

大字报

0,8181818182

Índice

Editorial	05
O Museu Hélio Oiticica. Um mausoléu admirável	
Gustavo motta	09
Monólogo	
Tiago Santinho	25
O segredo do segredo no “Segredo de seus olhos”	
Bruno G. Braga	31
Medio, Monitoro, Valorizo	
Guilherme Leite Cunha	41
Virada Cultural: a cultura entre o deserto e a enchente	
Leonardo França	65
A arte da Guerra	
Eyal Weizman	71
Cartum	
Pablo Helgera	91

CONTENTS

Statements of:	Page
Admiral Stansfield Turner, Director, Central Intelligence Agency; accompanied by; Frank Laubinger, Office of Technical Services, Central Intelligence Agency; Al Brody, Office of Inspector General, Central Intelligence Agency; Ernest Mayerfield, Office of General Counsel, Central Intelligence Agency, and George Cary, Legislative Counsel, Central Intelligence Agency.....	8
Philip Goldman, former employee, Central Intelligence Agency.....	50
John Gittinger, former employee, Central Intelligence Agency.....	51
Appendix A.—XVII. Testing and Use of Chemical and Biological Agents by the Intelligence Community.....	65
Appendix B.—Documents Referring to Discovery of Additional MKULTRA Material.....	103
Appendix C.—Documents Referring to Subprojects.....	109
Material Submitted for the Record: .	
Psychological Assessments.....	17
"Truth" Drugs in Interrogation.....	25
Construction of Gorman Annex.....	39
Subproject 54.....	41
Drug Testing in Foreign Countries.....	43
MKSEARCH, OFTEN/CHICKWIT.....	169
Employees Terminated Because of Their Participation in MKULTRA Subproject 3.....	170
QKHILLTOP Definition.....	171

Editorial | Dazibao N°1

大 [da] um homem de braços abertos;
字 [zi] um bebe/criança/filho abrigado sob um telhado;
报 [bao] uma mão castigando um homem ajoelhado acorrentado.

No primeiro ideograma o corpo se estende para estabelecer uma nova relação de proporção consigo mesmo e o mundo, denotando assim grandeza e magnitude.

No segundo, pelo contrário, envolvido e dependente, sua condição é a do objeto frágil ainda desprovido de completa autonomia. Sobre sua cabeça, se depõe não somente o signo da protecção, mas também o da própria autoridade, ou seja, o peso de um teto que não somente cobre e protege, como também aprisiona e molda. Trata-se, em última instância, da assimilação da linguagem, do peso da palavra, que, passando pelas figuras do pai, do professor e do Estado, vem a determinar o lugar do corpo no interior da lógica da família (casa), do pensamento (escola) e da vida social (lei). É a partir desse sentido que podemos compreender a passagem da acepção antiga do ideograma 大 (antes relacionada à ideia de cuidar, zelar, tratar) para seu sentido moderno (hoje definido como palavra, caractere, letra, ou simplesmente, ideograma) como uma metáfora para a própria perda de substância do sujeito frente às instituições da família, do ensino e do Estado. Em outras palavras, uma vez soterrado sobre a autoridade da palavra, nada resta ao sujeito senão compartilhar da condição mesma dessa, ou seja, ser corpo sem espessura gravado à pressão sobre uma superfície plana.

Tal relação se torna mais clara quando observamos a última figura. Nela, enquanto nas algemas e no punho observamos a instância

concreta e objetiva da punição imputada, na genuflexão do corpo encontramos o sinal explícito da sujeição do sujeito ao poder abstracto da ordem e da lei. Uma vez condenado por seus crimes, o réu se prostra à injunção fatal da letra, reconhecendo, assim, em seu próprio corpo, as palavras de sua sentença. Unem-se, deste modo, no ideograma, dois sentidos principais: primeiro, o de retribuição, vingança, punição; e, segundo, o de anúncio, informe, ou, como se observará em seu uso moderno, simplesmente jornal. Torna-se patente, portanto, a indissociável relação estabelecida entre sentença e castigo, palavra e mortificação, crítica e punição, ou, como melhor diríamos, juízo e ação.

Oriundo dos tempos da China imperial, por 大字報 (dazibao, ou “informe de grandes caracteres”, se traduzido literalmente) compreende-se a prática de afixação de mensagens em vias públicas para serem lidas por passantes. Tal definição incluía não somente a disposição de informativos, jornais ou cartazes em forma de painel nas paredes, como também a inscrição dos crimes de um condenado na estrutura de madeira que o mantinha preso no momento de sua exposição em praça pública.

Reinserido no contexto da Revolução Chinesa (1949) e, sobretudo durante a Revolução Cultural (1966-76), o dazibao se converteria num dos principais veículos de comunicação, crítica e debate do país. É notório neste período seu caráter potencialmente democrático e descentralizado, uma vez que, em tese, seu conteúdo se determinava mediante as intervenções espontâneas dos próprios cidadãos, que publicamente respondiam uns aos outros por meio de dazibaos. Na Europa, no mesmo período, o uso de dazibaos foi amplamente difundido nos meios universitários como reflexo da recepção local, descontextualizada, do maoísmo. A facilidade na importação de tal prática, pelo seu caráter “livre”,

se deu, em parte, pelo fato de que na Europa os maoístas não se reportavam a um poder centralizado instituído, cujo aparato repressivo poderia se valer das informações democraticamente elaboradas no dazibao — como foi o caso da situação chinesa. Contraditoriamente, tal prática passaria a ser reprimida pelo próprio Estado chinês por meio de medidas severas de restrição e controle, poucos anos depois de instituída a constituição de 1975, que garantia o dazibao como um dos “quatro grandes direitos” do cidadão. Assim, apesar de existirem até hoje, os dazibaos não mais apresentam a complexidade histórica observada até fins da década de 1970.

O nome desta revista não resulta de nenhuma pretensão positiva ou nostálgica quanto a algum tipo de resgate daquele espírito revolucionário, o que certamente incorreria num anacronismo. Não obstante, trata-se de, anacronismo maior, tencionar o peso semântico da palavra com as possibilidades da prática da crítica hoje. Reconhecendo nesta o mesmo estatuto ambivalente e paradoxal observado nos diferentes usos históricos do termo dazibao.

O MUSEU HÉLIO OITICICA.

Um mausoléu admirável

Primeira Parte¹

.gustavo motta

*A segunda parte será publicada na
大字報 #2.*

“A crise da crítica é apenas uma das manifestações da geral e profunda crise da sociedade. Há um pseudo-consenso generalizado. A palavra revolucionário se tornou um slogan publicitário – como as palavras criação e imaginação. Alguns anos atrás isso se chamava cooptação. Os críticos têm traído seu papel crítico. E há uma grande cumplicidade por parte do público, que está longe de ser inocente neste caso.”²

Alarme de incêndio

Em 2010, alguns meses após o incêndio na casa dos herdeiros de Hélio Oiticica, um centro cultural de um banco famoso realizou, na cidade de São Paulo, vultosa exposição das obras do artista: *HÉLIO OITICICA – museu é o mundo*.³ Os curadores: um ex-artista da década de 1970 e o sobrinho de Oiticica. Na *vernissage*, como parte do programa, figurava a apresentação, a convite da instituição bancária, de passistas da Mangueira (escola de samba do Rio de Janeiro, da qual Hélio Oiticica fora passista). Segundo o site do evento:

Na abertura quinze integrantes da escola de samba Mangueira realizam uma performance, vestindo os “Parangolés” de Oiticica. No mesmo horário, Jards Macalé e atores convidados do Teatro Oficina farão uma intervenção.⁴

Junto aos integrantes da escola de samba, um músico da cena cultural dos anos 1960 e atores do Teatro Oficina (grupo teatral também oriundo do período, dirigido por José Celso Martinez Côrrea, a quem Oiticica dedicara uma obra de 1968). O que se procura com tal acumulação de elementos culturais – todos a convite da instituição bancária – é realizar uma leitura específica da história cultural brasileira. A exposição oferece a realização perfeita do paradigma multicultural a que a obra de Oiticica vem sendo submetida desde os anos 1990. No âmbito das artes

plásticas, tal empresa não se dá ingenuamente, ainda mais se vinculada a um banco, dada a alta de exposição e de preços que a arte brasileira tem alcançado recentemente no mercado internacional⁵ – principalmente se ligada àquela tradição política e participativa dos anos 1960-70, devidamente descontextualizada, é claro.

Moderno...

O nacionalismo desenvolvimentista armou um imaginário social novo, que pela primeira vez se refere à nação inteira, e que, aspira, também pela primeira vez, a certa consistência interna: um imaginário no qual [...] parecia razoável testar a cultura pela prática social e pelo destino dos oprimidos e excluídos.⁶

O trabalho de Oiticica é famoso por seu uso pioneiro da noção de “participação do espectador”. Do ponto de vista histórico, no contexto brasileiro, a “participação do espectador” surgiu com o neoconcretismo, a partir de 1957, como inflexão no debate da arte geométrica do período. O neoconcretismo reposiciona a problemática do *sujeito*, opondo-se ao concretismo. Resumindo a questão, aquele que no concretismo fora o sujeito contemplativo se converte em um “participante ativo” da experiência do espaço. A experiência do espaço se dá através do tempo que o espectador “concede” à obra, que, por sua vez está submetida ao ritmo do espectador. Tal reposicionamento da questão marca uma inflexão fundamental no campo da arte geométrica que expressaria a autonomia do sujeito – que pode ser entendido também, no Brasil, como o (imaginado e esperado) sujeito político-histórico ascendente, ou seja, a grande massa popular cuja existência política fora ignorada previamente; setores da população sistematicamente excluídos de toda participação política na história progressa do país.

A poética neoconcreta e sua apologia da *participação* se associam intrinsecamente ao ambiente progressista [...], de promessas e expectativas [...], que caracterizaram os anos do nacional-desenvolvimentismo, antes do golpe militar de 1964.⁷

No entanto, como concluiu, em balanço posterior, de 1992, Celso Furtado (1920-2004) – aquele que fora o grande teórico e defensor do nacional-desenvolvimentismo no pré-64:

“[...] uma *modernização* beneficiadora do conjunto da população não passa de hipótese de escola. Na realidade dos fatos, o processo de *modernização* agravou a concentração de riqueza e renda já existente, acentuando-a [...]. A adoção de padrões de consumo imitados de sociedades de níveis de riqueza muito superiores torna inevitável o dualismo social”.⁸

... nacional...

Nascido da conjunção de mercado interno e industrialização, o ciclo desenvolvimentista [apontava como...] ponto de chegada a sociedade nacional integrada, livre dos estigmas coloniais e equiparada aos países adiantados. É um fato que nas próprias elites existia a convicção de que essa trajetória incluiria momentos de fricção com os interesses norte-americanos.⁹

No Brasil em particular, malgrado os desacertos e equívocos notados nos anos posteriores ao golpe militar de 1964, a dinâmica desenvolvimentista alimentou (entre os anos 1950 e o golpe) um anseio mais ou menos geral por democracia política, acompanhado lateralmente pela perspectiva de isonomia econômica e social. A ilusão de que modernização retardatária acelerada e isonomia política e social andavam juntas se desfez no imediato pós-golpe. Mas, como “floração tardia” dos dois



Tratava-se também da exibição dos sujeitos aos quais a participação estava vetada.

decênios de democratização, restou, entre os anos 1964-69, uma inusitada movimentação cultural localizada na esquerda (por vezes na extrema esquerda) do espectro político.¹⁰ Isto se traduziu na produção cultural multifacetada, socialmente engajada e de qualidade estética e teórica reconhecida – e certamente contraditória –, cujos exemplos paradigmáticos são o Cinema Novo, o Tropicalismo e a própria Teoria da Dependência (de Celso Furtado e seu desenvolvimento crítico posterior na Universidade), frutos do amadurecimento intelectual do período. Neste contexto, a noção de participação sofreu uma inflexão. Em 1966, Hélio Oiticica, ligado anteriormente ao *neoconcretismo*, formulou seu *programa ambiental*: para ele, “arte ambiental” seria a proposição (do artista) de participação (do público), na qual o espectador se converte num colaborador.¹¹ Central nesta concepção é a categoria de *objeto*, que passa a ser um ativador de ações e não uma “obra-de-arte”, operando uma espécie de neutralização da dimensão aurática do objeto.

