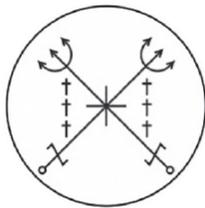
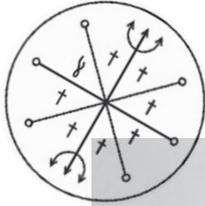


大字报



Índice

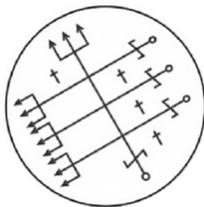
Lenz, um relato	
Peter Schneider	05
Análises críticas de uma gangue de rua	
Black Mask & Up Against the Wall Motherfucker	15
Não comercializem Lênin!	
A crítica do LEF ao culto do chefe	
Clara F. Figueiredo	27
Nosso globo	
Luiz Paulo Pimentel	63
Resenha: TIQQUN - Isto não é um programa	
Thiago Fonseca	93
Dazibao suplica	119
Cartum	
Mike Twohy	123



LENZ, UM RELATO

Peter Schneider

Publicado originalmente em alemão, como Lenz (Berlim, Rotbuch Verlag, 1973). A história não apresenta nenhuma menção a datas, mas a maior parte dos críticos a ambienta entre 1968 e 1970 – com alguns episódios apontando para a datação de meados do ano de 1970. Tradução de Irene Aron, publicada originalmente no Brasil junto ao Lenz (1836) de Georg Büchner, no volume Lenz – precedido por Lenz, um relato (São Paulo, Brasiliense, 1985), a cujas páginas os excertos a seguir fazem referência.



Mas não é a mesma coisa que alguém que jamais pegou numa pedra em lugar da esferográfica condene agora que se joguem pedras, com as mesmas frases que o outro usa para descrever sua experiência, e chegue à conclusão de que agora já não faz sentido atirar pedras.

[36-8] Ao fazer compras, Lenz encontrou um escritor que certa vez, em dias passados, fora seu mecenas. Em seu rosto Lenz percebeu essa tristeza que distingue as pessoas que conseguiram realizar todos os seus sonhos e que passam a se perguntar surpresas o que lhes resta ainda por fazer neste mundo, que para elas já se tornou posteridade. Lenz acompanhou o antigo protetor no caminho para casa e imediatamente viu-se envolvido numa conversa. Lenz percebeu que todos os argumentos do protetor já tinham sido publicados em alguma parte.

Quis saber se Lenz já tinha tomado juízo. O movimento estudantil tinha sido importante e fecundo, a sociedade devia a ele estímulos importantes. Agora, porém, outros grupos da sociedade tinham assumido para si as melhores iniciativas dos estudantes, enquanto estes continuavam acreditando que o mundo todo ainda girava em torno deles. Era necessário reconhecer esse processo e participar dele, em vez de lamentar as perdas inevitáveis às quais estavam expostas as ideias dos estudantes, a caminho de sua penetração na sociedade. Os estudantes gostavam de si mesmos no seu papel de profetas no deserto, acusou-os de terem medo de sujar as mãos com o trabalho prático dentro das instituições e de possuir um medo autodestruidor do sucesso.

Incomodava Lenz que não tivesse uma opinião contrária à do seu protetor em relação a todos esses pontos. Involuntariamente, Lenz tinha assentido com a cabeça muitas vezes. Apesar disso, sentia-se tentado a contradizê-lo em tudo. Após algumas tentativas insatisfatórias nesse sentido, descobriu que não o irritavam tanto as frases do protetor, e sim seu tom digno e terno que acompanhava tudo isso. Como intuito de mudar de assunto Lenz perguntou pelo trabalho do seu acompanhante e por seus planos. Mas este não desistiu do tema, pediu a Lenz que tomasse

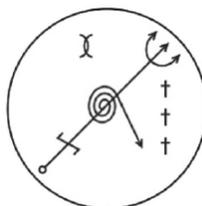
uma posição. Ao fazê-lo, ia empurrando Lenz com a barriga bastante considerável pela entrada de um prédio, nem percebendo que interrompia Lenz tantas vezes que este não tinha a mínima chance de lhe responder. Lenz tentou por inúmeras vezes escapar por debaixo do braço que o seu antigo protetor apoiava na soleira da porta, mas só conseguiu abrir a boca quando um morador do prédio pediu licença para entrar.

– O senhor não disse a mesma coisa antes mesmo que a rebelião dos estudantes começasse? – perguntou Lenz. – Lembro-me de que o senhor preveniu que haveria confusões antes mesmo de alguém começar a se por em marcha. Enquanto os outros iam para a rua e se envolviam com a polícia, o senhor erguia o indicador, prevenindo, distinguindo cautelosamente o certo do errado, e aumentava o número de suas edições e construía casas. Mas não é a mesma coisa que alguém que jamais pegou numa pedra em lugar da esferográfica condene agora que se joguem pedras, com as mesmas frases que o outro usa para descrever sua experiência, e chegue à conclusão de que agora já não faz sentido atirar pedras. Praticamente, as mesmas frases não significam a mesma coisa, o senhor não acha?



[55-6] Finalmente, o crítico perguntou por que Lenz não o contestava.

– Porque não sinto nada quando o senhor fala – gritou Lenz – porque não sinto nada se o contesto. Vocês possuem – disse então, sem dirigir-se concretamente ao crítico - tudo o que os menos privilegiados apenas desejam, mesmo que não seja tudo. Vocês possuem carros velozes, casas espaçosas, mulheres bonitas,



Mas não é a mesma coisa que alguém que jamais pegou numa pedra em lugar da esferográfica condene agora que se joguem pedras, com as mesmas frases que o outro usa para descrever sua experiência, e chegue à conclusão de que agora já não faz sentido atirar pedras.

