9

Reformismo ou Revolução?
H. G. Wells entrevista Josef Stalin pg. 10

No tempo e no espaço: reflexões pessoais sobre a 29ª bienal, de um ponto de vista pedestre
Alberto Simon pg. 20

O museu Hélio Oiticica. Defesa contra seus admiradores (# 2)
.gustavo motta pg. 28

O bom, o mal e o feio
James Elkins pg. 38

Cartum
Fritz Behrendt pg. 51

Sol; Fa Mi Sol Do Re Mi; Do
Mauricio De Bonis pg. 53

The real Ronald Reagan stand up
Ronald Reagan pg. 68

Da impossibilidade crítica ou o negativo do produtivismo
Marília Furman pg. 74

Cultura ou Criatividade? Impasses Conceituais no PSEC/MinC/Brasil
Cayo Honorato e Viviane Pinto pg. 88

dazibao suplica pg. 94

Editorial

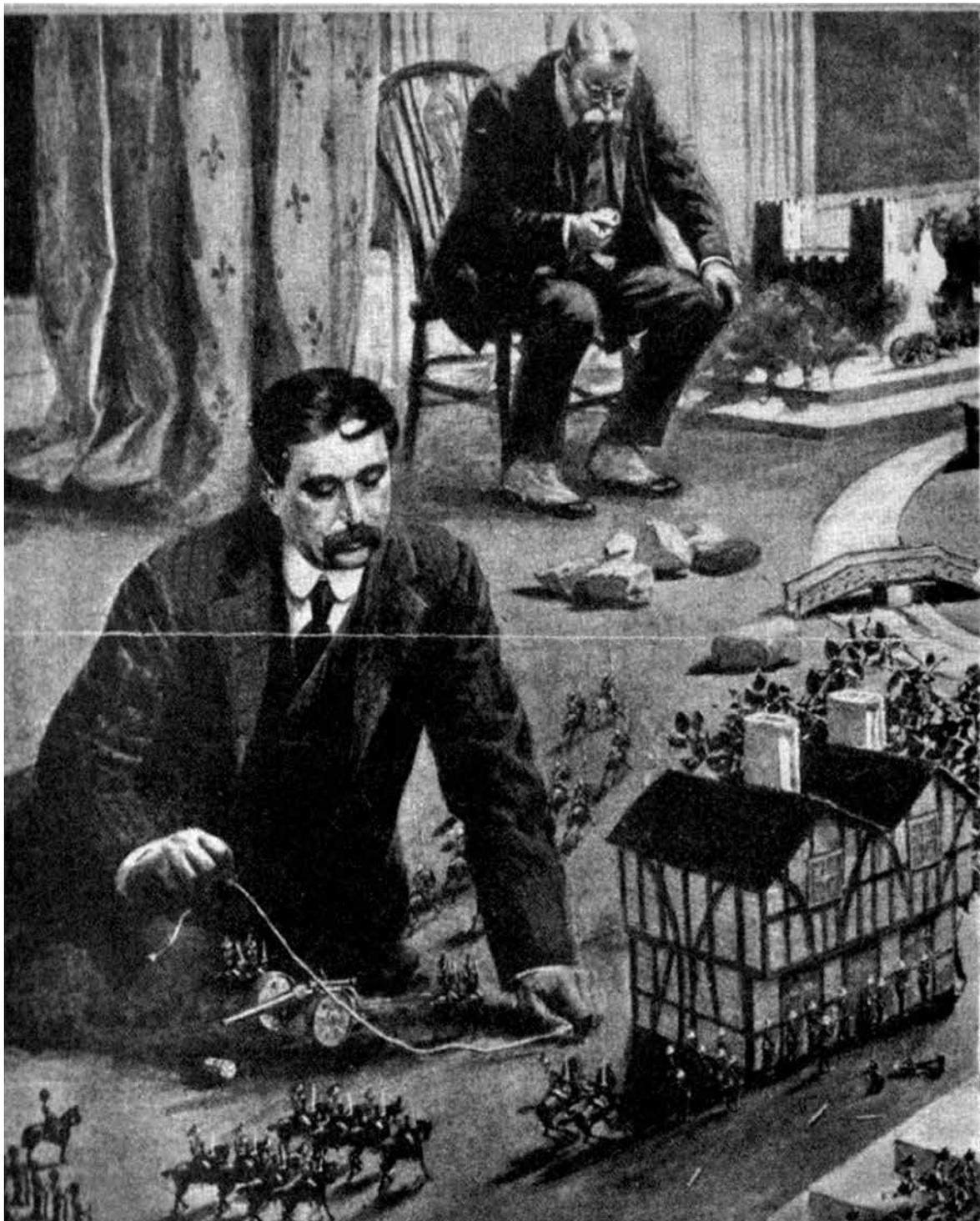
Umfunktionierung: do alemão, “inverter o funcionamento”, “conferir uma nova função” ou simplesmente “refuncionalizar”.

— *Alguns revólveres não disparam mesmo que a pessoa tenha enlouquecido, senhora Müllerová. Há uma infinidade de sistemas de segurança, travas, coisas assim. Mas, para assassinar o arquiduque, devem ter comprado o que havia de melhor. Aposto o que a senhora quiser que o sujeito que fez isso estava impecavelmente vestido. Não há quem não saiba que atirar em um arquiduque é uma tarefa muito difícil. Não é como quando um caçador clandestino atira em um guarda-florestal. A questão é como chegar perto da vítima, coisa que não é possível quando se está vestindo roupas andrajosas. Precisa usar um chapéu tipo cartola se não quiser que a polícia o apanhe antes. [...] Imagino que o arquiduque Ferdinand também se equivocou a respeito da pessoa que atirou nele em Sarajevo. Certamente viu um senhor e pensou: se está gritando viva, só pode ser um homem honesto. E, em troca, o sujeito lhe deu um tiro. Atirou uma ou várias vezes?*

— *Segundo os jornais, senhor, o arquiduque parecia uma peneira. Esvaziaram um pente inteiro em seu corpo.*

— *Essas coisas acontecem muito depressa, senhora Müllerová, terrivelmente depressa. Se eu tivesse que fazer uma coisa dessas, compraria uma Browning. Parece um brinquedo, mas em dois minutos você pode fuzilar vinte arquiducos, gordos ou magros. Embora, aqui entre nós, senhora Müllerová, deva dizer que é mais fácil acertar um gordo do que um magro. Lembro que uma vez em Portugal fuzilaram um rei. Também era gordo. A senhora sabe que um rei nunca é magro.*

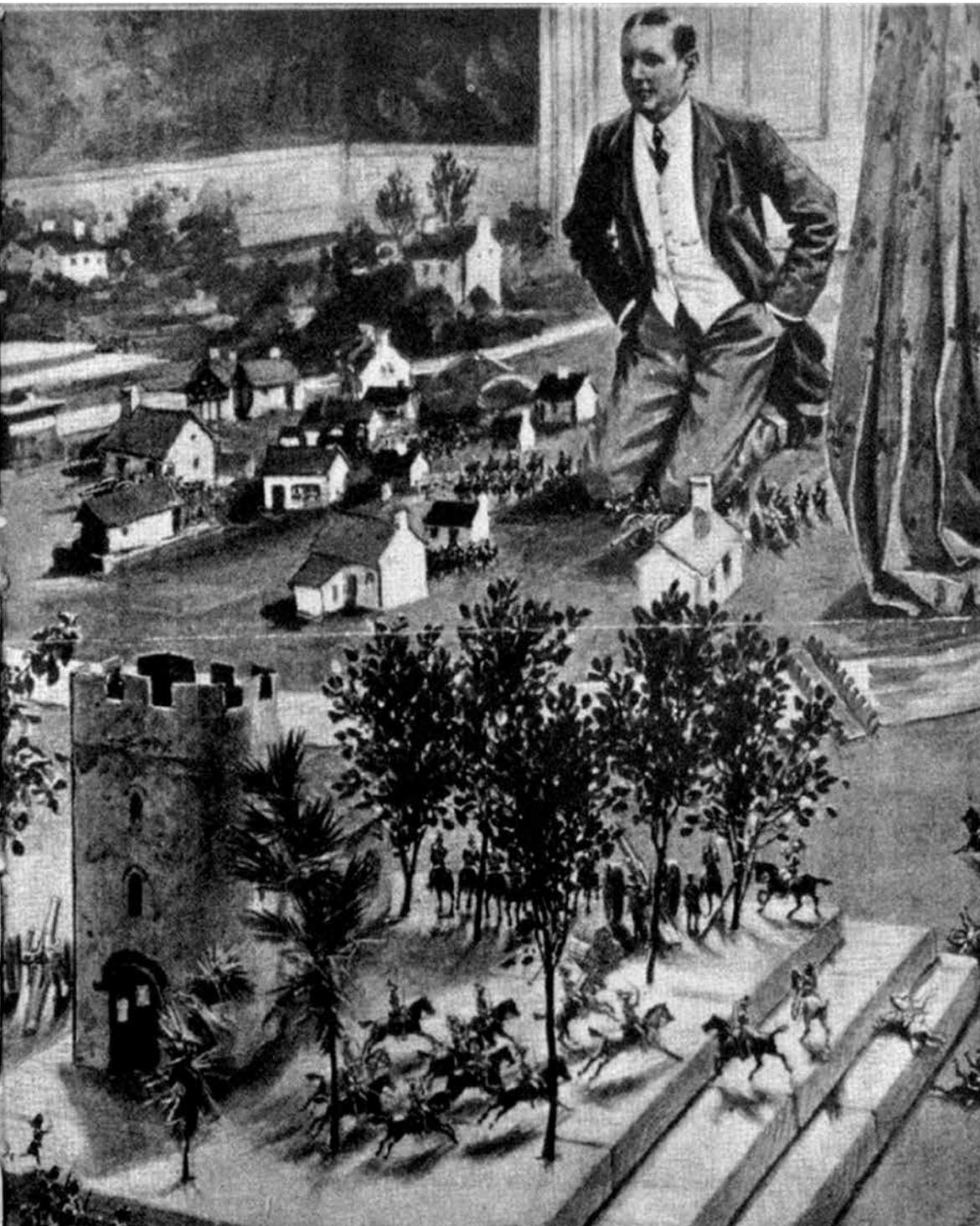
Jaroslav Hasek, *As aventuras do bom soldado Svejek*, 1921



É sabido que, com Brunelleschi no século XV, a figura do artista e, portanto, a concepção moderna e ocidental da arte como esfera autônoma, despontou no palco da história com a honrosa função de, malandramente, pôr fim a uma greve de artesãos, trabalhadores da construção civil. Astúcia da razão? Como uma espécie de “fura-greve” ideal, o artista individual, ou aquele que a partir de então passava a ser o “autor” de obras, foi alçado aos céus das

profissões liberais – como vencedor. Este novo profissional liberal encontrava-se livre, portanto, das mesquinhas preocupações materiais que afligem constantemente todos aqueles que foram alguma vez vencidos. A história da arte, como ramo particular da hagiografia, acompanha o senso comum ao postular a ideia de que os trabalhadores não criaram a arte – apenas, premidos pelas circunstâncias, trabalharam para ela.

Mas dessa situação emergiu também o contraditório projeto emancipatório que perpassou, em grande medida, o ciclo histórico da arte moderna (que coincide, ao menos temporalmente, com o ciclo histórico do proletariado). Afinal, Brecht, com seu projeto de *refuncionalização* dos meios e instituições artísticas, se utilizou justamente de formas estéticas (refuncionalizadas) para formular a dupla pergunta: “Quem construiu a Tebas de sete portas? / Nos livros estão nomes de



reis. / Arrastaram eles os blocos de pedra?”. Não há dúvida de que em diversos momentos as artes valeram aos vencidos como projeto emancipatório, configuração imaginária ou potencial de uma nova sociedade, elaboração negativa e elucidadora dos problemas materiais: foi capaz de criar “imagens praticáveis do mundo”.

Contudo, esses momentos foram breves, relampejantes, e deixaram mais marcas no imaginário da crítica do que nas condições materiais

da classe trabalhadora. Se os vencidos se valeram delas em momentos específicos, foi porque as atividades artísticas se constituíram, nesses mesmos momentos, tão úteis quanto as *Brownings* ou os AK-47 para projetos revolucionários mundo afora. Mas as armas também mudam com os hábitos: a experiência mostra que hoje ninguém mais usa cartola. E não é preciso mais do que a experiência para perceber claramente quando os tiros passam a sair incessantemente pela culatra.

“Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro.”

Walter Benjamin, *Teses sobre o conceito de história*, 1940

Em que deve concentrar esforços, então, o engenho negativo da crítica? Nas obras das artes visuais? Nos objetos ou ações artísticas? Na arte? Em qualquer coisa que se rogue sob este estatuto? Em todo esse constructo, que até os dias de hoje levou boa parte da própria crítica, de esquerda inclusive, e desde o Iluminismo, a contribuir e lhe prover alma?

Como investir em um estatuto – a arte – se ele também foi gerido como um documento de poder e dominação? Assim, é preciso deixar de lado, ao menos por um momento, esse dispositivo astuto que sediou as expectativas de um horizonte emancipatório, um projeto de futuro, e que tanto logro gerou por décadas. Pô-lo entre parênteses.

Parece claro que a crítica de arte se manifesta como mais um dos processos de transmissão, de um vencedor a outro, dos despojos da luta. E do ponto de vista dos vencidos, portanto, ela deve ser totalmente recriada. Para isso é fundamental que se compreenda onde a arte se encontra *agora*. Para compreender também o papel de quem a crítica. E para definir o que é, ou deve ser, a própria crítica: definir seus novos meios e sua nova utilidade.



Agora. Ao leitor das páginas que seguem a dimensão temporal soará cínica. A revista, atrasada ao menos dois anos pelas (imperdoáveis) contingências materiais da auto-organização (não se ousa declarar esta uma revista *independente*: ela já depende da existência de um meio, que ela procura negar, para sua circulação), apresenta objetos de reflexão já poeirentos, enterrados na sucessão de manchetes, eventos, *clippings* e vernissages.

O interesse por aquela busca da refuncionalização da crítica – o interesse pelo método – já seria justificativa suficiente. Mas, além disso, premida pelas circunstâncias de uma realidade (agora) em ebulição, esta edição junta os restos noticiosos do longínquo passado recente para apresentá-los à crítica do hoje – onde as disparidades não serão menos importantes que as coincidências.

Declaração não solicitada ao Group Material

Timothy Rollins

22 de Julho de 1980

Uma proposta para aprender a desabafar: comportamento, disciplina e o nosso projeto.

Gostaria de ser muito franco. Fiquei muito magoado com a reunião da semana passada; a depressão decorrente foi exacerbada pelo que eu interpreto serem os sentimentos de outros membros de que eu pessoalmente fui responsável pelos problemas no grupo, que eu deveria falar com as pessoas, que eu deveria fazer algo quanto às relações tensas que afligiram este grupo com um caso grave de hipertensão. Isto é o que eu tenho a dizer, e eu acho que não é mais que justo e apropriado dirigir minha declaração ao Grupo como um todo:

Não quero ser excessivamente dramático, mas eu me preocupo – e às vezes fico horrorizado – por causa do Group Material. A quantidade colossal de tempo, energia, conversa e dinheiro que já foi canalizada neste Grupo por seus membros transformaria qualquer cagada interna na mais grave das tragédias. Para ser di-

reto, esse Grupo TEM QUE ser um sucesso — um tipo de sucesso com o qual o Grupo como um todo possa conviver. Eu nos vejo indo em direção ao fracasso e preciso expressar minha oposição às tendências que operam já nesse estágio inicial.

Comportamento

A longo prazo as minhas críticas ao comportamento interno do grupo COMO UM TODO provavelmente são as menos importantes. Mas essa categoria de problemas é certamente a mais enfurecedora, a mais dolorosa. Eu quero abordar a questão da intriga dentro do grupo – o tipo de calúnia raivosa pelas costas que eu detecto e que produz apenas um resíduo fedido e espumante quando relações pessoais e de trabalho são misturadas em quantidades desproporcionais. Eu acho que o comportamento “não camarada” evidente em encontros e (tenho certeza) em conversas privadas sobre membros do Grupo é patético e inacreditável nesse estágio inicial, entre pessoas que supostamente são amigas. Aqui estão alguns dos significantes nessa semiose de merda: cochichar no ouvido de outro membro enquanto

alguém faz alguma declaração ao Grupo, uma total perda de compostura e controle que culmina em insultos pessoais estúpidos, desagradáveis sorrisos amarelos quando são feitas sugestões, piadinhas pedestres que sabotam discussões importantes, olhos rolando, piscando, cruzando e fechando e um sem-número de outros contorcionismos faciais exagerados feitos na tentativa de produzir sentido, mas que apenas enchem o saco das pessoas. Quando temos reservas sobre alguma opinião dada, temos que aprender a articulá-las numa linguagem a mais clara possível. O ressentimento que está estampado em todas as nossas caras precisa ser decifrado de suas formas confusas e misteriosas para o bem das pessoas envolvidas e para o bem e funcionamento geral do Grupo.

Eu acho que incomodo o Grupo, por isso ofereço esta autocrítica: eu tendo a ser impaciente, pomposo, pedante, exigente, presunçoso e – o mais perturbador para mim porque não consigo controlar – tenho uma tendência a demonstrar o meu conhecimento em busca de um força combativa. (Talvez eu esteja fazendo isso neste momento; vou falar sobre isso depois...) Mas, por outro lado, eu sinto que qual-

quer conhecimento ou informação que ofereça é automaticamente entendido como uma afronta à inteligência do Grupo, que informações acadêmicas são a priori inúteis ou de nenhum interesse para o Grupo. Eu sei que isso vai ser negado tenazmente na teoria, mas será que é imaginação minha quando vejo pelo menos quatro pares de olhos rolando quando eu insisto que a história ou a estética ou a economia política sejam levadas em conta? Estou sendo sincero quando digo que meus comentários (exceto pelos momentos em que estou obviamente ocupado com fraseologias) e meus desenhinhos e minhas pequenas propostas e meus pequenos escritos como este resultam de um entusiasmo com as pessoas e o projeto e o potencial desta porra de Grupo. Já houve insinuações de que eu sou ditatorial; não vou aceitar esse absurdo. Comportamento ditatorial acontece quando alguém nega as propostas e decisões do Grupo apenas com o interesse de promover seus caprichos subjetivos. Mas e se ninguém tenta, nem de longe, fazer uma sugestão coerente, concreta, informada e MATERIAL (na forma de texto, diagrama ou qualquer outro tipo de apresentação que possa ser examinada e analisada), mas, ao invés disso,

simplesmente (muito simplesmente) arranca sem cuidado “ideias” que brotam de suas cabeças???. Todos temos ideias – mas o que precisamos desesperadamente são planos para atividades práticas. De um modo geral, nosso estilo de trabalho é uma merda. Quando alguém efetivamente trabalha, traz uma ideia concreta, raramente é apoiado – ao invés disso todos fazem o papel de crítico. Mas mesmo isso é teatro – os críticos de verdade pelo menos produzem uma literatura que apresenta uma posição clara, não importa quão equivocada. Vocês não podem imaginar a frustração quando você trabalha para propor algo – pesquisa as possibilidades – gasta tempo para articular sua sugestão, só para ser acusado (em geral subliminarmente) de intimidar o grupo, de ser absolutista, de “tentar demais” ou — o mais coxo de todos os insultos — “falar demais”. Se ao menos nossas bocas produzissem linguagem escrita – já teríamos grandes quantidades de material importante que poderia ser recolhido e usado por outros grupos interessados no tipo de trabalho que estamos tentando fazer. “Tentando fazer”. Vocês não veem o quão patético é isso?

A confiança não é uma emoção personalizada – ela tem uma função que deveria ser

ênfaticamente nesse Grupo. Na realidade esse grupo tem poucos inocentes; não tem nem Lobos nem Ovelhas. Se vamos continuar ou não em nossa confusão neurótica, acanhada e balida é algo que só pode ser decidido por todos os membros do Grupo DURANTE O PROCESSO DE TRABALHO DO PRÓPRIO GRUPO. Temos diferentes áreas de especialização (desenvolvida ou emergente), níveis de proficiência em uma vasta gama de assuntos e um pluralismo saudável sempre que ele não desmorona em uma confusão de interesses. Não deveríamos ter nada além de entusiasmo pelo nosso projeto porque — e se alguém não se dá conta disto é porque realmente só tem olhos para o seu próprio cu — NÃO TEMOS NENHUMA OUTRA OPÇÃO ACEITÁVEL. Me recuso a “minimizar” minhas atividades para fazer com que membros do Grupo se “sintam” como se estivessem participando. FAÇAM ALGO! Melhor nos tornarmos um bando de amadores tagarelas, com as mãos cheias de desenhos e propostas e as bocas cheias de referências, do que um sanatório de murmuradores acomodados com cadernos e canetas em uma mão e uma lata de cerveja na outra.



Disciplina

O Group Material realmente precisa ser mais rigoroso, mais eficiente em nossos métodos de trabalho e organização, ser mais diligente com as prioridades se não quisermos decair numa galeria cooperativa, bagunçada, arbitrária e indistinta, que traveste falta de determinação com um traje de humildade, de “pé-no-chão” e de um comprometimento com o informal. Quando a disciplina não é consistentemente adotada por todos os membros de um grupo, então a autodisciplina e autoiniciativa é injusta e impossível – ela praticamente alimenta a preguiça ou o desleixo das responsabilidades dos outros membros. No Group Material já podemos ver que alguns indivíduos tendem a carregar o grupo, só para sofrerem reprimendas por conspirarem alcançar a hegemonia. Tudo isso leva a ressentimentos pessoais que são difíceis de desfazer.

Os membros do grupo deveriam ser altamente conscientes de suas responsabilidades. Me espanta como os membros abordam a realidade dessa iniciativa. O Grupo deveria pelo menos

proporcionar um mundo de compensação pelas funções sociais que realizamos por dinheiro: fazemos *design* para corporações, ensinamos para o Estado, construímos *lofts* para pessoas responsáveis pela gentrificação, fazemos produtos inúteis e insípidos para o benefício de algum babaca em algum lugar. E mesmo assim sequer pensaríamos em nos atrasar para o trabalho no escritório – trabalho que é quase completamente contra os nossos próprios interesses –, mas quando uma sessão de trabalho no espaço do Group Material é agendada, as pessoas chegam se arrastando com mais de uma hora de atraso ou mesmo nem aparecem. E nos perguntamos por que o capitalismo avançado sobreviveu com tanto vigor por todo esse tempo – eles sabem como se organizar de modo eficaz! ESTA É A HORA E LUGAR ERRADOS PARA SERMOS COMEDIDOS. Todo mundo está tratando o Grupo como se fosse uma atividade de lazer, enquanto determinadas pessoas (a saber Mary Beth e Patrick, sem os quais tenho certeza que não teríamos 1. espaço, porque ninguém mais levantou a bunda para procurar 2. referências, porque a maioria de nós

tem históricos de crédito ridículos 3. ferramentas básicas) estão perdendo dinheiro, perdendo tempo no trabalho e, certamente, perdendo a confiança na capacidade deste grupo durar sequer cinco anos. FATO: nem uma sugestão séria para uma 3ª (ou 4ª ou 5ª) exposição foi apresentada – apenas as mais vagas, evasivas e frívolas “ideias para propostas de exposições”. Às vezes me pergunto se uma cepa de mononucleose não foi artificialmente introduzida no grupo pelo departamento de guerra biológica da CIA. O interminável gasto de saliva, a “elaboração” de polêmicas que o senso comum deveria nos dizer que só podem ser resolvidas com a práxis — tudo isso eu suspeito que nos deixa muito deprimidos. Muitos dos pequenos problemas práticos que vejo no grupo seriam reclamações triviais se não aparentassem ser prova irrefutável da incompetência coletiva do Grupo. Trivial?... se não podemos nem ligar para a companhia de luz, como caralhos vamos ser capazes de telefonar para a imprensa e fazer contatos para que as pessoas venham ao espaço, para estabelecer um público que nos apoie, para promover nosso



“Às vezes me pergunto se uma cepa de mononucleose não foi artificialmente introduzida no grupo pelo departamento de guerra biológica da CIA.”

trabalho não apenas em benefício próprio, mas, e isso é sério, para o avanço da história da arte na América. Nossa indefinição está se tornando enlouquecedora; é alucinante tentar manter 1001 assuntos e questões “em mente” sem nunca saber quando a “opinião” de grupo vai mudar ao capricho de um/uma que mudou de ideia, ou que não foi ao último encontro e não se preocupou em ligar para alguém para descobrir o que se passou.

Nosso projeto

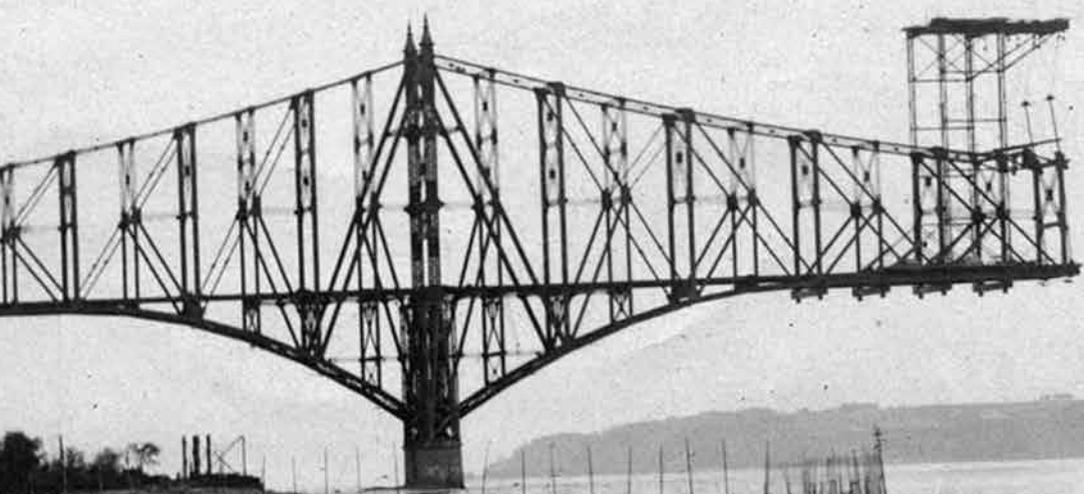
O problema da disciplina, como o problema do comportamento, está ligado à questão que, parece, todo mundo no Grupo está tentando evitar: O QUE O GROUP MATERIAL VAI FAZER? Só o coletivo pode discutir isso, mas eu quero perguntar: seremos uma sociedade cooperativa de debate ou encabeçaremos um movimento cultural política e socialmente informado? É claro que esses são os polos extremos das possibilidades, mas qualquer um que ache que mirar o padrão elevado é “impraticável” ou “ambicioso demais” foi vitimado pela velha pe-

dagogia burguesa que diz a todos os membros da classe trabalhadora: “você não pode fazer nada além de trabalhar para nós!” Artistas ou pretensos artistas como nós tendem a sofrer de um complexo de inferioridade irracional quando se trata de colocar os nossos na reta da produção cultural efetiva. Somos o Group MATERIAL ou não? Francamente... quanta insegurança... como podemos ousar nos sentirmos médios ou hesitar fazer trabalho nesta era de Judy Chicagos e de Times Square Shows??? Isto para não falar nada dos completos reacionários que constituem a vanguarda americana de fachada! Nosso trabalho trata, essencialmente, da política da estética em um mundo onde a política é crescentemente estetizada. Nós certamente faremos mais mal do que bem – por exemplo – se não organizarmos nossas cagadas na teoria e na prática. (Vocês já não conseguem ouvir? “Então você é ingênuo e quer fazer arte socialmente engajada? Olhe o Group Material, veja quão longe eles chegaram...”). A disciplina é a base de qualquer ativismo eficaz (neste mundo, pelo menos) e o Grupo precisa trabalhar mais duro tanto indivi-

dual quanto coletivamente. Temos que FAZER coisas – é por meio desta prática que vamos alcançar uma competência e instrução reais ao invés de meramente consumir informações pra vomitar nas vernissages dos outros.

A Julie disse uma coisa interessante algumas semanas atrás, infelizmente não em uma reunião do G.M. Ela estava na sua sala, preparando suas obras. Não lembro o que a levou ao excelente comentário: “Eu simplesmente vou fazer essas coisas e não vou mais me preocupar em parecer idiota”. Enfim, o purismo derrotado! A Julie não é nenhuma heroína (ou é?!), mas esse é um exemplo de comprometimento (à produção cultural – à arte) e coragem. Isso provavelmente também fará com que ela consiga um monte de dinheiro a longo prazo. (Brincadeira, claro.)

Carta de circulação interna publicada originalmente no livro “Show & Tell: A Chronicle of Group Material” editado por Julie Ault (Four Corners Book, 2010).



Um ponto e duas cidades

Cláudio Tavares

*Na idade do ferro
Nada pode fugir do ferial
Na idade do ferro
só ferir é real.*
(Alberto Martins, 1992)

Sua construção consumiu 89 vidas humanas, cerca de vinte anos e, terminada em agosto de 1919, 25 milhões de dólares. Estrutura de aço rebitado, possui 987 m de comprimento, 29 m de largura e 104 m de altura. No seu tempo foi a maior ponte cantiléver (sustentada por uma viga em balanço) do mundo, e possui, até hoje, o maior vão, 576 m, entre um pilar e outro. Declarada monumento histórico em 1987, sua proprietária é a estatal Canadian National Railway. Por ela passam três vias: pistas rodoviárias, linha de trem e uma passagem de pedestres. Ela possibilitou o tráfego comercial no leste do Canadá e estabeleceu a província do Québec como um dos principais centros econômicos da América do Norte. Projeto exemplar, não possui nenhum nome que esteja fortemente ligado a sua concepção e desenho. A ponte de Québec é assim, um dos símbolos da modernização econômica do Novo Mundo no século XX.

Guardadas as devidas proporções, não de tamanho físico, mas de vulto simbólico – muito maior o desta segunda do que o daquela primeira –, a Torre Eiffel, em Paris, é também expressão da modernização ocidental. Ao contrário de sua correlata canadense, o nome de seu construtor, Gustave Eiffel está intimamente ligado a ela. Com seus 300 metros de altura, foi

construída em dois anos, com uma única vítima humana, para a *Exposition Universelle* em comemoração ao centenário da Revolução Francesa em 1889. Teria sido desmontada logo após o encerramento das festividades, mas, tendo em vista recuperar o capital investido em sua construção o prazo estendeu-se por vinte anos,– e foi mais tarde, estendido infinitamente. A torre Eiffel, durante o século XX passa a ser entendida como parte importantíssima do patrimônio nacional francês (regulado, não sem uma dose de ironia objetiva, por uma fundação privada).

Dois símbolos de suas respectivas cidades: o que aproxima e o que distancia esses dois marcos da engenharia da modernidade? A Ponte do Québec é tudo aquilo que a Torre Eiffel deveria ter sido concretamente e não foi: não apenas um monumento à idade do ferro industrial que ela inaugura, mas ela mesma um objeto de usufruto e circulação comercial. Se a Torre Eiffel observa esta circulação (e os efeitos de sua própria ação sobre a circulação turística na cidade) do alto da imponência de seu esqueleto, a ponte canadense, deitada, integra-se ao próprio circuito da sociedade à qual ela representa: este é seu significado profundo. São duas estruturas terríveis, voluntariamente antiestéticas e impessoais. O que as distancia? Enfim, a distância mesma entre horizontal e vertical, entre x e y.

Reformismo ou Revolução?

H. G. Wells entrevista Josef Stalin

23 de julho de 1934

Wells: Fico-lhe muito grato, senhor Stalin, por ter aceitado ver-me. Estive recentemente nos Estados Unidos. Mantive longa conversa com o Presidente Roosevelt e procurei saber quais eram suas idéias principais. Agora venho perguntar ao senhor o que está fazendo para mudar o mundo...

Stalin: Na verdade, não muita coisa...

Wells: Vagueio pelo mundo e como um homem comum, observo o que se passa em volta de mim.

Stalin: Os homens públicos importantes, como o senhor, não são “homens comuns”. Evidentemente, só a história pode determinar quão importante foi este ou aquele homem público. Em todo o caso, o senhor não vê o mundo como um “homem comum”.

Wells: Não pretendi ser modesto. Quis dizer que procuro ver o mundo com os olhos do homem comum, e não como um político de partido ou um estadista. A minha visita aos Estados Unidos me causou forte impressão. O velho mundo financeiro está desabando, e a vida econômica do país está sendo reorganizada sobre novas linhas. Lênin disse que era “preciso aprender a fazer negócios” aprendendo com os capitalistas. Hoje, os capitalistas tem de aprender com os senhores, devem captar o espírito do socialismo. Parece-me

que nos Estados Unidos se está levando a cabo profunda reorganização – a criação de uma economia planificada, isto é, socialista.

O senhor e Roosevelt partiram de dois pontos de vista diferentes. Porém, não há uma relação de idéias, uma espécie de parentesco de idéias, entre Washington e Moscou?

Em Washington, impressionaram-me as mesmas coisas que se passam aqui: ampliação do aparelho de direção, criação de uma série de novos organismos reguladores do Estado, organização de um serviço público universal. Como os senhores, necessitam de habilidade na direção.

Stalin: Os Estados Unidos buscam propósito diverso do que buscamos na U.R.S.S. O propósito que perseguem os norte-americanos surgiu das dificuldades econômicas, da crise econômica. Os norte-americanos pretendem desembaraçar-se das crises à base da atividade capitalista privada sem mudar a base econômica. Estão tratando de reduzir ao mínimo a ruína, as perdas causadas pelo sistema econômico existente. Aqui, entretanto, como o senhor sabe, foram criadas, em lugar do velho sistema econômico destruído, bases inteiramente diferentes; uma nova base econômica.

Embora os americanos citados pelo senhor atinjam parcialmente o seu propósito, quer dizer, reduzam ao mínimo tais dificuldades, não des-

truirão as raízes da anarquia que é inerente ao sistema capitalista.

Estão preservando o sistema econômico que deve conduzir inevitavelmente – e não pode senão conduzir – à anarquia na produção. De modo que, na melhor das hipóteses, o que atingirem será, não a reorganização da sociedade, não a abolição do velho sistema social que engendra a anarquia e as crises, mas a limitação de algumas de suas características negativas, certa restrição aos seus excessos. Subjetivamente, talvez os norte-americanos pensem que estão reorganizando a sociedade; objetivamente, entretanto, estão preservando as bases atuais dela. É por isso, objetivamente, que daí não resultará nenhuma reorganização da sociedade.

Nem haverá absolutamente economia planificada. Que é economia planificada? Quais são alguns dos seus atributos? A economia planificada cuida de abolir o desemprego. Suponhamos que seja possível, enquanto se preserva o sistema capitalista, reduzir o desemprego até certo mínimo. Porém, nenhum capitalista aceitará jamais a abolição total do desemprego, a abolição do exército de reserva dos desempregados, cuja razão de ser é fazer pressão no mercado do trabalho para garantir a oferta de trabalho barato. Aí tem o senhor uma das fendas da “economia planificada” da sociedade burguesa. E ainda mais, a econo-



Churchill, Truman e Stalin na conferência de Potsdam, nos arredores de Berlim, ao fim da Segunda Guerra Mundial (23/7/1945).

mia planificada pressupõe aumento da produção naqueles ramos da indústria que produzem as mercadorias de que o povo mais necessita. Mas o senhor sabe que a expansão da produção, sob o capitalismo, se dá por motivos inteiramente diferentes; sabe que o capital flui para aqueles ramos da economia onde é mais alta a taxa de lucro. O senhor jamais conseguirá que um capitalista aceite uma taxa de lucro menor para satisfazer as necessidades do povo. Por isso, sem se desembaraçar dos capitalistas, sem se abolir o princípio da propriedade privada sobre os meios de produção, é impossível criar-se uma economia planificada.

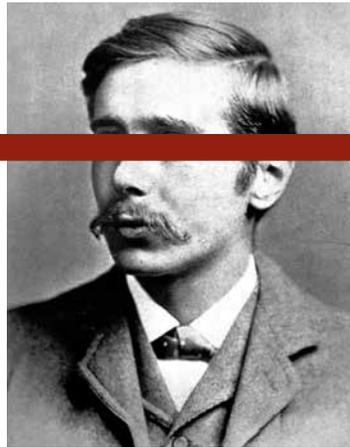
Wells: Estou de acordo com muita coisa que o senhor disse, porém gostaria de insistir sobre o fato de que se um país adota o princípio da economia planificada, se os governantes, de modo gradual, passo a passo, começam consequentemente a aplicar esse princípio, a oligarquia financeira será por fim abolida e se estabelecerá o socialismo, no sentido anglo-saxão da palavra. O efeito das idéias do New Deal de Roosevelt é muito poderoso, e elas são, na minha opinião, ideias socialistas. Parece-me que, em vez de se pôr em tensão o antagonismo entre os dois mundos, deveríamos, nas circunstâncias atuais, esforçarmo-nos por estabelecer uma linguagem comum para todas as forças construtivas.