O interesse se volta para a ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais, mas não mais simplesmente como “obras”: esse caráter de sinal vai sendo absorvido e transformado também no decorrer das experiências, pois é agora a ação ou um exercício para um comportamento que passa a importar. A obra de arte (...) é uma questão superada. [...] O artista é propositore de atividades criadoras: o objeto é a descoberta do mundo a cada *instante*.¹²

... e negativo

Ocorre entretanto que no início dos anos 60 se foi firmando mais outra convicção, esta explosiva, segundo a qual a firmeza do anti-imperialismo dependia de uma modificação na correlação de forças entre as classes sociais dentro do próprio país. O

nacionalismo só alcançaria os seus objetivos se fosse impulsionado pelo acirramento da luta de classes. Começava a radicalização social que seria cortada em 64 pelo golpe militar.¹³

Em 1964, Oiticica se juntou à escola de samba do morro da Mangueira e, em concomitância à tomada de consciência diante da experiência social traumática do golpe militar, foi capaz de distinguir uma “*crise das estruturas puras*”, que, segundo ele, pautavam sua obra anterior (geométrica, ligada ao neoconcretismo). Imediatamente formulou uma saída em direção às que denominou “estruturas ético-sociais”:

Finalmente, quero assinalar a minha tomada de consciência, chocante para muitos, da *crise das estruturas puras*, com a descoberta do *Parangolé* em 1964 e a formulação teórica daí decorrente [...]. Ponto principal que nos interessa citar: o sentido que nasceu com o *Parangolé* de uma participação coletiva (vestir capas e dançar), participação dialético-social e poética (*Parangolé* poético e social de protesto).¹⁴

Os *Parangolés*, que são capas, estandartes e tendas, articulam um conteúdo popular que vai na contramão das diretrizes políticas do regime militar – que no primeiro momento (1964-69) concentrou a repressão nas classes populares. Este conteúdo popular do *Parangolé* se dá por sua concepção ligada às fantasias e vestuários típicos da escola de samba e da cultura das favelas. Outro ponto importante, o convite à dança e movimento do corpo também reflete a inserção neste ambiente. Mas talvez seja mais importante compreender o lugar no qual essa concepção, ligada às massas populares, já *não tinha* lugar.

Sem convite

O momento escolhido para a inauguração do Parangolé foi preciso: a abertura da mostra *Opinião 65* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A escolha carrega uma dimensão demarcada de confronto, já que funciona como “prova de fogo” da participação do espectador, que nascera do ambiente majoritariamente branco da elite artística carioca. O alvo é certo e a diretoria do museu responde a altura:

O “amigo da onça” apareceu para bagunçar o coreto: Hélio Oiticica, sôfrego e ágil, com sua legião de hunos. Ele estava programado, mas não daquela forma bárbara que chegou, trazendo não apenas seus Parangolés, mas conduzindo um cortejo que mais parecia uma congada feérica com suas tendas, estandartes e capas. Que falta de boas maneiras! Os passistas da escola de samba Mangueira, Mosquito (mascote do Parangolé), Miro, Tineca, Rose, o pessoal da ala *Vê se entende*, todos gozando para valer o apronto que promoviam, gente inesperada e sem convite, sem terno e sem gravata, sem lenço nem documentos, olhos esbugalhados e prazerosos entrando MAM adentro. Uma evidente atividade de subversão de valores e comportamentos. Barrados no baile. Impedidos de entrar: Hélio, bravo no revertério, disparava seu fornido arsenal de palavras...¹⁵

O interesse do *Parangolé* resulta de uma mudança de sinal: o caráter eminentemente propositivo (e positivo) da participação, quando embebido de conteúdo de classe, gera uma negatividade especificada pelo contexto social. Demonstração de onde a participação *não tinha lugar* (o museu, o ambiente artístico, mas também o espaço político que o regime militar fechava). Tratava-se também da exibição dos sujeitos aos quais a participação estava vetada.

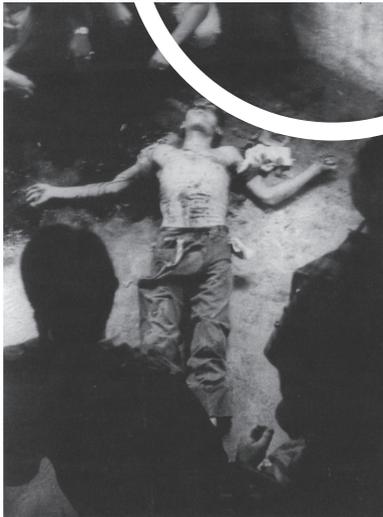
Aspiração genealógica

O ciclo [desenvolvimentista] chegou ao fim com os dois choques do petróleo [nos anos 70], a crise da dívida e, sobretudo, com os novos saltos tecnológicos e a globalização da economia, que somados levantaram uma muralha e transformaram a paisagem. Nos anos 80 ficava claro que o nacionalismo desenvolvimentista se havia tornado uma ideia vazia, ou melhor, uma ideia para a qual não havia dinheiro. [...] O nacional-desenvolvimentismo entrava em desagregação – e começava o período contemporâneo.¹⁶

O que se verifica, de volta a 2010, no contexto social e do ambiente artístico da exposição *HÉLIO OITICICA – museu é o mundo* é um uso diverso, ou mesmo invertido, do conteúdo popular original da obra, apropriado (a seu modo) pela instituição cultural-bancária. Tal a lei da Anistia brasileira (que anistiou presos políticos do regime militar *e seus torturadores*), o espetáculo promovido pela instituição bancária reconta a *ocupação* do MAM-RJ pelos passistas da Mangueira em 1965 sem negatividade, já que agora os sambistas foram convidados. Uma retratação na qual o Outro é espoliado de sua Alteridade. Valorizando uma ascendência específica, opera-se um revisionismo histórico que tem em vista o presente: o banco associa procedimentos formais e “artísticos” de determinadas práticas dos anos 60 a certas práticas atuais – aquelas ligadas ao nicho artístico que ficou conhecido internacionalmente como “estética relacional”.

Pangloss no shopping-center

A sociedade contemporânea tem uma capacidade imensa para sufocar qualquer divergência real. É uma imensa corrente histórico-social que está caminhando nessa direção e que está fazendo tudo se tornar insignificante.¹⁷



As práticas ditas “relacionais” atuais evidenciam sua inscrição num campo decididamente conformista e oportunista.

Ocorre que também a “estética relacional” (surgida nos anos 1990) prega a volatilização do campo estético contemplativo e a consequente divisão estanque entre autor e público; prega também a utilização de materiais cotidianos (panos, roupas, objetos; por oposição ao campo representacional da tela) em vista de uma proposição “existencial” no lugar da contemplação estética; etc. No entanto, o ideário “relacional” despoja práticas artísticas como a de Oiticica de seu ímpeto romântico-revolucionário original – vociferando a favor da dimensão pragmática do *homo oeconomicus*, na acepção que Foucault demonstrou ser a do neoliberalismo: o sujeito como “empreendedor de si mesmo”.¹⁸ Modelos para o “melhor dos mundos possíveis”, as práticas ditas “relacionais” atuais evidenciam sua inscrição num campo decididamente conformista e oportunista.¹⁹ A viabilização de tal discurso está conectada à ascensão do neoliberalismo, como se pode depreender do vocabulário de adesão ao “existente” de um de seus principais ideólogos, Nicolas Bourriaud:

[No passado] a arte devia preparar ou anunciar um mundo futuro: hoje ela apresenta modelos de universos possíveis. [...] Essa “oportunidade” [das novas práticas artísticas] cabe em poucas palavras: *aprender a habitar melhor o mundo*, em vez de tentar construí-lo, as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas constituir modelos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente. [...] o artista habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua [...]. Ele toma o mundo em andamento: é um *locatário da cultura* [...].²⁰

Um estilo de vida simpático

Entre as décadas de 1980-90, conhecido pela sigla imprecisa de “pós-modernismo”, o processo hegemônico que fez terra

arrasada das culturas e instituições locais periféricas (criadas sob a modernização conservadora) se deu no rescaldo da prostração das lutas sociais e intelectuais causada pelos diversos regimes militares do continente latino-americano. Esse processo hegemônico, cuja expressão econômica seria o neoliberalismo, intensificou o aspecto despolitizante dos regimes militares, mas contraditoriamente rompeu com seu ideário desenvolvimentista. No campo artístico brasileiro a noção de participação do espectador, que ficara marginalizada, como a luta armada, no período pós-69, se viu recauchutada então, no início dos anos 1990 (quando dos primeiros diagnósticos sobre o “desmanche”), sem nenhuma articulação mais complexa ou crítica com o ideário histórico da “formação nacional”, redescoberta numa série de exposições internacionais, seguidas, evidentemente, pelos discursos que acompanham sua valorização.

Desmanche e insignificância

O divórcio entre economia e nação é uma tendência cujo alcance ainda mal começamos a imaginar. A pergunta não é retórica: o que é, o que significa uma cultura nacional que já não articule nenhum projeto coletivo de vida material, e que tenha passado a flutuar publicitariamente no mercado por sua vez, agora como casca vistosa, como um estilo de vida simpático a consumir entre outros? Essa estetização consumista das aspirações à comunidade nacional não deixa de ser um índice da nova situação também... da estética.²¹

A cena do desmanche se apresentou: o ciclo do desenvolvimento endógeno ou “formação” dos processos sociais e sistemas culturais nacionais (que foram estancados, mas não completamente interrompidos durante o regime militar) deu lugar, novamente, ao ciclo de “importação de ideias” dos países centrais, repondo,

de maneira visível, a dependência – herança aparentemente inexorável do passado colonial.²² A recuperação pós-moderna ou “relacional” da noção de participação do espectador pode ser compreendida como sintoma da “ascensão da insignificância”.²³ Neste diagnóstico, a insignificância, entendida como conteúdo “real e momentoso de nosso tempo”, seria a generalização do processo no qual os significados ou conteúdos históricos concretos são abstraídos dos discursos e práticas em vista do aproveitamento estetizante dos despojos do passado, cuja imagem, incorpórea, portaria valor intrinsecamente. É possível observar que já no início dos anos 1990, “como um estilo de vida simpático a consumir entre outros”, se iniciava a inserção multicultural de diversas figuras artísticas periféricas – como Hélio Oiticica, que está agora de volta ao museu.

notas

- 1 – Agradeço a Andrea P. Longobardi pelas leituras e a Eduardo M. Borges, Thais Oyola e, especialmente, Thiago Mori pela tradução para o espanhol, o que me ajudou a revisar a fluência e a clareza do texto em português aqui apresentado.
- 2 – Cornelius CASTORIADIS, *The Rising Tide of Insignificancy (The Big Sleep)*, translated and edited anonymously as a public service, s.d, p.131. Originalmente publicado como “Un Monde à venir” in *La République des Lettres*, 4, Junho 1994.
- 3 – Exposição HÉLIO OITICICA – museu é o mundo, curadoria de César Oiticica Filho e Fernando Cocchiarale, 20.março-23.maio.2010, Itaú Cultural, São Paulo.
- 4 – “Hélio Oiticica – Museu é o Mundo. Quase 120 obras do artista serão exibidas em São Paulo”, ver <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2841&cd_materia=1263v> (acesso 10/03/2010).
- 5 – Ver Silas MARTI, “Herdeiros de Lygia Clark e Hélio Oiticica lucram com valorização das obras”, Folha de São Paulo, 9/7/2011. Para uma leitura crítica, ver Kiki MAZZUCHELLI, “A arte brasileira no exterior em tempos de mobilidade acelerada”, in Revista Tatuí, n. 11 (Necessidade e demanda), Recife, 2011, p.18-21.
- 6 – Roberto SCHWARZ, “Fim de século”, in *Sequencias Brasileiras*, São Paulo, Cia. das Letras, 1999, p. 157.
- 7 – Luiz Renato MARTINS, “A Nova Figuração como negação”, in *Revista ARS*, nº 8, Depto. de Artes Plásticas, ECA-USP, dezembro 2007, p. 62
- 8 – Celso FURTADO, “A armadilha histórica do subdesenvolvimento”, in idem, *Brasil: a construção interrompida*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992., p.44.
- 9 – Roberto SCHWARZ, “Fim de século”, op. cit., p.157.
- 10 – Ver Roberto SCHWARZ, “Cultura e Política 1964-1969 – Alguns Esquemas”, in *O Pai de Família e Outros Estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- 11 – Hélio OITICICA, “Programa Ambiental” in idem, *Hélio Oiticica - Catálogo de exposição* (Witte de With, Rotterdam, 22.02-26.04.1992; Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 08.06-23.08.1992), org. Guy Brett, et al, Rio de Janeiro, Projeto Hélio Oiticica, 1997 (doravante *Catálogo H.O.*), pp. 103-105.
- 12 – Hélio OITICICA, “Instâncias do Problema do Objeto”, in Revista *GAM*, nº 15, 1968, Rio de Janeiro, Fevereiro 1968, pp. 27-28. Grifos meus.

- 13 – Roberto SCHWARZ, “Fim de século”, op.cit., p.157.
- 14 – Hélio OITICICA, “Esquema Geral da Nova Objetividade”, in *Catálogo H.O.*, p.113.
- 15 – Waly SALOMÃO, *Hélio Oiticica, qual é o parangolé?*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1996, p. 51.
- 16 – Roberto SCHWARZ, “Fim de século”, op.cit., p.158.
- 17 – Cornelius CASTORIADIS, *The Rising Tide of Insignificance*, op. cit., p.130.
- 18 – Ver Michel FOUCAULT, *Naissance de la Biopolitique*, Paris, Gallimard / Seuil, 2004, p. 232.
- 19 – Para uma leitura francamente crítica do ideário “relacional”, ver Claire BISHOP, “Antagonism and Relational Aesthetics”, in *October*, n.110, Fall 2004, Cambridge, MIT Press, p. 51-79. Ver também, da mesma autora, “The social turn: collaboration and its discontents”, in *Artforum*, XLIV, n. 6, february 2006, New York, Artforum International. Para uma crítica da “participação do espectador” contemporânea, do ponto de vista brasileiro, ver o interessante ensaio de Clarissa DINIZ, “I’m lovin’ it”, in Revista *Tatui*, n. 11 (*Necessidade e demanda*), Recife, 2011, p. 32-36 (em especial o item “Estética relacional como relações públicas?”).
- 20 – Nicolas BOURRIAUD, *Estética Relacional*, trad. Denise Bottman, São Paulo, Martins, 1999, p. 17. Seria interessante realizar um exercício de comparação entre a inauguração do *Parangolé* no MAM-RJ em 1965 e o trabalho de Rirkrit Tiravanija (para nos atermos ao exemplo favorito de Nicolas Bourriaud), por exemplo, *Aperto 93*, realizado na Bienal de Veneza – e assim descrito por Bourriaud: “Sobre uma estante de metal há um fogãozinho aceso que mantém em ebulição uma panela de água. Em volta da estante, espalham-se materiais de acampamento, sem nenhuma composição. Junto à parede há caixas de papelão, na maioria abertas, contendo pacotes de sopas chinesas desidratadas que o visitante pode consumir à vontade, acrescentando a água fervente que está à sua disposição.” (p.35). Com este exercício, ficaria demonstrado o processo de pacificação que a “participação do espectador” propugnada por Oiticica (cheia de conflitos e sedimentada na experiência social e histórica) teve de sofrer para adequar-se às “relações inter-humanas” das práticas artísticas relacionais (“modelos de uma socialidade” puramente empírica, despojada de conteúdo histórico concreto).
- 21 – Roberto SCHWARZ, “Fim de século”, op. cit., p.162.