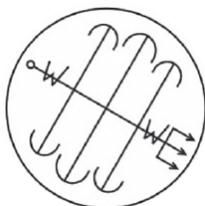
embora elas os enganem. E já que vocês não trabalharam para obter tais vantagens, vocês, com razão, ficam com remorso. Cheios de espanto, vocês descobrem que são absolutamente supérfluos. Esta descoberta, porém, os ofende de tal maneira que vocês tentam pegar para si rapidamente o movimento autêntico que compromete os seus privilégios, nomeando a si mesmos o seu líder. Sem colocar sua própria imagem diante de si e de sua classe, sem suportar seu olhar nem mesmo por um segundo, e sem modificar-se, vocês forjam uma imagem ideal do trabalhador, cuja principal função é a seguinte: ele não deve ser como vocês. Já que vocês estão a ponto de explodir de tanto egoísmo, ele deve explodir de solidariedade. Já que vocês começam a enojar-se da delicadeza de suas mãos, ele deve ter mãos cheias de calos, de preferência segurando uma chave de fenda. Já que os seus teatros estão se esvaziando, ele não deve querer saber absolutamente mais nada a respeito de cultura, nem mesmo da sua própria. Já que vocês não sabem mais o que fazer consigo mesmos, ele deve sentir-se absolutamente perdido sem a sua liderança. Se antes, enquanto as coisas estavam melhores para vocês, vocês se apoderavam dos frutos do trabalho social, agora que isto não é mais tão fácil assim, vocês se apoderam da teoria sobre a abolição da exploração. A graça está no fato de que a classe explorada, com a qual vocês sonham, esta realmente começando a se libertar, apenas ela faz isto sem levar em consideração suas ideias insultuosas a respeito dessa libertação. Vocês devem compreender, finalmente, que a melhor forma de apoiar esse movimento é começar a luta contra sua própria classe, sem o que vocês não podem conduzir esse movimento. Vocês não são tão importantes assim.



[100-01] Quando comia fazia-o apressadamente, como se alguém fosse tirar-me o prato logo, nunca tragava direito a fumaça de um cigarro, quando ficava sentado tinha a sensação de que os outros ficavam sentados durante mais tempo que eu. Percebia os detalhes apenas quando eram estranhos ou singulares. [...] Na verdade eu percorria as coisas que me cercavam sempre numa velocidade exagerada e percebia apenas aqueles detalhes que podia captar e guardar para mim naquela pressa. Mais tarde, quando aprendi a pensar politicamente, mudou a direção de minha percepção, mas nada mudou na pressa de fazer de um detalhe, um conceito. Quando os operários lutavam por salários mais altos, aos meus olhos já estavam lutando pela abolição do trabalho assalariado. Quando usavam de força contra um companheiro que furava a greve, estavam finalmente declarando-se partidários da força proletária, quando chamavam um funcionário do sindicato de traidor, tinham percebido a traição dos sindicatos. Só podia levar a sério um detalhe quando o transformava em conceito, quando podia dizer que esse detalhe significava a mesma coisa que aquele detalhe. Aqui na Itália, onde dedico-me com mais paciência aos detalhes, observo aos poucos o medo que faz com que alguém devore com tanta rapidez aquilo que percebe e o transforme em conceito.



[114-17] Lenz fez amizade com um operário que conhecera num dos primeiros dias. Era convidado por Roberto frequentemente para o almoço ou o jantar, acompanhava-o em suas caminhadas pela cidade, à tarde ou aos sábados pela manhã ia junto com ele às compras, fazer visitas, a reuniões. Chamou a atenção de Lenz o fato de que o apartamento de Roberto fosse em tudo diferente daqueles que Lenz frequentava. [...] As refeições não



*Sem colocar sua própria imagem
diante de si e de sua classe, sem suportar
seu olhar nem mesmo por um segundo,
e sem modificar-se, vocês forjam uma
imagem ideal do trabalhador*

eram improvisadas e quando Lenz acompanhava a mulher de Roberto às compras, percebia que embora Anna na maioria das vezes comprasse coisas baratas, de vez em quando levava um vinho especialmente caro ou um pedaço de carne especialmente bom. Lenz observou que embora seus amigos estudantes também comprassem coisas caras e baratas, essa mistura era absolutamente aleatória, resolviam o que comer no momento em que viam a mercadoria. A conta não os surpreendia porque eram de qualquer modo de opinião que as grandes empresas de gêneros alimentícios vendiam as mercadorias a preços exagerados. Uma noite, Anna perguntou-lhe se estava gostando da comida. Lenz respondeu com as frases de costume, mas subitamente achou essa falta de atenção uma ofensa. Significava que Anna tinha usado sua imaginação em vão. Ele refletiu por que não podia dizer se aquela maneira de preparar a carne lhe agradava mais que uma outra qualquer, por que razão isto lhe teria parecido uma frase vazia. Estava desacostumado a prestar atenção à comida porque o significado exagerado que a comida tinha na burguesia representava realmente uma falta de atenção em relação a outras coisas mais importantes. [...]

Nas reuniões de operários falava-se principalmente a respeito dos acontecimentos diários na fábrica. Lenz admirava-se com a raiva e a falta de consideração com que os operários criticavam sempre as decisões dos sindicatos, mas sem merecer nenhum dos conceitos que os estudantes propagavam, “o lacaio do empresário”, etc. Lenz perguntou a seu amigo como ele pode conciliar esses ataques com sua função como funcionário local do sindicato comunista.

– Naturalmente, fico no sindicato enquanto puder – disse ele – por que deveria fazer a eles e a vocês o favor de sair de campo voluntariamente? Claro, tenho mais dificuldades aqui do

que nos grupos de vocês, mas também tenho mais influência. Precisamos de vocês: vocês podem nos ensinar coisas que não compreendemos, vocês nos demonstraram formas de luta que já tínhamos quase esquecido, vocês podem nos ajudar a escrever panfletos que não sairiam sem sua ajuda. Mas por quanto tempo vocês ficarão conosco? Seu entusiasmo por nossa causa, de onde vem ele? Vocês não têm os mesmos problemas que nós porque vocês não precisam realizar o mesmo trabalho que nós. Enquanto seguirmos as ideias de vocês está tudo bem. Mas o que vai acontecer se não for mais conveniente para nós seguirmos as suas ideias, se tivermos que decepcioná-los? Se nos alegrarmos a respeito de um êxito que pode parecer demasiado insignificante para vocês? Conhecemos nossos interesses porque temos que defendê-los diariamente. E os seus interesses, será que os conhecemos? E vocês os conhecem? O que causa sofrimento a vocês? O que vocês querem para vocês mesmos? Isso logo vamos perceber, mas enquanto eu não o souber, por que razão deverei confiar mais em vocês do que num funcionário do sindicato de quem pelo menos sei que deseja manter seu emprego? Gosto de vocês porque vocês são corajosos. Mas vocês estão escondendo alguma coisa.