Stalin: Ao falar da impossibilidade de realizar os princípios da economia planificada enquanto se conserva a base econômica do sistema capitalista, não desejo, de forma alguma, diminuir as destacadas qualidades pessoais de Roosevelt, sua iniciativa, sua coragem e determinação. Indubitavelmente, Roosevelt se projeta como uma das figuras mais fortes entre todos os capitães do mundo capitalista contemporâneo. Por isso gostaria, ainda uma vez, de repisar que a minha convicção de que a economia planificada é impossível sob as condições do capitalismo, não significa que tenha dúvidas sobre a qualidade pessoal, o talento e a coragem do Presidente Roosevelt. Mas quando as circunstâncias são desfavoráveis, nem o capitão de maior talento pode atingir a meta a que o senhor se referiu.

Para começar, teoricamente não está excluída a possibilidade de se caminhar gradualmente, passo a passo, sob as condições do capitalismo, até a meta pelo senhor chamada socialismo no sentido anglo-saxão da palavra. Mas que “socialismo” será esse? Na melhor das hipóteses, será um freio aos representantes mais obstinados do lucro capitalista, certo reforçamento do princípio regulador na economia nacional. Tudo isso está muito bem. Porém, assim que Roosevelt, ou qualquer outro capitão do mundo contemporâneo burguês, comece a empreender algo de

sério contra os fundamentos do capitalismo, sofrerá inevitavelmente séria derrota. Os bancos, as indústrias, as grandes empresas, as grandes fazendas, não estão nas mãos de Roosevelt. São todas propriedades privadas. As estradas de ferro, a marinha mercante, tudo isso pertence a proprietários privados. E, finalmente, o exército dos trabalhadores especializados os engenheiros, os técnicos, não estão tampouco sob o mando de Roosevelt, mas dos proprietários privados; todos trabalham para eles. Não devemos esquecer as funções do Estado, no mundo burguês. O Estado é uma instituição que organiza a defesa do país, organiza a manutenção da “ordem”: é um aparelho para cobrar impostos. O Estado capitalista não se ocupa muito com a economia no sentido estrito da palavra; a economia não está nas mãos do Estado. Ao contrário, o Estado é que está nas mãos da economia capitalista. Por isso, receio que, apesar de toda a sua energia e capacidade, Roosevelt não alcance a meta a que o senhor se refere, se essa é, em realidade, a sua meta. Talvez, no curso de várias gerações, seja possível aproximar-se um pouco dessa meta, porém pessoalmente considero que nem mesmo isso seja provável.

Wells: Talvez eu creia mais fortemente que o senhor na interpretação econômica da política. As invenções e a ciência moderna puseram em



“E isso é da maior importância, porque a organização precede o socialismo. Sem organização, a idéia socialista não passa de mera idéia.”

H. G. Wells

movimento enormes forças dirigidas para a organização melhor, para o melhor funcionamento da comunidade, isto é, para o socialismo. A organização e a regulamentação da ação individual tornaram-se necessidades mecânicas, independentemente das teorias sociais.

Se principiássemos pelo controle estatal dos bancos e continuássemos com o controle dos transportes, das indústrias pesadas, da indústria em geral, do comércio etc., tal controle universal equivaleria à propriedade do Estado sobre todos os ramos da economia nacional. Este será o processo da socialização. Socialismo e individualismo não se opõem como o preto ao branco. Há muitos estados de permeio entre eles. Há o individualismo que roça no bandoleirismo, e há o espírito de disciplina e de organização que são equivalentes ao socialismo. A introdução da economia planificada depende, em grau considerável, dos organizadores da economia, dos técnicos, os quais, passo a passo, podem ser convertidos aos princípios socialistas de organização. E isso é da maior importância, porque a organização precede o socialismo. Sem organização, a idéia socialista não passa de mera idéia.

Stalin: Não há, nem deve haver, contraste irreconciliável entre o indivíduo e a coletividade,

entre os interesses individuais e os interesses da coletividade. Não deve haver tal contraste, porque o coletivismo, o socialismo, não nega e sim combina os interesses individuais com os interesses da coletividade.

O socialismo não pode se esquecer dos interesses individuais. Somente a sociedade socialista pode satisfazer completamente esses interesses pessoais. Ainda mais: só a sociedade socialista pode salvaguardar firmemente os interesses do indivíduo. Neste sentido, não há contraste irreconciliável entre “individualismo” e socialismo. Porém, podemos negar o contraste entre as classes, entre a classe dos proprietários, a classe dos capitalistas, e a classe dos trabalhadores, a classe dos proletários? De um lado, temos a classe dos proprietários, que é dona dos bancos, das fábricas, das minas, do transporte, das plantações nas colônias. Tais pessoas não veem senão seus próprios interesses, sua ambição pelos lucros. Não se submetem à vontade da coletividade; esforçam-se, isso sim, por subordinar cada coletividade à sua vontade. De outro lado, temos a classe dos pobres, a classe explorada, a que não possui nem fábricas, nem usinas, nem bancos, a que é obrigada a vender sua força de trabalho aos capitalistas e que carece de oportunidades para

satisfazer as suas necessidades mais elementares. Como se podem conciliar interesses tão opostos? Pelo que sei, Roosevelt não teve êxito em encontrar a senda da conciliação entre esses interesses. E é impossível, como já o demonstrou a experiência. Afinal, o senhor conhece a situação dos Estados Unidos melhor do que eu, que nunca estive lá e observei os assuntos norte-americanos sobretudo por meio do que se escreve sobre esse assunto. Porém tenho alguma experiência de luta pelo socialismo e esta experiência me diz que, se Roosevelt tentar satisfazer os interesses da classe proletária, à custa da classe capitalista, esta porá outro Presidente no lugar dele. Os capitalistas dirão: os Presidentes passam, porém nós permaneceremos; se esse ou aquele Presidente não defende os nossos interesses, encontraremos um outro. Pode o Presidente opor-se à vontade da classe capitalista?

Wells: Oponho-me a essa classificação simplista da Humanidade em pobres e ricos. Evidentemente há uma categoria de pessoas que visa o lucro. Mas não são essas pessoas olhadas como obstáculos, tanto no Ocidente como aqui? Não há no Ocidente muita gente para quem o lucro não é um fim em si, gente que possui certa quantidade de recursos e que deseja inverter e obter



“Não há, nem deve haver, contraste irreconciliável entre o indivíduo e a coletividade, entre os interesses individuais e os interesses da coletividade.”

J. Stalin

lucros com as suas inversões, porém que não faz disso o seu objetivo principal? Para essa gente as inversões são uma inconveniência necessária. Não há grandes núcleos de engenheiros capazes e estudiosos, organizadores da economia, cujas atividades são estimuladas por alguma coisa mais que o lucro? Na minha opinião, há uma classe numerosa de pessoas capazes que admitem ser o sistema atual não satisfatório e que estão destinadas a um grande papel na futura sociedade socialista. Durante os últimos anos tenho pensado muito na necessidade, tenho-me dedicado muito à tarefa de levar a cabo a propaganda em favor do socialismo e do cosmopolitismo entre amplos círculos de engenheiros, aviadores, elementos técnicos militares etc. É inútil aproximar-se desses círculos com a propaganda direta da luta de classes. Essas pessoas compreendem a situação em que se encontra o mundo, que se transforma num pântano sangrento, mas para tais pessoas o antagonismo primitivo da luta de classes é algo sem sentido.

Stalin: O senhor se opõe à classificação simplista das pessoas em ricos e pobres. E claro que há as camadas médias, há a intelectualidade técnica a que o senhor se referiu e, entre elas, há pessoas muito boas e honradas. Entre elas há também

pessoas desonestas e perversas, toda espécie de gente. Porém, antes de mais nada, a Humanidade está dividida em ricos e pobres, entre proprietários e explorados; e abstrair-se dessa divisão fundamental e do antagonismo entre pobres e ricos significa abstrair-se do fato fundamental. Não nego a existência de camadas intermediárias, que podem ficar do lado de uma ou de outra dessas duas classes em conflito, ou podem tomar posição neutra ou semineutra nessa luta. Todavia, repito, abstrair-se dessa divisão fundamental da sociedade e da luta fundamental entre as duas classes principais significa ignorar os fatos. Esta luta continua e continuará. O resultado dela será determinado pela classe proletária, a classe dos trabalhadores.

Wells: Porém, não há muitas pessoas que, não sendo pobres, trabalham produtivamente?

Stalin: Para começar, há pequenos proprietários de terras, artesãos, pequenos comerciantes, mas não são esses os que decidem da sorte de um país, e sim as massas trabalhadoras que produzem todas as coisas requeridas pela sociedade.

Wells: Contudo há muitas classes diferentes de capitalistas. Há capitalistas que só pensam nos lucros; mas há também os que estão preparados para fazer sacrifícios. Tomemos o velho Morgan

por exemplo: só pensou nos lucros; foi um parasita da sociedade. Acumulou riquezas simplesmente. Agora tomemos Rockefeller. É um organizador brilhante, tendo dado o exemplo de como organizar a produção de petróleo, exemplo esse digno de ser imitado. Ou tomemos Ford. É claro que Ford é egoísta: Porém, não é um organizador apaixonado da produção racionalizada, de quem os senhores tomaram lições?

Desejaria insistir no fato de que recentemente se deu importante mudança de opinião a respeito da U.R.S.S. nos países de língua inglesa. A razão da mudança está ligada, antes de mais nada, à posição do Japão e à situação da Alemanha. Mas há outras razões que não decorrem somente da política internacional. Há uma razão mais profunda: refiro-me ao reconhecimento, por muita gente, do fato de que o sistema baseado no lucro privado está desmoronando. Sob estas circunstâncias, parece-me que não devemos por em primeiro plano o antagonismo entre os dois mundos, e sim devemos nos esforçar para combinar todos os movimentos construtivos, todas as forças construtivas, na medida do possível. Parece-me que estou mais à esquerda do que o senhor, pois considero que o mundo está mais próximo do fim do velho sistema.

foto:

Cartão de registro de 1922 da polícia imperial de São Petesburgo sobre o líder soviético Josef Stalin.

Stalin: Quando falo dos capitalistas que se esforçam somente em obter lucros, somente em tornarem-se ricos, não quero dizer que sejam os últimos dos homens, incapazes de mais nada. Muitos deles, inegavelmente, possuem grande talento de organização que nem penso negar. Nós, o povo soviético, temos aprendido muito com os capitalistas. E Morgan, a quem o senhor descreveu de maneira tão desfavorável, foi sem dúvida um bom organizador, capaz. Porém, se o senhor se refere a pessoas que estejam preparadas para reconstruir o mundo, não poderá, para começar, encontrá-las nas fileiras daqueles que servem fielmente a causa dos lucros. Eles e nós estamos em campos opostos. O senhor mencionou Ford. Certamente que ele é um eficiente organizador da produção. Mas conhece o senhor a atitude dele para com a classe operária? Sabe o senhor quantos operários ele põe na rua? O capitalista está preso aos lucros, e força alguma no mundo poderá separá-lo deles. O capitalismo será liquidado, não pelos “organizadores” da produção, não pela intelectualidade técnica, e sim pela classe operária, uma vez que aquelas camadas não desempenham um papel independente. O engenheiro, o organizador da produção, não trabalha como gostaria, mas como lhe ordenam,

no sentido de servir aos interesses dos patrões. Há exceções, é claro; há pessoas nessa camada média que se libertaram do ópio capitalista. A intelectualidade técnica pode, sob certas condições, fazer “milagres” e beneficiar altamente a Humanidade. Porém, pode também fazer-lhe muito mal. Nós, o povo soviético, temos experiência, e não pouca, sobre a intelectualidade técnica. Depois da Revolução de Outubro, certa parte da intelectualidade técnica se recusou a participar do trabalho de construir uma nova sociedade. Opuseram-se a esse trabalho de construção e o sabotaram. Fizemos o possível para atrair a intelectualidade técnica a este trabalho de construção; experimentamos vários caminhos. Não se passou pouco tempo para que a nossa intelectualidade técnica acedesse em apoiar o novo sistema. Hoje, a melhor parte da intelectualidade técnica está nas primeiras fileiras dos construtores da sociedade socialista. Com esta experiência, estamos longe de subestimar o lado bom e o lado mau da intelectualidade técnica, e sabemos que uma parte pode causar o mal e a outra pode realizar “milagres”. Contudo, as coisas seriam diferentes se fosse possível, de um só golpe, arrancar espiritualmente a intelectualidade técnica do mundo capitalista. Mas isso é utopia. Haverá muitos



técnicos que se atreveriam a se desprender do mundo burguês e pôr-se a trabalhar para reconstruir a sociedade? Pensa o senhor que há muita gente dessa classe, digamos na Inglaterra ou na França? Não, há poucos que se desprenderiam voluntariamente dos seus patrões e começariam a reconstruir o mundo.

Além disso, podemos perder de vista o fato de que, para transformar o mundo, é necessário ter-se o poder político? Parece-me, Senhor Wells, que o senhor subestima enormemente a questão do poder político, que fica excluída da sua concepção. Que podem fazer os que, ainda que com as melhores intenções do mundo, não estão

“Que é um navegante sem um grande barco? Um homem ocioso.”

J. Stalin

em condições de traçar o problema da tomada do poder e não têm esse poder em suas mãos? Quando muito, poderão ajudar à classe que toma o poder, porém não podem mudar o mundo. Isso só o pode fazer uma grande classe que tome o lugar da classe capitalista e venha a ser senhor soberano, como esta o era. Tal classe é a classe operária. Certamente o apoio da intelectualidade técnica deve ser aceito, e essa intelectualidade, por sua vez, deve receber ajuda, mas não se pense que ela representa papel histórico independente. A transformação do mundo é processo complicado e doloroso. Para esta grande tarefa precisa-se de uma grande classe. Para viagens longas, grandes barcos.

Wells: Sim, mas para uma longa viagem é preciso um capitão e um navegador.

Stalin: E certo, porém o que se requer em primeiro lugar, para uma viagem longa, é um grande barco. Que é um navegante sem um grande barco? Um homem ocioso.

Wells: O grande barco é a Humanidade, não uma classe.

Stalin: O senhor parte da presunção de que todos os homens são bons. Eu, entretanto, não posso esquecer que há muitos homens perversos. Não creio na bondade da burguesia.

Wells: Recordo-me da situação da intelectualidade técnica há várias décadas. Naquele tempo, era numericamente pequena, porém havia muito a fazer, e cada engenheiro, técnico ou intelectual, encontrava a sua oportunidade. Por isso era a classe menos revolucionária. Agora, entretanto, há excedente de intelectuais técnicos e a mentalidade deles mudou profundamente. Os técnicos, que antigamente não faziam caso da linguagem revolucionária, estão agora muito interessados nela. Assisti recentemente a um banquete da Royal Society (Sociedade Real), a nossa maior sociedade científica inglesa.

O discurso do Presidente foi um discurso a favor da planificação social e da gestão científica. Há trinta anos atrás, não se poderia ter escutado algo semelhante. Hoje o homem que preside a Royal Society mantém pontos de vista revolucionários e insiste na reorganização científica da sociedade humana. As mentalidades mudam. A vossa propaganda de luta de classes não leva em conta estes fatos.

Stalin: Sim, eu sei disso, e isso se explica pelo fato de a sociedade capitalista se achar agora num beco sem saída. Os capitalistas estão procurando, porém não podem encontrar uma saída deste impasse que seja compatível com a dignidade da sua

classe, com os interesses da sua classe.

Poderiam, até certo ponto, sair da crise arrastando-se nas quatro patas, porém não encontrarão uma porta que lhes permita sair de cabeça erguida. uma porta que não altere fundamentalmente os interesses do capitalismo. Amplos círculos da intelectualidade técnica bem que se dão conta disso. Grande parte dela está começando a compreender a vinculação dos seus interesses aos interesses da classe capaz de sair desse impasse.

Wells: Senhor Stalin, melhor do que ninguém o senhor sabe algo sobre as revoluções, no lado prático. As massas levantam-se? Não é uma verdade estabelecida que todas as revoluções são feitas pelas minorias?

Stalin: Para levar-se a cabo uma revolução é necessário uma minoria revolucionária dirigente, porém a mais inteligente, apaixonada e enérgica minoria seria impotente se não contasse com o apoio, pelo menos passivo, de milhões.

Wells: Pelo menos passivo? Talvez subconsciente?

Stalin: Digamos semi-instintivo e semiconsciente, mas sem o apoio de milhões de homens a minoria mais capaz será impotente.

Wells: Tenho observado a propaganda comunista no Ocidente, e parece-me que, nas condições atuais, tal propaganda soa muito fora de

moda, por ser uma propaganda insurrecional. A propaganda a favor da derrubada violenta do sistema social soava bem quando dirigida contra as tiranias. Mas, nas atuais condições, quando o sistema se desmorona de todas as maneiras seria preciso dar mais destaque à eficiência, à competência, à produtividade, do que à insurreição. Parece-me que o tom insurrecional é antiquado. Do ponto de vista das pessoas de mentalidade construtiva a propaganda comunista no Ocidente é um obstáculo.

Stalin: Para começar, o velho sistema se desmorona, está em decadência. Isso é certo, Porém também é certo que novos esforços se fazem, por outros métodos, por todos os meios, para proteger, para salvar este sistema agonizante. O senhor tira conclusão errônea de premissa certa. O senhor estabelece, corretamente, que o velho mundo se afunda. Mas o senhor está enganado pensando que se afunda por si mesmo. Não. A substituição de um sistema social por outro é processo revolucionário complexo e de longo fôlego. Não é simplesmente um processo espontâneo, e sim uma luta, um processo relacionado com o choque entre as classes. O capitalismo está em decadência, porém não deve ser comparado simplesmente com uma árvore que haja apodrecido tanto que virá ao chão com seu próprio peso. Não, a revolução, a substituição de um sistema social por outro, foi sempre uma luta, luta cruel e dolorosa, luta de vida e de morte. E cada vez que os representantes do novo mundo chegam ao poder têm de se defender contra as tentativas do velho mundo de restaurar pela força a ordem antiga; os representantes do novo mundo têm sempre de estar alerta, de estar preparados para repelir os ataques do velho mundo contra o sistema novo.

Sim, o senhor tem razão quando diz que o velho sistema social desmorona, porém não desmorona por si mesmo. Veja o fascismo, por exemplo. O fascismo é uma força reacionária que tenta preservar, por meio da violência, o velho mundo. Que farão os senhores com os fascistas? Discutirão com eles? Tratarão de convencê-los? Isso não teria, absolutamente, nenhum efeito. Os comunistas não idealizam, em absoluto, os métodos violentos, não querem, porém, ser apanhados de surpresa; não podem esperar que o velho regime se retire da cena, espontaneamente; veem que o velho sistema se defende violentamente, e, por isso, dizem à classe operária: Preparem-se para responder com violência à violência; façam todo o possível para impedir que a ordem agonizante

os esmague, não permitam que lhes algemem as mãos, estas mesmas mãos que demolirão o sistema velho. Como o senhor vê, os comunistas consideram a substituição de um sistema social por outro, não simplesmente como processo pacífico e espontâneo, e sim como processo complicado, longo e violento. Os comunistas não podem ignorar os fatos.

Wells: Contudo, observe o que se está passando no mundo capitalista. Não é um simples colapso; é o estouro da violência reacionária que está degenerando em gangsterismo. E parece-me que, quando se chega ao conflito com a violência reacionária e não inteligente, podem os socialistas apelar para a lei e, em vez de considerar a polícia um inimigo, devem apoiá-la na luta contra os reacionários. Penso ser inútil trabalhar simplesmente com os rígidos métodos da insurreição do velho socialismo.



Stalin: Os comunistas se baseiam na rica experiência histórica, a qual ensina que as classes caducas não abandonam voluntariamente o cenário histórico. Lembre-se da história da Inglaterra no século XVII. Não eram numerosos os que diziam que o velho sistema social estava apodrecido? Entretanto não foi necessário um Cromwell para esmagá-lo pela força?

Wells: Cromwell agiu baseado na Constituição e em nome da ordem constitucional.

Stalin: Em nome da Constituição recorreu à violência, decapitou o Rei, dissolveu o Parlamento, prendeu uns e decapitou outros!

Tome também o exemplo da nossa história. Não foi evidente, durante muito tempo, que o regime czarista estava decaindo, que estava desmoronando? Mas, quanto sangue se teve de derramar para abatê-lo!

E a Revolução de Outubro? Eram pouco numerosas as pessoas que sabiam que nós, os bolche-

viques, éramos os únicos a apontar o caminho certo? Não estava claro que o capitalismo russo achava-se em decadência? Contudo, o senhor sabe quão grande foi a resistência, quanto sangue se teve de derramar para defender a Revolução de Outubro de todos os seus inimigos internos e externos?

Ou tome a França do fim do século XVIII. Muito antes de 1789, era evidente a podridão do Poder Real, do feudalismo. Porém não se pôde evitar uma rebelião popular, um choque de classes. Por quê? Por que as classes que devem abandonar o cenário da história são as últimas a se convencerem de que seu papel terminou. É impossível convencê-las disso. Pensam que as fendas do decadente edifício da ordem antiga podem ser remendadas, que o vacilante edifício da ordem antiga pode ser restaurado e salvo. É por isso que as classes agonizantes tomam as armas e recorrem a todos os meios para salvar sua existência de classe dominante.

Wells: Mas havia bastante advogados à frente da grande Revolução Francesa.

Stalin: Nega o senhor o papel da intelectualidade nos movimento revolucionários? Foi a grande Revolução Francesa uma revolução de advogados, e não uma revolução popular, que alcançou a vitória levantando grandes massas do povo contra o feudalismo convertendo-os em chefes do Terceiro Estado? E por acaso atuaram os advogados existentes entre os líderes da grande Revolução francesa de acordo com as leis da ordem antiga? Não instituíram uma legalidade nova, a legalidade revolucionária burguesa?

A rica experiência da história ensina que até hoje nenhuma classe cedeu voluntariamente o lugar a outra. Não há tal precedente na história mundial. Os comunistas assimilaram essa experiência histórica. Os comunistas aplaudiriam a retirada voluntária da burguesia.

Mas tal processo é improvável, eis o que ensina a experiência. Por isso é que os comunistas querem estar preparados para o pior e concitam a classe operária a ser vigilante, a estar preparada para o combate. Quem deseja um capitão que se descuide da vigilância do seu exército, um capitão que não compreenda que o inimigo não se renderá, que deve ser esmagado? Tal capitão enganaria, trairia a classe operária. Por isso penso que o que ao senhor parece antiquado é, de fato, método revolucionário oportuno para a classe operária.

Wells: Não nego que se tenha de empregar a força, porém penso que as formas de luta devem adaptar-se o mais estreitamente possível às oportu-



*“Em nome da Constituição recorreu à violência,
decapitou o Rei, dissolveu o Parlamento, prendeu
uns e decapitou outros!”*

J. Stalin

tunidades que oferecem as leis existentes, que devem ser defendidas dos ataques dos reacionários. Não há necessidade de desorganizar-se o velho sistema porque ele está se desorganizando, e bastante. Assim, parece-me que a rebelião contra a ordem, contra a lei, é coisa antiquada, fora de moda. Incidentalmente, exagerei de propósito, para apresentar mais claramente a verdade.

Posso formular o meu ponto de vista da seguinte maneira: primeiro, sou pela ordem; segundo, ataco o sistema atual naquilo em que não possa garantir a ordem; terceiro, penso que a propaganda das idéias da luta de classes é capaz de isolar do socialismo as pessoas instruídas de que ele necessita.

Stalin: Para atingir um grande objetivo, um objetivo social importante, é necessário uma força principal, um baluarte, uma classe revolucionária. Depois, é necessário organizar-se a ajuda de uma força auxiliar para essa força principal; nesse caso, a força auxiliar é o Partido, ao qual pertencem as melhores forças da intelectualidade. Agora, o senhor fala de “círculos instruídos”. Porém, que pessoas instruídas tem o senhor em mente? Não havia muitos homens instruídos ao lado da ordem antiga na Inglaterra do século XVII, na França em fins do século XVIII e na Rússia à

época da Revolução de Outubro? A ordem antiga tinha a seu serviço muita gente de instrução elevada que defendeu tal estado de coisas, que se opôs à ordem nova. A educação é arma cujo efeito é determinado pelas mãos que a esgrimem. Está claro que o proletariado, o socialismo, necessita de gente altamente instruída, pois é evidente que não são os simplórios que poderão ajudar o proletariado a lutar pelo socialismo, a construir a nova sociedade. Eu não subestimo o papel da intelectualidade, ao contrário, reforço-o. A questão, entretanto, é sobre que espécie de intelectualidade estamos discutindo, porque há diversos tipos de intelectuais.

Wells: Não pode haver revolução sem mudança radical no sistema de instrução pública. Basta assinalar dois exemplos: o da República alemã, que deixou intacto o velho sistema educacional e, por isso, nunca chegou a ser uma República; e o Partido Trabalhista britânico, a quem falta coragem para insistir na mudança radical do sistema de educação.

Stalin: Essa é uma observação acertada. Permita-me agora rebater os seus três pontos de vista. Primeiro: O principal para a revolução é a existência de um apoio social. Esse apoio é a classe operária.

Segundo: É indispensável uma força auxiliar a que os comunistas chamam Partido. Nele se incluem os trabalhadores intelectuais e os elementos da intelectualidade técnica que estão estreitamente vinculados à classe operária. A intelectualidade somente pode ser forte se se une à classe operária. Se se opõe a ela, anula-se.

Terceiro: É preciso o poder político como alavanca, para se conseguir as mudanças. O novo poder político cria uma legalidade nova, uma nova ordem, que é a ordem revolucionária. Eu não sou por qualquer ordem. Sou pela ordem que corresponda aos interesses da classe operária. Entretanto, se algumas leis do antigo regime podem ser utilizadas em benefício da luta pela ordem nova, tais leis devem também ser empregadas. Não posso opor-me à sua tese de que é preciso atacar o sistema existente quando ele não assegurar a ordem necessária ao povo.

E, finalmente, o senhor se equivoca ao pensar que os comunistas têm sede de violência. Ficariam muito satisfeitos suprimindo os métodos violentos se a classe dominante consentisse em ceder o lugar à classe operária. Porém, a experiência da história fala contra tal suposição.

Wells: Há na história da Inglaterra, entretanto, o caso de uma classe que entregou voluntariamente

o poder a outra classe. No período de 1830 a 1870, a aristocracia – cuja influência era ainda considerável no fim do século XVIII – cedeu o poder voluntariamente, sem luta séria, à burguesia, que serve como apoio sentimental à monarquia. Consequentemente, esta transferência do poder conduziu ao estabelecimento do domínio da oligarquia financeira.

Stalin: Porém, o senhor passou, imperceptivelmente, do problema da revolução ao problema das reformas. Não é a mesma coisa. Não crê que o movimento cartista representou o grande papel nas reformas da Inglaterra no século XIX?

Wells: Os cartistas pouco fizeram e desapareceram sem deixar rastro.

Stalin: Não concordo com o senhor; os cartistas e o movimento grevista por eles organizado representaram grande papel; obrigaram as classes dominantes a fazer uma série de concessões no domínio do sistema eleitoral, na esfera da liquidação do que se chamava os “burgos podres”, na realização de certos pontos da “Carta”. O cartismo representou papel histórico não pouco importante e incitou uma parte da classe dominante a fazer certas concessões, certas reformas, para evitar grandes choques. Em geral, deve-se dizer que de todas as classes dominantes, as classes dominantes da Inglaterra, a aristocracia e a burguesia, demonstraram ser mais inteligentes, mais flexíveis do ponto de vista de seus interesses de classe, do ponto de vista da manutenção do poder. Tome como exemplo, digamos, da história moderna, a greve geral da Inglaterra em 1926. A primeira coisa que qualquer outra burguesia teria feito para enfrentar a situação, quando o Conselho Geral dos Sindicatos chamou à greve, seria a de encarcerarem os dirigentes dos sindicatos. A burguesia britânica tal não fez e agiu

habilmente, segundo seus próprios interesses. Não posso conceber que a burguesia dos Estados Unidos, da Alemanha ou da França empregue estratégia tão flexível. Para manter domínio, as classes dominantes da Grã-Bretanha não se têm negado nunca a fazer pequenas concessões, reformas. Mas seria erro pensar-se que estas reformas representam a revolução.

Wells: O senhor tem uma opinião mais elevada das classes dominantes do meu país do que eu mesmo. Porém, há grande diferença entre uma pequena revolução e uma grande reforma? Não é uma reforma uma pequena revolução?

Stalin: Obedecendo à pressão de baixo, à pressão das massas, pode a burguesia conceder, algumas vezes, certas reformas parciais, enquanto permanecem inalteráveis as bases do sistema social-econômico existente. Agindo dessa maneira, calcula que tais concessões são necessárias para preservar o seu domínio de classe. Esta, a essência da reforma. A revolução, entretanto, significa a transferência de poder de uma classe para a outra. Por isso é impossível descrever qualquer reforma como uma revolução. Por isso é que não podemos contar com mudanças nos sistemas sociais que se operem como transição imperceptível de um sistema para o outro por meio de reformas, por concessões da classe dominante.

Wells: Fico-lhe grato por essa conversa que muito significou para mim. Ao dar-me esta explicação, o senhor se recordou, provavelmente, de como explicava os fundamentos do socialismo, nos círculos ilegais, antes da Revolução. Atualmente, há no mundo apenas duas pessoas cuja opinião, cada palavra, é ouvida por milhões: o senhor e Roosevelt.

Outros poderão pregar tudo que lhes agrade; o que disserem nunca será escrito ou escutado.

Ainda não pude apreciar o que os senhores fizeram no país; cheguei ontem. Porém já vi os rostos felizes de homens e mulheres saudáveis, e sei que algo de considerável está sendo feito aqui. O contraste com 1920 é assombroso.

Stalin: Muito mais teríamos feito nós, bolcheviques, se fossemos mais capazes.

Wells: Não, se em geral os seres humanos fossem mais inteligentes. Seria uma grande coisa inventar um plano quinquenal para a reconstrução do cérebro humano que, evidentemente, carece de muitas coisas necessárias para uma ordem social perfeita. (Risos)

Stalin: O senhor não vai ficar para assistir ao Congresso da União de Escritores Soviéticos?

Wells: Infelizmente, não. Tenho vários compromissos e só poderei demorar uma semana na União Soviética. Vim vê-lo, e estou muito satisfeito com a nossa entrevista. Porém, tenho intenção de falar com os escritores soviéticos, para ver se consigo que se filiem ao P.E.N. Club. Esta é uma organização internacional de escritores fundada por Galsworthy. Depois da morte dele, o sucedi como presidente. A organização ainda é débil, mas tem seções em numerosos países e, o que é mais importante, as intervenções dos seus membros são amplamente comentadas na imprensa. Essa organização defende o direito da livre expressão de todas as opiniões, nelas compreendidas as de oposição. Espero poder discutir este ponto com Gorki. Não sei se uma tão ampla liberdade pode ser permitida aqui.

Stalin: Nós, os bolcheviques, chamamos a isso “autocrítica”. É amplamente usada na U.R.S.S. Se há algo que eu possa fazer para ajudá-lo, fá-lo -ei com muito prazer.

Wells: Muito agradecido.

Stalin: Agradeço pela entrevista.



No tempo e no espaço: reflexões pessoais sobre a 29ª bienal, de um ponto de vista pedestre

Alberto Simon



Nota: este ensaio foi escrito em forma de anotações em 2010, por ocasião da 29ª Bienal: as partes do texto em **negrito + itálico** são sempre citações do texto curatorial; somente em *itálico* são citações das etiquetas referentes a obras individuais.

HÁ SEMPRE UM COPO DE MAR
PARA UM HOMEM NAVEGAR:

A 29ª Bienal de São Paulo está ancorada na ideia de que é impossível separar arte e política. Impossibilidade que se expressa no fato de a arte, por meios que lhes são próprios, ser capaz de interromper as coordenadas sensoriais com que entendemos e habitamos o mundo, inserindo nele temas e atitudes que ali não cabiam ainda, tornando-o assim maior e diferente.

Uma visita a Bienal durante a semana – e isso tem sempre sido assim – confirma o *“momento de desconcerto dos sentidos e, ao mesmo tempo, de geração de conhecimento que não se encontra em mais parte alguma”* (do parágrafo *“Do tempo e do lugar”* do mesmo texto).

As centenas de milhares de escolares que visitam bi-enalmente o mega-evento fazem algazarra – e com razão; e muita correria. O desconcerto dos sentidos ocorre justamente aí, mas não por meio do puramente sensorial: mais pela questão do sentido de expor essas crianças perante uma sucessão de obras que são criadas dentro de um sistema altamente codificado que pouco ou nada se aproxima minimamente dos códigos e referências com as quais elas interagem com o mundo. Dada a péssima qualidade do ensino público hoje no Brasil – um estudo do Banco Mundial publicado em 2008 conclui que “infelizmente, numa era de competição global, o estado atual da educação no Brasil significa que o país vai ficar atrás de outras economias em desenvolvimento na busca de novos investimentos e oportunidades de crescimento”; no teste de leitura do Programa Internacional de Avaliação de Estudantes, “brasileiros de 15 anos ficaram no 49º lugar entre 56 países; em matemática e ciências o resultado foi pior” – me parece de fato desconcertante a

prática desse ritual. E não se deve duvidar da boa intenção do programa educativo da Bienal, e certamente a criançada prefere passar um dia fora da escola, onde quer que seja – mas não se deve duvidar também que se pudessem escolher, creio que prefeririam ir ao Playcenter ou algum shopping. O número de obras que oferecem alguma forma de entretenimento no estilo ‘aventura’ ou ‘espetáculo sensorial’ para o não-iniciado é bastante reduzido; sobram as rampas dentro do pavilhão ou a do MAC que, ao menos na descida, são sempre um “high-light”.

Em outros tempos as escolas levavam seus alunos para assistir às paradas militares nos 7 de setembro ou 9 de julho; querendo ou não, algumas dessas crianças prestaram mais tarde o serviço militar, e entre elas possivelmente algumas prosseguiram com uma carreira nas forças armadas.

Se a visita à Bienal pode fazer alguma diferença, considero duvidoso que ela possa *“desconcertar os sentidos e gerar conhecimentos que não se encontram em mais parte alguma”* – e isso sem malícia. Conhecimento e cultura são cumulativos, e entre ler e escrever razoavelmente bem e se conseguir fazer algum sentido da recente produção internacional das artes visuais e da sua disposição ‘contextualizada’ é um salto bem maior do que a intenção educativa benigna seja realisticamente capaz de realizar. Pode observar o entusiasmo genuíno com que os educadores tentam instigar alguma forma de interesse e transmitir significado (supostamente contido nas obras); ainda assim, invariavelmente sou remetido a uma cena que presenciei na Capela Sistina muito tempo atrás, de uma mãe que, ao tentar despertar a criança de seu tédio, apontava para o teto dizendo: “olha só meu filho, é tudo feito à mão”.

(...) invariavelmente sou remetido a uma cena que presenciei na Capela Sistina muito tempo atrás, de uma mãe que, ao tentar despertar a criança de seu tédio, a

Equanto assisto ao vídeo “Tornado”, obra de Francis Allÿs, escuto um visitante adulto (V) se direcionar ao educador (E) que acompanha um grupo de crianças e perguntar:

V: Mas o que que tem a ver tornado com política?

E: O QUE QUE TEM A VER?

V: É, o que que tem a ver?... afinal tornado é uma força da natureza, não é feita pelo homem, não enxergo a relação etc...

E: Bom, isso pode ser uma metáfora para a força destrutiva que a política pode ser etc...

V: Sim, mas a política é feita pelo homem, enquanto o tornado é um fenômeno natural...

E: É, mas isso pode ser uma METÁFORA...

...e desde aí continuaram, sugados pelo turbilhão que ganhou rapidamente a força de um furacão, graças à capacidade do ser humano de facilmente viajar (navegar!) na maionese (um pote de maionese para o homem viajar? sob *orientação* da curadoria?)



Abrigada no pavilhão modernista *par excellence*, projetado dentro do modelo programático do funcionalismo e transparência, a 29ª tem a escala de um transatlântico “full-size”, com obras de 159 artistas (um transatlântico *ancorado na idéia de que é impossível separar arte e política*); por conta desse alto número é natural que o visitante sinta grandes desníveis: e apesar do transatlântico “ancorado” ter sido capitaneado (de mentirinha) para navegar “*nesse ‘copo de mar’, nesse infinito próximo*”, o “*desconcerto dos sentidos*” se dá obrigatoriamente por meio da capacidade limitada que o ser humano tem para absorver uma quantidade finita de informação num dado número de horas – a concentração declina rapidamente e o cansaço assume o papel de desconcerto. Obras interessantes acabam desaparecendo na espessa neblina que vai tomando conta da mente, o que torna difícil separar o joio do trigo, o legítimo do fajuto: levam vantagem os faroleiros que emitem seus fachos de luz com espalhafato, enquanto a importância de uma obra mais discreta como *Ship of Fools* de Allan Sekula pode passar despercebida.

Seria de grande interesse uma estatística que revelasse, para além das cifras brutas do número

total de visitantes, o número de pessoas que visitou a Bienal duas ou mais vezes. Enquanto em Kassel e Veneza a vasta maioria dos visitantes viaja de outras localidades para passar 2 ou 3 dias no intuito de abranger a extensão da Documenta ou da Biennale (em Veneza navega-se com barquinhos), a grande maioria dos visitantes da Bienal de São Paulo é local.