22 – Para um resumo da noção de formação no Brasil como superação política e cultural da condição periférica ver Paulo e Otilia ARANTES, *Sentido da Formação – três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. Para uma atualização do debate, ver Luiz Renato MARTINS, “Dos estudos da formação à greve como formação”, in *Revista Margem Esquerda*, n.14, São Paulo, Boitempo, 2010, p. 90-201.

23 – Ver Cornelius CASTORIADIS, *The Rising Tide of Insignificance*, op. cit.

MONÓLOGO

Tiago Santinho



*Educado para a arte “chata”,
aquela discutida nos desencontros
entre os manifestos estuporados dos
samurais do adornismo e a crítica
comissionada.*

B: A simulação da catástrofe ou o eterno adiamento da crise.

D: Estranha época em que temos a reconciliação fraterna da arte e da política mediada pelo êxtase econômico.

B: Um monólogo a partir da vertigem sobre tanta superfície.

D: No fundo do fundo de tanta saúde não encontramos a morte como o Nosso Adorno nos disse.

P: É muito estranho.

B: Estranho para quem, de certa forma, aprendeu com a desconfiança.

P: Educado para a arte “chata”, aquela discutida nos desencontros entre os manifestos estupefatos dos samurais do adornismo e a crítica comissionada.

P: Entre as gestões charlatãs da cultura e os neófitos ativistas bem intencionados.

D: Quando se simulava viver discussões (e falavam-se falavam-se falavam-se) sobre o dentro e o fora do sistema de arte e as possibilidades de o refletirmos politicamente ou aceitarmos esse pouco de olhos vendados.

B: Hoje aparentemente todos foram aceitos, tudo esta dentro. Liberdade aceitação assentimento.

D: Uma vitória de uma política dos não-saberes, que ora, não deixa de ser uma política. Menos pretensiosa e chata em relação

à produção artística, essa queridinha de todas as possibilidades de transformação da linguagem e assim dos discursos e assim da política, ou seja, nenhuma.

B: Uma política dos não-saberes, quando se admite tacitamente a plena ignorância, em um processo que exige para a manutenção do dialogo a reafirmação da afasia do outro. Um espaço onde só se é admitido dialéticas do lero-lero.

D: Uma política e um saber de um poder vaporoso, que talvez não tenha dado como encerrada as discussões, mas que deixa claro a sua “horizontalidade” contra a vagarosidade histórica da dialética em um tempo de produção a toque de caixa.

B: O desejo pela regularidade (normatividade) do intestino econômico depende de uma cultura também normativa, que afinal de contas é do quê se alimenta.

P: O efêmero contemporâneo e a cartilha de como suportar juntos.

Foucault: tudo isso conviria bem à inércia atarefada daqueles que professam um saber pra nada, uma espécie de saber suntuário, uma riqueza de novo-rico cujos sinais exteriores, vocês sabem muito bem, encontramos dispostos nos rodapés das páginas.

B: E a psicose Oitica ainda insiste em todas suas máscaras práticas e teóricas, em todas as mãos com todos os usos.

B: Nossos filisteus não são necessariamente mais belos apenas por se dizerem mais puros.

D: A linguagem depende de uma intencionalidade e não de uma coincidência histórica e territorial.

B: Pois tão vasto é o horizonte da lenga-lenga autorizada quanto são vastos os espaços onde se têm instituído.

P: Vastas ainda mais as ofertas e procuras por encontros e palestras delirantes em seu pragmatismo, sob temas que se importam em serem tão caros a nós como são tão tímidos em sua grandiloquência.

D: A catástrofe de mais um texto falacioso sobre nadas, o lixo está em sua origem e seu destino.



*A produção artística, essa
queridinha de todas as possibilidades
de transformação da linguagem
e assim dos discursos e assim da
política, ou seja, nenhuma.*

**O SEGREDO DO
SEGREDO NO “SEGREDO
DE SEUS OLHOS”**

Bruno G. Braga

((There is no future in E. dreamland))

O filme “O segredo de seus olhos” é carregado. Sua trama está embecida numa tensão não verbalizada, cuja expressão limite é a cena da moça seviciada, que vem à tona já nos primeiros minutos de fita. Na história, o promotor público aposentado, Espósito, tenta escrever um romance sobre o caso de uma jovem professora, na Buenos Aires dos anos 70, estuprada e morta em seu apartamento. Em meio à agitação que antecede o golpe militar argentino, Espósito e seu colega Sandoval lutam para esclarecer o caso e prender o criminoso. Porém, o que a investigação do protagonista tem a nos revelar é muito pouco (e mesmo a conclusão mirabolante, com seu sadismo bom-moço, não vem nos entregar nada, pelo contrário). Assim, o que devemos fazer é seguir algumas pistas em paralelo, exatamente as que o investigador deixa passar, pra podermos enxergar a teia de relações que reflete a Argentina daquele tempo, alvo de uma brutal mutilação.

She ain't no human being.

(())

Começamos apontando certa cumplicidade entre os personagens masculinos: O protagonista Espósito (esposo?), que toma as dores do viúvo da professora (Morales) e persegue o assassino (Gómez), se vê obcecado pelo amor do marido da vítima. Amor que ele considera perfeito, ainda que (ou porque) devotado a uma mulher morta. No extremo oposto está o assassino, também ele devotado ao amor pela professora, que era sua conterrânea, desde a juventude; mas acaba levando essa paixão a termo com a destruição de seu objeto de atração. Pegos entre estes momentos conflitantes

estão os investigadores Sandoval, um beberrão inveterado e autodestrutivo que sabota o próprio casamento. E o próprio Espósito, solteirão boa pinta que não tem coragem de engajar num relacionamento que termine em compromisso. Diante deste quadro poderíamos dizer que o que aproxima o marido da vítima (Morales), o assassino (Gómez), e os dois burocratas (Espósito e Sandoval), é a relação que estabelecem com o sexo oposto, e suas tentativas de afastá-lo de seu convívio. Ao estabelecer esta distância (que como reação ao complexo de Édipo, sustenta o desejo), eles “objetificam” a mulher, que por não se dissociar completamente da figura materna, passa a ser alvo de projeções ora demasiado idealizantes, ora redutoras e aviltantes. Como no cancionero popular, em que a mulher amada aparece ora como a santa que pôs o no mundo, ora como uma qualquer que o manipula e enlouquece.

Esta lógica se presta a submeter as mulheres ao capricho masculino, pois a imposição dessa dualidade é das formas mais desgastadas de controle social, e vem sustentar a separação (daí surgem uma série de fantasmagorias sobre diferenças entre gêneros, que mal conseguem disfarçar seus objetivos classistas). No limite, ao submeter os indivíduos a uma hierarquia classificatória, ela serve à mercantilização dos corpos femininos, impondo uma distinção entre mulheres “decentes” e “perdidas”. Ainda que separadas pelo abismo de classe, muitas acabam unidas quando a imposição alheia as transforma em objeto de escambo, para fins comerciais ou de casamento.

**A. de argentina, B. de brasil e C. de chile
(ditadura se escreve a máquina).**

((Potential H-bomb))

E onde entra a Argentina e seu golpe de Estado? Pois exatamente aí, na aplicação desta lógica classificatória por parte dos detentores da violência estatal. No escritório onde trabalham os personagens de Espósito e Sandoval (ajudados de perto por Irene Hastings, sua superior hierárquica) gira de mão em mão uma máquina de escrever em que a letra “A” está emperrada. Poderíamos encontrar na “fixação” representada por essa piada uma relação com o conceito de objet petit a, desenvolvido por Lacan, a saber, a esfera do objeto que resiste à simbolização e representa o excesso inerente ao desejo: o que nele nunca pode ser alcançado. Como a criança nos primeiros estágios de desenvolvimento, ainda na Fase do Espelho em que, ao descobrir no próprio reflexo as fronteiras de sua individualidade, percebe também que não existe em simbiose com o seio da mãe, desencadeando uma ânsia inalcançável por completude. A partir daí a ligação com a primeira letra em A-rgentina, lugar em que o processo de re-acomodação política envolvia serões de tortura e extermínio, assume outra perspectiva. Pois tal processo era justificado por seus idealizadores como atendendo ao chamado de um nacionalismo sincero, que visava preservar a pureza ameaçada da mãe pátria, livrando-a de indivíduos que teriam se desligado dela num nível fundamental. Porém, que a crença numa ameaça efetiva, por parte dos perpetradores destes abusos, servisse muito mais à satisfação sádica deles, nos revela de quantas sutilezas a imposição da ordem é capaz, e com quais estruturas psíquicas ela se comunica.

Assim, ao mesmo tempo em que acompanhamos a investigação “branca” dos heróis, somos também apresentados ao aparelho estatal empregado na captura e coerção, não de estupradores e assassinos, mas de dissidentes políticos. Enquanto o edifício democrático vem abaixo, com um sem fim de violações à legalidade, os protagonistas se alienam da impotência (sexual? Política?) em que se encontram por meio de sua busca ao “verdadeiro culpado”.

Vale a pena conferir o documentário “Cidadão Boilesen” de Chaim Litewski, que retrata as aventuras do empresário dinamarquês Henning Albert Boilesen: entusiasta e participante ativo da Operação Bandeirantes, Oban, de caça aos comunistas durante o regime militar brasileiro.

Assassino no armário, mamãe no coração

((Don't cry for me A.))

Então, em dado momento do filme, morre o burocrata alcoólatra e autodestrutivo (Sandoval) e o estuprador (Goméz) é colocado no closet- cativeiro, onde era mantido pelo marido da vítima havia mais de vinte anos, pra não ferir nossa sensibilidade. Sobram o maridão justiceiro e eternamente fiel (Morales) e o burocrata solteirão (Espósito). Desse modo, quando Espósito descobre o “conteúdo reprimido” do marido, a revelação vem para associar o sadismo extremado do criminoso à culpa sem descanso do marido, anulando a ambos. O marido e o “antimarido” se tornam a mesma pessoa, a convivência com o crime (estupro? Vingança do marido?) finalmente assume a máscara da punição pelo crime. O protagonista pode finalmente se reconhecer na comunidade dos homens de vontade, como um daqueles que foi “até as últimas conseqüências” (como o amigo que se



Tal desaparecimento do desejo por meio da linguagem alivia a tensão advinda da ameaça de castração por parte do pai – que assume a máscara de mantenedor da ordem, através da punição (virtual) ao incesto.

sacrificou por ele, o marido que puniu o esturador, o assassino que possuiu seu amor de infância, os militares que eliminaram famílias inteiras, etc...). O fantasma desprotegido da mãe-moça violada pode finalmente descansar, à distância, sem que lhe voltemos uma palavra, sem se lembrar do que aconteceu neste país, naquele tempo, tão horrível... Mas já passou...

Mãe, Esposa e Pátria (o papai não te merece...)

((Living in a material world))

Sim, a personagem Irene Hastings é pega na linha de fogo, num esquema mesquinho de acomodação de poderes, que resulta em toda sorte de abuso. Mas o que ela realmente esperava de seu amado Espósito (que de alguma forma encenava para ela a busca do amor sincero e a luta contra a opressão do mais forte) era que ele a assumisse em casamento, o que funcionaria como uma liberação do fantasma paterno (que paira ameaçador sobre todos, corporificado na cena de tortura). Lembremos que ela era a mais inteligente e preparada no Tribunal Penal, mas que seu prestígio vinha, em grande parte, de relações familiares. Ao sentir-se atraída por um subalterno que se debate “contra o sistema”, ela se identifica com sua rebeldia e impotência, ansiando por se libertar. Ao mesmo tempo se mantém sob influência da aprovação familiar, por meio de sua fixação na ideia de casamento.