ANÁLISES CRÍTICAS DE UMA GANGUE DE RUA

Black Mask e Up Against
the Wall Motherfucker

*Textos publicados originalmente
nas revistas Black Mask e UAW/
MF (Nova York, 1966-7),
traduzidos a partir do volume
Black Mask & Up Against
the Wall Motherfucker – the
incomplete works of Ron Hahne,
Ben Morea, and the Black Mask
group (Oakland-CA, PM Press,
2011).*

BLACK MASK

No. 1

NOV. 1966

5 CENTS

A new spirit is rising. Like the streets of Watts we burn with revolution. We assault your Gods - - We sing of your death. DESTROY THE MUSEUMS - - our struggle cannot be hung on walls. Let the past fall under the blows of revolt. The guerilla, the blacks, the men of the future, we are all at your heels. Goddamn your culture, your science, your art. What purpose do they serve? Your mass-murder cannot be concealed. The industrialist, the banker, the bourgeoisie, with their unlimited pretense and vulgarity, continue to stockpile art while they slaughter humanity. Your lie has failed. The world is rising against your oppression. There are men at the gates seeking a new world. The machine, the rocket, the conquering of space and time, these are the seeds of the future which, freed from your barbarism, will carry us forward. We are ready - -

LET THE STRUGGLE BEGIN.

BLACK MASK

No.1 Nov. 1966 5 centavos

Um novo espírito está surgindo. Como nas ruas de Watts,¹ somos consumidos pela revolução. Nós atacamos seus Deuses - - Cantamos sobre sua morte. DESTRUAM OS MUSEUS - - nossa luta não pode ser pendurada em paredes. Deixe o passado cair com os golpes de revolta. A guerrilha, os negros, o homem do futuro, estamos logo atrás. Dane-se sua cultura, sua ciência, sua arte. Elas servem a que propósito? Sua destruição em massa não pode ser ocultada. O industrialista, o banqueiro, a burguesia, com sua pretensão e vulgaridade ilimitadas, continuam a acumular arte enquanto chacinam a humanidade. Sua mentira fracassou. O mundo está se levantando contra sua opressão. Homens estão nos portões à procura de um novo mundo. A máquina, o foguete, a conquista do espaço e do tempo, essas são as sementes do futuro que, libertadas do seu barbarismo, vão nos levar adiante. Estamos preparados - -

QUE A LUTA COMECE.

1 De 11 a 15 de agosto de 1965 no distrito de Watts, em Los Angeles, na Califórnia, nos Estados Unidos, ocorreram revoltas civis que resultaram em 34 mortes, 1 032 feridos, 3 438 prisões e mais de US\$ 40 milhões em danos materiais. Foi uma das maiores revoltas na história da cidade até 1992. (N. da T.)

Wall St. é “War” St.

BLACK MASK No.3 – Janeiro 1967

A primeira ação do Black Mask (out. 66) foi fechar o Museu de Arte Moderna (MoMA). Para nós, o museu simbolizava a supressão total do homem (por alienar da vida a criação), mas isso era apenas um aspecto do nosso plano de ataque – social, econômico e cultural. O próximo alvo é Wall Street. Especificamente a guerra de Wall Street no Vietnã, junto com sua guerra contra os pobres e a classe trabalhadora da América através dos cortes de financiamento e um teto de 3,2% nas demandas dos trabalhadores, assim como o apelo constante para que o sangue de seus filhos encharque o campo de batalha da carnificina. Não estamos abandonando a frente cultural, mas mostrando as inter-relações da luta.

Os defensores da paz são certamente bem intencionados (em sua maioria), mas se não vierem acompanhados por um entendimento sobre o lucro da guerra e sobre as necessidades econômicas que ela satisfaz, eles não podem esperar ver a paz. Um sistema baseado numa exploração interna e externa é, em si mesmo, o inimigo.

Durante a primeira semana de fevereiro, vinte e cinco homens “Mascarados” irão marchar em Wall Street e mudar seu nome para “War Street”. A declaração que segue, preparada em cooperação com Dan Georgakas, irmão e poeta, vai ser distribuída ao longo da marcha, numa tentativa de expor essa conexão.

WALL STREET IS WAR STREET

Os operadores da bolsa de ações e ossos urram por Novas Fronteiras² – mas os caixões voltam para Bronx e Harlem. *Bull markets*³ de negócios assassinos numa bolsa de valores da morte. Os lucros aumentam com os furos do *ticker tape*⁴ da morte dos seus filhos. Gás venenoso CHOVE sobre o Vietnã. Vocês não podem dizer “NÓS NÃO SABÍAMOS”. A televisão traz as aldeias em chamas para dentro da segurança da sua casa. Vocês cometem genocídio em nome da liberdade.

MAS VOCÊS TAMBÉM SÃO AS VÍTIMAS!

Se o desemprego aumenta, a vocês é dado trabalho, trabalho assassino. Se a educação piora, vocês são ensinados a matar. Se os negros se inquietam, são mandados para a morte. Essa é a fórmula de Wall Street para a grandiosa sociedade!

2 “New Frontiers” [Novas Fronteiras] foi um programa econômico doméstico dos EUA, instaurado nos anos 60, por JFK. (N. da T.)

3 Expressão que significa que o mercado está em uma tendência alta, com os preços das ações subindo. (N. da T.)

4 Finas tiras de papel, semelhante às usadas nos antigos aparelhos de telégrafo, que, ao serem furadas, reportavam as operações fechadas na Bolsa de Valores de Nova Iorque. (N. da T.)