“Isso faz com que a exposição tenha inflexões diferentes de outras mostras que sejam eventualmente organizadas a partir de princípio semelhante, mas desde uma posição de mundo distinta. Implica, além disso, conceber e organizar a mostra politicamente; ou seja, entendê-la como um aparato que retrata criticamente, por meio da produção artística e da organização desta no espaço expositivo, o mundo corrente”.

O francês que entra num Carrefour no Brasil e o brasileiro que entra num Carrefour na França vão invariavelmente notar as semelhanças nas disposições e estrutura geral do estabelecimento e, em seguida, o que os difere em termos de sortimento, determinado pelas razões econômicas, culturais e políticas que ditam a sua oferta ou demanda. Exemplos banais: a quantidade de Leite

montava para o teto dizendo: 'olha só meu filho, é tudo feito a mão.'



Grupo de seguranças na 1ª Bienal (1951)
Foto: Peter Scheier

Moça e óleo para fritura presentes nas prateleiras brasileiras é uma característica nacional; o brasileiro na França obviamente vai se deparar com uma imensa variedade de queijos e muito mais espaço dedicado ao vinho do que à cerveja ou aos refrigerantes – isto é, são ambos Carrefours “**desde uma posição de mundo distinta**”. E na visita ao estabelecimento “instituição cultural”, em se tratando de repertório, não se espera outra coisa do que se encontrar diferentes ênfases se o Museu de Arte Moderna visitado for o de São Paulo, Paris, Nova York ou Teerã. É natural que seja assim.

Mas na impossibilidade de se separar arte e política, é impossível, da mesma forma, de se separar política de politicagem. E obrigatoriamente posicionar esse “**aparato que retrata criticamente, por meio da produção artística e da organização desta no espaço expositivo, o mundo corrente**” num platô imaginário, localizado no topo de alguma montanha mágica, num *Neverland*, num *estágio civilizatório “premium”*, desde onde se possa enxergar o mundo e suas mazelas, me parece obsoleto, naïf e equivocado, se não uma questão de má fé – é uma questão de crença como a que está contida no



Seminaristas na Sala Van Gogh da 2ª Bienal (1953-54)

discurso das religiões organizadas, uma vez que implica *a priori* essa condição como imprescindível e impreterível. É tratar os atuantes como seres em posse de misteriosos radares, antenas e *night-vision goggles* que os permitem enxergar as coisas de forma que os cidadãos comuns não são capazes: está tudo certo, mas é uma grande omissão, ou caiação, não deixar implícito que o “aparato” é povoado também por egos inflados, cifras mirabolantes, pressões, vaidades, equívocos, interesses e tudo aquilo que faz parte de sistemas que suportem qualquer tipo de conglomerado, seja ele religioso, esportivo, político, comercial, criminoso ou cultural.

E enquanto alguns desses “aparatos” são permeáveis o suficiente para permitir transparência, escrutínio e autocritica, aqui nos deparamos com um que se autoentitula crítico, mas onde certos “aparatchiks” transitam com vestimenta clerical, ornamentada com estampas e bordados de design projetado por software programado com o jargão de “cunho intelectual”, a *língua-franca* do “aparato” que quer transmitir a mensagem de estar ética e moralmente acima de qualquer suspeita.

“Do tempo e do lugar”

A década de 1950 em São Paulo presenciou a aparição da Bienal, e pouco tempo depois também do super-mercado self-service (o Sirvase sendo o primeiro, seguido pelos Pão de Açúcar, Peg-Pag, Sé e outros – todos, um por um, posteriormente tendo sido engolidos pelo Pão de Açúcar). As lojas de departamento como Mappin, Mesbla e Sears – os chamados “grandes magazines”, hoje em dia tão extintos quanto os dinossauros – aos poucos deram vez a uma mutação na forma dos hipermercados e aos “lojões”, e a partir de meados dos anos 60 apareceu o primeiro shopping center, o Iguatemi, localizado na Rua Iguatemi, antes de ser alargada e rebatizada de Av. Brigadeiro Faria Lima. Esse shopping não era originalmente o “templo de consumo” dos artigos de marcas “hiperss sofisticadas” com as quais é identificado hoje em dia; tudo era mais pé-no-chão e a ‘praça de alimentação’ se reduzia basicamente às muito populares batatas fritas vendidas em um carrinho na porta das Lojas Americanas; mas havia um pouco de tudo, lojas, serviços e cinemas – era o transplante da invenção do arquiteto austroamericano Victor Gruen, o ‘shopping mall’, criado especificamente para os ‘suburbs’ que surgiram nos Estados Unidos depois da Segunda Guerra, que não continham um centro orgânico de lojas e serviços (ele posteriormente rechaçou sua criação).

Os shoppings brasileiros foram implantados dentro da cidade. E proliferaram: existem por toda parte e simbolizam na percepção geral uma forma mais ‘avançada’ de se praticar o consumo, se comparada ao comércio de rua (a 25 de Março sendo um exemplo bastante óbvio do ‘primitivo’ – e a Oscar Freire uma exceção que confirma a regra). Há uma hierarquia entre os shoppings no que se refere ao grau de ‘premiumness’ – que se pode traduzir como ‘exclusivismo’ no sentido literal da palavra, uma vez que a vasta maioria da população está excluída de consumir um par de meias que seja em shoppings como o Iguatemi ou Cidade Jardim – da muito pomposa Daslu nem se fala. Notoriamente o prestígio de um shopping está ligado à presença ou não de certas marcas (as “âncoras”, no jargão do universo imobiliário do shopping) que conferem a esse algo equivalente a um título de nobreza, um carimbo de legitimação de estar conectado ao alto patamar do estágio civilizatório “premium”, do qual todas as outras lojas, as mais reles também, algum lucro possam tirar.



“Tem-se a impressão de que a questão ‘arte e política’, efervescente, é uma espécie de Sonrisal que se joga no tal do copo para que se dissolva com o propósito de se obter alívio de algum mal-estar.”

Esse avanço coincide com retorno do neopomposo, especialmente visível em São Paulo na arquitetura que se prolifera como mato e que virou as costas para o modernismo – na forma dos ‘templos do consumo’, ‘mansões suspensas’ com nomes palaciais, na proliferação das ‘mac-mansões’. Isso denota que as classes mais abastadas do presente têm uma inclinação para se sentir mais à vontade quando ambientadas em cenário com requisitos de iconografia que sugerem tradição que remonta ao passado longínquo, à história, não tendo importância alguma se é tudo posição e artificial. Tampouco tem importância o fato de que o neopomposo tem origem nas duas formas extremas de totalitarismo que o século XX testemunhou, de um lado o fascismo e nazismo, de outro o Stalinismo – ambos também viraram as costas para o modernismo e buscaram a encenação pública da política por meio do espetáculo, da arte e da arquitetura pomposa (com a diferença que um deles ao menos tem origem em ideais humanistas, o outro não – na fachada e na eficiência para suprimir dissidência foram iguais).

Talvez a cultura de glamourização do banal que permeia nossa civilização – ‘nossa’ não somente no sentido nacional – seja a herança disso tudo. Ou seja, é nesse ‘pluralismo’, contraditório

e confuso, num momento de quase euforia por conta dos índices econômicos e da expectativa do pré-sal, tornada palpável (e desconcertante) pelo número de carros novos que diariamente se inserem às vias de leito carroçável de São Paulo (1000 *a mais* em média) que a Bienal tenta se inserir, buscando revelar as superfícies que darão tração a sua empreitada: apontando para a impossibilidade de se separar arte e política, ao mesmo tempo que *“é nesse ‘copo de mar’, nesse infinito próximo que os artistas teimam em produzir, que de fato está a potência de seguir adiante, a despeito de tudo o mais”* – a despeito inclusive da pomposidade inscrita na fachada na forma do discurso que ela enuncia, com o fim de apresentar uma lógica interna que justifique e tente esclarecer o posicionamento tomado pela 29ª Bienal.

O texto curatorial sucede em sua lógica interna, tem começo, meio e fim, e quer criar a impressão que vai cumprir a promessa de *“pôr seus visitantes em contato com a política da arte”*, sem ser muito específico quanto ao que isso signifique.

Seria ele manifestação daquilo que na psicanálise e psicologia contemporâneas se define como “racionalização”? Seria a tentativa de se impor lógica e sentido em ações cujos mecanismos

são outros daqueles que se possam abertamente deixar-se expostos, mesmo quando a “exposição em si” demonstre uma lógica que dificilmente corresponda à narrativa do texto?

Tem-se a impressão de que a questão ‘arte e política’, efervescente, é uma espécie de Sonrisal que se joga no tal do copo para que se dissolva com o propósito de se obter alívio de algum mal-estar.

No contexto da economia global existem algumas entidades (aparatos) que se mantêm fora de quaisquer diretrizes que regulam as diversas formas de intercâmbio comercial: entre elas o narcotráfico, o tráfico de armamentos e o mercado de arte. Elas são comandadas por suas próprias regras (*suas artes e suas políticas*) e transparência não é o ponto forte de qualquer uma delas – mas enquanto a mão pesada que auto-regula o narcotráfico é aparente, no mundo das artes visuais (caso único na indústria do entretenimento) encontramos uma fachada decorada por um discurso com sotaque intelectualizado, uma língua rica em ambigüidades onde Adorno vira ornamento e Benjamin o “benjamim” (onde simultaneamente se plugam o computador, os carregadores do celular e da câmera de vídeo); ornamentar essa fachada se revela como um campo fértil para a prática de glamourização do banal.



O ônibus da 6ª Bienal (1961)

“Do tempo e do espaço”

É preciso apontar para o fato de que maneirismos não são um fenômeno que se manifesta somente na criação artística, mas também pelo resto do areal onde o “aparato” reside. Em 2010 esse tipo de posicionamento crítico no universo cultural brasileiro está mais do que fora de questão: discutir as politicagens que também operam no “aparato” é algo tabuíado – e apontar, ainda que por pura especulação, para uma possível relação entre as profissões “curador” e “decorador” é o mesmo do que se embrenhar por mares traiçoeiros sem bússola nem colete salva-vidas, experiência muito diversa daquela de se embrenhar por esses mares que cabem num copo. Não se deve esquecer que a ruína do socialismo se deve em grande parte ao papel exercido pelos “aparatchiks”, da mesma forma que os “aparatchiks” da Wall Street recentemente levaram a economia mundial à beira do colapso.

Obras com visão crítica voltada “para dentro” do “aparato” são ausentes porque não são bem-vindas, não interessam; sobreviver dentro do “aparato” é um desafio difícil o suficiente, dada a instabilidade e volatilidade de reputações que se formam tanto a duras penas como num passe de mágica, e que podem se dissolver sem deixar vestígios.



Aos ouvidos dos ‘iniciados’ tudo soa mais ou menos familiar e legítimo. Já se ouviram certos termos tantas vezes que se tem a impressão que de alguma forma isso tudo faz sentido: lê-se na entrada de uma das salas que *“a retórica da ausência, do deslocamento e do reencontro é usada e explorada – a prática de Mario Garcia Torres repensa as estruturas que fazem e têm feito a arte existir do modo como a conhecemos”*; mas será que repensa mesmo? (A sonata para piano nº 26 op.81a de Beethoven, composta em 1809, conhecida como “Les adieux”, tem 3 movimentos com os títulos “A despedida”, “A ausência” e “O reencontro”:

seria Beethoven considerado “contemporâneo” se tivesse usado “deslocamento” ao invés de “despedida”?).

E se ao invés de “deslocamento”, “ausência” e “estruturas” tivéssemos “posto de gasolina, lanche, morte, Carol e arado”, interligados por verbos e partículas que fizessem do disparatado alguma impressão de sentido? É assim tão simples poder afirmar que a *“arte do modo como a conhecemos”* seja definível como uma entidade finita sem que o referencial dessa não passe de uma caricatura um tanto simplória? O que significa o tão abusado “deslocamento”? Comprar peras no Limão? a casa verde no Tatuapé? Ou ir até o Ó para se pôr os pingos nos is?

Utilizei deliberadamente do recurso da caricatura da *“arte do modo como a conhecemos”* quando em 2008 escrevi um ensaio sobre a 28ª, a tal da “do vazio”, que em detrimento de apresentar uma versão “full-size” do evento, enfatizou a necessidade de se discutir o estado precário no qual a instituição se encontrava:

“mas quem garante que o resultado de tanto debate não seja uma 29ª que atulhe de novo o pavilhão até a borda com quadros, estátuas, televisores e instalações em geral?”

(<http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/001959.html>)

Na sua 29ª edição, os milhares de metros quadrados previstos para a mostra no pavilhão não foram suficientes para abrigá-la, e o ‘copo de mar’ ainda inunda uma área respeitável do MAC. E até o entorno (o “lá fora”) recebeu o tratamento pomposo que confere “premiumness” ao banal, por meio da aplicação e uso consistente do que se pode chamar kitsch intelectual, como o que se lê aqui abaixo:

“Dito, não dito, interdito” é um lugar destinado a funcionar como auditório ou praça ao ar livre (...). Tensionando a membrana que separa a Bienal de seu entorno, ela retoma e amplifica o conceito de terreiro, essa noção tão brasileira.



O museu Hélio Oiticica

defesa contra seus admiradores (# 2)

.gustavo motta

*Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “tal como ele propriamente foi”. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. [...] O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante. Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjulgá-la.*¹

(Walter Benjamin, “Tese VI”, Sobre o Conceito de História, 1940).

1. Apud Michael LÖWY, *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio. Uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*, trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, [trad. das teses] Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller (São Paulo, Boitempo Editorial, 2005), p. 65.

Função e desígnio

2. Exposição *HÉLIO OITICICA – museu é o mundo*, curadoria de César Oiticica Filho e Fernando Cocchiarale, 20 de março a 23 de maio de 2010, Itaú Cultural, São Paulo.

*HÉLIO OITICICA – museu é o mundo.*² De maneira autorreferente, a instituição bancário-cultural reporta-se ao museu (que é de sua propriedade)... mas também ao mundo (que, por analogia, também lhe pertenceria). Seria necessário, então, inquirir – já fora do ponto de vista bancário: de que museu se trata? Ou, antes: que mundo? Tomado em abstrato, o termo “mundo” faria, na expressão, o papel do “real”. Seria uma hipótese lógica. Seguida pela suposição de que “museu” definiria a circunscrição institucional da obra-de-arte. Mas a expressão – “museu é o mundo” – funciona, aqui, para além da mera articulação formal dos dois elementos. Ela subsume um movimento de superação interno. E Não de forma tácita. Aliás, enuncia em capitais: HÉLIO OITICICA. O nome do artista atua como legenda. Função-autor: “sua presença”, escreveu Michel Foucault em *Que é um Autor?* (1969), “é sempre funcional, na medida em que serve como meio de classificação”.³ No caso, a classificação força obrigatoriamente um vetor semântico, quer dizer, um sentido: superação da circunscrição institucional e da própria obra-de-arte (e do museu) pelo “real” (o mundo). Sentido que pode ser, colocado abstratamente, de maneira supra-histórica, *desejável*. Mas, no título da mostra, descontextualizada (e descontada a sua eloquência teatral), a expressão se subordina à função-autor – e não significa senão a sua *autoridade*.

3. Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur? », in *Dits et Écrits* (Paris, Gallimard, 1994), vol. I. / *O que é um autor?*, trad. Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro (Rio de Janeiro, Vega, 1992).

Dispositivo autoral

“Chamarei literalmente de dispositivo”, (nos) diz Giorgio Agamben, *qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar,*

*modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas as opiniões e os discursos.*⁴

A categoria, diz Agamben, é fundamental para a compreensão do mecanismo político contemporâneo. Ou do mecanismo que garante a neutralização econômica da política. Mirem(os) as artes: o dispositivo principal daquilo a que se convencionou chamar *arte contemporânea* é a indivisível unidade biográfica do *autor*. O interceptador tácito dos gestos contemporâneos.⁵ Certamente não se trata mais daquele duplo do *sujeito* ocidental moderno – o sujeito centrado e individualizado do mundo burguês, “consciente de si mesmo e dos seus atos”, um tipo criado tardiamente na modernidade, *para alimentar a ilusão de totalidade que já havia se perdido no fim de uma sociedade totalmente regida pelas tradições [...]*.⁶

Durante o período moderno a função-autor foi uma particularização da função-sujeito (funções póstumas, socialmente inventadas como compensação). Espiritismo corporativo: o dispositivo autoral que regula o atual ciclo histórico é uma espécie de reciclagem incorpórea e desterritorializada (quer dizer, circulante) da função-autor. Pois “o que define os dispositivos”, continua Agamben, *na atual fase do capitalismo é que estes não agem mais tanto pela produção de um sujeito quanto por meio de processos que podemos chamar de dessubjetivação. [...] O que acontece agora é que processos de subjetivação e processos de dessubjetivação parecem tornar-se reciprocamente indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, a não ser de forma larvar e, por assim dizer, spectral.*⁷

O *autor* talvez seja então o duplo da generalização fantasmática do sujeito, já que *[...] a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde consistência [...] se trata, para ser preciso, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação [da subjetividade] que leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal.*⁸

Disseminação e sujeição.⁹ Afinal, antes de tudo, a autoria é, em par com os princípios fictícios da era financeira do capitalismo, uma *logo-marca*. Um cercamento que demarca o território virtual – quer dizer, absolutamente controlado – do *copyright* intelectual.

5. O mercado editorial oferece uma amostra exemplar da importância conferida na atualidade à figura do autor. Basta notar que as principais coleções e linhas de publicação sobre arte (como Taschen, Phaidon e, no Brasil, Cosacnaify) são compostas por monografias sobre indivíduos. Desde a década de 1980 o dispositivo autoral transbordou a figura do artista, criando diversas outras figuras hierárquicas, como, por exemplo, a do curador.

6. Isleide Arruda FONTENELLE, *O Nome da Marca: McDonald's, fetichismo e cultura descartável* (São Paulo, Boitempo, 2002), p. 112. A “idéia de indivíduo”, continua Isleide Fontenelle, é “ela mesma, ilusória, como mostrou Sigmund Freud ao negar com sua obra a possibilidade de um sujeito totalmente autônomo. Mas que importa se essa construção era imaginária quando se sabe que são as ilusões que fazem funcionar a realidade?”.

8. Idem, p. 42.

4. Giorgio AGAMBEN, “O que é um dispositivo?”, in *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, trad. Vinícius Nicastro Honesko (Chapecó, Ed. Argos, 2009), p. 40. Segundo Foucault, citado no ensaio de Agamben, “com o termo dispositivo, compreendo uma espécie – por assim dizer – de formação que num momento histórico teve como função essencial responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função eminentemente estratégica [...], que se trata, como consequência, de uma certa manipulação de relações de força, de uma intervenção racional e combinada das relações de força, seja para orientá-las em certa direção, seja para bloqueá-las ou para fixá-las e utilizá-las. O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no. Assim, o dispositivo é um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados.” Michel FOUCAULT, *Dits et écrits, v. III*, p. 299-300, apud Giorgio AGAMBEN, “O que é um dispositivo?”.

7. Giorgio AGAMBEN, “O que é um dispositivo?”, op. cit., p. 47.

9. Para a relação intrínseca entre *sujeição* e a formação do *sujeito* individual moderno, ver Louis ALTHUSSER, *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*, trad. Joaquim José de Moura Ramos (Lisboa, Ed. Presença, 1974), p. 111 e segs.

Tautologia

HÉLIO OITICICA – museu é o mundo. A operação realizada é simples, mas estratégica. Trata-se de um processo de convencimento. Querem convencer(-nos) de que a instituição dá voz ao artista. “Museu é o mundo”, Oiticica *dixit*. Talvez seja um procedimento dramaturgico – baseado em fatos reais. Pois a frase foi, de fato, dita pela personagem. Numa situação determinada. Que foi esquecida. (Talvez apagada). A expressão, no caso, deixou de ser a reflexão sobre um processo – aquele da quebra do quadro, objeto de contemplação estética pura, em direção à “participação do espectador”, ou então, da galeria de arte em direção à favela.¹⁰ Tornou-se um axioma. Ou pior: um *slogan*. Cujas teleologias toma o partido (não enunciado) da instituição cultural-bancária (ou bancário-cultural), delimitando um teatro de operações... que talvez só possam ser financeiras.

10. Para a historicização do processo, ver Hélio OITICICA, “Esquema Geral da Nova Objetividade”, texto do catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967, republicado in Carlos BASUALDO (org.), *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira* (São Paulo, Cosacnaify, 2007), p. 221-231.

Press Release

O sentido atribuído à superação do “museu” pelo “mundo” é auto-explicativo. Seria a superação da obra-de-arte contemplativa em direção à “proposição de comportamentos”. A supressão das barreiras que separam, em compartimentos estanques, arte e vida.

A exposição ‘Hélio Oiticica – Museu É o Mundo’ abre com uma série de ações e atividades imperdíveis. Artista consciente do próprio trabalho, Oiticica deixou um extenso legado não só pelas muitas obras referenciais, mas também por sua visão incomum sobre o papel do artista.

A atribuição de sentido é acompanhada por uma demonstração de vitalidade. Exposição massiva de objetos passíveis de serem tocados pelo público (*Parangolés* e *Bólides*). Proliferação de ambientes propositivos/sensoriais (*Tropicália*, *Rhodislândia* e *Cosmococa*). Exibição de *Penetráveis* espalhados por espaços públicos da cidade. *Aproximadamente 117 de suas obras, bastante contemporâneas e atuais em suas propostas, são exibidas nesta exposição, algumas delas espalhadas por parques e espaços da cidade de São Paulo.*

Uma espécie de Antropofagia de mercado, que consiste num programa de consumo do outro: (re)encenar a *ocupação* do MAM-RJ pelos passistas da Mangueira em 1965, expurgando sua Alteridade. Com um convite.¹¹

Na abertura 15 integrantes da escola de samba Mangueira realizam uma performance, vestindo os

11. Para o relato completo, ver *DAZIBAO* n. 1. Segue um resumo: em 1964, após o trauma social do golpe, Oiticica passou a frequentar o morro da Mangueira e, em seguida, virou passista da escola de samba. Na mesma época, H.O. formulou a noção de *Parangolé*, objetivada em estandartes, tendas e capas, “trans-objetos” que visavam a participação do espectador. A origem social do *Parangolé*, de par com a subida ao Morro, articulava um conteúdo popular que se opunha à posição de classe representada pelo golpe – visto que o regime militar, no primeiro momento (1964-69), concentrara a repressão nas classes populares, deixando aberto o caminho para o desenvolvimento da oposição de esquerda no campo cultural (restrito, evidentemente, às classes altas e médias). Na contramão, a inauguração pública dos *Parangolés* se deu na abertura da mostra *Opinião 65* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (12.08-12.09.1965), quando a ala *Vê se entende* da Mangueira, “gente inesperada e sem convite, sem terno e sem gravata, sem lenço nem documentos”, vestindo capas e conduzindo estandartes, forçou entrada, “olhos esbugalhados e prazerosos entrando MAM adentro” (Waly Salomão). É notável a dimensão demarcada de confronto que esta escolha carregava: uma espécie de “teste” para a participação do espectador, que nasceria com o neoconcretismo (1957-62), no ambiente branco da elite carioca ilustrada. E Hélio não erra o alvo: a diretoria da instituição respondeu a altura, em face daquela *ocupação* que o morro realizara no museu, impedindo, a força, a entrada dos passistas. Para uma viva narração do evento, ver Waly SALOMÃO, *Hélio Oiticica, qual é o parangolé?* (Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1996), p. 51.

'Parangolés' de Oiticica. No mesmo horário, Jards Macalé e atores convidados do Teatro Oficina farão uma intervenção na obra 'Rhodislândia', exposta no segundo subsolo do instituto. Durante esses quase dois meses, você visita a exposição e aproveita uma série de eventos paralelos. Todas as atividades têm entrada franca.

(Site do evento).¹²

Anti-SAC

*A toda hora somos abordados por alguém que nos dirige a palavra, de partidos políticos a firmas de sabão em pó, através da imprensa e do rádio, por meio da voz bajuladora dos meios de comunicação de massa, que ressoa sem cessar. Todos eles querem falar conosco, até mesmo nos tratando pelo nome; todos eles nos enchem a cabeça, para nos convencer de que o que oferecem é coisa nossa.*¹³

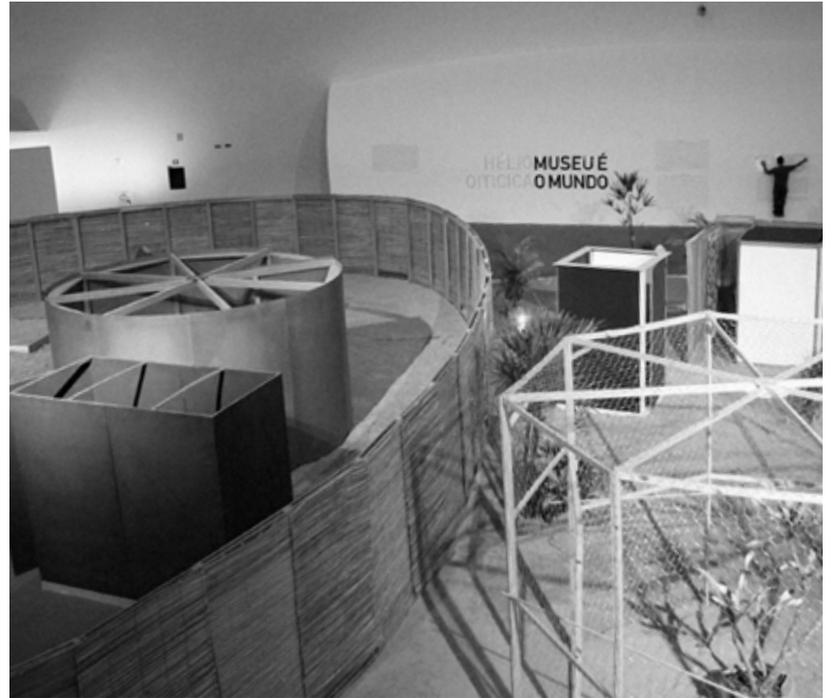
13. Günther ANDERS, *Conversas e Recordações*, 1962.

Não se pode dizer que a instituição bancário-cultural tenha deixado de lado a dimensão da “participação” (como reforça o *release*), oriunda do debate artístico brasileiro dos anos 1960. Ou que não tenha seguido à risca as anotações do artista (como o catálogo faz questão de frisar). Ou ainda que tenha ignorado seus escritos teóricos (como pontuam as numerosas inserções textuais na parede – às quais o discurso dos curadores chama atenção). Seria a supressão do “museu” em favor do “mundo” a realização plena da promessa de transformação do “espectador” em “participador”? Abolição da autoria? Da obra-de-arte? Teoria e prática, fundidas na unidade sintética da *práxis*? Instauração do estado de “invenção total”? De tal maneira apresentado que “o experimental” – a que se referiu o artista num passado já remoto – se encontraria já realizado... Objetivos aparentemente dignos de se almejar. Aliás, dado o cenário de sua enunciação, de um bom-mocismo exasperante. (A exasperação causada pelo grau de irrealidade que se constata nos discursos sobre sua efetivação).

Mal-estar na participação

Mas estava *tudo* lá. Mesmo depois de apagado o incêndio que consumia a Obra. Uma demonstração de que *tudo vai bem*. De onde então o mal-estar? A impressão de que se via uma participação do espectador... *pacificada*. Ou pior: tratada como um mal e, portanto, *curada*. UPP na *Tropicália*? O procedimento curatorial, que envolve um cálculo (político) preciso, não dá margem para reclamações. E se arma contra a

12. “Hélio Oiticica – Museu é o Mundo. Quase 120 obras do artista serão exibidas em São Paulo”, ver [online] http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2841&cd_materia=1263v (acesso 10.03.2010).



eventualidade de que uma voz dissonante se faça ouvir. Mesmo na hipótese de que a dissonância viesse das obras. Pois desloca a abordagem concreta da questão: da urgência histórica da participação (que fala de duas ausências: a ânsia do sujeito e a incompletude do objeto) e sua aliança de classe, para a *presença* do propositor (que é aquela da função-autor, a figura individual do artista). Imposição de um elemento crucial: dos inumeráveis textos inscritos na parede (e dos vídeos projetados) saía a voz – *online* – do próprio “propositor”. Num mesmo movimento criava-se a impressão de que a voz do artista se fazia ser ouvida, e forçava-se, no público, a abstração do fato de que o aparato vocal (tão técnico quanto ideológico) que a transmitia não era outro senão o da instituição. A reivindicação de laços sanguíneos diretos permite pensar que houve ali algo como uma evocação... branca. De um tipo que seria institucional.

Economia da experiência

A exposição – a maior realizada sobre sua carreira, em São Paulo – teve o objetivo de aproximar ainda mais o público de sua produção e oferecer uma ação educativa que enfocasse os significados de sua trajetória. Dessa forma, o instituto provou ser possível proporcionar o diálogo entre o artista e a sociedade, filiando-se a um dos principais conceitos elaborados por Oiticica, o de que a arte só se completa com a participação das pessoas.

(Catálogo da mostra).

“Mas estava tudo lá. Mesmo depois de apagado o incêndio que consumia a Obra. Uma demonstração de que tudo vai bem. De onde então o mal-estar?”

O *release* institucional também fala da irradiação, realizada pela instituição, de *Penetráveis* pela cidade: dado empírico – ou marketing direto – da expressão “Museu é o mundo”. Frisando, com voz doce, que as obras são “bastante contemporâneas e atuais em suas propostas”. Contemporaneidade? Certamente se trata da atualidade formal dos procedimentos que a obra opera, em vista da dimensão de “participação do espectador” que permeia reconhecidamente o trabalho de Oiticica. Nas entrelinhas é possível ler “estética relacional”. Mas como tal “estética” poderia definir o “participante”, em vista dos “processos de dessubjetivação” que regem, segundo Agamben, a vida contemporânea? Ausência do político: se o autor não é senão um invólucro espectral (ao qual se pode associar a logomarca), ao participante não restaria outro papel que o de consumidor (de um produto cultural):

*As sociedades contemporâneas se apresentam assim como corpos inertes atravessados por gigantesco processo de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real. Daqui o eclipse da política, que pressupunha sujeitos e identidades reais (o movimento operário, a burguesia, etc.), e o triunfo da oikonomia, isto é, de uma pura atividade de governo que visa somente à sua própria reprodução.*¹⁴

14. Giorgio AGAMBEN, “O que é um dispositivo?”, op. cit., p. 48-9.

Participação no espelho

*É por um paradoxo apenas aparente que o inócuo cidadão das democracias pós-industriais, que executa pontualmente tudo o que lhe é dito e deixa que os seus gestos quotidianos, como sua saúde, seus divertimentos, como suas ocupações, a sua alimentação e como seus desejos sejam comandados e controlados por dispositivos até nos mínimos detalhes, é considerado pelo poder – talvez exatamente por isso – como um terrorista virtual. [...] Aos olhos da autoridade nada se assemelha melhor ao terrorista do que o homem comum.*¹⁵

15. Idem, p. 49-50.

Daí a necessidade do *controle*. O ato falho não poderia ser mais comprometedor: os espelhos, colocados pela instituição nas paredes em frente aos *Parangolés* (como provadores numa loja), denunciam o caráter solipsista da concepção de sujeito que regia a dimensão participativa dentro do espaço expositivo – cuja extensão seria a do mundo... No espelho, um reflexo (invertido) da “participação do espectador”. Imagem especular, que instaura um regime de complementaridade entre participação e... controle. Do sujeito-espectador ao espectro do sujeito: “meros instrumentos da função marketing”, o

16. Jeremy RIFKIN, *A era do acesso: a revolução da nova economia* (São Paulo, Makron, 2001), apud Otilia ARANTES, “A ‘virada cultura’ do sistema das artes”, in *Revista Margem Esquerda*, n. 6 (São Paulo, Boitempo Editorial, 2005), p. 67.

autor-propositor e o espectador-participador (polos simbióticos da participação), são os atores de uma nova “economia da experiência”, cujo funcionamento repousa

*antes sobre a mercadização de toda uma gama de experiências culturais do que sobre os produtos e os serviços tradicionais fornecidos pela indústria.*¹⁶

Pode-se dizer que a instituição opera abertamente – ao atribuir concomitância entre a parede branca do museu (que foi saturada de superfícies reflexivas) e o espaço aberto (mas neutralizado) do mundo – uma atualização no campo simbólico da dimensão da “participação do espectador”. E o faz ao firmar sociedade com a assinatura autoral *Hélio Oiticica*. Espelhamento dentro do cubo branco: retrato fiel do sujeito contemporâneo. Qual a “participação” possível dentro de um Banco? Participação nos lucros?¹⁷

Memória seletiva

*Na verdade a violência política caiu em descrédito pelo fato de o Estado ter tomado nas mãos a matança e de tê-la burocratizado por meio do monopólio estatal da violência. Vivemos numa civilização da representação. A civilização cristã é a civilização da representação, do delegar, do um por todos; por todos os outros apenas um está pendurado na cruz. [...] O fogo ateado no armazém [pelo grupo Baader-Meinhof] foi uma tentativa desesperada de provocar a sociedade da representação, de delegar sofrimento e de transferir a guerra do Vietnã para o supermercado.*¹⁸

18. Heiner MÜLLER, “Prefácio”, in Bertolt BRECHT, *A decadência do egoísta Johann Fatzer*, trad. Christine Röhrig (São Paulo, Cosacnaify, 2002), p.15-6.

À “economia da experiência” soma-se uma experiência da economia. O resultado é a ausência da dimensão transgressora – política, ética e sexual – da “participação”. Seqüestro do político (que desde Baudelaire é, para a arte moderna, o *satânico*): a participação do espectador oferecida ao público em “Museu é o mundo” foi limitada a um exemplar tardio do processo. Não a participação do período “quente”, coletivista, da cultura brasileira, referida por Oiticica no “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1967) – que ecoava o processo de amadurecimento político das massas, abortado em 1964. Mas uma participação submetida a um processo de domesticação e de estetização. Ou antes, de positivação. Não a participação perigosa, historicamente determinada (com conteúdo de classe), da sexualidade bélica do morro e da política pulsional da luta armada – mas “um estilo de vida simpático a consumir entre outros”.¹⁹

17. Ver, para uma leitura crítica da associação entre a ideologia da “participação” na arte contemporânea e a cultura administrativa do “voluntariado” das gestões empresariais da cultura, Clarissa DINIZ, “Partilha da crise: ideologias e idealismos”, in *Revista Tatuí*, n. 12 (Recife, 2011), p. 33-44.

19. Roberto SCHWARZ, “Fim de século”, in *Sequências Brasileiras*, (São Paulo, Cia. das Letras, 1999), p.162.

Necrofilia é amor ao futuro

*É preciso aceitar a presença dos mortos como parceiros de diálogo ou destruidores de diálogos – o futuro surge somente do diálogo com os mortos. No que se refere à arte a ilusão da identidade pessoal deve ser destruída.*²⁰

Não obstante, a evocação operada pela instituição pode ser reveladora de uma necessidade. De modo que não é apenas factível (como demonstrou a exposição) o processo de apreensão da voz que ecoa da tradição “participativa” da arte brasileira. Talvez seja exemplar. O nexa histórico no qual floresceu a obra de Oiticica merece uma reavaliação de grande porte. Urgente. Pois a evocação de Oiticica pela doxa pós-moderna diz respeito à tentativa de criar-se (ou impor) um Oiticica oficial. Um *artiste*. Contra o qual urge opor um outro Oiticica. Não o Autor. Mas um anônimo. No procedimento de destruição da identidade pessoal do *autor* reside a diferença entre o procedimento *evocativo* utilizado na exposição “museu é o mundo” e a tarefa que resta por fazer em relação à obra de Oiticica (e do grupo de artistas e passistas de escola samba que, entre 1964 e 69, formaram o imaginário artístico brasileiro). Contra a evocação, a necrofilia.²¹

20. Heiner MÜLLER, “Necrofilia é amor ao futuro. Entrevista de Heiner Muller a Frank Raddatz”, pub. original in *Jenseits der Nation*, 1990, trad. Christine Röhrig, in Revista *Vintém*, nº 5 (São Paulo, Edições do Latão, 2004), p.35.

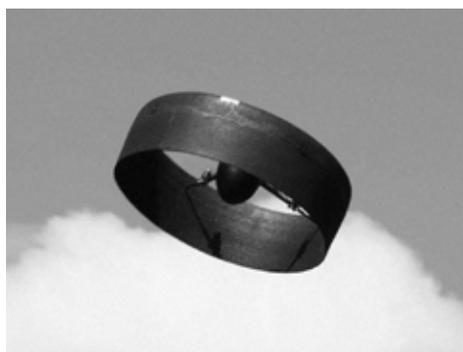
21. “O fetiche do mercado da arte é o nome do mestre. Do ponto de vista histórico, talvez o maior mérito de [Eduard] Fuchs tenha sido o de ter encetado a libertação da história da arte desse fetiche do nome do mestre. Assim, podemos ler no seu livro sobre a escultura do período Tang: ‘Por isso o total anonimato das oferendas funerárias, o fato de não se conhecer um único caso de criação individual dessas obras, é uma importante prova de que nesse domínio nunca se pode falar de produção artística individual, mas sempre do modo como o mundo e as coisas eram vistas nessa altura pela totalidade da população’”. Walter BENJAMIN, “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”, in *O Anjo da História*, org. e trad. João Barrento (Belo Horizonte, Autêntica, 2012), p. 162-163.