A imagem do pai que entrega a filha intocada no altar deve ligar-se àquela do monstro no cativeiro secreto. Pois o pai, que nunca havia se revelado um monstro

(democracia-ditadura?), também não foi plenamente desafiado, como na cena em que ela interroga o suspeito e faz pouco de sua virilidade de propósito, para despertar sua fúria. Uma versão branda desse movimento não seria a que vemos em casas de família, ou escritórios, quando em grupo os funcionários (ou agregados) tentam adivinhar o humor do chefe-provedor? “Ele anda tão quieto, né”; “O será que aconteceu?”; e o kafkiano “Foi alguma coisa que eu fiz?” Na mesma lógica de associar certos desejos a proibições e desidentificar-se deles; essa transferência da pulsão para o outro passa a entender esse outro como o “portador do negativo”, o que o afasta e idealiza. Quando tais mecanismos se associam a outras esferas da vida como a religiosa, política ou de classe; esse controle “seqüestra” o desejo, que se aliena dos sujeitos em seus próprios corpos. Isso apenas para se manifestar mais adiante, transfigurado em violência branda (maltratar “subalternos”) ou excessiva (torturar e matar um estudante).

O que encontramos novamente é a dualidade, que mascara certas esferas da sexualidade, tornando os sujeitos estranhos para si mesmos. Irene, por não compreender os mecanismos de transferência operando em si (a atração pela figura da autoridade, daquele que age pelo bem comum e esquece as próprias vontades, com um “monstro” devidamente sob controle, que lhe confere poder e confiança), assume essa máscara paterna com arrogância e um gosto a mesquinhado por se impor sobre os que lhe são subordinados. O mais triste nessa ciranda é que a moça acaba por perder a experiência que (ela intuía) poderia mostrar uma saída para além desse labirinto horroroso e autofágico que é a opressão paterna.

A serpente enlouqueceu e devora a própria cauda, bicho.

((No future for you))

Assim, no final do filme o caso de amor entre Espósito e Irene começa não com uma revelação, mas com um segredo. No catifeiro onde meteram o assassino, como a letra A que faltava ao bilhete (temo – teAmo) e na máquina de escrever, não é apenas a facetada que deve ficar oculta, mas a identificação inerente à atração sexual. Segundo a psicanálise, durante o desenvolvimento do eu, na fase de aquisição da linguagem, o indivíduo deve superar o complexo de Édipo (desligando-se da mãe) e entrar no mundo da socialização por intermédio do pai, com quem estabelece uma relação de rancor e admiração. Até este ponto somos todos iguais sob o sol, os gêneros não passam de um esboço. Quando uma relação sexual consentida (e ansiada) acontece, a excitação das partes vem não de uma espécie de exotismo ou mistério do outro, mas de uma intensa identificação com o objeto de desejo. E é exatamente para fugir dessa identificação que os personagens masculinos têm uma postura ambígua em relação às mulheres em cena. A sombra edipiana pesa sobre eles através do fantasma da mãe que, por ser a primeira (e traumática) manifestação do desejo, deve “desaparecer”. Tal desaparecimento do desejo por meio da linguagem alivia a tensão advinda da ameaça de castração por parte do pai – que assume a máscara de mantenedor da ordem, através da punição (virtual) ao incesto. Assim, o assassino (Goméz) encena a grande monstruosidade do pai quase como a desculpar-se com este; ao mesmo tempo em que pune aquela (mãe) que o macula e enfraquece aos seus olhos (o mesmo movimento fazem os outros três, guardadas as proporções). Assim a vítima revelaria em si, invariavelmente, as pulsões que

o outro reprimiu a custo, por isso deve ser dissociada da figura materna, reduzida a coisa e eliminada.

And I am a material girl

(((()))

Como se vê é a lógica paternalista que desenrola essa série de transferências abjetas, impondo a distinção de gêneros através de ameaças, veladas ou não. O caso de Irene, como em outras relações especulares ao longo do filme, não e s c o n d e um claro contraste entre ela e a professora assassinada. De certa forma, se poderia dizer que também Irene acaba enredada pelo “grande rio da vida”, que conduz as vítimas da auto-afirmação. Este processo, no filme, opõe a história da bem sucedida e casadoira advogada, àquela do estupro e assassinato da jovem professora (isso num elenco demograficamente dominado pelo gênero masculino, cada qual absorto em delírios de potência e inferioridade). O procedimento vem nos revelar uma relação insólita, mas sintomática: assim como o sistema democrático separa a política de nossas vidas, as contradições do meio social se alienam das consciências de formas mais e mais sutis (apresentando, é claro, certas “explosões” sistemáticas. E quem não vê no noticiário policial as mulheres agredidas e mortas todos os dias por companheiros inconformados?).

Talvez a separação de classe tenha como base a distinção de gênero, e dependa dela num nível fundamental.

Alguém tem uma luz?

**MEDIO, MONITORO,
VALORIZO**

Guilherme Leite Cunha

“A educação consegue tudo: faz dançar os ursos”¹

De uma cena de Godard partiria uma pergunta. De um ruído dissonante de Varèse, talvez uma sugestão. E de uma improvisação de um bailarino da Judson Church surgiria, alinhado a uma contextualização, a instigação de possíveis sentimentos – tudo de acordo com as atuais diretrizes arte/educativas: deve se provocar, questionar, suscitar a reflexão, contextualizar um pouco... Mas sem explicar, deve-se encontrar um certo “estar entre”. Talvez pareça (ainda) inconcebível imaginar a existência de um profissional que durante um filme ou uma peça musical discutiria conosco o impacto artístico provocado, contudo, se tratarmos de obras visuais, isso já se localiza no terreno da normalidade. Hélio, Lygia, Tunga, hoje em dia, todos se expõe acompanhados. Os artistas mais novos, os “contemporâneos”, não se imaginam sem eles: o proletariado do setor educativo.

Da normalidade à normatividade: conquanto alguns teóricos tentam levar as premissas da arte/educação para essas outras áreas, somente o campo visual conseguiu constituir um sistema, um todo organizado, que o tornou, em nossos dias, imperioso a ponto de influir na própria produção de arte, concebida, hora ou outra, já prevendo a participação de mediadores. Essa primazia possui, como veremos, certo sentido histórico, e se articula como uma resposta conveniente às necessidades atuais. Por mais hermética que seja uma película ou uma coreografia, por mais truncadas que possam parecer, elas se estabelecem, em sua maioria, numa relação direta com seu público (por menor que seja), prescindindo de mediação.

Eis, aqui, a nossa palavra mágica: mediação. Uma função que cria uma nova categoria produtiva, que tem por tarefa mediar uma produção cultural para os próprios participantes dessa cultura se coloca como um paradoxo pulsante. No entanto, esse próprio aparato criado pela mediação naturaliza-se como um dado imprescindível. Quando assim se coloca a realidade, é tarefa da crítica desnudar sua materialidade e sua razão histórica.

A mediação cultural estaria se expandindo para as mais variadas experiências artísticas como uma resposta às vicissitudes da contemporaneidade. De um lado, a velocidade, a globalização e o acúmulo excessivo de informações. De outro, uma arte que beiraria o rompimento completo de qualquer linguagem. Nesta situação, redundaria a necessidade dessa função mediadora, que objetivaria religar o indivíduo a uma produção cultural maximizada e incomunicável, que, por assim ser, não teria a possibilidade de se coadunar com toda sociedade. Da mesma forma, a assunção de múltiplos bens culturais no tecido social obrigaria, no terreno expositivo e para fins dialógicos, um intermédio que desse conta das mais diversas sociedades simbólicas. A produção cultural estaria, pois, em desalinho com seu público, que se encontra: desorientado com o acúmulo de produção simbólica; e/ou ignorante em relação a essa produção; e/ou sem “acesso” a ela. Portanto, na linha de frente, como resposta a esse descompasso, estariam os mediadores.

Economia política do espaço expositivo: trataremos nesse texto mais especificamente de analisar o terreno no qual atua esse primeiro batalhão, sem perder, no entanto, a dimensão de toda engenharia de mediação cultural, que implica outras figuras

(hierarquicamente superiores), como produtores, animadores e gestores culturais.

Para resolver o “extravio” citado, a mediação compreende o problema do lapso entre exposição da obra e apreensão do público em duas chaves: da informação, portanto da comunicação, e do saber, portanto da educação. As duas se sustentam a partir da mesma lógica: a de que a produção cultural, e os meios para tal, são restritos a um grupo social, de modo que ela deveria se democratizar. Nos termos de uma leitura (rasa) de Bourdieu, trata-se, então, de distribuir o capital cultural produzido e regulado pelas elites...

Ao considerar a cultura uma ferramenta essencial à construção da identidade do país e um meio eficaz na promoção da cidadania, o Itaú Cultural busca democratizar e promover a participação social no âmbito cultural.

Por detrás do discurso de empresas e bancos; por detrás do tom civilizatório de uma hipotética jornada democrática que muitos institutos dizem querer empreender – e cujo caráter absurdo deixaria qualquer vira-lata de orelhas em pé –, está incluído uma efetiva política de neutralização e conciliação social (ou noutros termos: inclusão social) – entretanto, poder-se-ia dizer que, mais do que democracia, trata-se de uma simulação de participação. Pois no mesmo momento histórico em que os frágeis direitos sociais (introduzidos, no Brasil, por alguns governos nacionais-desenvolvimentistas, num arremedo de estado de bem-estar social) são atacados e desarticulados pela elite, há um avanço e um chamado à participação cultural. Entenda-se bem: do espaço público da política, lócus das disputas de poder, para a constituição de um espaço público da cultura, da integração



Poder-se-ia dizer que, mais do que democracia, trata-se de uma simulação de participação.

ao poder. O que seria, em verdade, nada mais do que o espaço público configurado pelo mercado.

“Tudo se passa como se com as novas responsabilidades econômicas se estivesse devolvendo aos indivíduos a cidadania através de atividades lúdico-culturais patrocinadas pelos grandes centros (...). São de fato lugares públicos, mas cuja principal performance consiste em encenar a própria ideologia que os anima: são quando muito sucedâneos de uma vida pública inexistente”.²

O convite à participação democrática na cultura encerra, de partida, uma dupla rejeição. A primeira, do produtor, consiste na tese de que existiriam, no corpo social, grupos que não produziram, ao menos conscientemente, cultura.³ De modo passivo, viveriam como uma espécie de autômatos, e deveriam, pois, ser convocados à participação. A segunda consiste na rejeição do entendimento de que a relação cultural é mutuamente condicionante em uma sociedade capitalista, como veremos a seguir neste texto. Contudo, as razões, para o discurso vigente, desse automatismo não passa por sua produção, ou seja, pelos motivos materiais dessa alienação, nem pela análise do modo de produção social que implica essa correlação. As explicações são, no geral, de ordem idealista, uma vez que o primado explicativo e o sentido de suas afirmações parte das questões da consciência como agentes de transformação histórica.

E aqui começamos a desenredar o discurso que sustenta a mediação. Ao rejeitar os fatores condicionantes que abordamos, a mediação se compreende como necessária e imprescindível, contribuindo para a estruturação de um discurso que opera sob a ótica da informação/comunicação e da educação/saber.⁴



*“O espetáculo reúne o separado, mas
o reúne como separado”*

Da comunicação

O discurso que estamos analisando, quando entende sua necessidade como suprimento comunicacional se baseia no entendimento de que, em uma sociedade dita multicultural, de velocidade acelerada, faz-se necessária uma ponte entre as diversas manifestações culturais. A mediação se daria como campo de diálogo intercultural, e surgiria como elemento chave nos processos de intercâmbio cultural e compartilhamento de saberes, contribuindo para uma “dinamização e incremento das interações sociais”.

O sujeito contemporâneo, contudo, não reconhece e não se reconhece na produção cultural de seu tempo, qualquer que seja seu “grupo cultural”. Ele não encontra sentido histórico, posto que essa produção, dentro da lógica da mercadoria, não responde a urgências históricas, mas a demandas de mercado, para valorização do valor, em abastecer esse ou aquele nicho, de acordo com o estilo e conceito de vida que querem atender. Ora, é da natureza do capital constituir-se na negação do processo de trabalho. Na negação, portanto, de toda cultura do trabalho. Ao se apropriar dos meios e da gerência de produção, ele cria um sujeito fraturado, que não se reconhece no que produz, ceifado em sua subjetividade.⁵ Logo, qualquer tipo de reintegração desse sujeito reificado a uma prática cultural, como um dado externo a ele, não se dá noutra ordem que não seja a da dominação e do fetiche. Ou seja, na medida em que as relações sociais, no capitalismo, constituem-se em sua forma aparente como relação entre coisas, e não entre pessoas, os sujeitos enxergam as mercadorias como dotadas “naturalmente” de valor, invertendo-se, por assim ser, o processo de objetivação social. Os objetos possuem então a possibilidade de nos sujeitar. Trata-se de mais uma mercadoria a lhe prover subjetividade. Uma mercadoria especial, contudo,

bem mais perversa que as outras, uma vez que contribui para realizar um duplo processo de fetichização. A

“relação fetichista posta pelo capital alcançou (...) um grau de abstração ainda maior, na medida em que as coisas produzidas sob a forma mercadoria foram recobertas por imagens produzidas também sob a forma mercadoria: são essas imagens que medeiam, desde então, as relações sociais como uma realidade aparente compensatória que está à frente dos homens de maneira tão isolada como força alheia quanto as forças sociais nela inseridas”.⁶

O produto cultural irá fortalecer essa segunda camada de fetichização, posto que o que lhe cabe é fornecer esse universo imaginário que qualquer produto poderá utilizar. Para nos valermos das formulações de Guy Debord:

“a origem do espetáculo é a perda da unidade do mundo, e a expansão gigantesca do espetáculo moderno revela a totalidade dessa perda: a abstração de todo trabalho particular e a abstração geral da produção como um todo se traduzem perfeitamente no espetáculo, cujo modo de ser concreto é justamente a abstração. No espetáculo, uma parte do mundo se representa diante do mundo e lhe é superior. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne como separado”.⁷

Desse modo, reunindo

“o separado, mas como separado”, “a cultura tornada integralmente mercadoria deve também se tornar a mercadoria vedete da sociedade espetacular”.