Cultura e Revolução

BLACK MASK No. 8 – Outubro/ Novembro 1967

A cultura burguesa é o inimigo, assim como o próprio sistema burguês. Não apenas os Rembrandts e Goethes mas também os modernistas irão se encontrar na pilha de lixo da cultura ocidental. Nossa história apenas nos ensina a ter sucesso à custa dos outros. Cada artista é apenas o amante do homem de negócios e do imperialista. Portanto, não é suficiente instituir uma revolução de estilo e conteúdo (que só perpetua a cultura lhe dando sangue novo): a cultura deve ser destruída. Pois não importa o quão dissidente é a revolta, a burguesia a aprecia; cria assuntos para sua revista de cultura – o burguês absorve a cena sem vivê-la. E então seu desejo por distração é satisfeito por toda multiplicação de merd-ismos – pop-op-mini-nart-funk-etc. Todo um novo negócio floresceu sobre o fim da cultura anunciado pelo Dada e pelo surrealismo; uma nova não-cultura escorregadia, um Dada institucionalizado. O verso livre – declarado obsoleto já em 1910 pelos Futuristas; happenings – atos Dada teatralizados; publicações “underground” (Oracle, E.V.O., Int. Times); um revival religioso da art nouveau, repleto de santos, deuses e gurus (Leary, Ginsberg etc.) e o mais recente truque – a pornografia enlatada do The Fugs e a exploração enriquecedora da psicodelia.

Mesmo que os movimentos anteriores (futurismo, Dada, surrealismo etc.) tenham sido vitais como um espírito, um estado de fúria, sua degeneração em objeto de arte já era inerente a sua escolha segura pelo “ismo”. Todos os “ismos” e ideologias são esquematizações do pensamento vivo, que é transformado em

BLACK MASK

No. 9

JAN. - FEB. 1968

5 Cents



"These smut sheets, are today's Molotov cocktails thrown at respectability and decency in our nation. . . . They encourage depravity and irresponsibility, and they nurture a breakdown in the continued capacity of the government to conduct an orderly and constitutional society."

Rep. Joe Pool (House Un-American Activities Comm.)

fórmulas que são substitutos fáceis da ação real. Precisamos finalmente esclarecer: o “ismo” é o próprio inimigo.

“Sem nenhuma reserva, a revolução deve ser inteiramente agressiva, só pode ser inteiramente agressiva” (A.Breton/ Counter Attack). E então nossa agressão se vira contra você André Breton. Você se permitiu ser canonizado; você, o grande crítico da “imagem elevada”. Mas ainda pior são os profanadores do surrealismo: Sartre e Camus, *litterateurs* na “verdadeira” tradição. Existencialismo: um disfarce para a não-existência. Não, Sartre, você não será salvo por sentar nos tribunais do julgamento do ocidente enquanto você mesmo como filósofo/romancista é o ocidente. Mas Camus, você enoja a gente: sua morte tirou o nosso prazer de te matar.

Mas falar não é o suficiente: precisamos colocar dinamite nos próprios alicerces, não apenas arrancar seus braços. Arte como alienação; o resultado inevitável de uma cultura (ela mesma o resultado de um sistema socioeconômico) que é divorciado da vida real. Nada menos que uma completa revolução social pode acabar com a separação que existe entre cultura e vida; as duas são inseparáveis. Podemos aceitar como revolucionário um regime que paga “artistas” duas vezes mais que trabalhadores – e isso no meio de uma “revolução cultural” (a China de Mao)? Ou um regime que celebra sua revolução (!) com um recital de Tchaikovsky para convidados da classe dominante vestidos em traje completo (Cuba)? Até mesmo algo mais básico, podemos aceitar como revolucionário qualquer sistema que perpetue a gestão de um homem só em contraposição a uma gestão coletiva? Será que qualquer sistema economicamente baseado na organização hierárquica pode ser livre da hierarquia cultural de artistas e da tirania dos especialistas?

Ainda assim nós não devemos nos deixar cair na armadilha. Ou somos lançados a agir ou não faz sentido.

Yvonne De Nigris/Anne Ryder/Jenny Dicken/Everett Shapiro/
Ron Hahne/Carol Verlaan/Benn Morea/Tony Verlaan/ Janice
Morea/David Wise/John Myers/Stuart Wise

A Poesia Sai do Cano de uma Arma

BLACK MASK No. 4 – fevereiro-março 1967

Aqueles de vontade e mente fraca amam viver na calma e na beleza sem participar da luta. Sua cena favorita é a existência pacífica nos bastidores da violência de uma enorme força militar e policial que eles piedosamente condenam (com palavras), mas nunca se opõem (com ações). Eles tentam reconciliar coisas irreconciliáveis a fim de prevenir qualquer hostilidade. Eles têm vergonha de ir para a direita e medo de ir para a esquerda. Eles fogem para os vapores obscuros do misticismo e para as encantadoras alcovas do estetismo. Eles pilham a Índia em busca de uma religião doentia, que tem condenado a vida no subcontinente. Seu esteticismo assume as formas camaleônicas da anti-arte e do fim-da-arte-como-a-conhecemos, proclamado em incestuosas publicações/billboards/eventos/happenings que se multiplicam *ad nauseam*. A solução deles para um mundo cada vez mais feio é chamarem-se uns aos outros de “bonitos”. Distinções falsas são desenhadas entre espaço interior/exterior. O anti-pensamento é camuflado com a frase merda: chegamos ao fim da política. A unidade de opostos explicada por mestres tão diversos quanto Lao e Marx é anunciada como se fosse um novo iluminismo. Mas qualquer pessoa cujo AMOR a tenha levado a declarar guerra ao inimigo



when the vast body moves thru battlefield streets
it walks on many legs
hungry calls and angry bellies
guts of anger/blood of anger
anger in the one fantastic throat that cries:
"Now, Now this body sees, this body feels
this body knows and aches, this body
will suffer to be chained no more!"
and when the vast body moves thru battlefield streets
the great buildings tremble...

henry/tam-af

e a expressar francamente seu Ódio é considerada um monstro parido num esgoto da Union Square. Os ditadores do bom gosto dizem que este é um tempo de fantasias, de ruído amplificado, de histórias em quadrinhos intelectualizadas e consideram extraordinários todas as loucuras. Mas a triste verdade é que a maior parte do cinema de vanguarda é chato e que a geração com menos de 25 tem pouco a ensinar e muito a aprender. A pop art e similares são pouco mais do que uma apoteose da realidade capitalista. Mesmo a revolta contra o Genocídio Viet muitas vezes se torna mais um artifício de construção de carreira. Ao invés de apresentar uma ameaça ao *status quo*, a cultura hippie provê toda uma nova indústria com vastos impérios de lucros inesperados. Os promotores do capitalismo fizeram um ataque midiático ao *Underground* transformando-o em uma perversão de rebelião que nem chega a ser um fac símile razoável. A busca pelo perpétuo *High* nada mais é que o veludo que recobre a luva de ferro imperialista. Enquanto doces pombinhos cantam hare krishna nos parques de Manhattan, as crianças da Ásia são atacadas com napalm. A vasta conspiração do crime global se equipa para suas maiores atrocidades e os “rebeldes” protestam com crisântemos amarelos e submarinos de papel. Os sinos que agora badalam não são para o guru Malcolm, mas para o sistema que o assassinou. Ou o homem criativo se compromete com a poesia da ação ou ele submerge com os empenhados da morte e suicidas desta triste nação demente. O homem criativo não entretém ou choca a burguesia. Ele a destrói!