Marginalia

*O certo é que tanto o ídolo, o inimigo público nº 1, quanto o anônimo são a mesma coisa: a revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto social fixo. Esta revolta assume, para nós, a qualidade de um exemplo – este exemplo é o da adversidade em relação a um estado social: a denúncia de que há algo de podre, não neles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos.*²²

O procedimento necrofilico, ao contrário do evocativo, não procura “a verdade” do corpo morto. Trata-se de uma violação passional do cadáver. Assim, não é necessário demonstrar “o verdadeiro” Oiticica, de modo a fazê-lo um aliado *avant la lettre* – ainda que o seja. É preciso apenas colocar claramente as questões que fazem de sua “obra” (nossa) contemporânea. Reconhecer nela uma “imagem única, insubstituível do passado”, na qual resida a negatividade e a intempestividade da “participação”. O anacronismo íntimo do contemporâneo que aponta para fora do presente. Oiticica como aliado parcial. Apenas em sua derrota. (Que é, ainda, a nossa).

22. Hélio OITICICA, “O Herói Anti-Herói e o Anti-Herói Anônimo”, in coluna “Artes Plásticas” de Frederico MORAIS, “Heróis e anti-heróis de Oiticica”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 10.04.1968, 2ª Seção, p. 3, *apud* Luciano FIGUEIREDO (cur. e org.), *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, cat. de exposição (MAM-RJ, Maio de 2002), (Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / MAM-RJ, 2002), p.28.



*“Não é necessário
demonstrar o
'verdadeiro' Oiticica,
de modo a fazê-lo um
aliado avant la lettre –
ainda que o seja.”*



o bom, o mal e o feio

James Elkins

Cinco razões para ser pessimista em relação ao mundo da arte

Este texto propõe cinco razões que explicam porque o mundo da arte é uma bagunça desesperadora. Elas são seguidas de cinco respostas. O texto é uma charada. Não leia a conclusão antes de ter lido todo o resto.

Cinco razões para ser otimista em relação ao mundo da arte

Este ensaio propõe cinco razões que explicam porque o mundo da arte está prosperando, seguido de cinco respostas. O ensaio é uma charada. Não leia a conclusão antes de ter lido todo o resto.

James Elkins

o bom, o mal e o feio



1.a

Os Estudos Visuais estagnaram.

O campo, que emergiu no começo dos anos 1990, tinha grande potencial: ele prometia ser o lugar onde se poderia estudar imagens de todos os tipos, para além da esfera das belas artes. O campo da história da arte, tido como moribundo, deveria ser criticado e um novo espaço interdisciplinar se abriria, um espaço entre história da arte, antropologia, *film studies*, midialogia, crítica literária, filosofia, antropologia e performance. O campo dos Estudos Visuais deveria ser transdisciplinar, não disciplinar, subdisciplinar. Devia ser o lugar onde televisão, filme, vídeo, propaganda e fotografia poderiam ser analisados juntos; onde Erwin Panofsky, George Kubler, Meyer Schapiro e Ernst Gombrich dariam lugar a Walter Benjamin, Jacques Lacan, Michel Foucault e Roland Barthes. Os Estudos Visuais proveriam crítica política séria, uma análise do operador, um interesse renovado sobre o olhar, um repensar da teoria pós-colonial, um escopo genuinamente internacional, um alcance para além do mundo da arte, e para além dos estreitos caminhos das Humanidades. Mas essa promessa foi dissipada, e o campo permanece apenas uma colagem de estudos em interesses específicos, falhando em organizar um projeto mais amplo coerente que se estenda para fora dos limites familiares das belas artes e das mídias de massa.

Os Estudos Visuais estão triunfantes.

1. b

Os estudos visuais estão se espalhando ao redor do mundo, com novos programas abrindo na América Central e do Sul, no sudeste da Ásia, na Europa Oriental e África do Sul. Há evidência, a partir do número de alunos matriculados, que os estudos visuais estão superando a história da arte, e é possível que os estudos visuais venham a absorver e transformar a história da arte nas décadas por vir. A ênfase dos estudos visuais em ação e visualidade, em oposição a objetos visuais, é uma releitura transformadora da história da arte. É ingegavelmente trans-disciplinar e, caso não seja coesa, isso é simplesmente apenas um indício de sua força. Os estudos visuais estão abertos para estudos sobre filmes e a mídia, antropologia visual, sociologia, economia e outras áreas; e tem a capacidade de se tornar uma força aglutinadora na vida universitária, aproximando pessoas de várias disciplinas com um interesse geral em visualidade. A diversidade de periódicos voltados para os estudos visuais – da *Journal of Visual Studies* à *Critical Inquiry* – evidenciam a força do tema. Seria difícil apontar um campo nas humanidades que esteja crescendo mais rapidamente ou gerando mais interesse.

2.a

A arte política está perdida.

Com o declínio da crítica institucional coordenada no final dos anos 1990, artistas de engajamento político genuíno se voltaram para a estética relacional e outras estratégias de intervenção não nomeadas. Alguns dos projetos mais interessantes e radicais de arte política usam o termo “arte” em um sentido não definido: seus praticantes não têm um modelo do que “arte” significa no contexto de sua prática, exceto como realizadores de um trabalho feito à margem das instituições e ideologias criticadas; ou como uma incógnita para o que em sua prática não pode ser atribuído à estética. Alguns projetos em andamento chegam a evitar a palavra “arte” completamente, clamando o questionamento de seu próprio lugar político e adiando a questão do que “arte”, em última instância, deveria ser. Ao mesmo tempo, feiras de arte internacionais e exposições tornaram-se escrupulosamente tolerantes para com a arte política, além de impecavelmente agnósticas no que se refere à força, verdade ou necessidade que tal arte possa ter. Como resultado, quase toda prática política pode encontrar um lugar no mundo da arte internacional, onde é rapidamente aceita, assimilada e despojada de qualquer poder notável. Ainda não há nenhuma teorização sobre porque as artes visuais deveriam ser um veículo privilegiado para a ação política.

A arte política é central para as belas artes.

2.b

Dada a enorme influência dos mercados mundiais de arte (as muitas feiras de arte repletas de arte regida pelo mercado, meramente decorativa, exótica, neoconservadora ou ainda tardia e sem apelo), e dado o número igualmente grande de graduandos em arte (cujos trabalhos podem ser homogêneos e previsíveis em seu mimetismo camaleônico das últimas tendências), e dado o crescimento exponencial dos mercados de arte nacionais na China, Brasil e Índia (onde a produção, divulgação e interpretação de arte mimetiza e expressa o triunfo do capitalismo e a prosperidade) – dado tudo isso, a arte política é mais importante do que nunca. As iniciativas mais interessantes – como o *Critical Art Ensemble, Institute for Applied Autonomy, The Yes Men, Conglomco Media Network, Finishing School, Temporary Services e irrational.org* – estão encontrando meios criativos de abalar o espetáculo de consumismo sem fim que agora move boa parte da produção cultural ao redor do globo. Mesmo a arte não abertamente política é extravagante e exótica de maneiras que seriam impossíveis apenas dez anos atrás. Sua exuberância reflete o crescimento selvagem do capitalismo tardio.

3.a

O mercado de arte não foi interpretado.

O mundo da arte produz uma avalanche de literatura. Nenhuma pessoa na escola de arte onde eu ensino lê sequer uma fração dos 208 periódicos sobre arte que assinamos. Ninguém lê mais que uma pequena fração dos blogs e websites que anunciam arte nova. Ninguém lê mais do que alguns livros sobre história da arte e estética das centenas que aparecem a cada ano. Até onde posso dizer, ninguém se dispõe seriamente a ler as inúmeras brochuras e catálogos que as galerias produzem em escala desconcertante. Alguns dos mercados mais representativos, como o da arte chinesa, existem na quase total abstinência de qualquer literatura interpretativa. Crítica e teoria sérias existem de fato, mas elas são quase inaudíveis, perdidas na desordem do segundo plano. Apenas alguns artistas principais, como Andy Warhol e Gerhard Richter atraíram interpretes bons e suficientes para que as posições principais em seus trabalhos pudessem ser discriminadas e discutidas. Para a maioria, a literatura é esparsa, não lida e na maioria dos casos repetitiva. Artistas são entrevistados incessantemente, as questões são fáceis ou previsíveis, e artistas conhecidos ouvem as mesmas perguntas de novo e de novo. A soma total de escritos sobre um artista médio é uma coleção deprimente de recortes de jornal e artigos comissionados. Essa situação não parece incomodar a ninguém, talvez porque qualquer aparência de senso comum ou argumento coordenado poderiam ser vistos como posições conservadoras ou reacionárias.

O mercado de arte é pleno de significado.

3.b

Não é verdade que o mercado de arte não foi interpretado. Os mercados de arte norte americano e europeu são tão profundamente interpretados que é impossível se manter em dia com a literatura – e isso é uma coisa boa. Mesmo a arte contemporânea chinesa, que aparentemente tem crescido na relativa ausência de discussão crítica, está de fato criando uma geração inteira de historiadores, curadores, colecionadores e críticos chineses que são geralmente ignorados no ocidente, tais como Zhang Zhiyang, Pi Li, Wang Huangsheng, Johnson Zhang, Li Xianting, Gao Ming Lu, Qing Huang, Peng De, Wang Nanning, Shui Tian Zhong, Wang Lin Tao Yongbai, Wang Jianwei, Yin Jinan, Zhang Rui, Xu Manray e Hou Hanru. Dizem que o mundo da arte internacional não foi interpretado é um sinal claro da parcialidade ocidental, das certezas e do prescritivismo arrogante daquilo que Dipesh Chakrabarty chama de “Europa”. O mundo da arte está cheio até a borda com interpretações. Há mais teoria séria sendo produzida agora do que jamais houve, e esta teoria vai do pós-estruturalismo francês (Alain Badiou, Jean-Louis Scheffer, Jacques Rancière, Marie-José Mondzain, Jean-Luc Nancy) à neuroestética e à ciência cognitiva (John Onians, Ladislav Kersner, Barbara Stafford). Quem poderia querer mais interpretação?

4.a

O mundo da arte é incoerente.

O mundo da arte por vezes descreve a si mesmo como um ser em estado de pluralismo. Dizem que o advento do pós-modernismo nos anos 1960 produziu as condições nas quais qualquer número de estilos e tipos poderiam ser praticados simultaneamente, de modo que as teorias sobre arte se tornassem inumeráveis, cada qual uma equivalente filosófica de qualquer outra. (É um interessante paradoxo que a pessoa associada a essa doutrina, Arthur C. Danto, se expresse em prosa claríssima, solidamente fundamentada.) Porém, o mundo da arte é mais incoerente que pluralista. Temas específicos da arte como fotografia, a representação de paisagens e temas religiosos em arte e globalismo são marcados por diferenças e mal-entendidos que não podem ser caracterizados como pluralistas. No campo da fotografia, por exemplo, algumas pessoas se recusam a discutir sobre a noção de índice, ou sobre o *punctum* de Roland Barthes, e isso por si só poderia ser um efeito normal, decorrente de uma pluralidade de interesses. Mas pelo menos uma parte dessas pessoas não têm nenhuma posição em relação a esses assuntos, além de não terem nenhuma explicação razoável sobre porque seria irrelevante o fato de elas não terem uma posição. O campo da crítica fotográfica é mais do que uma simples pluralidade de pontos de vista: é um campo heterogêneo, sem qualquer esperança razoável do desenvolvimento de uma discussão coerente.

O que significa “incoerente”, e por que isso é tão ruim? Talvez isso signifique que o mundo da arte é pluralista, ou relativista, ou ambos. Se você procurar “pluralismo” na Wikipédia vai encontrar pluralismo político, pluralismo material, pluralismo metodológico e uma dúzia de outros. No mundo da arte, pluralismo significa que existem práticas que envolvem conceitos que são desproporcionais em relação a outros. Mas e daí? O mundo da arte também é relativista, o que significa que não há um único ponto de vista que seja independente de outros, de modo que cada interpretação depende de outro ponto de vista. Mas isso parece banal, e mesmo necessário, para qualquer empreendimento cultural. Logo, se o mundo da arte é incoerente, isso apenas quer dizer que ele é saudável. Por exemplo, poucas pessoas têm teorias completamente elaboradas sobre o que é a fotografia (Rosalind Krauss, Joel Snyder, Thierry de Duve, Liz Wells, Geoffrey Batchen, Jan Baetens, Carol Squiers, Anne McCauley, talvez uma dúzia de outras). A maior parte das pessoas têm ideias mais ou menos iniciais sobre o que faz fotografias serem diferente de outros meios, e está tudo bem. Também não tem problema se suas ideias não se misturam umas com as outras, ou se elas falam línguas diferentes, ou se elas não têm ideia alguma. Isso é arte.

5.a

A crítica de arte é impotente.

A grande organização internacional AICA, principal sociedade de crítica de arte do mundo, está intelectualmente falida. Muitos de seus membros se associam somente para ter o cartão de identidade que permite entrada gratuita em museus ao redor do mundo. A AICA promove um prêmio anual para o melhor trabalho de curadoria, ainda que seja uma organização voltada para críticos de arte, e, portanto, deveria estar oferecendo um prêmio para a crítica. (No Reino Unido eles de fato têm o *Bernard Denvir AICA Memorial Award for Art Critics*, e ofereceram prêmios especiais para contribuições notáveis em crítica de arte, mas seu prêmio mais importante vai para a curadoria.) Ao oferecer um prêmio para a melhor exposição, a AICA evita ter de discutir abertamente o que a crítica de arte de ponta deveria ser. A crítica de arte se encontra em grande desordem: não existem mais fóruns sobre termos críticos, conceitos principais ou questões éticas. Não há discussão sobre se os críticos de arte deveriam julgar (como gerações anteriores pensavam) ou considerar as condições para o julgamento (como o grupo em torno de Rosalind Krauss propôs nos anos 1970) – e ainda assim formar juízo tem sido, historicamente, condição *sine qua non* para a crítica. Alguns dos críticos mais lidos tem prazer de declarar que não têm ideias norteadoras, nenhuma teoria ou perspectiva. Ninguém sabe se a crítica de arte tem uma história: será que Charles Baudelaire conta como um precursor da crítica de arte contemporânea? Não se julgarmos pelo modo como as pessoas escrevem, porque ninguém emula Baudelaire. Mas sem modelos históricos, sem uma história, a crítica de arte se torna uma forma de escrita como qualquer outra. Seria difícil encontrar outro campo do conhecimento tão completamente privado de autodefinição quanto a crítica de arte.

A crítica de arte é exatamente, precisamente, o que deve ser neste preciso momento. Ela abandonou seus princípios, que não passavam de camisas-de-força modernistas ou bravatas ideológicas, e se tornou tão flexível quanto exige o campo da arte. Faz sentido que críticos como Jerry Saltz e Dave Hickey sejam tão populares entre jovens artistas da América do Norte: a postura *antiteórica* de Saltz e o *anti-institucionalista* de Hickey estão afinadíssimos com o mercado de hoje. Danto é popular, em parte, porque é uma influência libertadora: sua doutrina parece exortar por um fim da história da arte, com seu interesse obsessivo em linhas de influência e a crescente importância do passado. A crítica não seria crítica se ela tivesse uma história de estilo acadêmico ou princípios de estilo acadêmico. A crítica funciona por meio do juízo: é o momento do encontro subjetivo, o momento no qual a obra de arte se apresenta pela primeira vez. Se esse momento fosse constrangido por alguma exigência intelectual, ele não teria mais o grau de abertura de uma experiência fenomenológica genuína. Ele não seria selvagem: seria domesticado. Seria história da arte.

A crítica de arte está ótima.



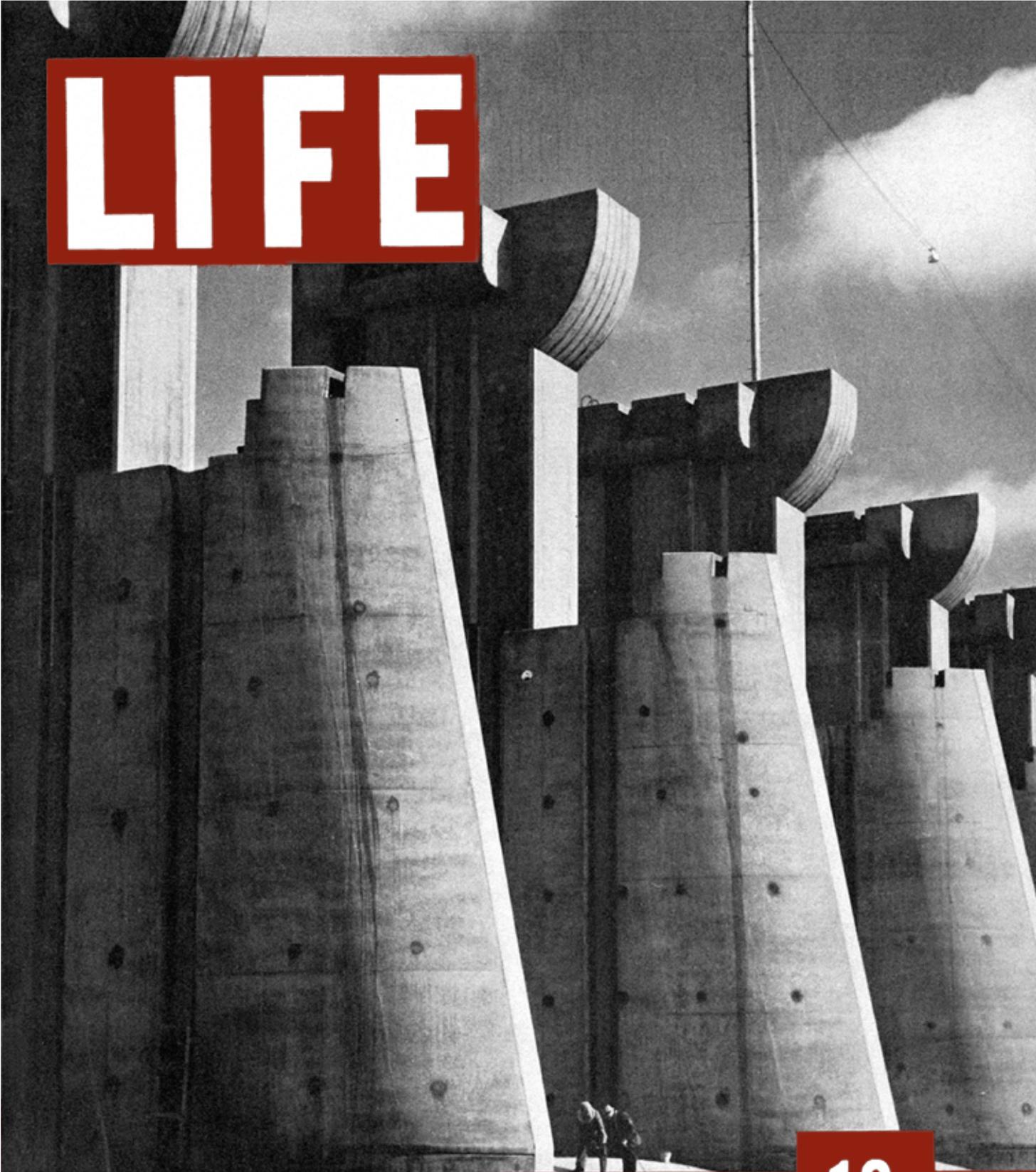
Conclusão

Estes tópicos expressam dois estados de espírito. O primeiro grupo de cinco tópicos é pessimista e cético. Já o segundo grupo de cinco é otimista e esperançoso. Coloquei os tópicos pessimistas antes dos otimistas para que este ensaio terminasse com um tom positivo, e também para criar um desafio. Acredito que se você ler o texto do começo até o fim terá a impressão de que os argumentos otimistas respondem aos argumentos pessimistas, mas na verdade eles não o fazem. Os argumentos pessimistas é que respondem aos argumentos otimistas, e de fato os argumentos otimistas estão dispostos de modo a serem más interpretações dos argumentos pessimistas.

O mundo da arte é uma bagunça produtiva, e está tudo bem se você não está interessado em dizer o que a arte significa. Uma vez que você começa a considerar o significado histórico, filosófico e crítico do trabalho, então o mundo da arte se vê numa confusão desesperadora, tornada ainda mais desesperadora pelo otimismo alienante criado pelos mercados e pelo dinheiro. É importante frisar que não estou clamando por um retorno aos princípios, argumentos, racionalidade, intervenção política efetiva ou coisa do tipo. Estou apenas apontando motivos pelos quais não faz sentido ser otimista quanto às liberdades, possibilidades, valores de mercado, posição histórica, expansão, significado ou direção da arte atual, história da arte, estudos visuais, crítica de arte ou teoria de arte.

*Voce nunca sabe quem está
do seu lado em um bonde alemão*





LIFE

NOVEMBER 23, 1936 **10** CENTS

Sol; Fa Mi Sol Do Re Mi; Do

Mauricio De Bonis

Se a tendência generalizada a uma especialização descontextualizada (e portanto pretensamente auto-suficiente) invade a formação musical de maneira geral, não é de se surpreender que sejam cada vez menos enfatizadas nos estudos sobre essa arte tanto sua abordagem como linguagem quanto sua apreciação crítica materialista, incluindo as formas do engajamento político mais pertinentes a ela. Em um trabalho recente (De Bonis, 2012) propus a abordagem desses problemas em uma argumentação conjunta, afinal sempre me pareceu claro que, das abordagens possíveis da música em suas especificidades, a visão materialista sobre sua história é imensamente enriquecida pela analogia (pela comparação crítica) com as diversas formas de linguagem. Ficam mais claras nessa abordagem as diferenças essenciais entre as diferentes práticas que entendemos como linguagens, de modo a definir melhor em sua imensa variedade o campo de ação da linguagem musical.

Levando em conta o grau de generalização que é necessário tomar para que uma abordagem como essa faça sentido, já não é incomum (embora não seja consensual) a apreciação mais clara de algumas características distintivas essenciais da linguagem musical. Entre elas, e de especial interesse nesse caso, a indefinição na operação semântica (seja em associações convencionadas ou

em imitações de sons pré-existentes), cuja ênfase na composição musical é substituída pela construção “sintática”, pela operação estrutural pura e simples, deixando em aberto a operação com o significado – que pode vir a ser privilegiada na associação do discurso musical com qualquer outro campo lingüístico mais diretamente carregado de implicações semânticas (não apenas a linguagem verbal).

Da mesma forma, por via contrária, é revelador o retorno à abordagem lingüística da música na consideração de suas funções possíveis no engajamento político – assunto que eventualmente retorna à pauta no meio dos debates da música erudita brasileira, poucas vezes com a clareza que o tema merece. Afinal o discurso musical em si não carrega necessariamente a conotação que se intente. É em associação com outras linguagens que o discurso musical pode vir a ser profundamente impactante – e de fato foi, em muitos casos, imprescindível – em funcionalidades as mais diversas e engajamentos das mais distintas ordens.

Um exemplo simples pode ilustrar essa discussão de forma breve e direta: a peça para coro *LIFE: madrigal* (1971), de Willy Corrêa de Oliveira [1938-] (sobre poema de Décio Pignatari [1927-2012]), que tece uma longa e abstrata série de intervenções texturais e polifônicas ladea-

das, de um lado (ao início), por uma citação de um madrigal renascentista (de Carlo Gesualdo [1566-1613]), e de outro (em seu encerramento) por uma citação de um refrão de hino protestante, “Glória, glória, Aleluia”. Esse procedimento recorrente na obra de Willy, que entendemos como uma forma de metalinguagem, está intimamente ligado à proposta de uma possível intenção semântica na música erudita desde meados do século XX (e também fortemente associada à obra do compositor belga Henri Pousseur [1929-2009]), com a recuperação de materiais de origens identificáveis como uma forma de recuperar um substrato “lingüístico” compartilhado em uma época de crise da linguagem musical comum. Os fragmentos citados não surgem à maneira de uma colagem, mas como matérias-primas da obra, por mais transfigurados que se apresentem em meio ao discurso. A obra de Willy naquela época e a sua relação estreita com a poesia concreta merece um comentário, que retomamos aqui.

Willy há cerca de 50 anos

O compositor brasileiro Willy Corrêa de Oliveira sugere em sua primeira “biografia conjectural” que algumas partituras e discos trazidos de uma viagem à Europa por seu colega Gilberto



Mendes em 1959 (contendo obras de Webern, Stockhausen, Boulez, Nono) foram recebidos inicialmente com escárnio, inclusive com a confecção de paródias (estridentes, e acompanhadas de estapafúrdias justificativas matemáticas). “E ríamos. Mas, pouco a pouco, o riso menor, desaparecendo, o pejo se apagando e fui eu quem caiu em sua graça” (Oliveira, 1998a, p.6). O ambiente cultural entre Santos e São Paulo, nesta época, é lembrado como de uma efervescência que faz corpo com essa renovação, com a busca de novas soluções que acompanhem as descobertas artísticas mais contundentes. “Importantíssimo naquele momento, o contato com os poetas concretos (que me ofertaram Joyce e Mallarmé), e a amizade diária de Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Gastão Frazão, Roldão Mendes Rosa, Marcelino – o escultor; o Clube de Cinema de Santos” (Oliveira, 2006).

Nesse momento surge a oportunidade da sua participação no festival de Darmstadt, com a concessão de uma bolsa de estudos, para o contato direto com as novas referências alme-

jadas, em particular com Henri Pousseur, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Luigi Nono. De duas idas ao festival (em 1962 e 1963) Willy retorna com a influência marcante de Henri Pousseur. “[George Olivier] Toni e Pousseur foram, verdadeiramente, meus mestres, o que me evita sobrevalorizar o autodidatismo” (Oliveira, 2006). Antes do amadurecimento e da incorporação plena de uma proposta metalinguística como a de Pousseur, seria necessária no entanto uma fundamentação nova, uma reavaliação detalhada propriamente, sobre a história da música erudita, o que se mostra nitidamente na obra de Willy alguns anos depois, no início da década de 1970. Se o jogo metalinguístico está presente em sua produção da década de 1960, é ligado a outras influências do repertório vivenciado em Darmstadt, a saber, o *happening*, o teatro musical, a música aleatória, as operações de indeterminação e improvisação (junto à influência de John Cage), ao lado de uma provocação ácida do meio musical, do ambiente dos concertos, do “gosto” duvidoso predominante quando

este se abandona à repetição obstinada de obras consagradas do século XIX. Se Willy compartilha esse espírito provocador, na época, com os representantes da “poesia concreta” de São Paulo (Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari), é a partir de sua influência que ele chega a uma nova referência, “uma descoberta tão incrível quanto foi a de Chopin”, na literatura de James Joyce. Willy comenta nas *Cinco advertências sobre a viagem* seu encantamento pela imaginação estrutural de Joyce no planejamento do *Ulysses*, no sentido de cada “técnica precisa para cada capítulo” dentro desse planejamento, na riqueza “polifônica” do material literário, na rede de relações intersemióticas, expandindo em seguida o comentário para o *Finnegans Wake* (Oliveira, 2010, p.65-77). A idéia-força de uma composição musical que incorporasse a influência da obra de Joyce amadurecera em Willy antes de seu contato com Pousseur – como já demonstra uma das partituras que ele leva ao Festival de Darmstadt, *Um movimento vivo*, sobre poema de Décio Pignatari.

Influências concretas

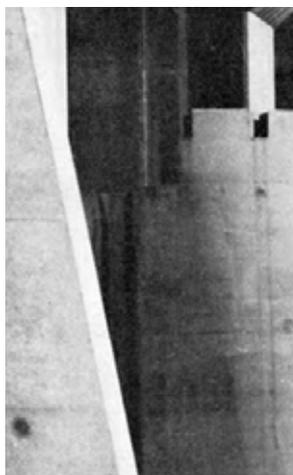
A influência dos poetas concretos paulistas sobre a obra de Willy se mostra diretamente não apenas na utilização de seus textos, mas na modificação dos procedimentos da composição vocal de modo geral. Os poetas concretos já levantavam em seu “plano-piloto para a poesia concreta” a ideia de isomorfismo (derivada da psicologia da *Gestalt*) em lugar da relação entre forma e conteúdo na narrativa tradicional.

Ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo. paralelamente ao isomorfismo fundo-forma se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisionomia, a um movimento imitativo do real (motion); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (movement); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível)
(Campos, Pignatari, Campos, 1975, p.157).

Na construção do poema, chamam a atenção para as inter-relações estruturais entre a semântica, a visualidade dos signos e a fonética – em tendência defendida como “verbivocovisual”, a partir de termo cunhado por James Joyce.¹ O manifesto “por uma nova música brasileira”, de 1963, de que Willy é um dos signatários, acusa a influência direta, inclusive remetendo o leitor ao conceito de isomorfismo no “plano-piloto para a poesia concreta”.² A analogia não é direta, no entanto: trata-se aqui de uma espécie de transposição intersemiótica, em que a forma de uma obra musical é construída fazendo referência a

1- O termo comprime as raízes latinas para a “palavra”, sua enunciação sonora, sua decodificação visual. “Up to this curkscrew bind an admirable verbivocovisual presentment of the world renowned Caerholme Event has been being given by *The Irish Race and World*”. Na tradução de Donaldo Schüler: “Até a curva da saca-rolha um admirável presentamento verbivocovisual do mundialmente famoso Evento de Caerholme estava sendo dado pela *The Irish Race and World*” (Joyce, 2002, p.300-301). No comentário do tradutor, trata-se da “irradiação de uma corrida de cavalos que evoca experiências literárias desde a primeira linha. O *presentamento verbivocovisual* reconcilia visão e audição, sentidos que, como os filhos de Abraão, disputam a primasia. Presente está a substância verbal, ausentes estão os referentes” (idem, p.393).

2- Tivemos a oportunidade de comparar com mais detalhe esses dois manifestos em De Bonis (2010a).



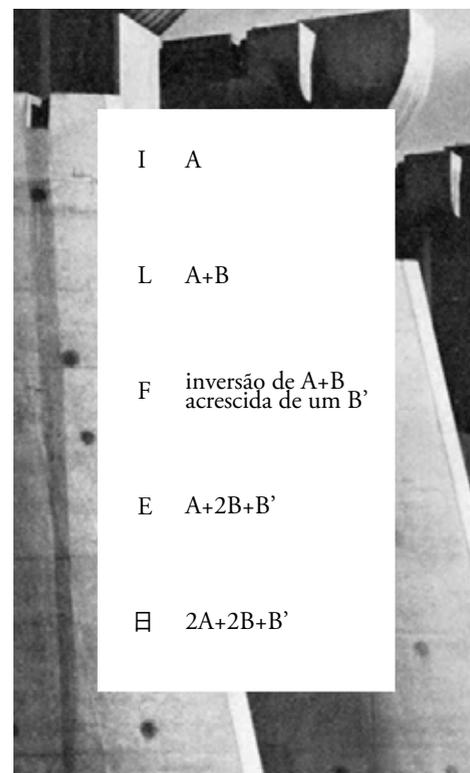
outra obra de arte, autônoma, de acordo com sua forma poética particular. A novidade da proposta estaria na busca de poemas que não se estruturassem segundo rimas ou métricas regulares como na narrativa tradicional: a busca de novas soluções formais e estruturais na poesia poderia fomentar as novas estruturações buscadas pelos compositores de vanguarda, se os poemas refletissem de alguma forma na estrutura musical a estrutura poética. Se nos poemas concretos a noção de isomorfismo diz respeito ao “conflito de fundo-e-forma” inerente ao poema, na música de Willy, para além do isomorfismo na estrutura musical (que de resto já permeia a composição musical há séculos) traça-se em diagonal o isomorfismo poesia-música, em uma correspondência de estruturas e significados entre dois corpos relativamente autônomos. Essa proposta se aproxima ainda da de Boulez, que reforça a relação fonética do poema com o pensamento timbrístico na composição, além de apontar para a derivação de uma estrutura musical em livre analogia com uma estrutura formal visual no poema:

se escolho o poema para instaurá-lo como fonte de irrigação de minha música e criar assim um tal amálgama que o poema se encontre como “centro e ausência” do corpo sonoro, então não posso me limitar apenas às relações afetivas que essas duas entidades mantêm entre si; então, impõe-se um tecido de conjunções que comporta, entre outras, as relações afetivas, mas que engloba, por outro lado, todos os mecanismos do poema, desde a sonoridade pura até sua ordenação inteligente (Boulez, 1966, p.58).

LIFE: madrigal

Em 1971 Willy compõe a peça *Life: madrigal*, para coro, sobre um poema de Décio Pignatari. O poema de Pignatari se desenrola em seis folhas, partindo de um traço vertical que se desenvolve como motivo gráfico até chegar à palavra LIFE, tal como é tipografada no título da revista americana. O traço vertical inicial (próximo ainda da grafia do “aleph”, primeira letra do alfabeto árabe), no contexto do poema, é interpretado como a letra I, e é por uma gradual acumulação de variações gráficas sobre ele que se forma a palavra: na primeira página I, na segunda L (a adição de um traço menor na vertical), F (inversão do anterior com adição de mais um traço horizontal, menor ainda), E (mais um traço horizontal, ou ainda, a somatória dos dois signos anteriores), o ideograma chinês 日 (com adição de mais um traço vertical), e por fim a palavra LIFE (o poema, em sua disposição original, é apresentado nas páginas seguintes).

Interpretando os materiais gráficos do poema à maneira de motivos musicais, podemos nomear o traço vertical inicial como sendo um motivo A, e o traço horizontal como um motivo B. As letras, assim, corresponderiam à seguinte variação motívica:



Ex.2. Interpretação “motívica” do desenvolvimento dos signos gráficos no poema LIFE.



L

F

E



LIFE

Ex.3. Transcrição do madrigal de Carlo Gesualdo em notação moderna, incluindo o primeiro momento em que a polifonia é interrompida pelos gemidos de dor.

O ideograma 日 corresponde à palavra sol (no chinês), remotamente originado de pictogramas circulares com um ponto no meio (veja Campos, 1977, p. 262). O poema mostraria como as palavras “vida” em inglês e “sol” em chinês se originam nos mesmos sinais gráficos, para além da identidade semântica. Ele é construído sugerindo um movimento de formação das palavras, como etapas da vida, da criação, com um signo por página, cada página correspondendo a uma etapa desse processo. O poema é pensado assim como uma forma de vida, com seu processo de formação (a partir dos elementos mais básicos) distendido no tempo; o processo é auto-explicativo e auto-referente, culminando na palavra “vida”. Outras leituras ainda são possíveis, como por exemplo a partir da simetria irradiada pelo sol (o ideograma 日): antes e depois dele as mesmas quatro letras ocidentais, desorganizadas de início, e estruturadas em uma palavra com significado após a passagem por ele. Ou ainda, em um certo sinal dramático, a palavra “hilfe”, “socorro” em alemão, termo mais próximo da disposição inicial das letras (I, L, F, E), ainda completado pela sugestão do H como letra ocidental mais próxima daquele ideograma.

O grito de socorro encontraria um eco na citação escolhida por Willy como material básico para a peça: os vários “Ahi”, gritos que antecedem o lamento “che m’ancide”, como ecos de

crimes e torturas na mente de Carlo Gesualdo, no madrigal *Moro lasso* (do sexto livro de madrigais, de 1611).

O fragmento de Gesualdo, para além de sua riqueza harmônica (nas resultantes de uma polifonia cheia de cromatismos), surge como a origem da criação da obra, da vida do discurso. É o traço primeiro na escrita da peça, do qual se desenrolará sua estrutura (em relação direta com o I do poema), mas também pode ser lido como uma representação histórica: o fim da Renascença como berço do pensamento harmônico e de uma escrita mais livremente cromática, elementos essenciais para a estruturação do discurso desde então. Para além da formação do sistema tonal, vem à mente a profunda identidade sentida com a música de Gesualdo por um compositor como Stravinsky em pleno século XX. Pesa aqui o distanciamento temporal do material musical evocado, convidado a ser ouvido em sua importância histórica mas em perspectiva sincrônica, em diálogo com a nova estrutura, e não diacrônica. Essa fronteira, que nem sempre é claramente definida no caso de Stravinsky, é o ponto de partida na obra de Willy: nunca se confunde a citação com o novo discurso.

A forma da peça é pensada como uma transposição da forma do poema em música, isomorficamente. Como uma segunda versão, musical, do poema (como deixa claro o título). Não há na

peça a acumulação de motivos como na solução gráfica do poema. No campo visual o poema já é isomórfico, na identidade entre os signos, sua disposição gráfica e seu significado. O campo sonoro é deixado de lado nessa estrutura, já que a identidade entre os signos das diferentes línguas nesse caso é gráfica e não fonética. A obra de Willy comenta o sentido formativo do poema até a formação da palavra “life”, percorrendo as etapas da criação da palavra, representando musicalmente estágios da vida sobre os fonemas do texto pronunciados em inglês. Ela corresponde assim a uma leitura do poema como um todo, retrospectivamente, já que tanto a língua inglesa como a compreensão dos sinais como partes da palavra “vida” só ocorrem no momento final da leitura do poema. A relação com o texto ocorre no nível da estrutura, só podendo portanto ser apreendida com o prévio conhecimento do texto.