“É a mercadoria ideal, que obriga a compra de todas as outras”

O produto cultural, concebido como mercadoria e operacionalizado pelo constructo da mediação cultural, torna possível esse retorno do indivíduo, perdido em sua incompletude e abstração, para uma cultura que lhe é representação superior do mundo. Assim sendo, ela “é a mercadoria ideal, que obriga a compra de todas as outras”⁸ e que realiza esse processo de controle ideológico. É sintomática a quantidade absurda de anúncios de grandes bancos relacionados com o universo cultural (e multicultural).

[Caro leitor, faça esse arriscado exercício, feche nossa revista e folheie a Veja, a Bravo, a Dasartes, por alguns segundos, para conferir esses anúncios.]

Desse modo, a ilusão de uma coexistência multicultural se fixa como subproduto simbólico da ideologia que sustenta as práticas de nosso modo produtivo. A mediação, ao invés de realizar esse diálogo, que como vimos é ilusório, presta serviços a uma reintegração “forçada” de grupos inteiros à cultura, contribuindo, em última instância, para a disseminação dos diversos universos imaginários – de preferência artísticos – que o capital pode produzir. O convite feito, portanto, é para um simulacro de cultura, uma vez que a lógica fundante de nosso sistema inviabiliza a existência real do multicultural, posto que, como vimos, a realidade do capital se dá na inviabilização das outras culturas (abstraindo os processos de produção delas).

Na contemporaneidade, todo o tempo do trabalhador (tempo livre ou de trabalho) é administrado pelo mercado. O consumo simbólico é regido também por esse modo de produção – de tal feita que o processo que transforma sujeitos ativos em objetos do processo social encontra o paroxismo. Desse modo, a produção

cultural não surge obviamente desse sujeito fraturado. Ela se conforma, em nossos dias,⁹ em mais uma atividade especializada do sistema.

E aqui, cabe mencionar que a extinção de certas categorias de pensamento, como erudito, popular e folclórico e, como vimos, do multicultural, é parte fundante deste processo. Pois a produção especializada abarca qualquer uma dessas antigas categorias, tratando-se de produzir, de forma especializada, cultura fetichizada para nós mesmos. De um simulacro da cultura à cultura do simulacro, a partir da qual, profissionalizada a cultura, estabelece-se a era regida pela figura-fetichismo do autor. Essa divisão da produção simbólica implica uma cadeia produtiva e de circulação da mercadoria, que, como qualquer outra, irá trabalhar com os mesmos preceitos do marketing moderno, de criação de demanda. Ou, em termos mais próximos a nós: de formação de público. Nessa cadeia de circulação, está inserida a paradoxal mediação.

Do saber

A mediação ainda compreende o problema do descompasso entre sujeitos e cultura dentro da chave do saber. Partindo das mesmas premissas, esse desajuste se daria pela falta de conhecimento dos códigos culturais necessários para o “deciframento” e a fruição dos bens produzidos. Necessitar-se-ia, pois, serem trabalhados pelo sistema educativo (seja formal, informal ou não-formal). A produção teórica sobre mediação cultural se conforma, em grande medida, a partir dessas necessidades. É símbolo dessa perspectiva o programa “Cultura é currículo” do governo do estado de São Paulo, que povoa as exposições de arte de alunos da rede pública, rendendo às catracas números significativos.¹⁰

A estruturação do discurso nessa ordem dá à mediação a possibilidade de compartilhar do mesmo processo de naturalização que todo o sistema educativo possui.

“Dentre as soluções historicamente conhecidas quanto ao problema da transmissão do poder e dos privilégios, sem dúvida a mais dissimulada (...) é aquela veiculada pelo sistema de ensino ao contribuir para a reprodução da estrutura das relações de classe dissimulando, sob as aparências da neutralidade, o cumprimento dessa função”.¹¹

Ao integrar-se ao constructo educativo, a mediação cultural se coloca como necessidade – e de outra forma não poderia, uma vez que esse constructo se efetiva nessa significação. Ele ainda se quer imprescindível na compreensão e na participação da sociedade contemporânea.

A cultura produzida pelo capital, qualquer que seja ela, almeja se postular como um dever saber. O currículo se constitui como um panteão de saberes que devem ser trabalhados pela educação. Postula-se como consenso, pretende se “deshistoricizar”, para se tornar parte de um “patrimônio cultural concebido como uma propriedade indivisa do conjunto da ‘sociedade’”.¹² Por isso mesmo pode se efetivar como um dever saber – operação essencial à natureza da educação conservadora. No oposto do que se constituem as teorias pedagógicas progressistas, que centram seus esforços no reconhecimento do sujeito enquanto ser histórico. A cultura passaria, então, a fazer parte dessa necessidade. Do ponto de vista do poder: deve-se conhecer os bens culturais produzidos, posto que patrimônios culturais da sociedade, além dos métodos de possuí-los, para, desse modo, constituirmos nossa subjetividade. Assim, o arbitrário – criado



“Toda relação de hegemonia é necessariamente uma relação pedagógica”

e constituído pelo poder hegemônico – se transfigura em necessidade social, realizando, mais uma vez, a velha e conhecida frase de Antonio Gramsci, segundo a qual “toda relação de hegemonia é necessariamente uma relação pedagógica”.

Ao constatar o descompasso, tanto de produção como de recepção, entre sujeitos e cultura, a mediação cultural credita esse desencontro, na chave exposta, a um “déficit” educacional e, nesse sentido, trabalha para a distribuição das possibilidades de fruição e criação de cultura. Ao se colocar o problema nos termos de uma concentração de cultura e saber, induz-se – até parte da crítica de esquerda – a uma saída que passe pelo terreno da distribuição (onde se encontra o discurso da inclusão educacional). Noutros termos, aponta-se a saída pela via da circulação, enquanto a matriz geradora desse descompasso se encontra na produção de cultura e saber (e do fetichismo de origem dessa produção). Portanto, não se resolve o problema possibilitando o acesso à cultura produzida enquanto forma-mercadoria, mas somente ao se questionar a própria condição histórica de produção da cultura a ela submetida. Ao querer “democratizar” a cultura, ao trabalhar por essa “inclusão”, o que se realiza, em verdade, é uma tripla naturalização: desse sentimento de falta (de cultura), dessa necessidade, e da própria cultura fetichizada que é produzida, transformada em patrimônio cultural.

Essa naturalização não é “senão a interiorização do arbitrário cultural”.¹³ A educação, assim sendo, “tem como efeito, pela inculcação do arbitrário, dissimular cada vez mais completamente o arbitrário da inculcação”.¹⁴ Pode-se criar, assim, por meio dessa naturalização realizada pela educação, um precioso aparato fetichista.

“Por ser (...) a cultura (de uma classe ou de uma época) tornada natureza, é que o julgamento do gosto (e seu acompanhamento de prazer estético) pode se tornar uma experiência subjetiva, vivenciada como livre e, até mesmo, como conquistada contra a cultura comum. (...) Para que a cultura desempenhe sua função de encantamento, convém e basta que passem despercebidas as condições históricas e sociais que tornam possíveis não só a plena posse da cultura – segunda natureza em que a sociedade reconhece a excelência humana e que é vivida como privilégio da natureza –, mas também o desapossamento cultural”.¹⁵

Com isso, enfeitado pela possibilidade e pelo consumo do bem cultural, podemos nos reconhecer como participantes da cultura – como pessoas cultas – e, ao mesmo tempo, nos diferirmos daqueles que não participam – como pessoas incultas. Desloca-se a questão, de um problema de base, intrínseco ao modo de produção de uma sociedade de classes, para um problema meramente educacional. A mediação cultural, desse modo, atua como mais um realizador dessa estrutura. Sujeição do sujeito: ao fazer existir um processo educativo, faz-se existir a compreensão de que se deve existir esse processo educativo. Vê-se aí a filigrana da dominação.

Se concordarmos com essa formulação, cabe dizer que boa parte da teoria sobre mediação e arte/educação, que procura refletir sobre seu modus operandi e chega até a evocar Paulo Freire – numa leitura que só pode ser considerada espúria de sua teoria –, não alcança relevância histórica concreta ao excluir a problematização da própria existência e pertinência de seu objeto de análise. Assim sendo, quando tais teorias postulam sobre a abordagem dos mediadores, não percebem que o problema reside na própria existência da abordagem, e mesmo antes, na própria

presença deles em cena. Ao querer suscitar reflexões, instigar ou questionar o consumidor cultural, o mediador legitima o objeto “mediado” enquanto objeto digno de suscitar reflexões, ou seja, de ser mediado. Portanto, a própria existência dessa instância educativa contribui para a necessidade mesma dessa instância, corroborando o processo de “naturalização” da cultura, que se constitui, em nossos dias, como forma-mercadoria, e inserindo-se em seu processo tautológico.

O sujeito fraturado, que apresentamos anteriormente, necessitaria, pois, ser educado a produzir cultura e habilitado a consumir cultura. Esta seria mais uma das competências¹⁶ a ser desenvolvida em nossos tempos pelo processo educativo para estarmos aptos a conviver, dialogar e interagir com o universo cultural criado pelo capital. Nesse sentido, são criadas, inclusive, ilusões mistificadoras de mobilidade social, como na crença de Ana Mae Barbosa, de que o

“acesso ao código erudito, que é o código do poder, é essencial para a ascensão de classe”.¹⁷

Medio, monitoro, valorizo

Há ainda outro papel da mediação cultural dentro da economia política das artes a ser discutido. Este papel explica, em parte, a peculiaridade das artes visuais frente a outras manifestações artísticas. Por que a música ou a dança contemporânea, com seus públicos ínfimos, não conseguem constituir um sistema organizado de mediação cultural? Não obstante as condições materiais do espaço expositivo que favorecem essa atuação, bem como o desenvolvimento histórico das preocupações pedagógicas desde o museu moderno, o que se verifica no sistema das artes visuais é a imprescindibilidade do setor educativo na configuração



Feito guardas patrimoniais, os monitores, toda uma leva de estudantes de arte incute em si, e como normalidade, a tarefa de vigiar e punir àqueles que visitam as exposições de mercadorias.

da exposição contemporânea. Não há exposição de arte que seja pensada sem a criação desse setor porque ele é fundamental, num primeiro momento, para o aumento de público do evento, e isso todos concordamos pragmaticamente. Mas há algo que vai além.

A mediação cultural além de atuar na reprodução e na legitimação da ordem, se efetivando como sofisticado mecanismo de sustentação ideológica do capital, contribui também, ao atuar no contato direto com o público consumidor, no processo de valorização do valor. Função inexorável do capital, de obter uma valorização do bem que possui para além de tempo social de trabalho que o constituiu, e para além da simples definição de um preço que extrapole as taxas de lucro médio. As obras de arte, constituídas enquanto mercadorias possuem a característica de, durante o processo de sua circulação, se valorizar nestes termos.

Sendo assim, a formação de público é ao mesmo tempo criação de demanda e valorização do valor. E aí se percebe claramente a distinção atual entre as artes. Para o capital, a produção artística é, sem ilusões poéticas, produção de tesouros e de experiências colecionáveis – para estar de acordo com as diretrizes atuais do mercado de luxo –, como objeto em si, ou como fornecedor de imagens para o processo de fetichização da mercadoria. É valor, puro e simples, e sua valorização, tão abstrata quanto à dos produtos do mercado financeiro, passa necessariamente pelo convencimento de sua importância e pela construção de sua realidade.

A dança ou a música contemporânea, nesse sentido, valem (ainda) pouco para o capital, por isso não possuem as somas vultosas de investimento em mediação cultural. Quando se investe na estrutura educativa de uma exposição, investe-se, em verdade,

na realidade cultural das obras ali expostas, na “naturalização” da cultura fetichizada (em última instância, no convencimento do público). Portanto investe-se na criação de condições para valorização do tesouro ali apresentado. A mediação representa, desse modo, uma função estratégica para o capital que trabalha com cultura. Ela atua, por assim dizer, como um marketing direto de reconhecimento social da mercadoria exposta. Pois é da essência do processo de valoração o reconhecimento social da própria mercadoria e da possibilidade de valoração que ela possui. Quanto mais reconhecida socialmente, mais valorizada será, uma vez que diminui sua abstração e imaterialidade e aumenta uma possível demanda frente à oferta sempre monopolista do produto de arte. O tesouro precisa ser socialmente aceito como tal para ser tesouro.

Assim sendo, a mediação cultural une, em uma só operação, o auxílio à criação do tesouro, seu reconhecimento e sua valoração. Evidentemente, ela não atua sozinha nesse processo, existem muitas outras instâncias que corroboram na implantação da arte como um sistema de criação de valor. Contudo, ela pode ser considerada a linha de frente, a que encarna e representa o caráter pedagógico da exposição.

Por todas essas funções apresentadas até aqui, acreditamos que foi possível dar visibilidade à importância produtiva e ao sentido histórico da mediação cultural. Uma atividade tautológica, que de uma só feita, opera no processo de naturalização da cultura, na sustentação ideológica da possibilidade do multicultural, na construção e valoração do valor.