Dan Georgakas

Revista

UP AGAINST THE WALL MOTHERFUCKER



*quando o vasto corpo se move pelas
ruas de campos de batalha
caminha sobre várias pernas
células famintas e barrigas
raivosas
entranhas de raivalsangue de
raiva
raiva numa única fantástica
garganta que grita:
“Agora! Agora este corpo vê, este
corpo sente
este corpo sabe e dói, este corpo
vai sofrer para não ser
acorrentado nunca mais!
e quando o vasto corpo se move
pelas ruas de campos de batalha
os grandes edifícios tremem...*

henry/uaw-mf

NÃO COMERCIALIZEM LÊNIN!

A crítica do LEF ao
culto do chefe

Clara F. Figueiredo





**MENINOS NASCIDOS NAQUELE
ANO RECEBERAM O NOME DE
VLADLEN OU VLADILEN, ASSIM
COMO MUITAS MENINAS FORAM
CHAMADAS DE NINEL (LÊNIN
SOLETRADO AO CONTRÁRIO)**

*Vladimir Ilitch Lênin
em seu leito de morte, c.
1924 (Associated Press,
New York Times)*

Às vésperas do funeral de Lênin, em 26 de janeiro de 1924, numa sessão especial do Congresso dos Sovietes da União, “o tributo de Stalin distinguiu-se de seus colegas por uma nota fervorosa de dedicação e adoração, ainda pouco comum no vocabulário marxista ou bolchevique”.¹ Nesta sessão, Stalin liderou a adoção de duas medidas: 1) renomear Petrogrado como Leningrado e 2) fortalecer o partido com um recrutamento em massa, nomeado de “recrutamento Lênin”.

O fervoroso discurso, a renomeação de Petrogrado e o “recrutamento Lênin” foram as primeiras medidas de Stalin e do comitê central do partido bolchevique na construção do culto de Lênin. Rapidamente as imagens do recém-falecido líder bolchevique passaram a ser comercializadas em feiras e bancas de rua, ao lado dos “santinhos” da igreja ortodoxa. Lênin também foi tema de uma efusão de poemas, retratos e monumentos. Seu rosto foi estampado em jarros de porcelana, embalagens de doces e caixas de cigarro.² Dando sequência ao padrão de comportamento criado na semana de luto, inúmeras instituições ingressaram a seguir na corrida para levar o nome de Lênin. Iniciativas individuais também foram tomadas: meninos nascidos naquele ano receberam o nome de Vladlen ou Vladilen, assim como muitas meninas foram chamadas de Ninel (Lênin soletrado ao contrário).

Logo após a morte do líder revolucionário, foi criada uma Comissão Funerária encarregada de preservar seu corpo. Em 28 de março de 1924, a Comissão Funerária foi rebatizada de “Comissão para a Imortalização da memória de V.I. Ulianov (Lênin)”.³ Além de preservar o corpo, a comissão teria o papel de conservar a memória de Lênin, construir um mausoléu e regulamentar o uso de sua imagem – cuja reprodução deveria, a

partir de então, obter aprovação oficial. Com a seleção de artistas para a criação de bustos, quadros e medalhões de cunho oficial, o culto da imagem de Lênin tornou-se rapidamente um campo de disputas entre os artistas soviéticos e entre os próprios membros do partido bolchevique.

Desde a revolução de outubro, em 1917, as manifestações culturais em geral e as artes visuais em particular desempenharam um importante papel na Rússia bolchevique. No entanto, se durante a guerra civil (1918-1921) os artistas de vanguarda gozavam de grande apoio e liberdade por parte do governo, no período da Nova Política Econômica (NEP: 1921-1928) pôde-se constatar um agressivo retorno ao figurativismo e à “arte de cavalete”, com respaldo oficial.

Adotada em março de 1921, no X Congresso do partido, a NEP foi um giro radical na política econômica russa. Após o término da guerra civil (1918-1921), a Rússia estava devastada econômica e politicamente, o que levou a um recuo da política econômica bolchevique do “comunismo de guerra”.⁴ A NEP reestabeleceu uma série de elementos capitalistas, como, por exemplo, a remuneração salarial, a exploração e submissão do operariado e o capital privado na indústria e no comércio (empresas que haviam sido confiscadas poderiam ser arrendadas de volta por empresários individuais). Além da dinamização da economia, a NEP possibilitou o retorno de uma espécie de burguesia, os *Kulaks* (no campo) e os *Nepmen* (na cidade).⁵

No campo cultural e ideológico, paralelamente ao crescente controle estatal da esfera das artes e cultura, verificou-se também a instrumentalização das variadas formas de expressão visual como estetização e força motriz das medidas políticas e econômicas



**A “MORTE DA ARTE” NÃO
COMO SUA DESTRUIÇÃO, MAS
COMO UM DESENVOLVIMENTO
HISTÓRICO E REFLEXIVO DA
ATIVIDADE ARTÍSTICA**

*Os primeiros números
da revista LEF, 1923
23.5 x 16 cm*

stalinistas. Stalin se apropriou de argumentos defendidos por Lênin e da própria imagem do líder bolchevique, para atrelar definitivamente arte, cultura e imprensa à propaganda partidária.⁶

Frente de Esquerda das Artes (LEF)

A questão é, portanto, assim: ou cultivar uma arte burguesa, reacionária, que retrocede, ou, no limite das possibilidades, construir uma arte própria, que transforme o modo de vida, juntamente com a edificação social.⁷

–Boris ARVATOV, *Arte e produção*, 1926

Aglutinados em torno de Maiakovski (1893-1930), após o desmantelamento da Oposição Operária (1920-1921)⁸ e a adoção da NEP, alguns integrantes das vanguardas artísticas russas montaram o grupo LEF.⁹ Longe de ter apoio da direção bolchevique, o LEF constituiu-se como uma espécie de “resistência de esquerda”,¹⁰ composta por inúmeros artistas (cineastas, fotógrafos, pintores, escritores, etc.) que buscavam desenvolver uma arte cuja gramática estivesse ligada aos princípios da Revolução de Outubro. Os *lefistas* atuaram ativamente na produção de cartazes, decorações de praças e criação de organizações e entidades artísticas estatais.