A peça de Willy se divide em seis seções, uma para cada página do poema: portanto, uma para cada das letras I, L, F, E, uma para o ideograma 日, e uma para a palavra LIFE. O isomorfismo mais imediatamente aparente consiste na identidade fonética e formal por toda a peça com cada momento (cada página) do poema. As únicas citações ouvidas na peça estão em seus extremos: todo o discurso se desenrola entre as duas, tornando mais aguda sua distinção semântica e sua diferença estrutural.

Ex.4. Início da seção I de *Life: madrigal*.

Ciclo de vida

Em publicação paralela à partitura (*Life: madrigal, comentários e reduções para dois pentagramas*), Willy coloca que a primeira seção “tem algo de nascimento dentro do espírito da peça”; cada seção da peça corresponde a uma fase da vida, em isomorfismo com uma leitura semântica do poema. Nesse sentido a primeira seção é a primeira infância da peça.

Willy comenta que o fragmento de Gesualdo é o equivalente à letra I do poema, como material básico para o desenvolvimento musical. Na forma da peça, contudo, ele pode ser visto como uma introdução, ou no mínimo como a abertura da primeira seção.

Há uma relação direta com o fragmento de Gesualdo não apenas pela tríade aumentada, mas também pela pronúncia inglesa da letra I, idêntica aos gemidos do madrigal. Desenvolvendo a sugestão semântica do fonema, nessa seção a partitura pede que uma contralto solista emita a letra eroticamente, repetindo-a “*a piacere*, como se estivesse atingindo o orgasmo sexual”. Esse elemento pode ainda sugerir uma leitura dessa seção como ligada à origem da vida, ao ato da reprodução.

A segunda seção (L, correspondendo ainda a uma fase formativa, uma segunda infância) ocorre em contraste mais acentuado com a citação de Gesualdo, em polifonia mais linear, trazendo em

comum com ela apenas as oscilações de segunda menor. Seguindo a interpretação fonética do trecho anterior, duas leituras se propõem a partir da pronúncia da letra L como no inglês. Em ligação com a interpretação coital da seção I, a seção L poderia ser uma representação da fase oral, num jogo de significados com o prazer oral – sugerida ainda pela ação da língua na produção desse fonema. Na peça, a partitura sugere em um dado momento que o cantor proceda “como se estivesse gargarejando” utilizando a letra L, seguindo uma sugestão gráfica de alturas. A sugestão aqui poderia ser da formação da linguagem, da produção dos primeiros fonemas articulados.

A zona seguinte (F, correspondendo à adolescência) é um pouco mais longa, “como resultado da entrada de mais um componente gráfico”; se cada seção corresponde isomorficamente a um momento do poema, quanto mais sinais gráficos no papel, maior a duração da seção. A seção é construída como uma reflexão harmônica, de *clusters* a uma série de acordes em “dupla polarização”, em conflito entre ré e mi. Sobre a pronúncia inglesa da letra F, há um largo momento de variações rítmicas sobre alturas indefinidas. É o clímax do desenvolvimento motivico e textural da peça, a seção estruturalmente mais elaborada e variada. Sua maior dramaticidade e concentração de tensões e contrastes corresponderia ao espírito de descoberta da adolescência.

A seção E, correspondendo à idade adulta, é inteira composta por variações sobre a citação de Gesualdo. Em um último momento desta seção ocorre uma referência a um procedimento dos madrigalistas renascentistas, as oscilações em terças paralelas “como um projeto semântico, não harmônico: os madrigalistas utilizavam estes acordes para significar o amor”.

A seção equivalente ao ideograma ☐ é uma montagem (a cargo do regente) dos materiais não-cantados utilizados na peça: gemidos sexuais, risadas, ruidagens a partir das consoantes do texto, o gargarejar sobre a letra L. O comentário à partitura sugere que a seção soe “cheia de vida”, criada no instante pelos intérpretes, uma irradiação de energia criativa (como a solar no ideograma) – pode ser lida como representação do destino, ou da indeterminação no correr da vida. Nessa seção de improvisação dirigida, pode-se ver ainda a analogia entre essa irradiação solar e a função do regente (a mesma que por vezes, patologicamente, remete a Luis XIV). A orientação na partitura indica que o regente orienta e interfere “para um melhor resultado do conjunto sobre a livre improvisação coletiva (soma de interferências individuais)”. É relevante ainda que no decurso da peça as seções são cada vez mais extensas conforme a densidade do desenvolvimento do material (em analogia com a maior densidade do signo gráfico) em paralelo à ideia



Ex.5. Desenhos melódicos em terças paralelas no final da seção E de *Life: madrigal*.

de amadurecimento no decorrer da vida – mas essa seção, indeterminada, deve durar no máximo dez segundos, de modo a não comprometer a organicidade formal da peça.

A seção final corresponde à palavra LIFE, como no logotipo da revista americana, sem serifas. Significaria a “via pragmática da vida”, e consiste inteiramente da citação do hino protestante *Glória, glória, Aleluia* em dó maior, “respeitada sua paupérrima harmonização (como está apresentado, no hinário das igrejas protestantes)”. Pode ser lida como a representação da morte na peça: um símbolo do capital, em oposição extrema com a riqueza de conteúdo do fragmento de Gesualdo no início.

A audição do hino ao final, em sua simplicidade explícita logo após o trecho mais indeterminado, pode induzir à percepção de uma paródia – o choque entre os dois caminhos mais opostos, assim brusco, pode levar a um reflexo humorístico. Na apreciação do conjunto, e na associação com o poema, é que surge associado à revista, como símbolo para a política cultural norte-americana, para uma doutrinação pobre como é pobre a harmonização do hino, a serviço do imperialismo, em plena Guerra Fria. O tratamento do hino nesse caso, exposto sem reelaboração harmônica nem variação do perfil polifônico – ou da escrita coral – representa a banalidade ao lado da música de vanguarda, apontada pela improvisação anterior; profissão de fé característica da época em que a peça foi composta. Um afastamento crítico desse universo décadas depois, aliado à reavaliação metalinguística do repertório, permitiria a inúmeros compositores se referirem a materiais pobres como esse em novos contextos – e é nessa recontextualização

que a sintaxe pode levar a uma resignificação desses materiais, em que sua aparente pobreza original (sob o ponto de vista da complexidade estrutural pura e simples) seja colocada em questão. Cerca de 20 anos depois da composição de *LIFE: madrigal* o próprio Willy trabalharia o coral protestante em novas soluções pianísticas e harmônicas (e formais, com eventuais colagens) em *Velhos hinos cantados de novo*, ciclo de 12 peças para piano de 1991.

Uma outra relação direta entre o universo do madrigal renascentista evocado com Gesualdo e a peça *Life: madrigal* está nas referências amorosas e eróticas durante a peça (em que beiram a obscenidade), abundantes (das formas indiretas e codificadas às mais diretas) em todo o repertório coral profano do século XVI. Outras obras de Willy, como *Noturno em torno de uma deusa nua* (2002) e *Em teu crespo jardim* (em duas versões, de 2001 e 2004), se relacionam até mais diretamente com essa temática, sem a referência ao repertório madrigalesco – nessa última peça, sobre poema de Carlos Drummond de Andrade (em versões sucessivas para voz solo e para voz e objetos executados por percussionista), a delicada sugestão erótica no texto é expandida pela cantora, que já nos últimos versos transita gradualmente para uma série de gemidos, suspiros e gritos contidos, até a representação de um orgasmo ao final. Em *Life: madrigal* essas ocorrências fazem parte, ainda, do projeto isomórfico com o poema de Pignatari, como uma parte da representação da vida – em estreita identidade com a obra de James Joyce. Sobre as tão discutidas referências sexuais no *Ulysses* de Joyce, é capital o comentário de Stuart Gilbert, que conclui sintomaticamente com a palavra que dá

vida ao poema de Pignatari e à peça de Willy: *Na prática, percebemos que, da Bíblia em diante, quase toda grande obra que trata do universo como um todo e descobre uma coerência em todas as obras de Deus tem que incluir alguma obscenidade em sua apresentação dos fenômenos da vida.*

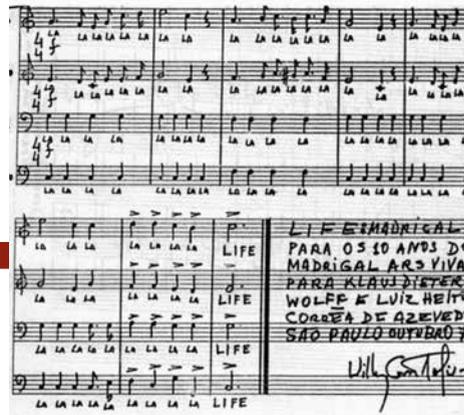
(Gilbert, 1952, p.21).

Da longa e multifacetada trajetória de uma frase de oito compassos

O refrão protestante citado ao final da peça de Willy é, em si, um forte exemplo da multiplicidade de significados a que o discurso musical puro e simples pode ser associado – e às funções mais opostas que ele pode vir a exercer em decorrência dessas associações.

A versão mais difundida no Brasil (e àquela a que Willy se refere diretamente) é a presente tanto em hinários católicos quanto protestantes, com diversas letras, originária da tradução da canção norte-americana *Battle Hymn of the Republic*, cujo texto foi criado pela escritora Julia Ward Howe em 1861. A associação entre a simbologia protestante e a causa da União (dos estados do Norte) na Guerra Civil permearia de tal forma a fundação do estado após a guerra que a melodia, como parte de uma canção patriótica, foi adotada por igrejas cristãs as mais opostas entre si – e consequentemente difundida (apenas aparentemente sem o caráter patriótico americano) nos hinários de igrejas de diversos países.

Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord / He is trampling out the vintage where the grapes of wrath are stored / He hath loosed the fateful lightning of His terrible swift sword / His truth is marching on.



Ex.6. Citação de hino protestante no final de *Life: madrigal*.

Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / His truth is marching on. I have seen Him in the watch-fires of a hundred circling camps / They have builded Him an altar in the evening dews and damps / I can read His righteous sentence by the dim and flaring lamps / His day is marching on. Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / His day is marching on. I have read a fiery gospel writ in burnished rows of steel / "As ye deal with my contemnners, so with you my grace shall deal / Let the Hero, born of woman, crush the serpent with his heel / Since God is marching on." Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / Since God is marching on. He has sounded forth the trumpet that shall never call retreat / He is sifting out the hearts of men before His judgment-seat / Oh, be swift, my soul, to answer Him! be jubilant, my feet! / Our God is marching on. Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / Our God is marching on. In the beauty of the lilies Christ was born across the sea / With a glory in His bosom that transfigures you and me / As He died to make men holy, let us die to make men free / While God is marching on. Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / While God is marching on. He is coming like the glory of the morning on the wave / He is Wisdom to the mighty, He is Succour to the brave / So the world shall be His footstool, and the soul of Time His slave / Our God is marching on. Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / Our God is marching on.

Na origem desta melodia (que em suas mais diversas utilizações se manteve intacta, apenas com eventuais – e pequenas – alterações rítmicas para o encaixe do novo texto), por mais difícil

que seja traçá-la, encontra-se o registro de um hino metodista (publicado por William Steffe em uma coletânea, em 1856) com um texto bastante mais simples e repetitivo, sem o caráter patriótico e as analogias militares do texto de Howe.

Say, brothers, will you meet us / Say, brothers, will you meet us / Say, brothers, will you meet us / On Canaan's happy shore. Glory, glory, hallelujah / Glory, glory, hallelujah / Glory, glory, hallelujah / For ever, evermore! By the grace of God we'll meet you / By the grace of God we'll meet you / By the grace of God we'll meet you / Where parting is no more. Glory, glory, hallelujah / Glory, glory, hallelujah / Glory, glory, hallelujah / For ever, evermore! Jesus lives and reigns forever / Jesus lives and reigns forever / Jesus lives and reigns forever / On Canaan's happy shore. Glory, glory, hallelujah / Glory, glory, hallelujah / Glory, glory, hallelujah / For ever, evermore!

Não foi esse hino, contudo, que de suas utilizações religiosas chegou ao ouvido de Howe, mas uma reutilização de sua melodia na forma da canção popular *John Brown's Body*. John Brown (1800-1859) foi enforcado após o empreendimento da luta armada em prol da abolição da escravatura. Diversas versões com textos diferentes circularam em torno desse tema (infere-se inclusive que sua origem não corresponda ao personagem histórico mas a um homônimo), mas sua intensa difusão na época da Guerra Civil se deu em função da força do exemplo do ativista, que se constituiu em um dos motivadores mais diretos da Guerra Civil iniciada pouco tempo depois.

John Brown's body lies a-mouldering in the grave / John Brown's body lies a-mouldering in the grave / John Brown's body lies a-mouldering in the grave / His soul's marching on! Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / His soul's marching on! He's gone to be a soldier in the army of the Lord! / He's gone to be a soldier in the army of the Lord! / He's gone to be a soldier in the army of the Lord! / His soul's marching on! Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / His soul's marching on! John Brown's knapsack is strapped upon his back! / John Brown's knapsack is strapped upon his back! / John Brown's knapsack is strapped upon his back! / His soul's marching on! Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / His soul's marching on! His pet lambs will meet him on the way; / His pet lambs will meet him on the way; / His pet lambs will meet him on the way; / They go marching on! Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / His soul's marching on! They will hang Jeff Davis to a sour apple tree! / They will hang Jeff Davis to a sour apple tree! / They will hang Jeff Davis to a sour apple tree! / As they march along! Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / Glory, glory, hallelujah! / His soul's marching on! Now, three rousing cheers for the Union; / Now, three rousing cheers for the Union; / Now, three rousing cheers for the Union; / As we are marching on!

Se essa versão não exclui nem o refrão do hino metodista nem a associação entre a luta política e a simbologia religiosa, o caráter da canção

– em sua versão a mais inicialmente difundida – é muito mais claramente ligado ao de uma canção de luta, e mesmo ao ritmo de marcha, de que à exaltação religiosa. Esse caráter parece ter sido propício para uma nova utilização da mesma melodia que se tornou talvez tão difundida quanto o *Battle Hymn*: em 1915 Ralph Chaplin escreve os versos de *Solidarity Forever* para a central sindical Industrial Workers of the World (fundada em Chicago em 1905), e desde então ela vem sendo cantada como uma das mais recorrentes canções não apenas no movimento sindical no mundo todo mas em formas as mais diversas de luta e protesto contra o capitalismo – apenas como exemplo recente, ela ressoou continuamente durante os levantes de Wisconsin no início de 2011, enquanto os trabalhadores ocupavam o capitólio da capital, Madison.

When the union's inspiration through the workers' blood shall run / There can be no power greater anywhere beneath the sun / Yet what force on earth is weaker than the feeble strength of one / But the union makes us strong.

Solidarity forever / Solidarity forever / Solidarity forever / For the union makes us strong.

Is there aught we hold in common with the greedy parasite / Who would lash us into serfdom and would crush us with his might? / Is there anything left to us but to organize and fight? / For the union makes us strong.

Solidarity forever / Solidarity forever / Solidarity forever / For the union makes us strong.

It is we who plowed the prairies; built the cities where they trade / Dug the mines and built the workshops, endless miles of railroad laid / Now we stand outcast and starving midst the wonders we have made / But the union makes us strong.

Solidarity forever / Solidarity forever / Solidarity forever / For the union makes us strong.

All the world that's owned by idle drones is ours and ours alone / We have laid the wide foundations; built it skyward stone by stone / It is ours, not to slave in, but to master and to own / While the union makes us strong.

Solidarity forever / Solidarity forever / Solidarity forever / For the union makes us strong.

They have taken untold millions that they never toiled to earn / But without our brain and muscle not a single wheel can turn / We can break their haughty power, gain our freedom when we learn / That the union makes us strong.

Solidarity forever / Solidarity forever / Solidarity forever / For the union makes us strong.

In our hands is placed a power greater than their hoarded gold / Greater than the might of armies, magnified a thousand-fold / We can bring to birth a new world from the ashes of the old / For the union makes us strong.

Foi provavelmente sua difusão em meio ao movimento operário que fez que com essa melodia se tornasse bastante comum em associação a equipes de futebol inglesas, até que ela se tornasse um refrão do Manchester United Football Club. Longe tanto da exaltação religiosa quanto do ativismo político, nessa forma a melodia pôde ser associada desde à violência dos *hooligans* na década de 1980 até aos recentes negócios milionários do esporte – ressoava cantada por dezenas de milhares de pessoas, televisionada para todo o planeta, a mesma melodia, no jogo contra a equipe equatoriana LDU, na partida final do Campeonato Mundial de Clubes em 2008.

Glory, glory, Man United / Glory, glory, Man United / Glory, glory, Man United / And the reds go marching on, on, on ...

Considerações finais

Que a melodia seja notoriamente vulgar ou estruturalmente simplória, isso nada depõe contra o argumento, mas em favor da clareza de sua enunciação. Depõe contra, sim, a capacidade crítica de um observador que cobre de todo e qualquer extrato da linguagem musical em sua história um critério único de avaliação deduzido da música erudita mais especulativa. “Pergunta a cada idéia: serves a quem?”, diria Brecht – a função que se lhes foi associada, cada uma das versões da canção elencadas nesse texto cumpriu da forma a mais efetiva, como atesta sua difusão e repercussão informal por todo o planeta em quase dois séculos.

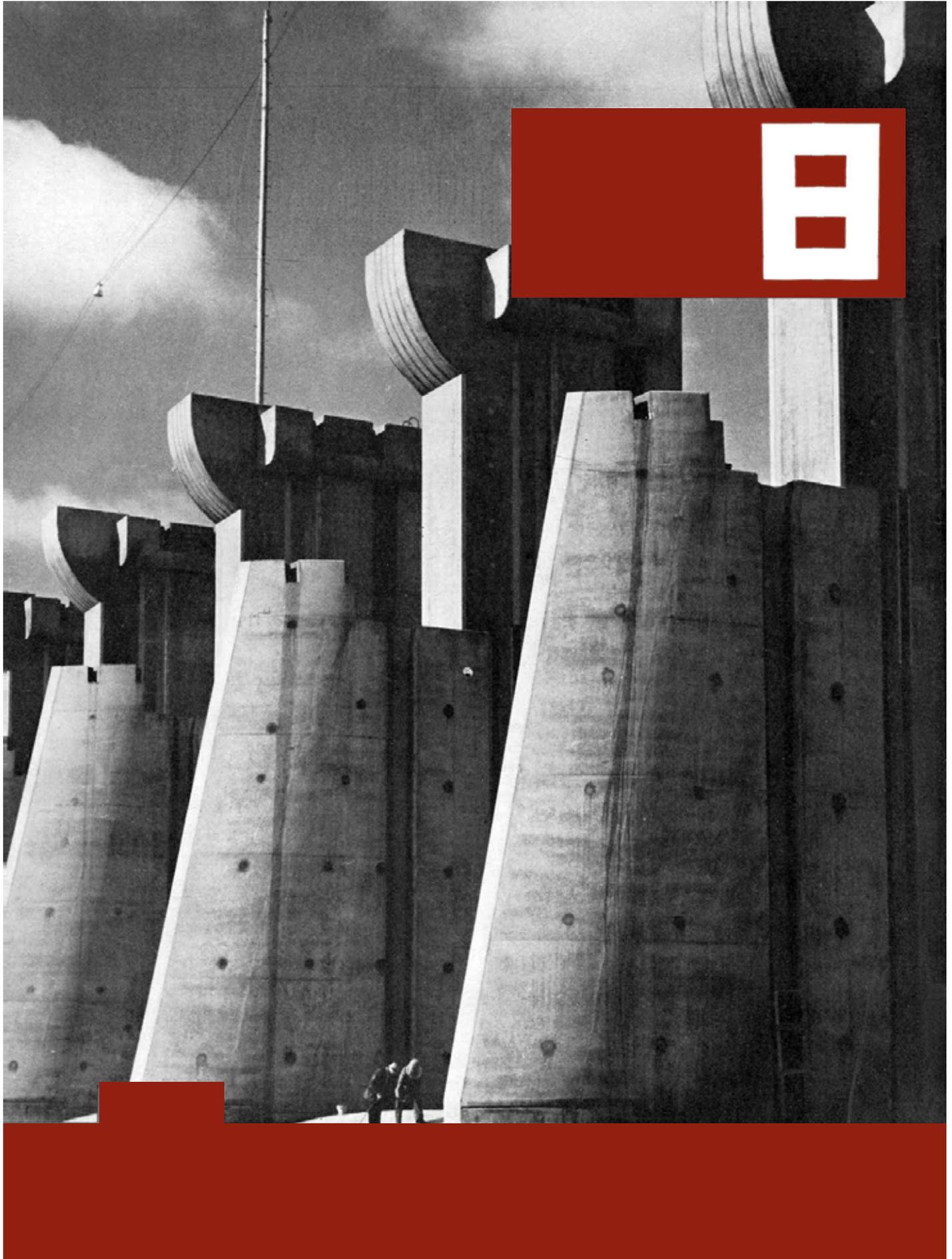
Através de todas essas recirculações da melodia original, a pertinência não estaria necessariamente em comparar a associação direta deste ou aquele traço melódico com cada palavra do novo verso. O estudo da gama de significados que se abre em cada um desses casos se concentra na avaliação do verso e não da música. Em um segundo plano, mais claras as associações possíveis de serem estabelecidas com o texto, pode-se então inferir sobre a relação entre o significado sugerido e o trecho musical correspondente, quer seja ela de reforço de um significado específico, de contradição deste, ou ainda da sugestão de uma segunda associação, complementar, por exemplo.

Não é na estrutura musical que residiria um engajamento ideológico específico. Bem entendido que a operação sobre o material, a dedicação à criação artística em geral, podem se constituir em ação política, no sentido mais amplo do termo. Mas nenhum engajamento político preciso em prol de qualquer causa específica pode ser advogado pela manipulação do discurso musical puro e simples, sem nenhuma associação extra-musical que o acompanhe.

Parafraseando tautologicamente um grande artista: em música, não há forma revolucionária sem forma revolucionária. Mas essa já é uma outra discussão.

Referências

- BOULEZ, Pierre. *Relevés d'apprenti: textes réunis et présentés par Paule Thévenin*. Paris: Seuil, 1966.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- DE BONIS, Mauricio Funcia. *O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira: “aporia” e “apodictica”*. São Paulo: Annablume, 2010.
- _____. Velhos hinos em novas montagens. *Anais do XX Congresso da ANPPOM*. Florianópolis: UDESC, 2010, p.170-176.
- _____. *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira*. Tese (doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, 2012.
- GILBERT, Stuart. *James Joyce's Ulysses: a study*. New York: Vintage, 1952.
- JOYCE, James. *Finnegans wake / Finnicus revém*. Trad. Donald Schüller. São Paulo: Ateliê, 2002 (5 volumes).
- KIMBALL, George. *Origin of the John Brown Song, New England Magazine, new series 1 (1890):374*.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Caderno de Biografia. *Cadernos*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1998.
- _____. *Cinco advertências sobre a voragem*. São Paulo: Luzes no asfalto, 2010.
- _____. *Willy Corrêa de Oliveira, o presente*. CD de áudio. São Paulo: Água-Forte / Petrobrás, 2006.





THE REAL RONALD REAGAN STAND UP

Ronald Reagan



Quando Ronald Reagan era presidente dos E.U.A., ainda no meio daqueles que viriam a ser os últimos anos da Guerra Fria, adorava romper com o protocolo e a formalidade de seus discursos contando uma ou outra “piada soviética”. Calcadas geralmente nas agruras econômicas e políticas do dia a dia na União Soviética, essas piadas explicitariam, segundo as palavras do próprio presidente, a atitude bem humorada e cínica dos soviéticos em relação ao governo de seu país.

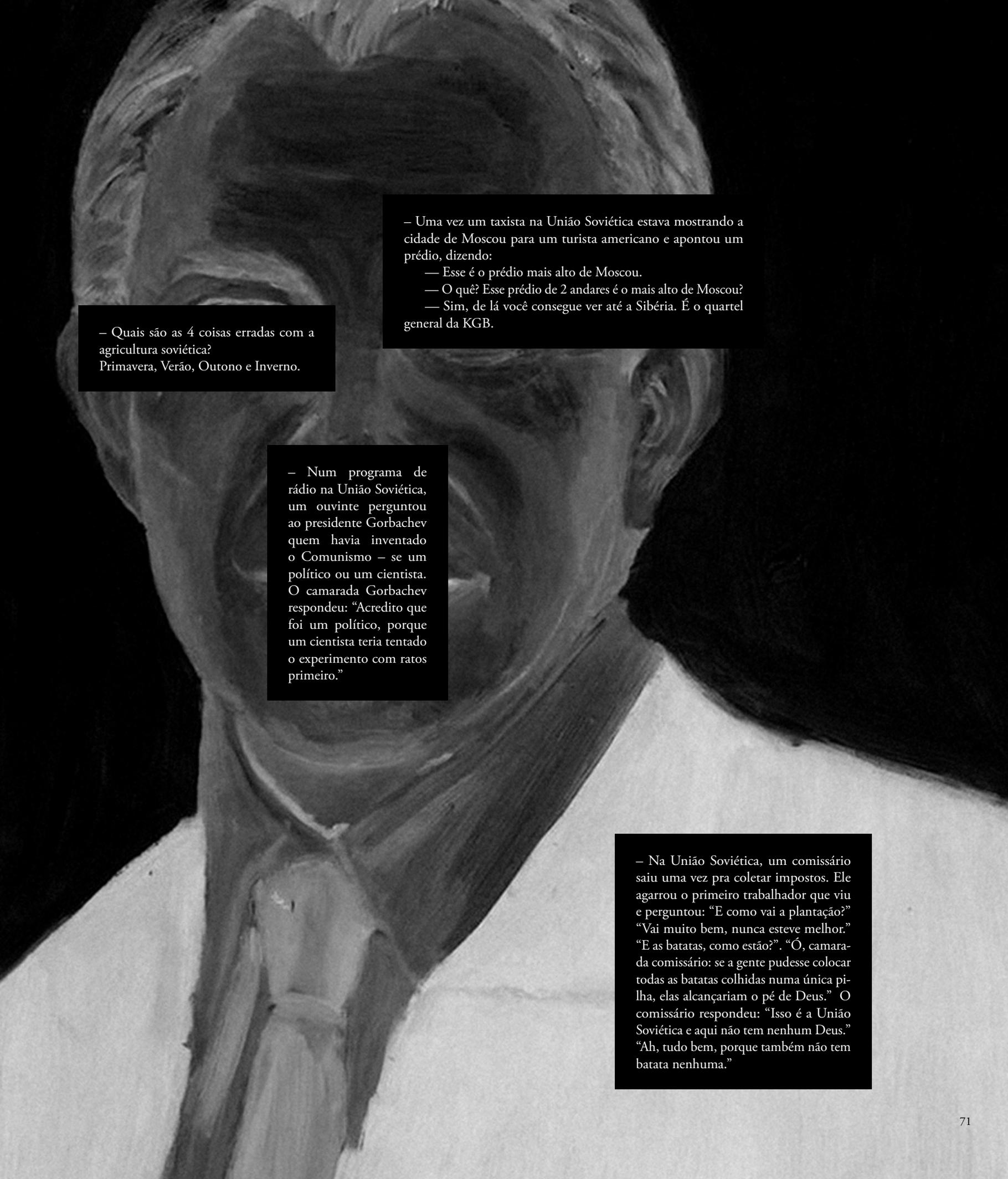


– E tem aquela do atleta russo, recordista mundial de lançamento de martelo, que visitava o ocidente. Aí um repórter de um jornal soviético chegou pra ele e perguntou: “Camarada, mas como é que você conseguiu atirar um martelo tão longe?”. E o atleta respondeu: “Me dá uma foice que consigo jogar ainda mais longe.”

– Havia três cachorros: um cachorro americano, um cachorro polonês e um cachorro russo. Daí o cachorro americano começou a contar como eram as coisas no seu país: “...bom, se você latir por um tempo e insistir, com sorte passa alguém e te dá um pouco de carne.” Ao que o cachorro polonês perguntou: “Mas o que é carne?” E o cachorro russo: “O que é latir?”

– Na União Soviética, a entrega de um automóvel tem uma demora de 10 anos, e só uma em cada sete famílias possui um automóvel por lá. Porque, afinal, é uma espera de dez anos, e você tem que atravessar todo um processo até poder comprar e precisa dar algum dinheiro adiantado... Mas essa é a história que eles contam lá – piada deles, hein... Daí esse cara chega, entrega o dinheiro no ato da compra e o burocrata responsável lá responde: “Ok, tudo bem, agora o senhor pode voltar daqui a 10 anos pra pegar seu carro”. O comprador diz: “Mas venho de manhã ou de tarde?”. O cara atrás do balcão replicou: “Mas camarada, é só daqui a 10 anos, que diferença isso vai fazer?”. O outro disse: “É que o encanador vai vir de manhã...”

– Fidel Castro estava fazendo um discurso muito longo para uma multidão quando de repente aparece uma voz na multidão e diz: “Amendoim, pipoca, biscoito, carne seca...”. Ele continuou discursando, mas logo a voz começa de novo: “amendoim, pipoca, biscoito, carne seca”. Isso aconteceu quatro vezes, até que Castro interrompeu o discurso e disse: “Eu vou descobrir quem é o filho da puta e vou chutar o traseiro dele até Miami”. Então a multidão inteira começou a falar: “AMENDOIM, PIPOCA, BISCOITO, CARNE SECA”.



– Quais são as 4 coisas erradas com a agricultura soviética?
Primavera, Verão, Outono e Inverno.

– Uma vez um taxista na União Soviética estava mostrando a cidade de Moscou para um turista americano e apontou um prédio, dizendo:

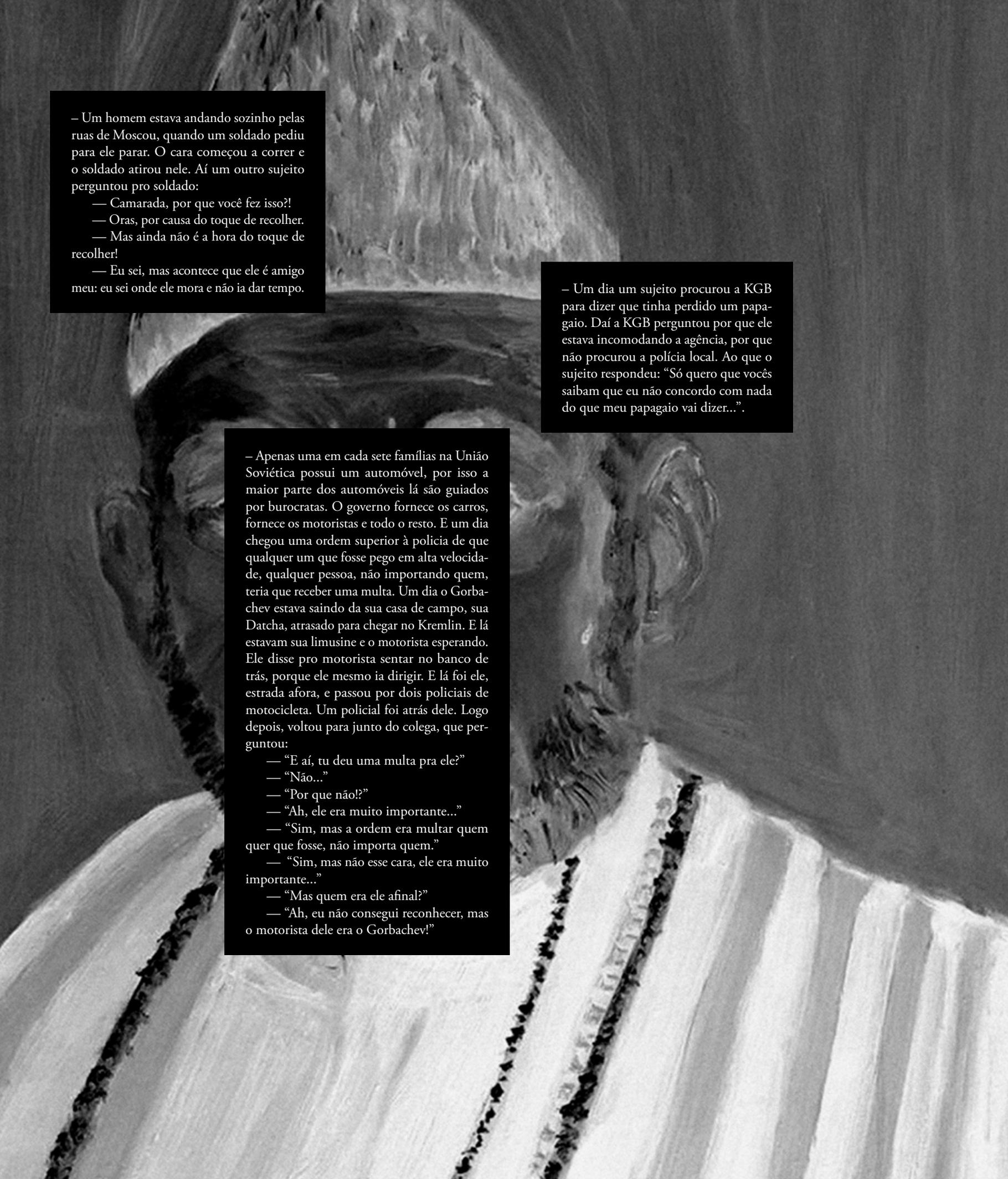
— Esse é o prédio mais alto de Moscou.

— O quê? Esse prédio de 2 andares é o mais alto de Moscou?

— Sim, de lá você consegue ver até a Sibéria. É o quartel general da KGB.

– Num programa de rádio na União Soviética, um ouvinte perguntou ao presidente Gorbachev quem havia inventado o Comunismo – se um político ou um cientista. O camarada Gorbachev respondeu: “Acredito que foi um político, porque um cientista teria tentado o experimento com ratos primeiro.”

– Na União Soviética, um comissário saiu uma vez pra coletar impostos. Ele agarrou o primeiro trabalhador que viu e perguntou: “E como vai a plantação?” “Vai muito bem, nunca esteve melhor.” “E as batatas, como estão?” “Ó, camarada comissário: se a gente pudesse colocar todas as batatas colhidas numa única pilha, elas alcançariam o pé de Deus.” O comissário respondeu: “Isso é a União Soviética e aqui não tem nenhum Deus.” “Ah, tudo bem, porque também não tem batata nenhuma.”



— Um homem estava andando sozinho pelas ruas de Moscou, quando um soldado pediu para ele parar. O cara começou a correr e o soldado atirou nele. Aí um outro sujeito perguntou pro soldado:

— Camarada, por que você fez isso?!

— Oras, por causa do toque de recolher.

— Mas ainda não é a hora do toque de recolher!

— Eu sei, mas acontece que ele é amigo meu: eu sei onde ele mora e não ia dar tempo.

— Um dia um sujeito procurou a KGB para dizer que tinha perdido um papagaio. Daí a KGB perguntou por que ele estava incomodando a agência, por que não procurou a polícia local. Ao que o sujeito respondeu: “Só quero que vocês saibam que eu não concordo com nada do que meu papagaio vai dizer...”.

— Apenas uma em cada sete famílias na União Soviética possui um automóvel, por isso a maior parte dos automóveis lá são guiados por burocratas. O governo fornece os carros, fornece os motoristas e todo o resto. E um dia chegou uma ordem superior à polícia de que qualquer um que fosse pego em alta velocidade, qualquer pessoa, não importando quem, teria que receber uma multa. Um dia o Gorbachev estava saindo da sua casa de campo, sua Datcha, atrasado para chegar no Kremlin. E lá estavam sua limusine e o motorista esperando. Ele disse pro motorista sentar no banco de trás, porque ele mesmo ia dirigir. E lá foi ele, estrada afora, e passou por dois policiais de motocicleta. Um policial foi atrás dele. Logo depois, voltou para junto do colega, que perguntou:

— “E aí, tu deu uma multa pra ele?”

— “Não...”

— “Por que não?”