Conquanto, ela atua ainda – o que se reflete no nome comumente dado a essa atividade profissional – na monitoração

do espaço expositivo, contribuindo para a vigilância mesma dos tesouros expostos e dos próprios frequentadores. Feito guardas patrimoniais, os monitores, toda uma leva de estudantes de arte incute em si, e como normalidade, a tarefa de vigiar e punir àqueles que visitam as exposições de mercadorias.

Essa função mais mezinha se articula com as outras e culmina em um itinerário de tarefas e responsabilidades importantes para o sistema das artes. Entretanto, os profissionais que as executam possuem vínculos por demais tênues (flexíveis ou precarizados, como se queira) com as instituições que os empregam. Essa própria condição pode explicar em parte a dedicação desses profissionais ao trabalho, que vem a ser a porta de entrada de muitos jovens artistas e educadores a esse sistema. Pois como em qualquer outro ramo produtivo, ascenderão aos cargos de comando aqueles trabalhadores mais dedicados e condicionados à estrutura de poder.

No entanto, a precarização do trabalho não justifica por completo a situação de espectadores de sua própria condição por parte desses profissionais. Há ainda uma dominação discursiva que alça tais funções a valores nobres e que sustenta a crença no papel civilizador da arte e da educação – dogma este que, de resto, fundamenta todo o processo da mediação cultural.

O vínculo empregatício tênue, contudo, possui uma dupla condição. Ao mesmo tempo em que domina, pela insegurança financeira, os trabalhadores, pode permitir, por essa mesma falta de laços, uma postura que viabilize a construção coletiva de um contra-discurso e de uma prática anti-sistêmica. Ligados tão fragilmente ao sistema das artes, toda uma leva de jovens profissionais terão a possibilidade de, compreendendo as reais

funções exercidas na mediação cultural, assumir uma posição crítica, negativa e potencialmente transformadora.

Ainda é incipiente o debate sobre as possibilidades e impossibilidades de ação dessa categoria profissional. Ou se o propósito crítico e transformador que pretendemos não exija mesmo a extinção dessa categoria. Há, neste âmbito, muitas reflexões a serem realizadas. No entanto, espera-se, por hora, mais um movimento do adversário, uma vez que os modelos descritos neste ensaio são a todo tempo reconfigurados e aprimorados. Cabe-nos, contudo, batalhar por esse contra-discurso.

notas

1 – LEIBNIZ, apud BOURDIEU, Pierre e Darbel, Alain, *O Amor Pela Arte: os museus de arte na Europa e seu público*, São Paulo, EDUSP, Porto Alegre, Zouk, 2007. P.112.

2 – ARANTES, Otília, *O Lugar da Arquitetura Depois dos Modernos*, São Paulo: EDUSP, 2000. P. 241.

3 – Não se trata de grupos étnicos, nem minorias raciais, acerca das quais o multiculturalismo aborda. Estamos tratando de qualquer grupo, dentro mesmo desses outros grupos, de minorias ou não, que por algum motivo não se estabelece como produtor cultural.

4 – Evidentemente, essa divisão se faz para a didática de nosso texto, pois, em realidade, os discursos se complementam ou se confundem, bem como suas fundamentações. Não obstante, o desenvolvimento da argumentação dos autores pode pender para uma ou outra chave. Situam-se, de modo geral, como alicerces dos discursos que pretendemos analisar, os recentes estudos de mediação cultural franceses, de autoras como Jean DAVALLON, *L'exposition à l'oeuvre: Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris: Harmattan, 2000; Elisabeth CAILLET, *Médiateurs pour l'art contemporain*. Paris: La documentation Française, 2000; Bernard LAMIZET, *La médiation culturelle*. Paris: Harmattan, 1998; Jean CAUNE, *Pour une éthique de la médiation: le sens des pratiques culturelles*. Saint-Martin-d'Hères (Isère): Presses Universitaires de Grenoble (PUG), 1999. No Brasil, temos como principais formuladoras do discurso vigente Ana Mae Barbosa, referência da área, com inúmeros livros escritos e Rejane Coutinho. Ambas publicaram o recente livro *Arte/Educação, Como Mediação Cultural e Social*, São Paulo: Editora UNESP, 2009. Organizado por elas, com textos brasileiros e com a tradução de alguns autores franceses que citamos acima. As autoras desenvolvem a sintomática tese já no próprio título, da arte/educação como mediação cultural e *social*.

5 – “O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma *mercadoria*. (...) o objeto que o trabalho produz, o seu produto, se lhe defronta como um ser estranho, como *um poder independente* do produtor. O produto do trabalho é o trabalho que se fixou num objeto, fez-se coisal, é a *objetivação* do trabalho. A efetivação do trabalho é a sua objetivação. Esta efetivação do trabalho aparece (...) como *desefetivação* do trabalhador, a objetivação *como perda do objeto e servidão ao objeto*, a apropriação como

estranhamento, como alienação". MARX, Karl, *Manuscritos Econômico-filosóficos*, São Paulo: Boitempo, 2004. P. 80.

6 – KURZ, Robert, Prefácio à edição brasileira do livro de JAPPE, Anselm, *Guy Debord*, Vozes, Petrópolis, 1999.

7 – DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espetáculo*, Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. P. 23.

8 – DEBORD, Guy, e os Situacionistas, apud ARANTES, Otília, "A virada 'cultural' no sistema das Artes". in *Margem Esquerda: Ensaios Marxistas*, número 6, São Paulo: Boitempo, 2006. Otília desenvolve, nesse texto, um raciocínio afiado sobre a centralidade da cultura na atual reprodução do mundo capitalista.

9 – Para uma arqueologia da constituição do campo autônomo de produção de bens simbólicos ver BOURDIEU, Pierre, *A Economia das Trocas Simbólicas*, São Paulo: Perspectiva, 2004, mais especificamente o capítulo "O mercado de bens simbólicos".

10 – Uma de suas diretrizes é: "*Democratizar* o acesso de professores e alunos da rede pública estadual a equipamentos, bens e produções culturais que constituem *patrimônio cultural da sociedade*, tendo em vista uma formação plural e a *inserção social*" in <<http://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/programa.aspx>>. [Grifos do autor].

11 – BOURDIEU, Pierre, *A Economia das Trocas Simbólicas*, São Paulo: Perspectiva, 2004 P. 296.

12 – Idem. P. 297.

13 – BOURDIEU, Pierre e Darbel, Alain, *O Amor Pela Arte: os museus de arte na Europa e seu público*, São Paulo, EDUSP, Porto Alegre, Zouk, 2007. P. 164.

14 – Idem. P. 164

15 – Ibidem. P. 165.

16 – Para uma análise de como a pedagogia das competências, que permeia toda a nossa LDB, se constitui como valor-de-troca ver MORETTI, Vanessa, "A teoria do valor em Marx e a educação: um olhar sobre a pedagogia das competências" in PARO, Vitor (org.), *A Teoria do Valor em Marx e a Educação*, São Paulo: Cortez, 2006.

17 – BARBOSA, Ana Mae, *Tópicos Utópicos*, Belo Horizonte: C/Arte, 1998. P. 15.



VIRADA CULTURAL:

a cultura entre o deserto
e a enchente

Leonardo França

Na ausência de uma crítica e, sobretudo, de uma crítica materialista ao fenômeno das chamadas Viradas Culturais – que surgiram no Brasil em 2004 com as comemorações dos 450 anos da cidade de São Paulo e agora se espalham pelo país como estratégia hegemônica para a cultura – todas as lutas que vem sendo travadas pelos movimentos de artistas e produtores por políticas públicas para a cultura tendem a ficar ainda mais fragilizadas. É necessário colocar na ordem do dia essa pauta delicada e rever, de imediato, o aparato conceitual que ela evoca.

O primeiro problema que se impõe é o da unanimidade aparente. A grande mídia elabora massivamente elogios ao evento, criticando-o apenas em questões administrativas ou infra-estruturais, de dimensão empírica. Não gratuitamente, o discurso da “democratização do acesso à cultura” toma sua notória forma de estribilho insistente e infalível - espécie de jingle publicitário, que, sem muito esforço, deita abaixo qualquer iniciativa de crítica ou de análise objetiva do evento.

No âmbito da cultura, o discurso hegemônico considera o “acesso aos bens culturais” como a única participação possível para a classe destituída dos meios de produção no espetáculo. No contexto da sociedade cindida em classes, essa participação só pode existir enquanto consumo. Nesse processo de “democratização do acesso”, os meios de produção da cultura permanecem intocáveis nas mãos da classe dominante, e a fruição das obras envolvidas na Virada ocorre inevitavelmente como subproduto da circulação das mercadorias, dos bens culturais enquanto mercadorias. A monumentalidade característica do evento – instrumento de manifestação do poder econômico e estatal sobre a cultura



Nesse processo de “democratização do acesso”, os meios de produção da cultura permanecem intocáveis nas mãos da classe dominante, e a fruição das obras envolvidas na Virada ocorre inevitavelmente como subproduto da circulação das mercadorias.

– envolve todas as produções que dele participam, de forma que todas as linguagens e seus conteúdos intrínsecos são submetidos a um modelo unificado de fruição. O artista que, com sua produção, se submete a tal evento é sujeitado inevitavelmente a uma “estrutura de sentimento” (Raymond Williams) elaborada a partir da “embalagem”.

Deste ponto de vista, a Virada Cultural contradiz concretamente seus discursos, de pluralidade e democratização, e se aproxima mais de um equivalente geral abstrato de todas as produções contidas. Assim, a população “vai à Virada”, pois esta equivale e ao mesmo tempo supera o conjunto de produções artísticas que contém. A Virada é uma visão de mundo que se objetivou. Acumulação e circulação a ela se referem concretamente:

A circulação humana considerada como um consumo, o turismo, reduz-se fundamentalmente à distração de ir ver o que se tornou banal. A ordenação econômica da frequência de lugares diferentes é já por si mesma a garantia da sua equivalência. A mesma modernização que retirou da viagem o tempo, retirou-lhe também a realidade do espaço. (Guy Debord).

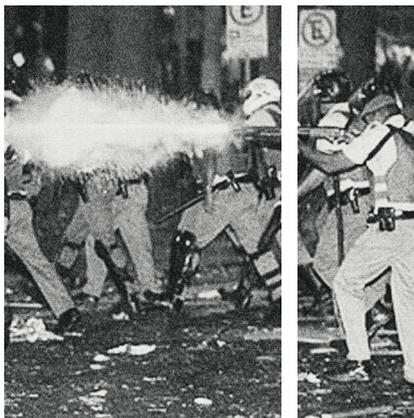
Talvez seja útil tentar uma aproximação entre cultura e turismo, no sentido proposto por Debord, para estudar o fenômeno da Virada – que a cada ano cresce e se espalha por outras cidades e regiões como modelo hegemônico de cultura.

A Virada fundamenta-se, sobretudo, na circulação humana indiscriminada: a população é lançada às ruas para consumir cultura e, por outro lado, é criminalizada pelo poder estatal

quando seu comportamento não corresponde à fruição administrada. Se os moradores de rua do centro de São Paulo são cotidianamente violentados e retirados à força da região, a operação de higiene social operada pela Polícia Militar nos dias que antecedem à Virada se diferencia pelo rigor estratégico e pela intensidade. Na dinâmica que une excesso e privação, vadiagem e balbúrdia ganham um sentido ambivalente: por um lado justificam os problemas infra-estruturais do evento, enquanto, por outro, reiteram sua necessidade nos termos de uma ação civilizatória frente ao caos de uma cidade social e culturalmente devastada.

O discurso da grande mídia não é diferente: as Viradas seriam um belíssimo e harmonioso acontecimento da cultura com pequenos lapsos de barbárie – da parte da população, é claro. Enfrentamentos com a polícia, brigas, assaltos (e inclusive um assassinato que ocorreu durante o evento de 2010), são todos tratados como ruídos do acaso, que poderiam igualmente acontecer em situações fora do evento. Tais discursos passam então a justificar aquilo que acontece na Virada por meio do que acontece em outros períodos – garantindo sua equivalência e posicionando-se de maneira confortável no discurso aparentemente neutro da inexorabilidade do acaso urbano.

Parte da mesma dinâmica de excesso e privação é a espera de horas na fila para entrar no Teatro Municipal pela primeira vez (porque neste dia a entrada é gratuita) e assistir uma apresentação. É apenas um exemplo paradigmático do sucateamento geral da cultura – cotidianamente repostado, pois a Virada é um monumento erigido de escassez. Ela é, sobretudo, apoiada na ausência de discussão pública sobre as políticas estatais para a cultura;



Miragem de um oásis, a Virada Cultural é a promessa continuamente reavivada da chegada de um paraíso; é, inversamente, ao mesmo tempo, seu definitivo sepultamento na linha abstrata e inalcançável do horizonte.

situação insustentável, do ponto de vista dos movimentos de trabalhadores da cultura, contra a qual é premente a insurgência, rompendo o consenso geral (aparente) de conformismo e adesão.