Apesar da heterogeneidade dos artistas (futuristas, construtivistas, formalistas, etc.) que formaram o LEF, o grupo adotou como plataforma comum o produtivismo – resultado da correlação de três forças principais: 1) a revolução artística que sancionou a passagem da “representação” à “construção”; 2) a Revolução social, que impôs uma reorganização total da vida; 3) e a revolução técnica que introduziu novas formas materiais na vida cotidiana. Como resultante dessas três forças,

a plataforma produtivista propunha o fim da assim chamada “arte de cavalete” (que era o modo como os *lefiistas* chamavam as formas artísticas tradicionais, pré-revolucionárias ou burguesas), por meio da dissolução da arte no processo de produção da vida. O teórico produtivista Nicolai Tarabukin, em seu texto *Do Cavalete à Máquina* (1923),¹¹ descreveu esse processo da “morte da arte”, proclamada pelos construtivistas, não como sua destruição, mas como um desenvolvimento histórico e reflexivo da atividade artística,¹² decorrido do próprio esgotamento das formas artísticas burguesas e pautado pelas demandas sociais da sociedade revolucionária em construção.

A arte na produção

Imaginemos, por fim, para variar, uma associação de homens livres, que trabalham com meios de produção comunitários e despendem conscientemente suas muitas forças de trabalho individuais como uma forma de trabalho social. (...) As referências sociais das pessoas a seus trabalhos e a seus produtos de trabalho permanecem aqui transparentes, tanto na produção quanto na distribuição.¹³

–Karl Marx, *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, 1852

O objetivo central da plataforma produtivista era transformar a fábrica em um centro de pesquisas, estimulando a criatividade dos trabalhadores, a fim de reformular as práticas coletivas do setor produtivo.¹⁴ Conforme os produtivistas, ao se inserir nos processos de produção, os artistas revolucionários (artistas-engenheiros) transformariam, por meio da arte, as relações de produção e as relações sociais decorrente destas. A proposta de uma arte inserida na produção (produtivismo) estaria diretamente relacionada à noção de “encomenda social”, segundo a qual o



**O CULTO À FIGURA DE
LÊNIN ENVOLVEU TODOS OS
ÂMBITOS DA VIDA RUSSA E
PROPORCIONOU AOS SETORES
DOMINANTES DA DIREÇÃO DO
PARTIDO BOLCHEVIQUE UM
SÍMBOLO UNIFICADOR**

*Sergei Merkurov, Monumento para o
Soviete Supremo da URSS (Lênin),
Kremlin, 1939, escultura em mármore*

artista deveria compreender as demandas de seu momento histórico e de sua classe social (proletariado e campesinato) e, de acordo com tais demandas, programar a obra em função do papel (político) que esta desempenharia na construção da vida material e edificação do novo *byt* (modo de vida cotidiano) e do “psiquismo revolucionário”.¹⁵

É importante ressaltar que de forma alguma a noção de “encomenda social” corresponderia à “submissão a diretivas exteriores – políticas – ou encomenda formal de uma instituição, partido ou de um organismo de Estado”.¹⁶ “Encomenda social” tampouco seria a opinião pública ou a *vox populi*, visto que, para os *leftistas*, a arte revolucionária deveria precisamente incidir sobre e modificar as mentalidades, atacar as ideias recebidas. Como descreve uma resenha crítica de *O Encouraçado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein, publicada na Kino Gazeta em 1926, a “encomenda” do filme não surge “no gabinete de um diretor de estúdio, nem em uma comissão de Estado”, o artista recebe sua encomenda junto à revolução proletária, no curso da qual ele se tornou um artista. Essa demanda social não chegou até ele na forma de uma resolução ou proposta de [...obra], mas como processo orgânico de evolução da Revolução e da [sua própria] evolução.¹⁷

O culto de Lênin

O culto da imagem de Lênin em particular vai incrivelmente longe aqui [em Moscou]. Existe uma loja na *Kusnetzky most* especializada em Lênin, onde se pode encontrá-lo em todos os tamanhos, poses e materiais.¹⁸

–Walter Benjamin, *Diário de Moscou*, 1926

As atividades de agitação e propaganda tinham importância central na política bolchevique. Durante o período da guerra civil (1918-1921), elas foram direcionadas à defesa da Revolução e à luta contra um inimigo comum. No entanto, com o término da guerra civil, o partido e os propagandistas do governo vinham lamentando sua dependência da propaganda negativa – de ódio ao inimigo de classe –, e buscavam uma força positiva em que pudessem concentrar seus esforços. A morte de Lênin veio preencher esta lacuna.

O culto à figura de Lênin envolveu todos os âmbitos da vida russa e proporcionou aos setores dominantes da direção do partido bolchevique um símbolo unificador, que podia inspirar lealdade energética durante o período de potencial instabilidade política, como foi o interregno que se seguiu à morte de Lênin¹⁹ – período marcado, na cúpula do Partido, pelos debates relativos à linha política a ser adotada pelo partido na sucessão (de um lado os adeptos do “Socialismo num só país” defendido por Stálin e, de outro, os adeptos da “Revolução Permanente” defendida por Trotsky).²⁰

A crítica do LEF

É apenas a relação social determinada dos próprios homens que assume aqui a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar uma analogia, daí devemos escapar para a região nebulosa do mundo religioso. Aqui os produtos da cabeça humana parecem dotados de vida própria relacionando-se uns com os outros e com os homens em figuras autônomas.²¹

–Karl Marx, *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, 1852



**SERIA POSSÍVEL UMA
NEP CULTURAL, QUANDO
NA FRENTE DA ARTE A
REVOLUÇÃO NÃO ESTÁ
REALIZADA?**

*Pseudo ícone:
O santo dos novos
mártires, Vladimir Lenin*

As medidas tomadas para a eternização e canonização de Lênin – principalmente a conservação de seu corpo embalsamado – não eram consensuais dentro do próprio partido bolchevique. Entre as vozes dissidentes estava a da viúva de Lênin, Nadehda Krupskaja (1869-1939), que lançou uma nota no *Pravda* (30 de janeiro de 1924) criticando a proposta: “não deveríamos venerar o corpo do camarada Lênin, mas a sua causa!”.²²

O culto da imagem de Lênin gerou muitos debates também no campo artístico. Se, por um lado, artistas como Sergei Merkurov (1881-1952)²³ disputavam pela incumbência de produzir bustos e estatuetas de Lênin, por outro lado, artistas ligados ao LEF denunciavam a “canonização” e a comercialização de Lênin. No editorial da revista “Lef” de 1924, Maiakovski, na época editor da revista, publicou a seguinte denúncia:

Nós somos contra isso.