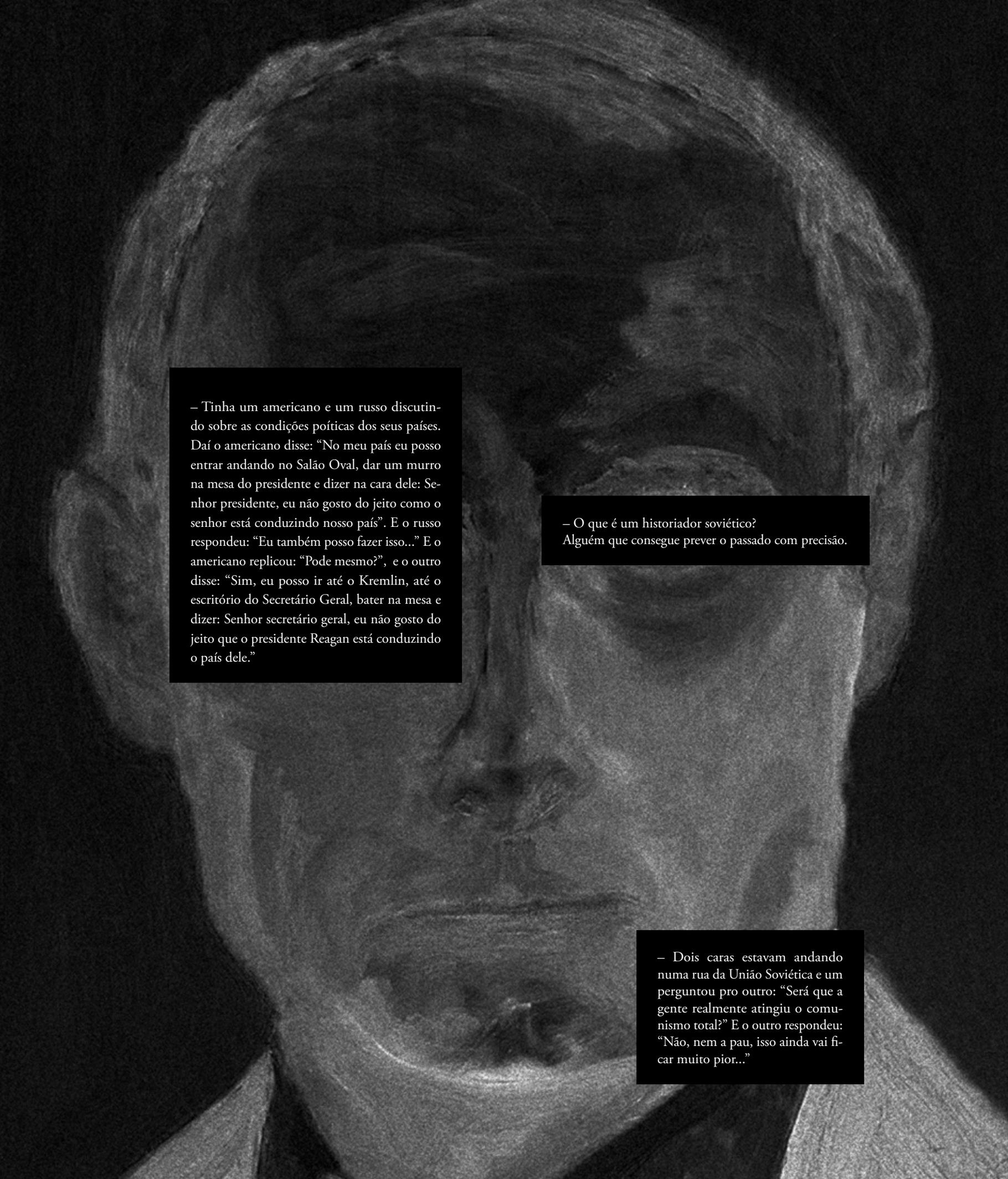
— “Ah, ele era muito importante...”

— “Sim, mas a ordem era multar quem quer que fosse, não importa quem.”

— “Sim, mas não esse cara, ele era muito importante...”

— “Mas quem era ele afinal?”

— “Ah, eu não consegui reconhecer, mas o motorista dele era o Gorbachev!”



– Tinha um americano e um russo discutindo sobre as condições políticas dos seus países. Daí o americano disse: “No meu país eu posso entrar andando no Salão Oval, dar um murro na mesa do presidente e dizer na cara dele: Senhor presidente, eu não gosto do jeito como o senhor está conduzindo nosso país”. E o russo respondeu: “Eu também posso fazer isso...” E o americano replicou: “Pode mesmo?”, e o outro disse: “Sim, eu posso ir até o Kremlin, até o escritório do Secretário Geral, bater na mesa e dizer: Senhor secretário geral, eu não gosto do jeito que o presidente Reagan está conduzindo o país dele.”

– O que é um historiador soviético?
Alguém que consegue prever o passado com precisão.

– Dois caras estavam andando numa rua da União Soviética e um perguntou pro outro: “Será que a gente realmente atingiu o comunismo total?” E o outro respondeu: “Não, nem a pau, isso ainda vai ficar muito pior...”

Da impossibilidade crítica ou o negativo do produtivismo

Marilia Furman

Duas notas preliminares:

O que segue foi escrito em 2010. Acho importante assinalar que naquele momento a tal da “arte política” ainda não tinha dominado a cena por completo, mas a discussão era premente. Também a idéia de “política” dada na discussão geral talvez fosse um pouco diferente de como está colocada agora.

Originalmente, o texto não continha nenhuma citação de referencial teórico ou nota. Isso porque quis fugir a uma possível tentativa de legitimação ou filiação ou a modos de proceder academicizantes. No entanto, sem apresentar estas referências, o texto acabava estabelecendo um diálogo restrito. Assim, para esta edição, indico as principais leituras realizadas para as reflexões realizadas no final do texto.



*Em homenagem a Edegar Cid Ferreira,
Hélio Oiticica e Boris Arvatov*

Apresentação

Este ensaio não é apenas uma reflexão acerca das contradições de alguma dimensão contestatória, crítica ou subversiva na arte, mas ele é também, em si, permeado de contradições.

Pode-se dizer que parto do problema, insolúvel, das relações entre arte e vida e do desengano das possibilidades emancipatórias da esfera simbólica, o que, a princípio, foi fator de negação e renúncia do fazer artístico. Mas foi justamente o fato de duvidar da arte como exercício da liberdade que, em um segundo momento gerou uma reflexão orientada para uma determinada crítica que, contraditoriamente, se concretizou como arte e, assim, gerou as perguntas deste texto.

No entanto, estes desdobramentos estão longe de ser qualquer tipo de mais uma nova proposta para a superação da arte alienada ou para a atuação numa dinâmica social emancipatória. Eles são apenas o fruto de um novo desengano: ausentar-me da arte como forma de suprimir esta contradição seria reproduzir, noutra esfera, a mesma lógica geral das coisas. Só a

negação total poderia ser uma atitude radical que construísse caminhos de crítica efetiva à lógica da mercadoria.

Mas, qual negação total?

Ainda que a recusa individual não tenha força política alguma e possa ser entendida como pessimismo, imobilismo ou derrota, não nego à negação – à retirada do campo das artes – uma dimensão crítica.

Porém, como construir ruínas em um mundo em que tudo é reciclado e que, justamente por isso, não há lixo? O espaço para o negativo é nulo a tal ponto que ele se positiva a cada não.

O objetivo deste texto não é produzir teoria, desenvolver critérios ou, tampouco, realizar um “texto de artista”, com todos os seus mistérios e incoerências. É muito mais a tentativa de exteriorização dos caminhos tortos de alguém que se vê incomodado em qualquer papel social, em qualquer parte da divisão social do trabalho. A função dele é registrar um conjunto de perguntas, organizar as problematizações acerca da prática artística como prática social e seu entrelaçamento com alguma totalidade possível (o espetáculo?).

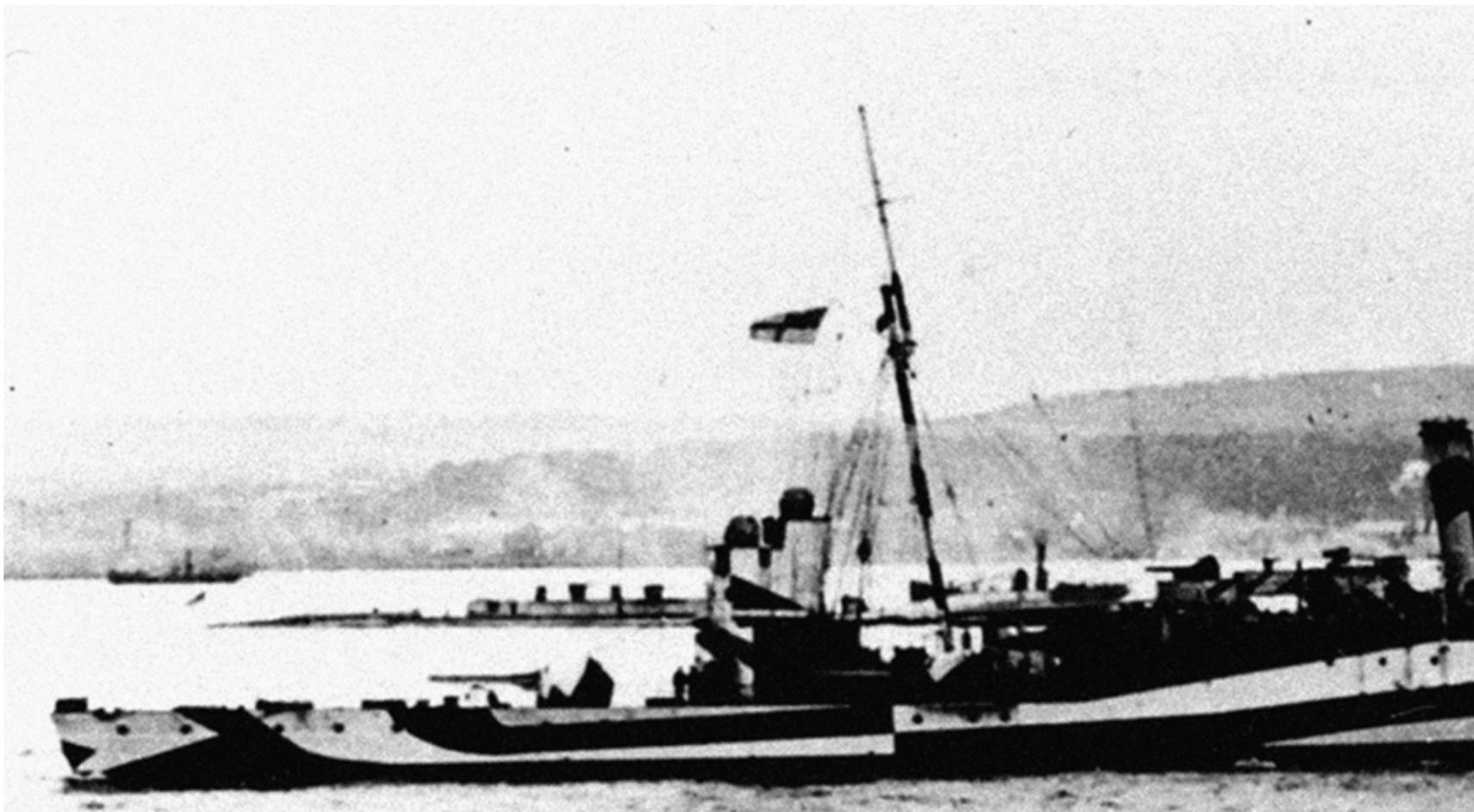
Paradoxos, contradições e perguntas

Não me importa, neste momento, se estou desenvolvendo um pensamento pessimista, derrotista, ensimesmado, que anda em círculos para cair no abismo. Talvez eu esteja. Talvez.

Se a ideia de arte como expressão ou como pureza para mim é tão anacrônica como patética, por outro lado é bom que fique claro que não tenho como objetivo elaborar caminhos para uma renovação da potência crítica da arte, para uma dimensão política desta ou, de modo mais geral, para o fim da cisão entre arte e vida. Não tenho esta ilusão e, mais do que isso, considero uma ilusão perigosa ou, como diria o filósofo, cínica.

Esta ilusão, no entanto, é concreta e grande parte do sistema da arte é reproduzido justo por ela. Em busca de uma perspectiva crítica, combativa ou subversiva, alimentamos, reformamos, justificamos e criamos a tecnologia de ponta deste sistema.

Mas não quero igualar o trabalho do portão de ferro, que interdita com agressividade a entrada da galeria, à pinturinha do casaco laranja e



ter isso como dado. O que dá para fazer, então, é continuar problematizando as possibilidades da arte se realizar como crítica, seus limites e ilusões concretas. Esta problematização se explicitou e se aprofundou, para mim, atentando-me às práticas, debates, trabalhos de arte e às teorias desenvolvidas pelas vanguardas clássicas.

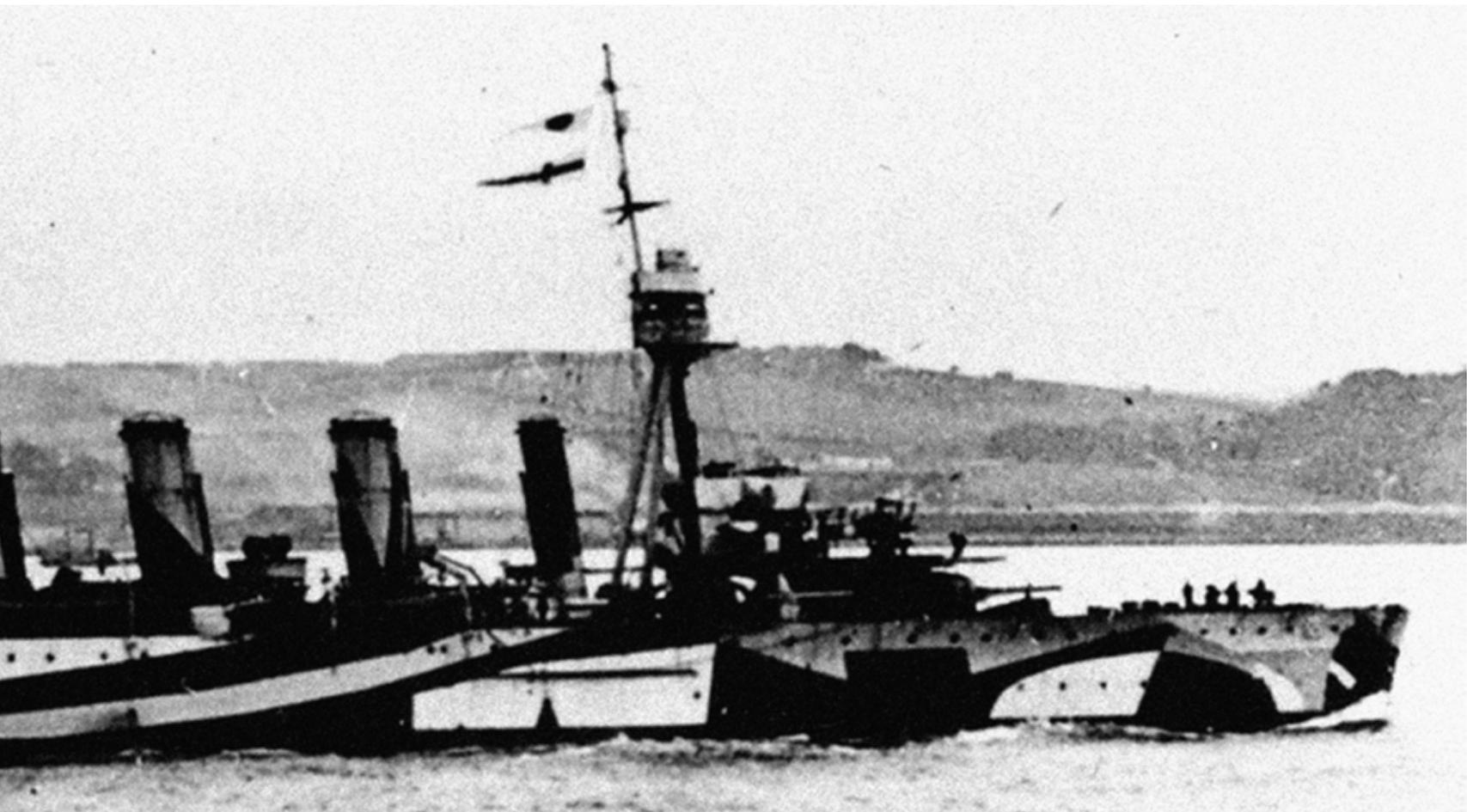
A discussão sobre forma e conteúdo foi um viés central, ao longo do século XX, para a elaboração propositiva de um caminho que retirasse a atividade artística de seu campo segregado da vida social, de mera representação. A abordagem pelo construtivismo/produativismo russo deste problema foi a contribuição mais importante e, sem dúvida, a mais radical, para esta discussão e acabou estabelecendo as bases para seus filhotes deformados (ou estetizados) ao redor do mundo: os tais “programas construtivos” (Bauhaus, Ulm etc), pais de nosso design chiquérrimo. No bordão da identificação da forma à função, ou da integração da forma ao conteúdo, estes programas-filhos visavam a reelaboração específica da *forma artística*, que encontraria o seu *conteúdo* nos processos de confecção desta mesma forma e em seus materiais e usos, de maneira a explicitar

em sua aparência exterior o seu processo construtivo. A noção de utilitarismo nesta reelaboração se dava como proposta vanguardista de atualização dos objetos estéticos a uma época em que a representação e o ilusionismo já haviam entrado em colapso e em que um objeto artístico não poderia ser considerado senão enquanto estrutura material real, a coisa em si, e não mais se referir a algo externo. De qualquer modo, as projeções sociais advindas deste pensamento continuavam no campo do estético, de esfera cindida. Encarava-se a relação de forma e conteúdo como algo apenas interior da elaboração e da fruição/uso artísticos.

Já o debate do construtivismo e de seu desdobramento materialista, o produativismo, acerca das relações entre forma e conteúdo buscou alcançar uma crítica social total. A análise deste movimento sobre os problemas que implicavam essa separação se pretendia como uma análise da totalidade da sociedade, a qual a ideologia burguesa havia dominado. Ela via no próprio capitalismo a origem da cisão entre arte e vida social. Neste sentido, na proposta construtivista/produativista, a forma dos objetos já não poderia se referir, simplesmente, a conteúdos tidos como

tematização, ainda que fosse a tematização dos próprios objetos e de seus próprios processos de trabalho, materiais, estruturas e usos, que estivesse implicada na forma. O trabalho formal só teria sentido se referido ao conteúdo humano da vida social. É por isso que, no processo de consolidação da plataforma produtivista a partir do construtivismo – processo intimamente relacionado à consolidação da Revolução e às transformações sociais desta –, a função revolucionária do artista passa de um propagandista, que tematiza ou *representa*, em seu trabalho formal, os conteúdos da revolução, para um *organizador da vida material*, que, ao ser encarado como um trabalhador, está de posse de e identificado com o próprio conteúdo da vida social: a produção, ou a *cultura material*. Ou seja, o próprio *trabalho*.

Para construtivistas e produativistas, então, a separação era uma operação ideológica da burguesia. Seria, portanto, uma ilusão. Em outras palavras, má consciência. A esfera da arte era, nesta ilusão, o reino da pura forma, que apagava o caráter técnico e material que há em qualquer pôr-do-sol amarelo cádmio. O trabalho, a produção, a cultura material, as necessidades humanas



e as novas formas tecnológicas estavam em oposição à torre de marfim burguesa, como o próprio conteúdo humano.

Porém, este “conteúdo humano da vida social” é absolutamente controverso.

O que é instigante nas formulações do construtivismo/productivismo é que a radicalização do questionamento sobre os pressupostos artísticos e o lugar da arte é inseparável da crítica das contradições do capitalismo e de suas categorias. Todo este processo – e junto com ele várias descobertas, críticas e proposições – se dá conjugado à crítica social marxista-leninista e às condições materiais da revolução e a partir destas. Mas, por outro lado – e aí esta o ponto –, dá-se a partir do próprio trabalho em arte. A partir do trabalho formal, da invenção e da pesquisa artísticas e da análise do lugar social da arte e de suas formas correspondentes. Neste sentido, o que o produtivismo buscava superar – como aponta o crítico produtivista, Boris Arvatov – não era apenas a condição cindida da esfera artística, mas também, e por meio da própria arte, a superação das contradições estruturais do capitalismo. Se a arte isolada seria consequência das várias dico-

tomias estruturais do capitalismo, o novo artista – artista-operário, mestre-produtivista – seria o próprio sujeito revolucionário, que acabaria com a consciência fendida dualisticamente.

É quase como se a gente acreditasse, junto com eles, que pronto: estava aí o relâmpago do Benjamin. O fim da cisão entre arte e vida foi permitido neste momento: uma produção artística de uma força incrível, com sua tensão negativa e formas conflitantes aliadas a reflexões precisas e brados de morte da arte; duas áreas numa intimidade profunda e ainda com um engajamento impecável, bolchevique.

Estava aí o relâmpago? Na revolução bolchevique? E teria o relâmpago se apagado pelo “desvio da revolução”, expressado nas artes pela imposição do realismo socialista?

Diz que foi isso que aconteceu. Não fosse pelo “desvio”, seria o fim da alienação...

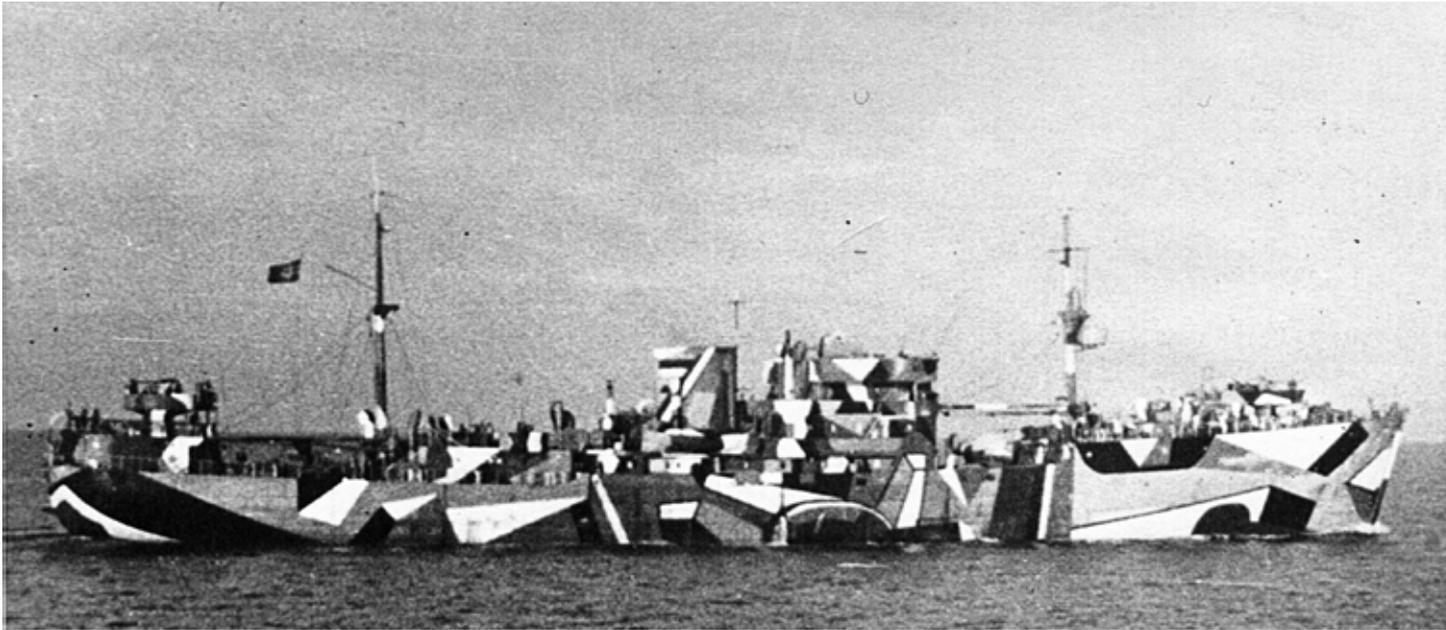
Faz tempo que, na linhagem dos “programas construtivos”, a discussão sobre forma e conteúdo se solidificou e se reduziu, como abordagem meramente artística, como uma questão de estilo ou método. Ela é facilmente incorporada a um item de qualquer programa de curso de design,

publicidade, moda ou arte. Ou até mesmo no ensino básico, como um eixo de aprendizagem.

Também o viés político das elaborações artísticas acabou se tornando um tema artístico, entre tantos outros, perfilando entre listas de “interesses” do artista. Temas como a subjetividade, a cidade, o belo, a efemeridade, o vermelho, a memória, a arquitetura, a minha mãe, o espaço, a linha, os animais, o amor, o kitsch, a cobra, o pictórico, a vida, a morte, o azar, os céus, as imagens de Nossa Senhora. Em arte, hoje em dia, – como diz um professor meu – tudo pode.

E tudo deve, devo acrescentar. A necessidade democrática de arte passa pela necessidade de Mercado da variedade, da diversidade. (Só a democracia nos dá a possibilidade de ser diferentes, diz a moça da CBN.)

Isso porque, para além, ou aquém, de todos estes temas, elaborações e proposições estéticas, acho que existe uma forma que se sobrepõe a qualquer obra, a qualquer forma artística. Talvez ela seja a própria *forma-mercadoria*. Talvez possamos designá-la, mais especificamente, de *forma-arte*, ou *forma-forma*. Isso implica no fato de que aquilo que se coloca criticamente em qual-



quer reflexão sobre/em arte é automaticamente negado pela maneira como se insere esta reflexão no mundo. Crítico, poético, participativo, contemplativo, todo trabalho de arte está submetido ao fato de ser *trabalho* e ser *arte* e, portanto, submetido à lógica do *valor*. Assim, toda negação que se possa realizar em um trabalho de arte é, automaticamente, afirmação daquilo que se critica. Como uma aparição da mesma forma social que se sobrepõe a qualquer “conteúdo social humano”, uma forma abstrata se sobrepõe também à qualquer conteúdo estético.

Esta inversão – a afirmação daquilo que se critica a despeito ou por meio de sua negação – ocorre enquanto afirmação da *forma* pela qual se faz a crítica. De modo que existe uma contradição entre o seu conteúdo e sua forma. É a própria forma que nega o conteúdo.

O que nos diz uma obra, de dentro de uma galeria, museu ou salão, que busca atacar franca e frontalmente, esta mesma instituição? Ela diz o conteúdo de seu “ataque”? Ela pode se realizar como crítica com a convivência, incentivo, seleção e até a comissão da própria instituição? Por que a tal da instituição aceita e até necessita deste tipo de obra, deste tipo de “ataque”?

Este ataque ataca de fato? Alguns casos intrigam particularmente:

1 - O que quer o consulado britânico ao selecionar, premiar em R\$15.000,00 e abrigar em sua galeria um projeto de obra que buscava explicitar, sarcasticamente, o polido discurso britânico da democracia e liberdade que “mascaram apenas

porcamente estratégias e interesses mais políticos e econômicos do que humanitários”? Que colocava os ingleses como os responsáveis históricos por uma “lei que, por um lado, acabou com a escravidão e, por outro, iniciou o longo e conhecido processo histórico de marginalização social da população negra do país”? Que construía esta crítica por meio da chacota de características arquetipicamente britânicas e que, além de tudo, trancava com um portão gigantesco a entrada da própria galeria, impossibilitando e invertendo a própria prática de fruição artística?

“Estimular e fomentar a criação artística” é a resposta simples e direta que se encontra no *site* do festival. Podemos entender esta resposta como dissimulação sarcástica e cínica (tipicamente inglesa), que mascara apenas porcamente interesses mais políticos e econômicos do que artísticos. Mas, para que procurar algo por detrás das aparências, se podemos olhar o conteúdo de verdade que elas mesmas nos trazem? Em tamanha simplicidade não está a aparição da forma-social, da forma-forma, que coloca a arte como um fim-em-si em sua necessidade de reprodução incessante de seu próprio circuito que se retroalimenta? Esta tautologia automática não é, deliberadamente, a reprodução de um outro fim-em-si?

2 - Por que a tentativa de causar um problema para um salão de artes, a partir do envio de vários projetos irrealizáveis, que se excluam mutuamente caso não fossem aceitos juntos, acaba se resolvendo por uma exposição? O conjunto

de tais projetos funcionava como um boicote: ou o júri aceitava os 31 projetos de uma vez, o que ocuparia e extrapolaria o limite de inscrições aceitas no salão, ou ele rejeitava todos de uma vez e, com isso, acabaria por esvaziar a própria mostra. Acontece que o júri aceitou todos os projetos e decidiu os expor como um único trabalho com o rótulo de “correspondência”. O júri ainda considerou a crítica muito pertinente e saudável, uma “afronta interessante”. Por quê? Porque, segundo um dos membros do júri, “de certa maneira acabou produzindo efeitos nos critérios, tornando a seleção mais abrangente”. A crítica institucional acabou servindo aos interesses de perpetuação das próprias estruturas do salão que, reformadas, poderiam seguir funcionando de acordo com novas formas artísticas, novas demandas da arte, o que manteria intactas e fortalecidas as normas legitimantes da instituição salão em geral.

Cooptação da crítica por parte do sistema? Anulação do ataque a partir de sua assimilação e aparelhamento? A princípio e, principalmente, do ponto de vista do artista que ataca e vê sua crítica assimilada, este pode ser tido como um típico exemplo de anulação da crítica por meio da estratégia de assimilação, tão típico das estruturas capitalistas. Ou, ainda, o artista pode entender que sua crítica se efetivou, abalou as estruturas da forma-salão e a subverteu.

Entretanto, seria, talvez, o caso de perguntar se a própria elaboração do artista, efetivamente engajado e acreditando na importância de seu



“O que importa a criação de uma linguagem: o destino da *modernidade* do Brasil pede a criação desta linguagem”. Esta criação, ou seja, o desenvolvimento artístico, com o fim do academicismo a favor do experimental, teria papel central na construção do país. Sim, parece-me que teve mesmo. E agora que a cena artística nacional está construída, em bases sólidas de instituições, galerias, galeristas, escolas, obras, *marchands*, obras, curadores, obras, jovens curadores e muita especulação? Sim. Acabamos com o academicismo. Tudo, agora, se trata de invenção.

protesto, também já não seria, de partida, determinada pelas mesmas *formas* que determinam as necessidades da tal da instituição. Afinal, a institucionalização da crítica institucional não é algo realizado *apenas* pela instituição, mascarando apenas porcos interesses excusos. Os próprios artistas são os agentes desta inserção em um circuito que atacam. Cinismo? Interesses pessoais? Dependência “trabalhista” de um sistema que impõe condições?

O que faz com que os próprios artistas críticos, subversivos, sejam agentes da institucionalização da crítica à instituição?

3 - E daí, – eu peço desculpas pela colagem de exemplos em busca de raciocínio – mas vamos para um terceiro exemplo. Porque acho importante duvidar que a *forma* que nega o conteúdo artístico seja a própria instituição. E é por isso que, no terceiro exemplo, quero mostrar a intenção “livre” de um artista que, livremente, põe-se como agente da oficialização da crítica institucional por meio da reivindicação do reconhecimento desta como modalidade. Ele propõe, para formar mestres-artistas em um curso de pós-graduação, a disciplina “Crítica Institucional como Prática”, que tem como objetivo: “Perceber a crítica institucional como prática e desenvolver exercícios que instrumentalizem a pesquisa nessa direção”, assumindo-a como um gênero artístico que se engessa na instituição acadêmica e merece ser perpetuado em uma determinada linha de pesquisa, supostamente experimental.

Assim, quero reformular o que disse acima. Porque, talvez, pensar em “uma forma abstrata que se *sobrepõe* a qualquer conteúdo” seja dizer, simplesmente, que a forma-instituição se sobrepõe a conteúdos livres e críticos e que, somente neste processo, é que as obras perdem o corte. Como uma marca do Mercado que seja impressa à obra em seu processo de circulação e consumo, mas não na produção. Neste sentido, a impossibilidade da obra de arte se realizar em sua dimensão de efetividade crítica recairia nos artistas – pelegos – que acabam se vendendo e se submetem às instituições e as alimentam. Ou, nas instituições – capitalistas – que mascaram apenas porcos seus interesses não-artísticos.

Quer dizer, então, que o reino da produção está livre dos fetiches? Que a arte, de fato, é, em si, o Território Liberdade e que a mácula é o sistema da arte? O artista (o *verdadeiro* artista) seria, então – a antena da raça? Acho que, caminhando por aqui, podemos cair nas mesmas figuras românticas e subjetivistas (o gênio) que a arte moderna se propôs a derrubar e, ao mesmo tempo, nas mesmas ilusões que ela se propôs a reproduzir – ou seja, na idéia de marca capitalista que o Mercado (circulação) imporia ao reino da criatividade, do trabalho concreto (produção)... Então, propondo uma reformulação do que disse acima, parece-me mais adequado tentar ver uma forma abstrata que *determina* qualquer conteúdo. E, assim, não dá para salvar a arte e nem os artistas.

Olhar para o momento paradigmático, experimental e radical, de crítica institucional no Brasil, que está, de certa maneira, nas origens dos casos que citei, pode ser importante para pensar nas *determinações* da forma.

Hélio Oiticica ataca as instituições culturais brasileiras (salões, Bienal), porque as vê como a polícia das tradições e hábitos e, por isso, como expressão do patriarcado, de um Brasil culturalmente dependente e subdesenvolvido. Mas são estas mesmas instituições que delineiam, a partir da década de 1950, o princípio de um processo caro para Hélio: o da *formação* cultural. E a arte teria um papel crucial neste projeto. Pois, partindo dos interesses puramente estruturais da obra (tempo, espaço), encontrava-se em processo dialético realista (tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos). Para Hélio, a “a cultura realmente efetiva, revolucionária, construtiva” seria aquela que venceria a “condição provinciana estagnatória”. Hélio abre assim o texto Brasil Diarréia: “O que importa: a criação de uma linguagem: o destino da *modernidade* do Brasil pede a criação desta linguagem”. Esta criação, ou seja, o desenvolvimento artístico, com o fim do academicismo a favor do experimental, teria papel central na construção do país. Sim, parece-me que teve mesmo. E agora que a cena artística nacional está construída, em bases sólidas de instituições, galerias, galeristas, escolas, obras, *marchands*, obras, curadores, obras, jovens curadores e muita especulação? Sim. Acabamos com o academicismo. Tudo, agora, se trata de invenção.



“O que faz com que os próprios artistas críticos, subversivos, sejam agentes da institucionalização da crítica à instituição?”

Porém, o que **propõe** esta crítica? Ou melhor, que sentido positivo guardam as colocações negativas de Hélio em relação à condição nacional?

A superação da dependência não seria, por outro lado, a constituição das estruturas capitalistas nacionais e soberanas? Em pé de igualdade com a cultura internacional e, portanto, apta à concorrência? À participação no Mercado? Se, naquele momento, a reivindicação de modernidade, de superação do subdesenvolvimento e contra o imperialismo se dava como uma posição que ocupava um lugar combativo, hoje, no “Novo” Brasil, fica claro como o sentido da modernização só poderia ser o sentido da *formação* de um sistema produtor de mercadorias. Isso quer dizer que a posição da vanguarda brasileira da década de 1960 e 70 não abarcava um sentimento “verdadeiramente revolucionário”? Que o discurso de emancipação mascarava, apenas porcamente, interesses mais políticos e econômicos do que humanitários ou artísticos?

Acho que não... Mas esta vanguarda, principalmente nos nomes de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Antonio Dias e outros, é colocada atualmente como paradigma, não de enfrentamento e crítica, subversão e ataque institucional, mas sim da maioria estética brasileira (me desculpem: é claro, há uma disputa). Da consolidação de um produto genuinamente nacional moderno e em pé de igualdade, passível de exportação e de mostrar, como disse Hélio – em sentido ideologicamente invertido – a “Face-Brasil”? Suas inovações deram base e impulsionaram

uma avalanche produtiva em arte, a qual se constituiu como o lado concreto, material, para a formação de todo um bombado aparato institucional cultural. O desenvolvimento, então, desejado por estes, parece ter ocorrido, mas com sentido negativo.

Então, vou dizer diretamente, mesmo correndo o risco de que isso apareça como tentativa arrogante de Teoria e não como problematizações de um cérebro de pessoa: não me parece muito “crítico” pensar que ocorreu uma apropriação *a posteriori* do trabalho e das formulações de Hélio (mesmo que tenha mesmo ocorrido uma apropriação horrorosa), ou seja, que a produção está isenta, como o Território Liberdade de Antonio Dias, e que a mácula-Mercado é a circulação, é o aparato institucional construído com a “vontade construtiva geral” de Hélio e contra a sua vontade – ao mesmo tempo. Afinal de contas, a forma-social não determina também as “subjetividades criadoras”? As ações dos sujeitos? Assim, não determina os conteúdos na sua própria produção? Se o país está implicado no processo global de constituição de um sistema produtor de mercadorias, se algumas categorias deste processo já estão constituídas, será que não é este próprio processo em curso, com sua necessidade de formação e reposição crescente de suas categorias (esta necessidade tautológica e destrutiva), que acaba determinando os conteúdos que aparecem, fetichistamente, como vontades, escolhas e invenções do sujeito?