A cada ano a Virada Cultural na cidade de São Paulo cresce substancialmente em número de participantes e em investimentos da gestão municipal. No entanto, os programas públicos – como, por exemplo, as leis de fomento ao Teatro e à Dança, o Programa VAI, o Programa Vocacional – têm sofrido desfalques significativos, alguns deles inclusive ilegais, como é o caso da Lei de Fomento ao Teatro. No último ano (2010), a gestão do senhor Kassab chegou a injetar no orçamento da Virada Cultural cerca de 2,8 mi, remanejados das obras de revitalização da praça Roosevelt. Cabe lembrar que o ano começou com vários cortes no orçamento da Secretaria Municipal de Cultura (cortes de até 100%, como é o caso da Mostra de Teatro de Rua de São Paulo), e com manifestações de artistas e produtores em oposição a tais disparates. O que fica claro é o seguinte: todos os programas que foram implantados através da luta dos trabalhadores da cultura organizados estão sofrendo ataques, enquanto, inversamente, o projeto de cultura que dá mais visibilidade (o ano eleitoral!) à Prefeitura recebe recursos extras.

Todavia, levando-se também em conta obras como a do Teatro da Dança e da Praça das Artes, a Virada não representa o desmantelamento ou descaso do poder público em relação à formação de uma política cultural estatal continuada e de fôlego. Ao contrário do que se poderia pensar, ela é o indício da permanência e maturação de um projeto político-social que reconhece nas artes e na cultura em geral a definitiva pedra

angular sobre a qual finalmente podem ser harmoniosamente aliados os interesses do poder público, do mercado imobiliário, da elite financeira e intelectual, da mídia... e até mesmo das massas famélicas por entretenimento e arte (seguindo a asserção situacionista, “Cada qual segundo suas falsas necessidades”). Como parte de tal política cultural, apesar de efêmera (e também por isso), a Virada Cultural cumpre a função de ação simbólica exemplar: uma espécie de ensaio contínuo e regular para aquilo que, uma vez generalizada a ordem do espetáculo na sociedade, determina-se constantemente para a cultura e cidade como um todo. Miragem de um oásis, ela é a promessa c o n t i n u a m e n t e reavivada da chegada de um paraíso; é, inversamente, ao mesmo tempo, seu definitivo sepultamento na linha abstrata e inalcançável do horizonte.

A ARTE DA GUERRA

Eyal Weizman

*O texto original pode ser
encontrado em <[http://www.
frieze.com/issue/print_article/
the_art_of_war/](http://www.frieze.com/issue/print_article/the_art_of_war/)>*

O ataque conduzido por unidades das Forças de Defesa Israelenses (em inglês *Israeli Defence Forces*, ou IDF) na cidade de Nablus em abril de 2002 foi descrito por seu comandante, Brigadeiro-General Aviv Kokhavi como “geometria inversa”, que ele explicou se tratar de uma “reorganização da sintaxe urbana por meio de uma série de ações micro-táticas”¹. Durante a batalha, soldados moveram-se dentro da cidade através de centenas de metros de “túneis sobre-terrâneos”² cavados dentro de estruturas urbanas densas e contíguas. Apesar de alguns milhares estarem manobrando simultaneamente na cidade, os israelenses “saturavam” de tal modo a malha urbana que poucos poderiam ter sido vistos do ar. Além disso, eles não usaram nenhuma das ruas, vias, becos ou qualquer parte externa, escadaria ou janela da cidade, mas sim moveram-se horizontalmente através das paredes e verticalmente por tetos e pisos. Essa forma de movimento, descrita pelos militares como “infestação”, busca redefinir o dentro como fora, e interiores domésticos como passagens. A estratégia da IDF de “andar através das paredes” envolve a concepção da cidade não simplesmente como local, mas também meio da guerra – um meio flexível, quase líquido, que é sempre contingente e em fluxo.

Teóricos militares contemporâneos estão agora ocupados em reconceitualizar o domínio urbano. Estão em jogo os princípios, os pressupostos e os conceitos subjacentes que determinam as táticas e estratégias militares. O vasto campo intelectual que o geógrafo Stephen Graham chamou de “mundo das sombras” internacional dos institutos militares de pesquisa urbana e centros de treinamento – que vem sendo estabelecidos para repensar operações militares em cidades – pode ser entendido

como algo similar à rede internacional de academias de arquitetura de elite. No entanto, de acordo com o teórico de urbanismo Simon Marvin, o “mundo das sombras” militar-arquitetônico atualmente gera programas de pesquisa mais intensos e bem financiados que todos os programas dessas universidades juntos, e também, certamente, está a par da pesquisa urbana de vanguarda conduzida em instituições de arquitetura, especialmente no Terceiro Mundo e em cidades africanas. Existe uma coincidência notável entre os textos teóricos considerados essenciais por acadêmicos militares e escolas de arquitetura. De fato, a lista de leituras das instituições militares contemporâneas inclui obras dos herdeiros da geração do maio de 1968 (com ênfase especial nos escritos de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Guy Debord), bem como escritos mais contemporâneos sobre urbanismo, psicologia, cibernetica e teoria pós-colonialista e pós-estruturalista. Se, conforme afirmam alguns críticos, o espaço para a crítica minguiu na cultura capitalista de fins do século XX, parece que ela encontrou lugar para florescer entre os militares.

Realizei uma entrevista com Kokhavi, comandante da Brigada de Paraquedistas, que, aos 42 anos, é considerado um dos mais promissores jovens oficiais da IDF (foi também o comandante da operação para evacuar os assentamentos na Faixa de Gaza). Como muitos oficiais de carreira, ele se afastou do exército por um tempo para diplomar-se na universidade; apesar de originalmente pretender estudar arquitetura, ele terminou com um diploma em filosofia da Universidade Hebraica. Quando ele me explicou o princípio que guiou a batalha em Nablus, o que me pareceu mais interessante não foi tanto a descrição da ação em si, mas o modo como ele concebeu sua articulação. Ele disse:



“Amigos! Se até agora vocês estavam acostumados a moverem-se ao longo de ruas e calçadas, esqueçam! De agora em diante todos nós andaremos através das paredes!”

este espaço que você vê, este quarto para o qual olha, não é nada mais que a interpretação que se faz dele [...] A questão é: como você interpretaria um beco? [...] Nós interpretamos o beco como um lugar pelo qual é proibido passar, a porta como o lugar que não podemos atravessar, e a janela como o lugar pelo qual é proibido olhar através, porque uma arma nos espera no beco, uma armadilha nos aguarda atrás da porta. Isso acontece porque o inimigo interpreta o espaço de uma maneira tradicional, clássica, e eu não quero obedecer a essa interpretação e cair nas armadilhas dele. [...] Eu quero surpreendê-lo! Essa é a essência da guerra. Eu preciso vencer. [...] É por isso que nós optamos pela metodologia da movimentação através das paredes. Como um verme que avança o seu caminho a mordidas, emerge em algum ponto e depois desaparece [...] Eu disse às minhas tropas: “Amigos! Se até agora vocês estavam acostumados a moverem-se ao longo de ruas e calçadas, esqueçam! De agora em diante todos nós andaremos através das paredes!”³

O objetivo de Kokhavi na batalha era entrar na cidade para matar membros da resistência Palestina e, então, cair fora. A franqueza horripilante desses objetivos, como contadas a mim por Shimon Naveh, o instrutor de Kokhavi, é parte de uma política geral israelense que procura romper a resistência Palestina em níveis políticos, bem como militares, por meio de assassinatos de alvos específicos, por ar e por terra.

Se você ainda acredita, como a IDF gostaria que você fizesse, que mover-se através de paredes é uma forma relativamente gentil de fazer guerra, a seguinte descrição da sequência de eventos pode fazê-lo mudar de ideia. Para começar, os soldados se juntam atrás de uma parede e então, usando explosivos, furadeiras ou martelos,

abrem um buraco grande o suficiente para poderem passar. Por vezes jogam bombas de efeito moral, ou disparam alguns tiros aleatórios no que normalmente é uma sala-de-estar privada ocupada por civis insuspeitos. Uma vez que os soldados tenham passado através da parede, os ocupantes são presos dentro de um dos quartos, onde eles são obrigados a ficar – às vezes por vários dias – até que a operação seja concluída, normalmente sem água, banheiro, comida ou medicação. Civis na Palestina, bem como no Iraque, experienciaram a inesperada penetração da guerra no domínio privado do lar como a mais profunda forma de trauma e humilhação. Uma mulher palestina, identificada apenas como Aisha, entrevistada por um jornalista do *Palestine Monitor*, descreveu a experiência:

Imagine: você está sentado na sua sala-de-estar, que você conhece tão bem; esta é a sala onde a família assiste TV junta depois do jantar, e de repente a parede desaparece com um ruído ensurdecedor, a sala se enche com poeira e detritos, e através da parede escoo ou brota um soldado após o outro, cuspidando ordens. Você não faz ideia se eles estão atrás de você, se eles vieram tomar a sua casa, ou se a sua casa simplesmente está no caminho deles. As crianças estão gritando, em pânico. Será que é possível começar a imaginar o horror que experimenta uma criança de cinco anos quando quatro, seis, oito, doze soldados, com os rostos pintados de preto, submetralhadoras apontadas para todos os lados, com antenas saindo de suas mochilas fazendo-os parecer insetos alienígenas gigantes, explodem e saem pela parede?⁴

Naveh, um Brigadeiro-General aposentado, dirige o Instituto de Pesquisa de Teoria Operacional, que treina os oficiais da IDF

em serviço e outros militares em “teoria operacional” – definida no jargão militar como algo entre estratégia e tática. Ele resume a missão de seu instituto, que foi fundado em 1996:

Nós somos como a Ordem Jesuíta. Nós tentamos ensinar e treinar soldados a pensarem. [...] Nós lemos Christopher Alexander, você pode imaginar?; nós lemos John Forester, e outros arquitetos. Nós estamos lendo Gregory Bateson; nós estamos lendo Clifford Geertz. Não eu, mas nossos soldados, nossos generais estão refletindo sobre esse tipo de material. Nós estabelecemos uma escola e desenvolvemos um currículo que treina “arquitetos operacionais”.⁵

Em uma palestra, Naveh mostra um diagrama que lembra um “quadrado de oposição” que estabelece um conjunto de relações lógicas entre certas proposições que se referem a operações militares e de guerrilha. Legendados com frases como “Diferença e Repetição – A Dialética da Estruturação e Estrutura”, “Entidades Rivals sem Forma”, “Manobras Fractais”, “Velocidade *vs.* Ritmos”, “A Máquina de Guerra Wahabi”, “Anarquistas Pós-modernos”, e “Terroristas Nômades”, eles normalmente citam a obra de Deleuze e Guattari. Máquinas de guerra, de acordo com os filósofos, são polimórficas; organizações difusas caracterizadas pela capacidade de metamorfose, feitas de pequenos grupos que se separam ou se juntam com outros, dependendo de contingências e circunstâncias (Deleuze e Guattari estavam conscientes que o Estado pode se transformar em uma máquina de guerra de acordo com a necessidade. De modo similar, nas suas discussões sobre “espaço liso” está implicada que essa concepção pode levar à dominação.)



O paradigma tradicional de manobra, caracterizado pela geometria simplificada de ordem Euclidiana, é transformado, de acordo com os militares, em uma complexa geometria de tipo fractal.

Eu perguntei a Naveh porque Deleuze e Guattari eram tão populares entre os militares Israelenses. Ele respondeu que

muitos dos conceitos em *Mil Platôs* se tornaram instrumentais para nós [...] permitindo-nos explicar situações contemporâneas de um modo que não poderíamos ter feito sem eles. Eles problematizaram nossos próprios paradigmas. Mais importante foi a distinção que apontaram entre os conceitos de espaço “liso” e “estriado” [que refletem] os conceitos organizacionais da “máquina de guerra” e do “aparato estatal”. Na IDF nós agora comumente usamos o termo “alisar o espaço” quando queremos nos referir à operação em um espaço como se ele não tivesse fronteiras. [...] As áreas Palestinas podem de fato ser pensadas como “estriadas” no sentido de que são cercadas de grades, muros, valas, bloqueios e assim por diante.⁶

Quando eu perguntei a ele se movimentar-se através de paredes era parte disso, ele explicou que

Em Nablus a IDF entendia as lutas urbanas como um problema espacial. [...] Viajar através das paredes é uma solução mecânica simples que conecta teoria e prática.⁷

Para entender as táticas da IDF de movimentação através dos espaços urbanos palestinos é necessário entender como eles interpretam o já familiar princípio de “infestação” – termo em voga na teoria militar desde o começo da doutrina norte-americana pós-Guerra Fria conhecida como Revolução nos Assuntos Militares⁸. A manobra de infestação foi na verdade adaptada, do princípio de inteligência de enxame [*swarm*] da Inteligência Artificial, que supõe que capacidades de resolver

problemas podem ser encontradas na interação e comunicação de agentes relativamente pouco sofisticados (formigas, pássaros, abelhas, soldados) com pouco ou nenhum controle central. A infestação exemplifica o princípio de não-linearidade aparente em termos espaciais, organizacionais e temporais. O paradigma tradicional de manobra, caracterizado pela geometria simplificada de ordem Euclidiana, é transformado, de acordo com os militares, em uma complexa geometria de tipo fractal. A narrativa do plano de batalha é substituída pelo que os militares chamam, usando um termo foucaultiano, de “abordagem caixa-de-ferramentas”, segundo a qual unidades recebem as ferramentas que precisam para lidar com várias situações e conjunturas dadas, mas não podem prever a ordem na qual esse eventos de fato ocorreriam.⁹

Naveh:

Comandantes táticos e operacionais dependem uns dos outros e conhecem os problemas por meio da construção da narrativa da batalha; [...] ação torna-se conhecimento, e conhecimento torna-se ação. [...] Sem a possibilidade de um resultado decisivo, o maior benefício da operação é a própria melhora do sistema como sistema.¹⁰

Isso pode explicar a fascinação dos militares com os modelos espaciais e organizacionais e os modos de operação propostos por teóricos como Deleuze e Guattari. De fato, no que diz respeito ao exército, a batalha urbana é a forma mais avançada de conflito pós-moderno. A crença em um plano de batalha logicamente estruturado e de mão-única perde-se em face à complexidade e ambiguidade da realidade urbana. Civis tornam-se combatentes, e combatentes tornam-se civis.