Nós concordamos com os trabalhadores da estrada de ferro de Kazan RR, que pediram a um artista que decorasse o salão Lênin de seu clube sem bustos e retratos de Lênin, dizendo: “nós não queremos ícones”.

Nós insistimos:-----

Não façam Lênins em série.

[...]

Sigam as lições de Lênin, não o canonizem.

Não criem um culto em volta de uma pessoa, que durante toda sua vida lutou contra qualquer tipo de culto.

Não comercializem Lênin em artigos deste culto.

Não comercializem Lênin!

(*Lef*, n. 1, 1924)

A crítica do LEF ao culto de Lênin pode ser lida em termos próximos à crítica que os *lefistas* faziam à AkHRR (Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária), ao “realismo heroico” e à “arte de cavalete”.²⁴ Para eles a proposta de um “realismo heroico” seria uma incoerência e um retrocesso frente à tarefa, ainda não concretizada, da revolução artística. Seria também um erro político do poder bolchevique privar-se de um instrumento tão importante quanto a arte na luta ideológica. “Seria possível uma NEP cultural, quando na frente da arte a revolução não está realizada?”²⁵ Em síntese, os *lefistas* criticavam dois pontos centrais: a forma artística adotada (contemplativa, sacralizante) e a comercialização da imagem de Lênin.

Para os produtivistas, a “cultura material” de uma sociedade seria responsável pela formação do tipo cultural da mesma.²⁶ Nestes termos, a canonização e comercialização de Lênin representariam a manutenção de forças extraordinariamente conservadoras – justamente o *byt* e o “psiquismo” pré-revolucionário. O corpo embalsamado, a comercialização de bustos em bronze, as “pinturas sintéticas”,²⁷ as estatuetas e os “santinhos” com a imagem de Lênin retomariam formas artísticas pré-revolucionárias e fetichistas, e teriam como modelo o *ícone* (pintura sacra ortodoxa).

Para os *lefistas*, com a Revolução de Outubro, o *ícone* e as formas artísticas de “cavalete” teriam perdido sua razão de ser, pois o processo revolucionário teria anulado a exigência de criar um mundo imaginário que ajudasse a superar a mediocridade da vida.²⁸ Neste sentido, a arte revolucionária deveria ultrapassar as formas contemplativas e ligar-se estreitamente à prática social, se transformando em uma arte de influência social. A arte deveria aspirar suscitar ações determinadas, concretas.

Do ponto de vista do *LEF*, as formas artísticas contemplativas propagadas pela AKhRR e pela “Comissão para a Imortalização...”, assim como a NEP no plano econômico, reestabeleciam e fortaleciam as relações de produção e o *byt* capitalista. A “arte de cavalete”, mesmo abordando temáticas revolucionárias, corroboraria com um esquema fetichista no qual a divisão social do trabalho e a recepção passiva, contemplativa e mediada da vida seriam fortalecidas.²⁹

Segundo os princípios *lefistas*, a arte que objetivasse homenagear Lênin e dar sequência aos seus ensinamentos e à própria revolução bolchevique jamais poderia consistir em transformar pessoas em espectadoras alheias ao processo de produção. Muito pelo contrário, ela consistiria no “domínio [coletivo] do que antes era propriedade particular dos especialistas da arte”³⁰ e no envolvimento das massas no processo de ‘criação’ – conforme a crítica dos *lefistas* ao culto de Lênin e a AKhRR, tal envolvimento das massas, ao contrário, estava sendo usado sistematicamente por indivíduos na condução de liturgias.³¹

O clube de trabalhadores

O essencial reside no seguinte: qual o sistema de administração que assegura maior liberdade às capacidades criadoras da classe na República operária, na fase de implementação de bases econômicas? Um sistema burocrático de estado ou um sistema baseado numa larga autonomia do operariado?³²

–Alexandra Kollontai, *Oposição Operária*, 1921

Entre 1924 e 1925, Rodchenko elaborou um projeto de construção funcional de um clube de trabalhadores (fig. 2-8), para ser apresentado na *Éxposition Internationale des Arts Décoratifs*



*Alexander Rodchenko, Clube de
trabalhadores, apresentado na
Exposition Internationale des Arts
Décoratifs et Industriels Modernes,
Paris, 1925*

et Industriels Modernes, em Paris. O projeto de Rodchenko era composto por uma mesa central com 6 cadeiras, um palanque que servia também para projeções cinematográficas, uma estante de livros, um arquivo e uma mesa de xadrez. Os clubes de trabalhadores eram associações de lazer, formação e politização surgidas logo após a Revolução de outubro (1917), por iniciativa dos próprios trabalhadores e não do governo.³³

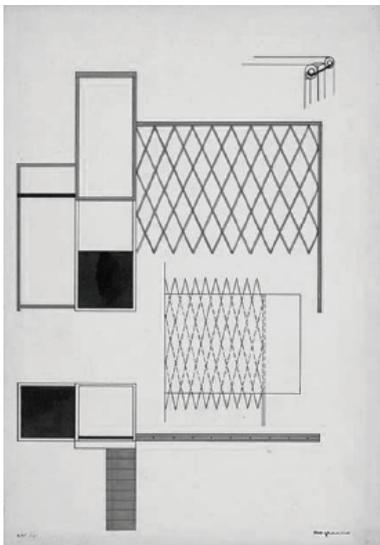
O clube proposto por Rodchenko apresentava em termos práticos uma nova organização da vida material. Conforme a lógica produtivista, o projeto contava com uma rigorosa racionalização do espaço, dos materiais e da função social-ideológica do clube. As cores, das paredes e dos móveis, retomavam o padrão do “construtivismo de laboratório” (branco, vermelho e preto) e eram utilizadas para delimitar os espaços e os usos multiplicados dos mesmos. Os móveis eram multifuncionais e retráteis (em resposta à demanda por espaço e de moradia), construídos com formas simples, de fácil fabricação e em madeira (material abundante e econômico, na época) e dispostos de modo a gerar uma maior interação, que envolvia a participação ativa (em contraposição à atitude contemplativa diante dos ícones, por exemplo) e coletiva (visando a construção de um novo *byt* e de um novo *psiquismo*) dos trabalhadores.