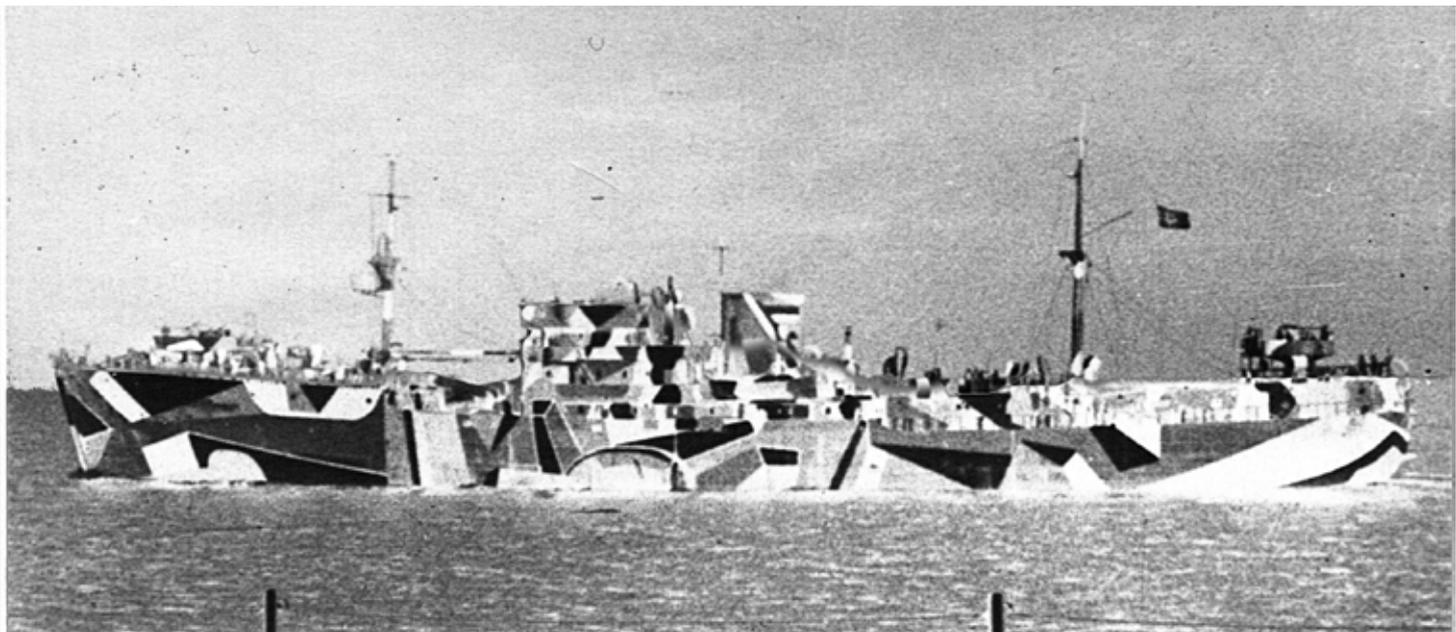
Quero sempre me lembrar que a vontade

de não é do sujeito, mas da coisa. O caráter contestador, por isso, pode acabar residindo, justamente, em reivindicações que não busquem a destruição do capitalismo, mas sim o seu desenvolvimento.

Aí está o nó: me parece que buscar a construção de uma arte efetivamente crítica é, em última instância, buscar a construção de um sistema – alvo desta mesma crítica. Porque reivindicar arte, em um mundo estruturalmente cindido, tem que ser reivindicar sistema da arte, trabalho e valor. (Gostaria de fazer o caminho que o Jappe faz para pensar, analogamente, que a instituição é como a mais-valia, o desdobramento lógico da lógica do valor e não o seu fundamento. Mas não vou fazer.)

Aí a pergunta volta, mas sem força, com um descrédito tão grande que ela só pode ser feita num sussurro: Qual é a possibilidade de efetividade crítica de uma obra de arte?

Pode ser, como afirma Luiz Renato Martins, que “O fim do ciclo histórico da arte moderna ou das vanguardas foi acompanhado pelo fim da esfera simbólica e social da crítica”. Pode ser. Parece que algum fim realmente houve. Mas encarar as coisas sob este ângulo pode fazer recair na questão da consciência ou na da vontade política, algo que talvez seja melhor ver nas próprias estruturas capitalistas. Por aí, ao invés de discutir as impossibilidades da crítica em arte, eu deveria estar, como o autor, apontando a *falta* da crítica em arte, “a ausência de uma reflexão política radical”. Não estou negando esta ausência. Não



estou e estou, porque, de alguma forma, cada vez mais ganha espaço esta (representação de) reflexão política radical. Mas quero também, talvez por isso mesmo, tentar olhar a que as reflexões que podemos ver como políticas e radicais levam. Até que ponto esta radicalidade não se reverte em afirmação das estruturas capitalistas, apesar das intenções. De afirmação da forma cindida, não só da arte, mas de toda a totalidade. Afirmação da separação.

A reflexão política radical do produtivismo, buscando superar a forma-arte, a forma-forma, apostou na própria forma social, na forma-trabalho. A reconsideração ontológica de arte como trabalho buscou reconstituir alguma unidade humana, mas na própria esfera produtiva, no valor. De fato, parece que na modernidade o trabalho reúne o separado, mas o reúne *como separado*. Será que um homem da época pré-capitalista teria tido a idéia de colocar no mesmo nível ontológico, enquanto “trabalho” humano, coisas tão diversas como a fabricação de uma bomba ou de um vestido, a execução de uma peça musical, a condução de uma campanha militar, a descoberta de uma figura geométrica ou a preparação de uma refeição?

Mas, para os construtivistas e produtivistas, a arte era uma esfera cindida justamente porque se negava enquanto trabalho. Fazer a arte participar da vida social seria fazer com que o trabalho artístico, afinal, não se negasse enquanto trabalho, não fosse mais uma mercadoria *sui generis* produzida por um trabalho *sui generis*, mas uma mer-

cadoria e um trabalho como qualquer outro. Me parece bom que a arte não seja uma mercadoria *sui generis*, mas será que o caminho para isso seria transformá-la em uma mercadoria como outra qualquer? É claro que os produtivistas não enunciavam o seu desejo da obra de arte como mercadoria, pois não tinham como saber dele. A mercadoria na Rússia daquele momento ainda não dominava toda a vida social e, por isso, ainda aparecia de forma mais nebulosa, no âmbito da imaginação, tanto reativa quanto pró-ativa. E, assim, volto ao ponto da forma determinando o conteúdo. Se o significado da Revolução de Outubro foi o da *modernização retardatária*, então a tendência produtivista era a tendência artística que melhor espelhava, simbolicamente, este significado. Ainda que se esforçassem para que esta não se desse apenas no campo das significações, mas também no campo do efetivo, no campo da produção de mercadorias, e ainda que todos os sujeitos revolucionários se esforçassem para que o significado da Revolução fosse o fim do capitalismo e não a estruturação de suas categorias em âmbito nacional. Se para os produtivistas a estrutura capitalista residiria na propriedade privada e no Mercado e a produção seria a base sensível, o puro valor de uso e a estrutura de uma sociedade livre, por outro lado, a produção artística seria impregnada de ideologia burguesa e, por isso, separada. Assim, o proletário aparece aqui como o artista, a antena-da-raça, o *produtor das formas materiais*. O artista só poderia sê-lo, verdadeiramente, como proletário.

O ponto falho para mim, o chão que se abre como tapete pisado sobre um buraco, é a neutralização da técnica, que bolcheviques e produtivistas realizam, por meio da positivação da produção. Esta é a concepção que se reproduz, de maneira invertida, no pensamento artístico moderno (e pós-moderno, portanto). É neste caminho que não me pergunto sobre o esvaziamento do artístico na produção industrial, mas sobre contradições mais básicas: se a plataforma produtivista visava uma produção social onde o fetiche não teria lugar, como um objeto produzido industrialmente, para um consumo massivo, se configuraria em outra coisa, senão na própria mercadoria? Afinal, há como realizar alguma produção em larga escala que não esteja mediada pela lógica da troca? (Um sujeito concreto, afinal, não utiliza 20.000 cadeiras, por exemplo). Como a produção industrial pode trabalhar “diretamente para o consumidor coletivo”, como escreve um dos teóricos produtivistas, Boris Arvatov? Como uma produção baseada em um planejamento estatal poderia atender “necessidades concretas de sujeitos concretos”? Quais sujeitos eram esses? “Proletariado”, afinal, não designa uma categoria? Uma classe e, portanto, uma abstração? “Consumidor coletivo”, afinal, não é uma fantasmagoria?

Acho que dá para arriscar, então, que a negação do isolamento da arte era afirmação da sociedade do trabalho, da sociedade produtora de mercadorias (mesmo que sob o jugo do Estado e aparentemente não do Mercado) e, portanto, da própria vida cindida, embora, no argumento



“... se há alguma ruína a se construir, tem que ser perguntando, incessantemente, sobre as bases, as estruturas e as edificações”

deles, reunificada em uma única classe. Mas, estando identificada ao trabalho, a arte deixaria de estar separada da totalidade da vida? Então a arte autonomizada não é tão autonomizada quanto a própria esfera do trabalho?

No entanto, se o caráter reativo, anti-sistêmico, da arte costumou ser buscado pelos artistas nas formas artísticas, conteúdos, estratégias de apresentação e relação com o público e com a instituição, o produtivismo vale ser olhado como contraponto, como exceção efetivamente crítica (em sentido duplo) de percepções agudas que acabaram negligenciadas pela arte crítica contemporânea. O radical deste movimento foi se propor a buscar nas próprias estruturas da sociedade o desenvolvimento de problemas artísticos, enxergando no caráter cindido da arte, a sua impossibilidade de crítica e transformação da efetividade. O melhor é que esta crítica foi formulada ainda num momento muito precoce da formação do sistema de produção de mercadorias, momento próximo portanto de um imaginário de críticas à pré-modernidade, à lógica aristocrática, mais do que à modernidade em si. Enquanto a formulação artística crítica atual, do alto do escancaramento da separação consumada, não se conceitua como tal.

Mas a arte, em sua torre de marfim, não é a única esfera cindida. Faz parte da própria estrutura da modernidade a separação de todos os aspectos da vida e a submissão destas à esfera econômica. As esferas, autonomizadas, obedecem a leis e objetivos tácitos do fim-em-si econômico, de forma que tudo é explicado ou justificado em valores. Mas a plataforma produtivista tinha como crença o ideal proletário do controle consciente da economia, de forma que esta se tornaria o próprio espaço da vida. Um espaço que só poderia construir a sua unidade no esfacelamento.

Então eu me pergunto a pergunta da Otilia Arantes: **Houve êxito ou fracasso de um projeto que pretendia dissolver separação entre arte e vida?** Porque, a despeito do (ou justamente pelo) “fim das utopias”, alguns dos ideais produtivistas parecem ter se realizado, ainda que com sinal invertido. A arte parece, de fato, fazer o seu retorno à realidade social na forma de trabalho. Como *design*, a arte produz industrialmente objetos úteis, para o cotidiano, de acordo com princípios racionais e construtivos. Será que não seriam os *designers* os verdadeiros artistas adequados ao tempo do agora? A antena da raça? É esta vanguarda estética do capitalismo avançado que

pode ser encarada como aquilo que superou a arte, em favor da produção social.

Mas a arte burguesa superada, o “cadáver anabolizado” da arte, do alto de seu castelo de marfim, também toma a forma fantasmática de trabalho – embora atrasada, pois justamente em um momento histórico em que jamais poderá, de fato, assumir esta forma. Se a arte passa a ser trabalho, em um momento de crise deste, a sua integração não se dará pela indústria, mas sim pela mediação do capital fictício, pelo mundo dos negócios. O artista se transforma em empreendedor-gerente-relações públicas-operário e especulador de si mesmo.

E a arte fica nesta esfera-limbo, entre o trabalho (Trabalho concreto? Trabalho imaterial? Trabalho abstrato?) e o lazer (não-trabalho), entre a especulação e a produção de valor (Valor artístico? Valor de troca? Valor de uso? Valor intrínseco?), entre o subversivo e o que estabelece a ordem – sendo a ponta de lança das higienizações urbanas – entre o *underground* e o *mainstream*.

É neste ponto que está uma das grandes dificuldades (e um incômodo pessoal). Como fazer crítica da lógica da produtividade em arte? A pergunta seria melhor formulada do seguinte modo: como fazer a crítica do trabalho a uma

atividade que se nega como trabalho e, assim, se impõe cada vez mais como trabalho (e formação de valor, se é que o valor se forma)? O artista – inclusive o *designer* – aparece como alguém que está livre da dominação direta de um capitalista e, assim, pode realizar a sua crítica, de acordo com a sua subjetividade. Mas, para discordar dos bolcheviques: “a dominação social no capitalismo não consiste, no seu nível mais fundamental, na dominação de pessoas por outras pessoas, mas na dominação das pessoas por *estruturas sociais abstratas* que as mesmas pessoas constituem”. E, nesta lógica, o artista é, como os outros, dominado. É, mas não sabe.

A luta de classes dos artistas pode aparecer nas aparentes contradições arte x instituição, artistas x galeristas ou artistas x curadores. Mas nestas, o fato de que as pessoas implicadas estão apenas assumindo *estruturas sociais abstratas*, personificando categorias econômicas, fica ainda mais explícito, pois, além de tudo, na maioria das vezes se tratam de pessoas da mesma clas-

se social e, ainda, com o mesmo interesse, que aparece como sendo: “Estimular e fomentar a criação artística”.

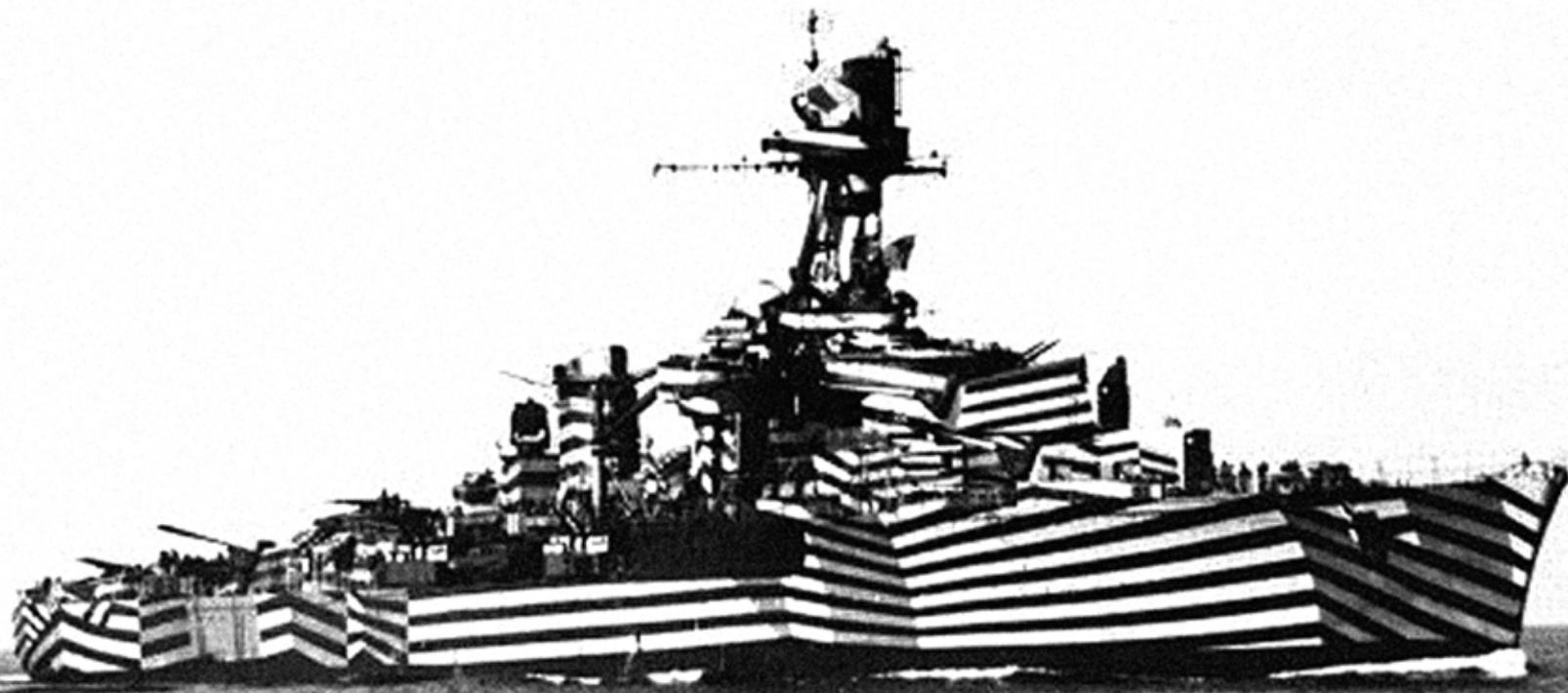
No entanto, é claro que, nesta tautologia da esfera da arte, está pressuposta a tautologia do fim-em-si do dinheiro. O artista e todo seu conteúdo crítico elaborado nas formas mais experimentais e contestadoras, assim como as galerias e instituições, marchands e curadores, são instrumentos de valorização, especulação, legitimação e não sei mais o quê.

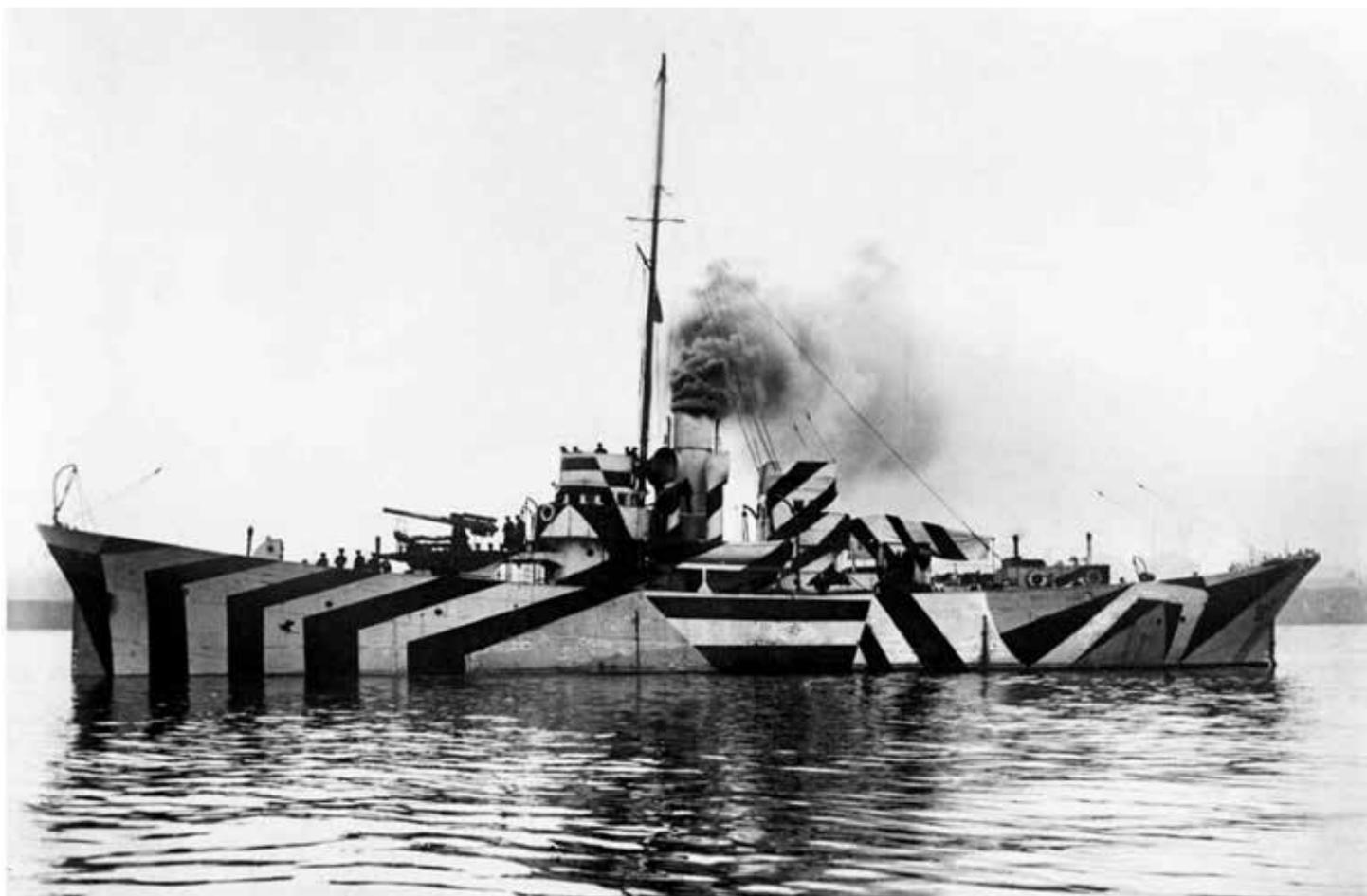
Não sei, porque para saber, seria necessário um estudo empírico aprofundado sobre a forma como se insere, concretamente, a produção artística na produção e reprodução capitalista. Mas fico me perguntando sobre estas inserções. Elas saltam aos olhos a cada proposição poética, a cada exposição visitada. Me parece que a falta de corte do trabalho de arte está aí e acho que, se há alguma ruína a se construir, tem que ser perguntando, incessantemente, sobre as bases, as estruturas e as edificações – é uma pista dos

produtivistas, de um jeito ou de outro. Se dá para ver, por um lado, uma centralidade da esfera da cultura e da arte na reprodução do capital e, por outro, a forma social determinando as formas e os conteúdos artísticos, é importante perguntar qual abstração específica que determina a produção artística, negando o seu lado concreto.

Pensar na obra de arte como mercadoria é importante, mas não suficiente, pois não dá conta de suas particularidades. Muitas reflexões que se detêm nesta constatação de categoria acabam retendo a crítica no momento da venda e isolando a produção como o momento-liberdade. Mas, sendo a arte, ao mesmo tempo, uma *mercadoria à margem* – já que não é a formadora de valor por excelência – e a *mercadoria central* – já que se torna a mercadoria vedete do espetáculo, suas especificidades podem se enquadrar nas categorias tradicionais e fugir delas, ao mesmo tempo.

Se, de qualquer modo, a arte no capitalismo não pode ser outra coisa que não uma mercadoria, fico me perguntando se o seu valor é, como





nas outras, medido em tempo de trabalho. É claro, se ela é passível de troca, então há uma substância comum a todos os outros produtos do trabalho humano, que não pode ser outra coisa senão o próprio trabalho, medido em tempo. Mas será que a lógica deste tempo é a mesma? Este tempo, por exemplo, não tende a ser reduzido ao máximo para que se aumente a produção, como numa lógica industrial. Ou tende? Se não há nenhuma possibilidade de se realizar uma média social de tempo necessário para a produção de obras de arte, tal qual a produção de açúcar, ela, ainda assim, está *em relação*. A obra de arte se apresenta a um mercado e se põe em concorrência – concorrência dos espaços do visível. Se a ordem é *aparecer*, a ordem é produzir. Quanto mais se produz, mais se aparece. E, como se sabe, o que aparece é bom e o que é bom aparece. Portanto se se produz *muito*, necessariamente se produz *bem*.

De alguma maneira, então, não há um tempo abstrato que se impõe sobre o artista? Neste caminho seria difícil argumentar pela lógica emancipatória do trabalho de arte, como se o

artista realizasse tão somente trabalho concreto e não trabalho abstrato. Porque a mediação abstrata do dinheiro está aí para todos.

Mas supondo que não se possa medir o tempo de trabalho empregado na produção de uma obra de arte, qual é a lógica que opera os seus valores? Ou, antes disso, como ela pode ter valor?

Quando entra em cena um certo jogo legitimador que apresenta como categoria crítica ou analítica o *valor artístico* – como se este pudesse definir alguma posição real da obra de arte perante a sociedade – a confusão aumenta. (É curioso quando a própria crítica marxista usa desta confusão para positivar o conceito de valor.) Aí, neste limbo categorial, onde tudo pode se dar em termos metafísicos ou de representação, não é possível ter alguma clareza ou realizar alguma espécie de crítica que não seja do nível do meramente simbólico. Que não seja a *crítica de arte*, mas, sim, crítica *da* arte. Porém, na medida em que há um forte descolamento entre o valor e o preço da obra de arte, o critério do tal do *valor artístico* começa a tomar aparência de válido. Afinal, como se justificaria tal descolamento

exorbitante? Pela diferença entre trabalho simples e trabalho complexo? Pelo critério de raridade? Pela mera especulação?

É justamente nesta confusão que a arte assume cada vez mais uma função central na reprodução fictícia do valor, dar corpo à atividade especulativa. Seria este, então, o papel da arte? A sua posição concreta no entrelaçamento com as outras esferas? Ou seja, o seu lugar na reprodução e produção do capital? Afinal, a arte encarna, há muito, uma característica distintiva do capital fictício: o descolamento entre o valor e o preço. Seria a abstração do fictício, então, que se imporia no lado concreto da produção de arte?

Talvez seja um exagero dizer que a arte assume uma função central na reprodução fictícia do valor ou, ainda, que o lugar da arte na reprodução do sistema capitalista é especificamente este. Talvez não seja. Mas, de fato, as mercadorias artísticas oferecem um bom corpo para o dinheiro ocioso se multiplicar tal qual um milagre. A arte brasileira é um “ativo” com “altíssimo potencial de valorização”. Além disso, o dinheiro ocioso, buscando corpo para se aderir e se multiplicar,



*“Terceiro mundo? Dívida externa?
Nada, o Brasil agora pode ser credor.”*

dá corpo ao sistema das artes – muito corpo. A produção é impulsionada, assim, não só pelo aquecimento da compra e venda de obras, que podem entrar em uma “espiral descontrolada de valorização”, como também toda uma estrutura se monta por meio de um capital que, hoje em dia, sobra no Brasil – proliferação de salões, editais, bolsas de residência, centros e eventos culturais. Aqui é também o dinheiro “sobrante” do próprio Estado que busca se valorizar e aderir valor, por meio da arte, aos espaços.

O ponto a se chegar nesta parte do texto é: não sei *como* a arte se coloca na totalidade da forma de reprodução do capital. Não faço ideia. Talvez de todas as maneiras que levantei até aqui. Mas o que importa é que ela está submetida à forma social que reproduz a necessidade e as imposições do trabalho e de sua lógica onde quer que seja. Que ela é uma prática social como qualquer outra e, nesta condição, é uma prática que, de alguma maneira, reproduz as categorias do capital e o põe para funcionar. É importante dizer que, nesta lógica, a única efetividade possível do trabalho de arte se realiza pelas costas do artista.

A finalidade da esfera artística é, para além de sua própria tautologia, a tautologia do capital. Qualquer conteúdo entra como “mero mal necessário”, como qualquer base material para a especulação ou para a valorização (fictícia) do valor.

O que dizer, neste sentido, da valorização da arte política, promovida pela 29ª Bienal de São Paulo? Que dizer do grandioso espetáculo da política promovido pela fundação e desempenhado pelos 156 artistas?

Vou dizer que qualquer tema poderia ser eleito para esta bienal que não importaria. O conteúdo seria o mesmo. A 29ª Bienal de São Paulo veio como vitória. E não dá para medir bem vitória de quê, de quem. Vitória da “dimensão utópica da arte” contra o vazio, decerto. Vitória, então, da produção contra a crise? O segundo andar, o andar do vazio, mais cheio do que nunca; a bússola-símbolo vista de cima de modo a formar o sinal do vazio (preenchido)... O esforço desta mostra era o de apagar os indícios de crise, escancarada na edição anterior e afirmar a arte como produção de valores, como a “face-Brasil” desenvolvida e emancipa-

da. Terceiro mundo? Dívida externa? Nada, o Brasil agora pode ser credor. E daí a quantidade de capital sobrando para montar as estruturas culturais que possam dar corpo às “espirais de valorização”. A esfera artística só pode mostrar o momento da reprodução fictícia do capital como um momento de produção, de alguma concretude – ainda que simbólica – e de muito trabalho. Ela faz com que este apareça, então, como vitória, como otimismo e jamais como momento de crise, na qual a substância abstrata do valor se esvai.

A 29ª Bienal, então, surge como expressão e representação do momento econômico otimista de um novo Brasil, movido a agronegócio, pré-sal e muita, muita especulação. Neste invólucro, como pode alguma obra lá dentro se realizar como crítica a esta mesma lógica?

Se a política pode ser tema de uma Bienal como esta, então só pode ser porque ela é, como as outras, uma esfera sujeitada à forma social e, mais do que isso, porque se converteu em puro espetáculo e ficção do capital. A politização da estética não se mostrou, aqui, como o contrário

do caminho fascista da estetização da política, mas levou, simplesmente, à representação da política nas formas artísticas e, portanto, a um outro tipo de fascismo, mais contemporâneo e adequado às necessidades econômicas deste momento do sistema produtor de mercadorias – o totalitarismo de mercado.

Pensando assim, foi muito bom encontrar o artigo de Suene Honorato (“As contradições da 29ª Bienal”), porque neste ela foi discutir o sentido da política nesta Bienal por meio de seu título, algo que parece ter escapado a todas as análises acerca desta edição. A despeito da interpretação positiva de “Há sempre um copo de mar para um homem navegar”, verso apropriado livremente do poeta Jorge de Lima, este enunciaria, em seu contexto original (“A Canção de Orfeu”), uma dimensão negativa da faculdade criativa do homem, faculdade sempre a serviço de uma relação de dominação, que seria evocada, então, com lamento e não com esperança. A arte apareceria, em “A Canção de Orfeu”, em sua face contraditória e não emancipatória, como a que apresentam os curadores. Isso porque o livro conta a história de um poeta que quer fundar uma ilha com palavras. A contradição aparece, primeiramente, na impossibilidade de concretização de sua missão, já que a palavra carece de poder fundante. A outra contradição aparece quando o verso é enunciado, não pelo poeta, mas sim pelos habitantes originais da ilha, o que nega a narrativa de descoberta, já que ela já se encon-

trava habitada. Assim, aponta que, para onde quer que o homem navegue, sempre encontrará o que dominar: –“Há sempre um copo de mar para um homem navegar”.

Esta dimensão colonizadora da arte que a Bienal buscou esconder em seus próprios versos foi sistematicamente negada na mostra, enquanto o que aparecia era a dimensão contra-colonizadora, emancipatória. A 29ª Bienal, com as obras que a compunham, deixava claro o sentido da tese 9 do Debord: “Num mundo realmente invertido, a verdade é um momento do que é falso”. (Parece que a arte ainda mantém sua capacidade elucidativa...)

O abajur do Cildo Meireles, por exemplo, que pareceu constituir a reflexão política mais radical ali dentro, apesar de se configurar no sentido da explicitação de seu próprio processo de trabalho e, conseqüentemente, nos mecanismos sociais de constituição da cultura, acaba apagando, justamente, seu próprio processo de trabalho e, conseqüentemente, os mecanismos sociais de constituição da cultura. A sua crítica mordaz e chocante a alguma espécie de exploração acaba negando o fato de que a exploração continua ali, ainda ou justamente, por assumir isso, e esta acaba reiterada pela obra que pretende criticá-la. A obra, assim, apaga o processo geral onde se coloca.

E, do processo geral onde se colocam estas obras, faz parte também a construção da imagem de um Brasil de 1º mundo, coroado com copa do mundo e olimpíadas, que não poderia ser man-

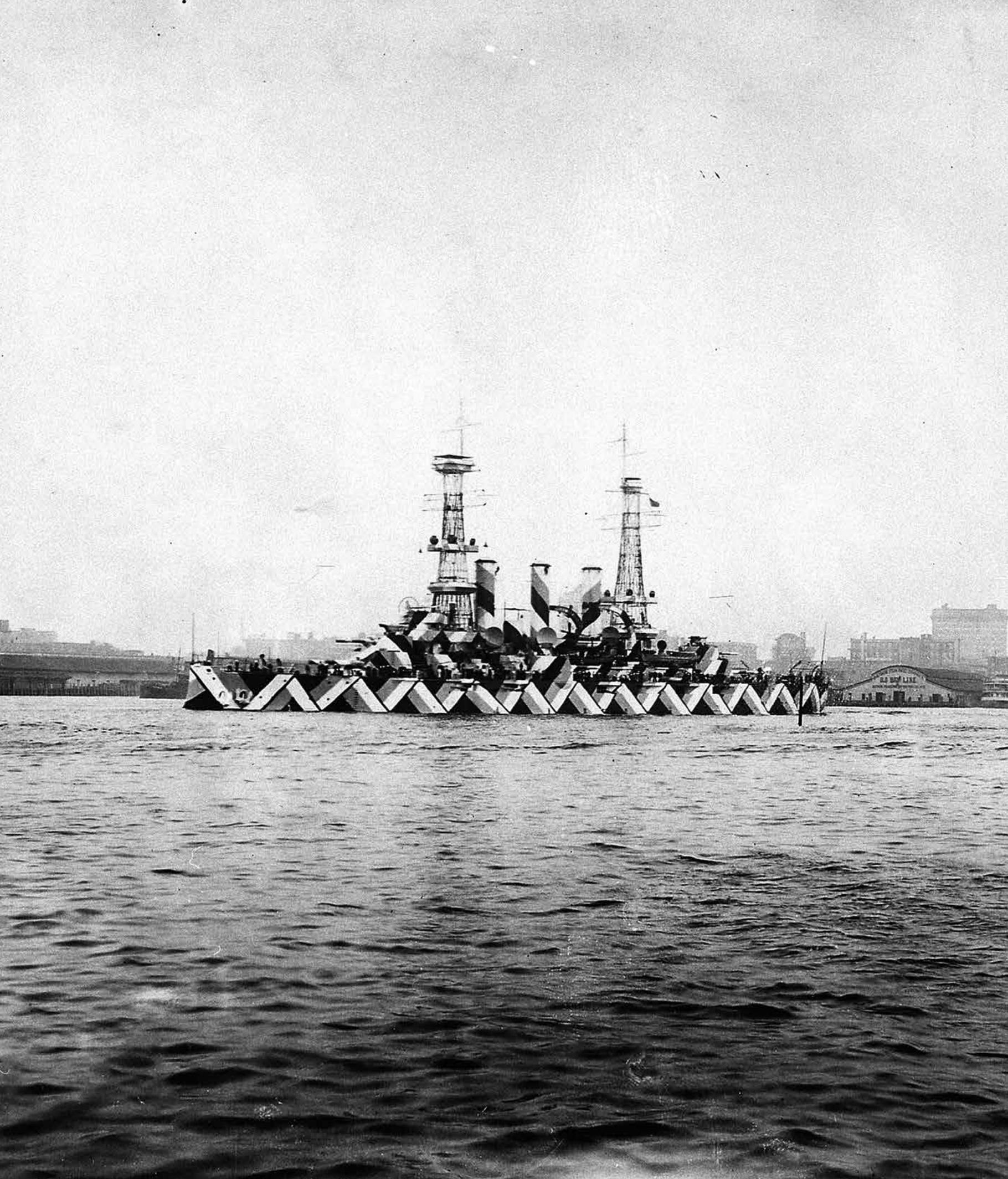
chado com um passado tão próximo de Bienais de arte em crise escancarada. E quem diz isso são os próprios executores da Bienal: “Nos últimos 50 anos, quando se falava em modernidade ou em coisa do primeiro mundo no Brasil, só havia duas coisas: Bienal e futebol”. O conteúdo central só poderia ser evidenciado pelos “verdadeiros artistas do empreendedorismo”: o *dream team* da nova diretoria executiva da Bienal, formado por advogados, empresários e executivos do mercado financeiro. Inclusive um *trader* do Bank of America, um ex-diretor e atual *Consigliere* do Banco Itaú, um guru na área de auditoria, que faz parte do *board* do Bradesco e foi braço direito do Pedro Moreira Salles, um *master expert* em arte e um sócio da McKinsey & Company. Então, a política na Bienal era mero “mal necessário”, definido *a posteriori*. A mesma diretoria executiva declara a distância de suas intenções da política, como conta Heitor Martins:

“Num encontro com Juca Ferreira falamos para ele: ‘Aqui, ninguém tem ambição política, a gente só quer fazer o negócio acontecer, promover, desenvolver a arte contemporânea, fazer ela participar dos processos sociais e fomentar uma atividade artística que possa se engajar na construção de uma nova sociedade, de um novo Brasil que mostre a sua face’”.

Da minha parte, esta contribuição para a constituição de um sistema fictício nas artes.

Referências

- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. “A Virada cultural do sistema das artes”. In: *Revista Margem Esquerda*, São Paulo, 2005.
- ARVATOV, Boris. “Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)” trad: KIAER, Christina. In: *OCTOBER Magazine*, vol. 81, Cambridge, MA: MIT Press, 1997.
- ARVATOV, Boris. *Arte y Produccion. El Programa del Productivismo*. Trad: SANCHEZ, José Fernandez. Madrid: Alberto Corazón, 1973.
- BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de história”, In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad: S.P.Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- HONORATO, Suene. *As contradições da 29ª Bienal*. Disponível em <http://sibila.com.br/critica/as-contradicoes-da-29o-bienal/4522>. Acesso em 29 de julho de 2014.
- JAPPE, Anselm. *As Aventuras da Mercadoria – para uma nova crítica do valor*. Trad: José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2006.
- KURZ, Robert. *O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. 5ª ed. São Paulo, Paz e Terra, 1999.
- KURZ, Robert. “A estética da modernização”. In: *Com todo vapor ao colapso*. Ed. UFJF – Pazulin, Juiz de Fora, 2004.
- LODDER, Christina. *El Constructivismo Ruso*. Trad: María Cándor Orduña. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1988.
- MARTINS, Luiz Renato. “A situação da arte e o ‘pensamento único’”. In: revista *Margem Esquerda* No.5. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- MARX, Karl. *O Capital – Crítica da Economia Política*. Livro I, tomo I (volume I). São Paulo, Abril Cultural, 1983. (Série “Os Economistas”).
- OITICICA, Hélio. Brasil Diarréia. In: FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- POSTONE, Moishe. *Time, Labor and Social Domination: a Reinterpretation on Marx Critical Theory*. Cambridge University Press, 1993.
- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.



Cultura ou Criatividade?