Isso pode explicar a fascinação dos militares com os modelos espaciais e organizacionais e os modos de operação propostos por teóricos como Deleuze e Guattari.

Identidades podem ser modificadas tão rapidamente quanto os gêneros podem ser simulados: a transformação de mulheres em homens combatentes pode ocorrer na velocidade que leva um soldado israelense vestido como árabe, ou um combatente palestino camuflado, a puxar uma metralhadora escondida embaixo de uma saia. Uma metralhadora sai de baixo de uma roupa de um soldado israelense “à paisana”, “arabizado”, ou de um combatente palestino. Para um combatente palestino que cai nessa batalha, os israelenses parecem

“estar em todos os lugares: atrás, nos lados, na direita e na esquerda. Como se pode lutar assim?”¹¹

A teoria crítica se tornou crucial para os ensinamentos e treinamentos de Naveh. Ele explicou:

nós empregamos a teoria crítica primariamente de modo a criticar a instituição militar em si – suas fundações conceituais pesadas e fixas. Para nós a teoria é importante pois permite articular a lacuna entre os paradigmas existentes e onde queremos chegar. Sem a teoria não poderíamos dar sentido aos diferentes eventos que acontecem ao nosso redor e que, de outro modo, pareceriam desconectados. [...] Atualmente o Instituto tem um enorme impacto sobre os militares: tornou-se um nó subversivo dentro dele. Ao treinar vários oficiais do alto escalão nós ocupamos o sistema [IDF] com agentes subversivos [...] que fazem perguntas; [...] algumas das maiores autoridades não se envergonham em falar sobre Deleuze ou [Bernard] Tschumi.¹²

Eu perguntei “Por que Tschumi?”. Ele respondeu:

A ideia de disjunção, encarnada no livro *Arquitetura e Disjunção* (1994) de Tschumi, se tornou relevante para nós. [...] Tschumi tinha outra abordagem epistemológica; ele queria quebrar com o conhecimento de perspectiva única e o pensamento centralizado. Ele via o mundo por meio de uma variedade de práticas sociais diferentes, de um ponto de vista em constante mudança. Tschumi criou uma nova gramática; ele formou as ideias que compõem nosso pensamento.¹³

Então eu lhe perguntei por que não Derrida e a Desconstrução? Ele respondeu:

Derrida pode ser um pouco opaco demais para nosso público. Nós compartilhamos mais com arquitetos; nós combinamos teoria e prática. Nós somos capazes de ler, mas nós também sabemos como construir e destruir, e às vezes matar.¹⁴

Além dessas posições teóricas, Naveh cita elementos canônicos da teoria urbana como as práticas Situacionistas de deriva [*dérive*] (um método de andar a esmo na cidade baseado no que os Situacionistas chamavam de “psico-geografia”) e desvio [*détournement*] (a adaptação de construções abandonadas para propósitos diferentes daqueles para os quais foram destinadas). Essas ideias foram, é claro, concebidas por Guy Debord e outros membros da Internacional Situacionista para desafiar a hierarquia construída na cidade capitalista e derrubar as distinções entre público e privado, dentro e fora, uso e função, substituindo o espaço privado com uma superfície pública “sem fronteiras”. Referências ao trabalho de Georges Bataille, seja diretamente ou conforme citado nos escritos de

Tschumi, também falam de um desejo de atacar a arquitetura e desmontar o racionalismo rígido de uma ordem pós-guerra, para escapar da “camisa-de-força arquitetônica” e liberar os desejos humanos reprimidos. Sem nenhum termo vacilante, a educação nas humanidades – que normalmente se acredita ser a mais poderosa arma contra o imperialismo – está sendo apropriada como poderoso veículo para o imperialismo. O uso que os militares fazem da teoria não é, obviamente, nada novo – uma longa linha se estende desde Marco Aurélio até o General Patton.

Futuros ataques militares em terreno urbano serão crescentemente dedicados ao uso de tecnologias desenvolvidas com o propósito de “des-paredar a parede”; para empregar um termo de Gordon Matta-Clark. Essa é a nova resposta do arquiteto à lógica das “bombas inteligentes”. Essas últimas, paradoxalmente, resultaram em maior número de baixas civis simplesmente porque a ilusão de precisão dá ao complexo político-militar a justificativa necessária para usar explosivos em ambientes civis.

Aqui outro uso da teoria como a mais avançada “arma inteligente” se torna aparente. O uso sedutor que fazem os militares do discurso teórico e tecnológico busca retratar a guerra como longínqua, rápida e intelectual, excitante – e até economicamente viável. Assim a violência pode ser projetada como algo tolerável e o público é encorajado a apoiá-la. Desse modo, o desenvolvimento e disseminação de novas tecnologias militares promoveu a ficção, que vem sendo projetada no domínio público, de que uma solução militar é possível – em situações nas quais ela é, no mínimo, questionável.



Futuros ataques militares em terreno urbano serão crescentemente dedicados ao uso de tecnologias desenvolvidas com o propósito de “des-paredar a parede”; para empregar um termo de Gordon Matta-Clark.

Ainda que você não precise de Deleuze para atacar Nablus, a teoria ajudou os militares a se reorganizarem ao prover uma nova linguagem com a qual podem falar entre si e com outros. Uma teoria das “armas inteligentes” possui tanto uma função prática quanto discursiva para redefinir a guerra urbana. A função prática ou tática, na medida em que teoria deleuziana influencia manobras e táticas militares, levanta questões sobre as relações entre teoria e prática. A teoria obviamente tem o poder de estimular novas sensibilidades, mas ela também pode ajudar a explicar, desenvolver ou mesmo justificar ideias que emergiram independentemente dentro de campos de conhecimento diferentes e com bases éticas bastante distintas. Em termos discursivos, a guerra – se não é uma guerra total, de aniquilação – constitui uma forma de discurso entre inimigos. Toda ação militar é desenhada para comunicar algo ao inimigo. Falar de “infestação”, “a s s a s s i n a t o s seletivos” e “destruição inteligente” ajuda os militares a comunicarem aos seus inimigos que eles tem a capacidade de causar muito mais destruição. Os ataques podem então ser projetados como alternativa mais moderada à capacidade devastadora que o exército realmente possui e que pode liberar caso o inimigo exceda o nível “aceitável” de violência ou quebre algum acordo tácito. Nos termos da teoria militar operacional é essencial nunca usar toda a capacidade destrutiva, mas manter o potencial de aumentar o nível de atrocidade. Caso contrário, as ameaças não fazem sentido.

Quando os militares falam entre si sobre teoria, parece se tratar de modificação de sua estrutura organizacional e de suas hierarquias. Quando o exército evoca a teoria na comunicação com o público – em palestras, transmissões e publicações – parecer se tratar da

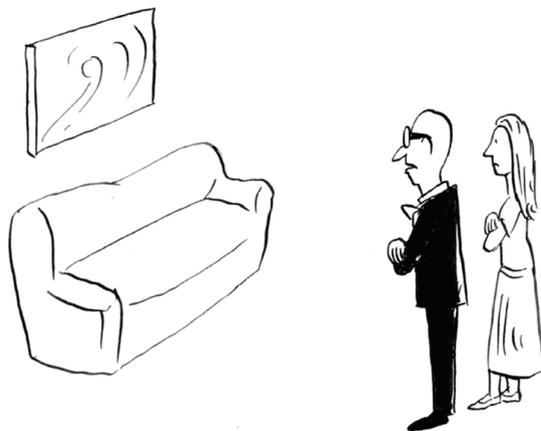
projeção da imagem de um exército civilizado e sofisticado. E quando os militares “falam” (como todos os militares fazem) com os inimigos, a teoria pode ser entendida como uma arma particularmente intimidadora de “choque e pavor”, na qual a mensagem é: “você(s) nunca compreenderá(ão) aquilo que o(s) mata”.

notas

- 1 – Citado em Hannan Greenberg, ‘The Limited Conflict: This Is How You Trick Terrorists’, in Yediot Aharonot, <<http://www.ynet.co.il>> (23 de Março de 2004).
- 2 – No original, *overground tunnels* (N.T.)
- 3 – Eyal Weizman entrevistou Aviv Kokhavi em uma base militar israelense próxima a Tel para o inglês pelo autor; documentação em vídeo por Nadav Harel e Zohar Kaniel. em 24 de Setembro de 2005 Aviv. Traduzido do hebraico por Nadav Harel e Zohar Kaniel.
- 4 – Sune Segal, ‘What Lies Beneath: Excerpts from an Invasion’, *Palestine Monitor*, Novembro de 2002, <http://www.palestinemonitor.org/eyewitness/Westbank/what_lies_beneath_by_sune_segal.html> (9 de Junho de 2005).
- 5 – Shimon Naveh, discussão após a conferência ‘Dicta Clausewitz: Fractal Manoeuvre: A Brief History of Future Warfare in Urban Environments’, ministrada durante o ‘States of Emergency: The Geography of Human Rights’, um debate organizado por Eyal Weizman e Anselm Franke como parte de ‘Territories Live’, B’tzalel Gallery, Tel Aviv, 5 de Novembro de 2004.
- 6 – Eyal Weizman, entrevista por telefone com Shimon Naveh, 14 de Outubro de 2005.
- 7 – Ibid.
- 8 – No original, *revolution in military affairs* (N. T.).
- 9 – A descrição de Michel Foucault da teoria como “caixa de ferramentas” foi desenvolvida originalmente junto a Deleuze, numa discussão em 1972; ver Gilles Deleuze e Michel Foucault, ‘Intellectuals and Power’, in Donald F. Bouchard (ed. e introd.), *Michel Foucault, Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Ítaca, Cornell University Press, 1980, p. 206
- 10 – Weizman, entrevista com Naveh.
- 11 – Citado em Yagil Henkin, ‘The Best Way into Baghdad’, *The New York Times*, 3 de Abril de 2003.
- 12 – Weizman, entrevista com Naveh.
- 13 – Naveh trabalha atualmente [2006] na tradução para o hebraico do livro de Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge, MIT Press, 1997.
- 14 – Weizman, entrevista com Naveh.







"A teoria não combina com o sofá."

imagens:

pág. 4: Fac-símile do índice dos resultados da investigação do Senado Norte-Americano sobre programas de pesquisa de modificação de comportamento, incluindo menção ao Projeto MKULTRA, 8 de Agosto de 1977.

pág. 13: 8 de abril de 1968, Agência Estado.

pág. 18 e 90: Cara de Cavalo assassinado, Jornal do Brasil, 1964.

pág. 26: Soldado sem o olho esquerdo após cirurgia de recostituição facial.

pág. 30: imagem sem referência.

pág. 36: Ronald Reagan e João Figueiredo no Palácio do Itamarati em dezembro de 1982. Notória ocasião na qual, ao fim de seu discurso, equivocadamente, o líder americano propôs um brinde em "homenagem ao povo boliviano".

pág. 45: soldado aliado diante de obras de arte roubadas pelo exército alemão durante a 2ª Guerra Mundial, Alemanha, 1945

pág. 47: Nikita Khrushchev visita uma exposição de arte, Moscou, 1962.

pág. 50: Eisenhower inspeciona obras de arte roubadas pelo exército alemão, as quais se encontravam escondidas dentro de uma mina de sal, 1945

pág. 54: Hitler visita a "exposição da desgraça", mostra precursora da "exposição da arte degenerada", 1935

pág. 58: soldado aliado diante de obras de arte roubadas pelo exército alemão durante a 2ª Guerra Mundial, Alemanha, 1945

pág. 65 e 91: James Jesus Angleton, ex-chefe e fundador da equipe de contra-inteligência da CIA.

pág. 67 e 70: conflito entre polícia e espectadores do show dos Racionais MC's na Virada Cultural, São Paulo, 2007.

pág. 76: Moshe Dayan, militar e político otomano/israelense responsável pelas mais importantes vitórias de Israel nas guerras contra seus vizinhos árabes. Imagem sem referência.

pág. 80: Moshe Dayan posa para fotografia, Vietnã, 1967.

pág. 83: Apaixonado por arqueologia, Moshe Dayan é fotografado enquanto trabalha no restauro de uma peça de cerâmica, 1957

pág. 87: Moshe Dayan with President Richard Nixon, 1970

pág. 65 e 91: James Jesus Angleton, ex-chefe e fundador da equipe de contra-inteligência da CIA.

大
字
报

dazibao – crítica de arte

dazibao 1

1º edição - 2011

2º edição - 2015

Conselho Editorial

Deyson Gilbert

Guilherme Leite Cunha

Gustavo Motta

Roberto Winter

Diagramação 1º edição

Deyson Gilbert e Roberto Winter

Diagramação 2º edição

Deyson Gilbert

Tradução

Gustavo Motta

Roberto Winter

Website

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