Impasses Conceituais no PSEC/MinC/Brasil

Cayo Honorato
e Viviane Pinto

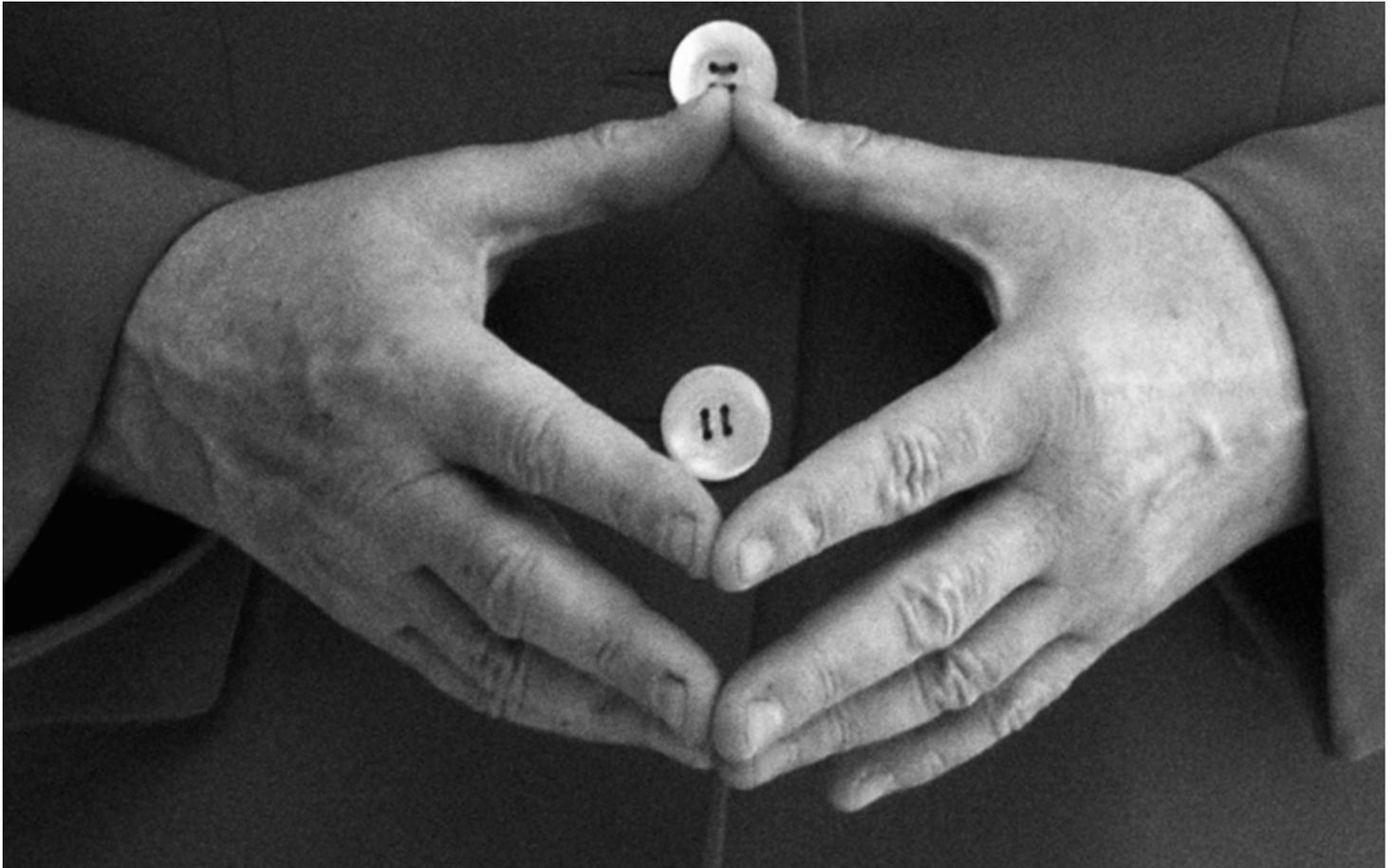
Este texto foi escrito em 2011, em face da conturbada gestão no Ministério da Cultura da então ministra Ana de Hollanda. Sua publicação em 2014 encontra certamente outro contexto, do ponto de vista das políticas públicas, quanto à promoção da “economia criativa”. Em todo caso, tal expressão, associada a diferentes discursos e iniciativas, encontra-se largamente generalizada entre nós.

Em meados de 2011, o Ministério da Cultura elaborou o plano de uma nova secretaria, atualmente em fase de operação. Porém, mais do que uma mudança na organização do Ministério (cuja dotação orçamentária jamais excedeu os 0,7% da arrecadação federal), a Secretaria da Economia Criativa ambiciona atuar como um plano de governo interministerial, articulado a inúmeros parceiros institucionais, agências de fomento e desenvolvimento, organismos bilaterais e multilaterais. Tal esforço parece revogar, como seria desejável, a percepção da cultura enquanto “ilha autônoma”, conferindo-lhe uma importância decisiva “dentro de um determinado marco social”.

Entretanto, o que poderia ser tomado como a reviravolta daquilo que, na sociedade capitalista, sempre fora relegado à esfera do “socialmente inútil” (mas que, exatamente por isso, faz por vezes surgirem verdades críticas normalmente recalçadas), somente se torna possível a partir de um “deslizamento semântico” (Lopes & Santos), que leva a cultura a ser “redefinida” ou “transfigurada” pela noção de criatividade, em um sentido específico. De maneira mais ou menos advertida, o Plano da Secretaria da Eco-

nomia Criativa (PSEC), no momento em que julga “ampliar” os setores culturais, faz com que a cultura seja sobrepassada pela criatividade, eliminando de seu escopo tudo aquilo que não possa se submeter às leis do mercado. Assim, a produção artístico-cultural, por exemplo, que “[...] pressupõe a ruptura com os mercados e o *status quo*”, deve, segundo o PSEC, ser apoiada pelo Estado, mas por um Estado ao qual o Plano não parece pertencer. Talvez porque, para ele, questionar os mercados e o *status quo*, como se poderia deduzir, tenha se tornado alguma coisa “tradicional”, “tipicamente cultural”.

Nada disso, contudo, descarta a dimensão simbólica (ou antropológica) da cultura. Ao contrário, ela finalmente é percebida como tendo *utilidade*. No PSEC, o “valor simbólico” é um fundamento principal da sua definição de setores criativos, seja como aquilo que, simplesmente, vai “muito além dos materiais [empregados na produção de alguma coisa]”, ou como aquilo que se encontra na “capacidade humana de inventar”. É importante notar que, nessa definição, o valor simbólico não prioriza a exploração da “propriedade intelectual”, diferenciando-se, por exemplo,



da definição da UNCTAD (2010, p. 07). Em vez disso, o Plano quer resgatar o que os defensores do desenvolvimento moderno descartaram: “a criatividade do povo brasileiro”.

Assim, aquela dimensão simbólica se torna o “elemento central na formação do preço”, fazendo do simbólico uma espécie de valor agregado dos setores criativos, e não mais uma finalidade das interações culturais; muito menos uma “imagem daquilo que a sociedade ainda não é capaz de pensar” (Safatle, 2012). Desse modo, a promoção do simbólico abre caminho para seu emprego. E, de fato, na maioria das vezes, o conceito de cultura aparece no PSEC de maneira subentendida, como um recurso econômico. Por mais que o Plano pretenda pensar o desenvolvimento “menos como produto do que processo cultural”, o que ele reitera são “bens e serviços”, “empreendimentos”, “atividades produtivas”. Sua manobra de “ampliação” dos setores culturais, na verdade, significa a desapropriação do que caracteriza esses setores pelos setores criativos.

Mas por que o PSEC não prioriza a propriedade intelectual na sua definição de setores criativos? A decisão parece contraditória. Uma

das primeiras medidas do atual Ministério da Cultura, em janeiro de 2011, foi retirar do seu site oficial a licença *Creative Commons*, que, como se sabe, permite a criadores intelectuais autorizar, sem intermediários, certos usos de suas criações, estimulando autorias colaborativas. Essa medida foi interpretada por militantes do compartilhamento digital como adesão do Ministério às posições mais conservadoras sobre o direito autoral no país – uma discussão ainda pendente, a ser oportunamente enfrentada.

Em todo caso, para o PSEC, a propriedade intelectual “não corresponde a um elemento obrigatório nem definidor único de valor dos bens e serviços criativos”, parecendo-lhe assim um critério restritivo. Neste e em outros momentos do texto, sua decisão por priorizar um critério difuso e heterogêneo (aquilo que é “tecido conjuntamente”), em vez de capacidades individuais ou privadas, parece denotar, mais simplesmente, uma vontade de culturalizar a economia, isto é, de tornar mais palatáveis os pressupostos do desenvolvimento econômico. Como uma de suas convicções, o Plano afirma que “economia é cultura”. A esse respeito, talvez não nos cou-

besse fazer-lhe objeções, caso o PSEC fosse uma proposta do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, por exemplo.

Na busca por critérios distintivos dos setores criativos, também o PSEC não prioriza a criatividade e o conhecimento, enquanto insumos de suas atividades produtivas. Estes lhe parecem vagos, na medida em que “imprescindíveis a toda e qualquer atividade humana”. Outra vez, o critério distintivo escolhido por ele é o valor simbólico. Mas será isso realmente específico? Hoje em dia, qualquer coisa não é mais comprada somente em função dos materiais empregados na sua produção. Foi-se o tempo em que se vendiam produtos anunciando-se suas características funcionais. Até mesmo uma geladeira é propagandeada como aquilo que ajudará a salvar o mundo.

Consumir deixou de ser uma atitude alienada. Eis o valor simbólico disso: “[...] preocupação com o meio ambiente, responsabilidade social para com os produtores e um lugar onde podemos participar da vida comunitária”. (Zizek, 2011, p. 54) Quando o Plano prioriza o “simbólico”, ele imagina estar apoiando a cultura. Na verdade, ele está consagrando o fetichismo da



Figura 1:
Setores Criativos como ampliação dos setores culturais (MinC, 2011, p. 23)

mercadoria, em tempos de capitalismo cultural. E, nisto, a capacidade humana de “inventar” tem certamente um lugar reservado.

Mas que diferenças o PSEC estabelece entre setores culturais e setores criativos? Trata-se agora da promoção de um novo papel do Estado no desenvolvimento cultural – ideia presente no conceito australiano de *Creative Nation* (Pandora, 2012) – ou de um papel da cultura no desenvolvimento nacional? Embora lhe fosse inevitável estabelecer distinções entre cultura e criatividade, o PSEC termina confundindo esses termos, como se eles fossem permutáveis um pelo outro. Disso decorrem outras confusões: na sua Introdução, por exemplo, a expressão “economia criativa”, após 7 sucessivas ocorrências da palavra “cultura”, aparece depois da expressão “economia da cultura”, como seu equivalente, sem quaisquer mediações.

Mas essa confusão não é exclusiva ao PSEC. A gestão anterior do Ministério da Cultura já tinha iniciado um programa que propugnava a cultura como ativo econômico. Esse programa (PRODEC – Programa de Desenvolvimento da Economia da Cultura), com a finalidade de promover e regulamentar a ampliação da economia cultural no Brasil, apresentou uma política

que, em seus princípios, era muito semelhante ao que agora se denomina “economia criativa”. É importante ressaltar que o recém aprovado Plano Nacional de Cultura (principal instrumento definidor das políticas públicas culturais no Brasil), que institucionalizou a necessidade de se desenvolver a economia da cultura, em nenhum momento trata da economia criativa nesses termos. O PSEC irá buscar sua pertinência institucional em uma apropriação do Plano Nacional de Cultura, que se resume a uma transfiguração da cultura em criatividade: “Onde se lê, portanto, trabalhador da cultura, leia-se trabalhador criativo. Onde se lê economia da cultura, leia-se economia criativa”.

A par disso tudo, a compreensão da economia criativa pelo PSEC admite a ambiguidade e a vagueza dessa expressão, mundialmente compartilhadas. Segundo o Plano, trata-se de um conceito novo, ainda em formação. Apesar disso, e por considerar necessário adequá-lo à “realidade nacional”, ele se dedica a “ultrapassar” as definições existentes de setores criativos e da economia criativa. Para tanto, estabelece 4 “princípios norteadores” das políticas a serem implementadas pela Secretaria, como se tirados de uma prateleira: diversidade cultural, susten-

tabilidade, inovação e inclusão social.

O PSEC também toma cuidados com relação à terminologia da economia criativa. De origem anglo-saxã, a expressão “*creative industries*”, quando traduzida para a língua portuguesa, pode assumir significações que o Plano preferiu afastar. A palavra “*industries*”, em português, refere-se a “atividades fabris de larga escala, massificadas e seriadas”, e não a um ramo de atividades econômicas ou comerciais, tal como a palavra em inglês pode significar. Para evitar “ruídos de cognição”, que levariam a uma associação do conceito de economia criativa com as indústrias modernas, ou talvez, para evitar qualquer lembrança da ideia (tornada antiquada ou negativa) de desenvolvimento industrial, o Plano adota a expressão “setores criativos”.

Tais setores criativos, segundo o PSEC, são mais abrangentes que os setores denominados “tipicamente culturais”, ligados à produção artístico-cultural (música, dança, teatro, ópera, circo, pintura, fotografia, cinema). Eles compreendem outras expressões ou atividades, relacionadas às novas mídias, à indústria de conteúdos, ao design, à arquitetura, aos games, à moda etc. Para o Plano, trata-se de uma “ampliação dos setores culturais”. Conforme representado na [figura 1](#), os

setores criativos configuram um território mais amplo, que engloba os setores culturais. Haveria, nesse caso, como se pode supor, uma diferença entre esses setores, que, no entanto, não é especificada pelo PSEC. Apesar disso, essa diferença tem semelhança com uma ideia presente no relatório da UNCTAD (2010, p. 06-07), a de que pudesse haver uma espécie de transferência de valor do núcleo para as bordas, do que é tipicamente cultural (*upstream activities*, menos comerciais) para o criativo (*downstream activities*, mais comerciais).

Todavia, ao compararmos a configuração dos setores criativos, conforme a **figura 1**, com o escopo desses mesmos setores, tal como resolvido pelo MinC, de acordo com a **figura 2**, percebemos que, se a ideia da “ampliação” guarda alguma diferença entre setores criativos e culturais no primeiro momento, no segundo, tal diferença desaparece, fazendo com que todos os campos sejam vistos como criativos. Dessa forma, tanto o chamado “campo das expressões culturais” (artesanato, culturas populares, indígenas, afro

-brasileiras, artes visuais) quanto o “campo das criações funcionais” (moda, design, arquitetura etc.) passam a fazer parte de um mesmo setor, o das atividades criativas. Essa comparação poderia ser representada conforme a **figura 3**. Como se pode notar, a suposta “ampliação” dos setores culturais, na verdade, promove seu esvaziamento, sua descaracterização; o que, de algum modo, já foi tematizado por Adorno e Horkheimer (1985). O ponto é que, sem uma hierarquia de valores culturais, não se pode negar nem contestar a hierarquia do poder e do dinheiro. (Jappe, 2012, p. 107) É claro que fazer distinções entre valores culturais torna-se, hoje em dia, cada vez mais complexo.

Alinhando-se a reformas dos modelos de desenvolvimento em âmbito mundial, que deslocam a cultura para o centro do discurso econômico, o PSEC entende que a criatividade é o motor de uma nova modalidade de geração de riquezas, cujos efeitos seriam amplamente benéficos. Nele, um fundamento como a diversidade

cultural, por exemplo, é promovido não só enquanto recurso social a ser valorizado, mas como fonte estratégica de inovação, capaz de assegurar ao país vantagens competitivas no mercado global. Da sua perspectiva, tratar-se-ia de uma geração de riquezas “inclusiva e sustentável”, que se propõe a reduzir o abismo entre ricos e pobres, incentivando indivíduos e comunidades a explorar suas potencialidades locais, a partir da utilização de recursos abundantes (que se renovam com o uso), ou seja, de sua criatividade. Assim, essa “nova economia” é apresentada pelo Plano como portadora de uma “mensagem esperançosa”.

Mas o PSEC não define quaisquer estratégias de desconcentração de poder e renda, nem esclarece como a população em situação de vulnerabilidade social, que ele quer priorizar e que mal tem acesso à produção cultural de qualidade, poderia ter as “classes criativas” como seu modelo de emancipação profissional; tampouco explica como a construção de “novas solidariedades”, que lhe parece um atributo natural dessa eco-



Figura 2:
Escopo dos Setores Criativos
(MinC, 2011, p. 29)



Figura 3:

O conjunto totalmente criativo dos setores.

nomia, poderia sobreviver ao “ideal de competitividade” que ele entusiasticamente propaga; do mesmo modo como não avalia quais serão os possíveis impactos negativos do que propõe sobre as formas tradicionais de produção. Tal como a ideologia do progresso-acumulação, o Plano parece, meramente, significar uma “promessa de abundância para todos”. (Furtado, 1978, p. 72)

Empenhado em encontrar saídas para o sistema capitalista, o PSEC entende que assumir a economia criativa é assumir uma “dimensão dialógica”, que corresponde às demandas do mercado, ao mesmo tempo em que rompe com elas. Assim, no mesmo movimento em que reconhece atividades até então invisíveis para as políticas culturais, o Plano quer promover a mercantilização dos últimos redutos simbólicos que ainda resistem; em ambos os casos, sob o risco de descaracterizar a atuação do Ministério da Cultura. Mas é somente de maneira ideológica, por meio de um “*creative nexus*”, como se poderia dizer, que o Plano reúne as assimetrias entre cultura e economia, apontando para um supostamente novo modo de produção. No quadro das leis imanentes da acumulação e da expansão capitalista, no entanto, o PSEC já nasce anacrônico, sem muita criatividade, como “flagrante contradição de axiomas universalmente aceitos”.

Sua legitimidade é, desse modo, objeto de uma crença. Ele “[...] imagina apenas acreditar em si mesmo e exige do mundo a mesma imaginação”. (Marx apud Zizek, 2011, p. 16)

É importante notar que, em âmbito mundial, uma ênfase nesse modelo cultural de desenvolvimento se dá a partir da percepção de que, em 2008, enquanto o comércio mundial sofria uma queda de 12%, o comércio de bens e serviços criativos continuava crescendo, a um ritmo de 14% ao ano, desde 2002. (UNCTAD, 2010) A partir disso, embora a crise financeira tenha atingido, mais diretamente, os países desenvolvidos, essa solução tem sido recomendada, com talvez maior ênfase, aos países em desenvolvimento, como é o caso do Brasil. Acontece que uma das razões do PSEC é, segundo a própria secretária Cláudia Leitão,

“[...] alavancar um desenvolvimento endógeno que, por sua vez, permitiria ao Brasil, uma nova alternativa de crescimento econômico não mais construído de fora para dentro, mas resultado de uma dinâmica econômica local”.

(MinC, 2011, p. 14)

A ideia de um modelo descolonizado de desenvolvimento é crucial à pretensão do PSEC de se separar da ideia, por décadas vigente no Brasil, de um desenvolvimento que buscava difundir a

civilização industrial no quadro da dependência. Como nos mostra o economista Celso Furtado (1978, p. 76 e segs.), a quem o Plano tributa (indevidamente) suas mais altas aspirações, esse desenvolvimento dependente é fundado por um acordo entre interesses externos e grupos dominantes internos, sem requerer grandes modificações nas estruturas sociais internas. E, como se sabe, essa “solidariedade internacional”, nos anos 1970 e 1980, implicava um vínculo entre cultura (hegemônica) e desenvolvimento (dependente). No PSEC, por sua vez, como o próprio documento declara (p. 21), o conceito de “economia criativa” precede seus conteúdos, pois que se trata de uma ideia transplantada. A propósito, há todo um esforço para adaptá-la às “especificidades e características brasileiras”. Ora, que tipo de criatividade haveria nisso? Seja quando busca uma atuação interministerial da Secretaria, seja formulando sua própria estratégia de promoção da nova economia, o Plano parece seguir a cartilha de um discurso global.

Em todo caso, trata-se de fazer o país ingressar na mesma competição pela liderança do processo acumulativo, desta vez, fomentando a criação de *clusters* criativos, capazes de atrair cada vez mais recursos externos, de fazer do Brasil “um dos maiores destinos turísticos do mundo”.

A diferença agora é que, em vez de culturalmente abstratos, os produtos a serem oferecidos no mercado internacional terão como valor agregado uma identidade cultural, provavelmente estereotipada; em vez de socialmente submissos, seus produtores devem ser utilitariamente criativos. Assim, “a imensa diversidade cultural do povo mestiço do Brasil” é percebida, pelo PSEC, como “uma massa de recursos produtivos enquadrados nas leis dos mercados”. A leitura epidérmica que o Plano faz do economista a quem rende homenagens não percebeu que a criatividade é também o que pode ser inibido pelo desenvolvimento:

“Os impulsos mais fundamentais do homem [...] – impulsos que são a matriz da atividade criativa: a reflexão filosófica, a meditação mística, a invenção artística e a pesquisa científica básica – de uma ou de outra forma foram subordinados ao processo de transformação do mundo físico requerido pela acumulação. Atrofiaram-se os vínculos da criatividade com a vida humana concebida como um fim em si

mesma, e hipertrofiaram-se suas ligações com os instrumentos que utiliza o homem para transformar o mundo. [...] Destarte, um conjunto de normas derivadas do processo de acumulação sobrepõe-se à atividade criadora em sua expressão mais universal, qual seja a invenção do estilo de vida da sociedade”. (Celso Furtado, 1978, p.84-85)

Valendo-se oportunisticamente da ideia de que o desenvolvimento é um direito constitucional e dever do Estado, o PSEC procura de fato naturalizar um novo desenvolvimentismo (como se a história fosse desenvolvimento) e reduzir o direito à cultura, enquanto “conjunto distinto de elementos espirituais, materiais, intelectuais e emocionais de uma sociedade ou de um grupo social” (UNESCO, 2007, p. 19), para privilegiar sua dimensão econômica; o que, no mínimo, pratica um “semicídio” da cultura. Nota-se que seu recurso a tal direito não diferencia, por exemplo, o que é desenvolvimento humano do que é desenvolvimento econômico;

isso se ele não sobrepõe o segundo ao primeiro. Assim, o PSEC parece postergar uma compreensão necessária de uma verdadeira economia da cultura (economia segundo os interesses da cultura), para favorecer a concretização de uma economia criativa (cultura segundo os interesses da economia), ainda que conceitualmente precária.

A compreensão dos setores em questão, que assumem importância cada vez maior nas agendas de inúmeros governos e organismos multilaterais, é determinante para a construção de políticas públicas pertinentes. Mas não se trata de simplesmente identificar, em favor do PSEC, o que está ou não dentro desses setores. Parece-nos imperativo destrinchar sua confusão entre o que deve ser apoiado pelo Estado e o que deve ser submetido às leis do mercado. É preciso esclarecer, portanto, se o PSEC não redundaria, em última análise, numa “nova forma de governabilidade neoliberal”. (Isaura Botelho, 2011, p. 85)

Referências

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max.

“A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas”. In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 99-138.

BOTELHO, Isaura. “Criatividade em pauta: alguns elementos para reflexão”. In: MinC. *Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011 - 2014*. Brasília: MinC, 2011. p. 80-85. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2012/04/livro-portuguesweb.pdf>>, acesso em 30 de maio de 2012. [pdf]

FURTADO, Celso. *Criatividade e Dependência na Civilização Industrial*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

JAPPE, Anselm. O Gato, o Rato, a Cultura e a Economia. In: *Sobre a Balsa da Medusa: Ensaio acerca da Decomposição do Capitalismo*. Lisboa: Antígona, 2012, p. 93-118.

Lei 12.343 [que institui o Plano Nacional de Cultura]. Brasília: Presidência da República, 2010. Disponível em: <[\[gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm\]\(http://gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm\)>, acesso em 30 de maio de 2012. \[online\]](http://www.planal-</p>
</div>
<div data-bbox=)

LOPES, Ruy & SANTOS, Verlane. “Economia, cultura e criatividade: tensões e contradições”. In: *Revista Carta Maior*, 2012. Disponível em: <http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=17484>, acesso em 30 de maio de 2012. [online]

MinC. *Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011 - 2014*. Brasília: MinC, 2011. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2012/05/livroinglesweb.pdf>>, acesso em 30 de maio de 2012. [pdf]

PANDORA. “Creative Nation: Commonwealth Cultural Policy”, October 1994. Disponível em: <<http://pandora.nla.gov.au/pan/21336/20031011-0000/www.nla.gov.au/creative.nation/contents.html>>, acessado em 31 de maio de 2012. [online]

PORTA, Paula. “Economia da Cultura: Um Setor Estratégico para o País”. Brasília: MinC, 2008. Disponível em: <[\[gov.br/site/wp-content/uploads/2008/04/texto-sobre-o-prodec-paula-porta.pdf\]\(http://gov.br/site/wp-content/uploads/2008/04/texto-sobre-o-prodec-paula-porta.pdf\)>, acesso em 30 de maio de 2012. \[pdf\]](http://www.cultura-</p>
</div>
<div data-bbox=)

SAFATLE, Vladimir. “A Miséria da Cultura”. In: *Revista CartaCapital*, 2012. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/a-miseria-da-cultura/#todos-comentarios>>, acesso em 31 de maio de 2012. [online]

UNCTAD. *Creative economy report*. Geneva: UNCTAD, 2010. Disponível em: <http://www.intracen.org/uploadedFiles/intracencorg/Content/About_ITC/Where_are_we_working/Multi-country_programmes/CARIFORUM/ditctab20103_en.pdf>, acesso em 30 de maio de 2012. [pdf]

UNESCO. *Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais*. Paris: UNESCO, 2007. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf>>, acesso em 30 de maio de 2012. [pdf]

ZIZEK, Slavoj. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*; trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011.

Dazibao suplica

*Revistas de crítica de arte tendem a ser um grandiosíssimo pé no saco. O maior problema de todos é que é muito difícil conseguir textos, artigos, entrevistas e congêneres que consigam fugir do lambe-saquismo-enzuga-gelo-tira-pó do meio das artes. Pensando nisso, resolvemos elencar aqui uma série aleatória de temas para inspirar e suplicar aos nossos leitores que contribuam para o desentediamento destas incautas páginas. Como não poderia deixar de ser, esse convite se dirige não só aos nossos críticos de arte profissionais e sub-profissionais de plantão, mas sobretudo a todos aqueles que fazem do meio artístico essa zona toda (artistas, montadores, seguranças, educadores, recepcionistas, manobristas, historiadores, pintores de parede, eletricitas, diagramadores, copeiras, colecionadores, penetras de vernissage, impressores de etiquetas, restauradores, etc. etc.). E podem relaxar quanto ao formato. Textos tanto dentro quanto fora do usual rigor crítico-acadêmico serão igualmente bem vindos.**

** Só não nos apareçam com muita artistagem, ok? Não que não gostemos de pirações estéticas e coisas do tipo, mas é que o grande lance nessa merda aqui é tentar fazer uma revista de crítica de arte e não de Arte.*

O gesto do poder: uma análise pictórica das obras de George W. Bush

Todo mundo se lembra de quando um romeo hackeou o email do ex-presidente norte-americano George W. Bush e revelou várias fotos de suas pinturas, certo? Bom, o que precisamos é de um impávido crítico que se proponha a analisar e interpretar essas obras à luz da história da arte e da política. Confrontar obras como “Cachorrinho em frente a casa branca” e “Auto-retrato na banheira” com clássicos como “A Estação St. Lazare” de Eduard Manet, “A morte de Marat” de Jacques-Louis David e “O que a água me deu” de Frida Kahlo. E o verdadeiro destaque deverá ficar por conta do inesperado “Auto-retrato no espelhinho do banheiro”, fascinante obra na qual o ex-presidente procura reatualizar o tema do reflexo de “Un bar aux Folies-Bergère” de Manet e, claro, “As meninas” de Velásquez, já dentro do contexto pós-11-de-setembro.

Pelo espírito de André Breton, John Cage e Sigmar Polke e o Dr. Fritz ou Chico Xavier e a utopia de uma modernidade desencarnada

Notório é, pois, o ímpeto pós-modernista em sua investiva capital contra os primados teóricos e espirituais que durante toda a história incutiram nos conspícuos numes das artes profundas clivagens estético-formais de altíssimo vigor beligerante. De rosto impávido e peito aberto, batalhões de estetas inspirados tomaram de assalto as UPPs de marfim dos estilos e escolas, derribando-as como cadáveres dilacerados e moribundos numa ampla e abismal mesma vala comum. Todavia, enquanto as campanhas de um Venturi, um Warhol, um Schnitke, um Adams ou um Pynchon

se vêem alvo de louros e homenagens pelos confins de todo o globo, iniciativas de nomes memoráveis acabam logradas ao esquecimento em meio as margens plácidas de nossas águas brasileiras. Clamamos aqui, pois, para que nossos críticos literários empunhem suas armas analíticas e se dirijam as colinas hoje desconhecidas da improvável poética de Parnaso de Além-Túmulo, obra do renomado médium espírita brasileiro Francisco Cândido Xavier. Não seria a escrita psicográfica de Chico um tipo de invenção independente e isolada da escrita automática? Não estaria ele para Breton e Tzara assim como Hércule Florence estava para Louis Daguerre? Não seria também o caso de reconhecer em Parnaso de Além-Túmulo a verdadeira ponta de lança daquilo que poderíamos alinhar de primeira escola pós-modernista do retorno à ordem do Brasil. (E aí Sr. T. M., encara o desafio?)

NÃO: ou de quando as paredes começaram a dizer “sim” aos grafites

No começo dos anos 2000, alguém fez um grafite em São Paulo: “A gente sabe que o grafite tá virando pressão, mas a rua não vai deixar o grafite morrer”. Talvez nenhum caso seja tão paradigmático para entender as contradições pelas quais a arte de rua passou nos últimos tempos do que o episódio da silenciosa batalha travada nas paredes do chamado “buraco da Paulista” em São Paulo entre os anos de 2004 e 2005. Foi nesse período que a prefeitura e a ONG Revolucionart tomaram a iniciativa de cobrir os muros grafitados do local com um límpido e comportado painel, também grafitado, de reproduções de obras clássicas do modernismo brasileiro (com direito, inclusive, a molduras em *trompe l’oeil*).

Durante meses os desenhos do túnel foram alvo de “atropelamentos” por parte de pixadores e grafiteiros indignados, e de restauros por parte do pessoal da Revolucionart. A disputa só encontraria seu fim quando, muito tempo depois, um grupo de artistas se uniu e cobriu com toneladas de tinta ambos muros com um gigantesco e sonoro “Não”. Alguém se habilita a pensar seriamente sobre o assunto?

Edemar Cid Ferreira: esse sim entendia de arte!

Carvalho, ninguém topa ir atrás do promotor do caso do Edemarzinho? Uma exclusiva com ele, será que alguém consegue? E no final das contas, alguém sabe dizer exatamente em que pé anda essa história toda? Estagiários do Banco Santos e da BrazilConnects, cadê vocês?

A ascensão de Lúcifer: Um guia thelemita para entender Kenneth Anger

Tá, o Kenneth Anger é o grande e venerado pai do cinema independente e experimental americano. Ok, ok, até aí é fácil. Mas quantos se aventurariam a tentar explicar seus filmes, cena por cena, de maneira minimamente aceitável? Desafiemos um inveterado autor a nos contar de uma vez por todas o que caralhos esse retardado está tentando nos dizer em meio aquela porra locagem toda. O convite poderia incluir toda a obra do artista, mas acreditamos que um bom começo seria o filme mais bem simbolicamente estruturado dele (se é que faz algum sentido dizer isso), o não menos bizarro e macabro “Lucifer Rising” de 1972. Como a porra do filme está todo pautado nos delírios místico-filosóficos da Golden Dawn e do Aleister Crowley (e tudo isso

ao som da trilha sonora feita em plena prisão por Bobby Beausoleil, um dos caras da turminha do Charles Manson acusado de assassinato), contamos com a boa vontade de algum thelemita, luciferiano ou entendido no assunto de plantão. O pessoal do C.I.H., da A.A., da O.T.O. e a galera do caminho da mão esquerda são bem vindos.

Desvio, apreensão, registro e arte: ou de como os tiras sacaram o casal Becher melhor do que a gente

O tal do *Tumblr* “Apreensão e Crime” provavelmente é a coisa mais instigante que apareceu no debate nacional das artes desde a porra da Bienal da Antropofagia. O que a gente precisa agora é de uma análise foda da bagaça. Mas tem que ser foda mesmo. Algo como uma conversa de bar entre o Wölfflin bêbado, o Guy Debord em crise de abstinência e Jamenson com dor de barriga.

O terreno é obviamente frutífero, mas num contexto como esse não custa nada sair atirando para todos os lados. É só dar um *scroll* pelas imagens que os paralelos burbulham na nossa cara: a retratística gainsboroughiana, o romantismo zoológico stubbsiano, o paisagismo barbizoniano, o construtivismo tatliniano, o merzbauianismo schwitterziano, o ready-madeismo duchampiano, o documentarismo walker evansiano, o monocromatismo reinhardtiano, o lado-a-ladismo carl andreano, o poverismo merziano, o pós-modernismo warholiano, o ready-constructibleismo oiticiciano, o maquetismo montez magnoziano, o gordo-feltrismo beuysiano e, sobretudo, como não poderia deixar de ser, no mínimo, o glorioso non-siteismo robert smithsonian (que, aliás, foi *postumamente inventado* por D. Pedro I na ocasião do traslado e depósito de seu coração em Portugal — mas isso já é história pra outro dazibao suplica).

dazibao – crítica de arte

dazibao 2
2011–2014

Conselho Editorial
Deyson Gilbert
Guilherme Leite Cunha
Gustavo Motta
Roberto Winter

Diagramação
Deyson Gilbert
Roberto Winter

Tradução
Bruno Braga
Roberto Winter

Website
<http://www.dazibao.cc/>

Imagens

- capa** “Barney”, pintura de George W. Bush retratando seu cão Scottish terrier.
- pg. 1** Mapa do relatório oficial dos eventos do dia 28 de Junho de 1914 em Sarajevo. Autor desconhecido, escaneado da edição de 1954 do livro “Sarajevski Atentat” de Vojislav Bogičević.
- pgs. 2 e 3** Ilustração de Samuel Begg publicada na edição de 25 de Janeiro de 1913 do *Illustrated London News*, mostra H. G. Wells medindo um movimento com uma corda num jogo de sua invenção, o “Little Wars”.
- pg. 6** Sob os olhares de aproximadamente cem mil pessoas, Alain Robert escala o edifício *New Adia Tower*, em Abu Dhabi, no dia 23 de Fevereiro de 2003.
- pg. 8** Foto da construção da Ponte do Quebec, poucos anos antes do desabamento, ocorrido em 29 de agosto de 1907.
- pg. 11** Churchill, Truman e Stalin na conferência de Potsdam, nos arredores de Berlim, ao fim da Segunda Guerra Mundial (23/7/1945). Foto de W. T. Lockyear.
- pg. 12** Foto do escritor britânico H. G. Wells.
- pg. 13** Josef Stalin em foto de 1902.
- pg. 14** Cartão de registro de 1922 da polícia imperial de São Petesburgo sobre o líder soviético Josef Stalin.
- pg. 16** Touro estilizado do logotipo do banco norteamericano *Merrill Lynch*.
- pg. 17** Cartum com Josef Stalin, feita por artista desconhecido para o jornal *The Daily Herald* por volta de 1935.
- pg. 19** Monitor mostra Gary Kasparov durante uma das partidas de xadrez que disputou com o “supercomputador” *Deep Blue*, 1997.
- pgs. 20, 23, 24 e 26** Fotos do arquivo da Fundação Bienal.
- pg. 28** Parangolé, Hélio Oiticica.
- pg. 33** Vista da exposição “Museu é o mundo” no Museu Nacional de Brasília em 2011.
- pg. 37** Um Orbis, *drone* da SantosLab, empresa fornecedora das forças de defesa brasileiras.
- pgs. 38 e 39** Sigilo de Lúcifer.
- pg. 51** Cartum de Fritz Behrendt de 1970, ano do aniversário de 25 anos da libertação de Berlim.
- pgs. 52 a 67** Intervenções sobre capa do primeiro número da revista americana *Life* e partituras de Willy Corrêa de Oliveira.
- pgs. 68 a 73** Retratos pelo pincel do 43º dos E.U.A., George W. Bush: George Bush (detalhe), autorretrato, Tony Blair, Hamid Karzai e Vladimir Putin.
- pgs. 74 a 87** Fotografias de navios com camuflagem do tipo *Dazzle*. Criada pelo artista Norman Wilkinson, foram usadas principalmente na Primeira Guerra Mundial para dificultar as tentativas inimigas de estimar posição, direção e velocidade embarcações.
- pg. 89** As mãos da chanceler alemã Angela Merkel na sua posição mais comum.

Textos originais

- pgs. 10 a 19** Entrevista originalmente publicada em um suplemento especial da revista *New Statesman* em 27 de Outubro de 1934. A tradução republicada aqui pode ser encontrada em <https://www.marxists.org/portugues/stalin/1934/07/23.htm>
- pgs. 38 a 50** Texto originalmente publicado na revista *Frieze* nº118, Outubro de 2008. Disponível também online em http://www.frieze.com/issue/article/the_good_the_bad_and_the_ugly/

ISSN 2238-958X 02
9 772238 958002