Segundo Rodchenko, a produção de um barco, uma casa, um poema ou um par de botas deveria ser regida pela mesma lei de ‘economia’ e de limitação material.³⁴ (Durante a guerra civil (1918-1921), haviam surgido na Rússia diversas experiências de habitações coletivas. Tais experiências respondiam tanto à carência material³⁵ quanto à demanda de novas formas de socialização – e foram pautadas por discussões acerca da superação do núcleo familiar patriarcal burguês, da libertação da mulher e de novas



**A PRODUÇÃO DE UM BARCO,
UMA CASA, UM POEMA OU UM
PAR DE BOTAS DEVERIA SER
REGIDA PELA MESMA LEI DE
'ECONOMIA' E DE LIMITAÇÃO
MATERIAL.**

*Modelos de móveis multifuncionais, página
interna da revista LEF, n. 3, 1923*



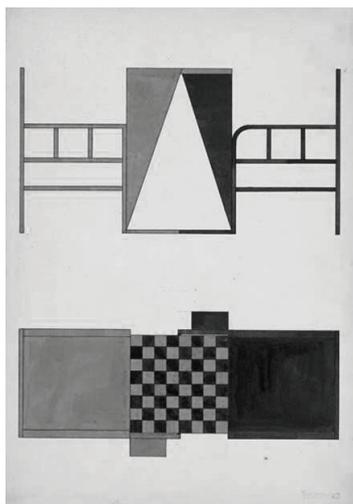
**O OBJETO PROGRAMADO
EM FUNÇÃO DE SEU VALOR
DE USO E DE SUA TAREFA DA
RECONSTRUÇÃO DO 'MODO DE
VIDA' E DO NOVO PSIQUISMO**

*Alexander Rodchenko,
Desenho para um
pódio dobrável, com
tela de cinema, para o
clube de trabalhadores,
1924*

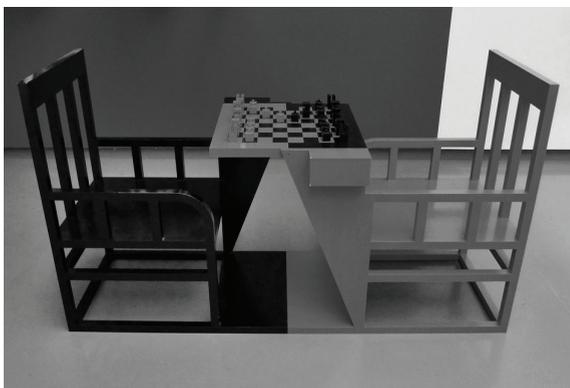
formas de divisão social do trabalho doméstico).³⁶ Neste sentido, enquanto um protótipo, o projeto de clube de Rodchenko conjugava tanto as discussões construtivistas-productivistas sobre o “objeto socialista” (um objeto programado em função de seu valor de uso e de sua tarefa da reconstrução do ‘modo de vida’ e do novo psiquismo) quanto as discussões, também construtivistas-productivistas, sobre a economia de materiais.

O projeto partia das condições e necessidades materiais (economia e otimização do espaço e da matéria prima visando um maior valor de uso) e buscava estabelecer uma nova sociabilidade (pautada no uso coletivo e dinâmico do espaço). Na linha das discussões construtivistas, o projeto também buscava evidenciar o processo de sua própria produção. Cada móvel individualmente e a sua disposição no espaço exigiam a manipulação e a sociabilização. Um pequeno armário retrátil, por exemplo, poderia se transformar num palanque ou numa tela para afixar cartazes e fazer projeções cinematográficas. Devido às suas qualidades retráteis, os móveis poderiam ser dobrados e realocados de modo a aumentar as áreas livres e a circulação dos frequentadores no espaço. Dobradiças e peças constitutivas do mobiliário eram explicitadas de modo a proporcionar a manipulação intuitiva e multifacetada de cada objeto – ou seja, a compreensão da dinâmica de seu funcionamento e de sua própria feitura.

Cabe mencionar que os projetos construtivistas-productivistas de móveis multifuncionais e retráteis são anteriores ao projeto de clube de trabalhadores de Rodchenko. No Manifesto Construtivista, assinado por A. Gan, A. Rodchenko e V. Stepanova (1922) já estava presente a proposta de construções materiais aptas a responder às demandas de melhoria das condições da vida



Alexander Rodchenko, Desenhos de uma mesa de xadrez
retrátil para o clube de trabalhadores, 1924



Alexander Rodchenko, Mesa de xadrez retrátil para o clube de trabalhadores, 1924, remontagem do Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 2014
foto: Klaas Vermaas



**T R A N S F O R M A R
REVOLUCIONARIAMENTE
O B Y T E O P S I Q U I S M O
PRÉ-REVOLUCIONÁRIOS.**

*Alexander Bogdanov (à
esquerda) e Vladimir Lênin
(à direita) jogam xadrez na
casa de Máximo Gorki, 1908,
Capri, Itália*

cotidiana dos operários (principal reivindicação da Oposição Operária),³⁷ bem como a transformar revolucionariamente o *byt* e o psiquismo pré-revolucionários.³⁸

No clube, Rodchenko retomou uma série de elementos que remetiam a propostas, ações e práticas de Lênin, como por exemplo: a mesa para o jogo de xadrez (após Outubro, o partido incentivou a popularização do xadrez); os cartazes das campanhas de eletrificação e alfabetização (iniciativas políticas de Lênin); os jornais e livros espalhados pelo espaço.

Rodchenko retomou inclusive o “canto de Lênin”, uma das principais manifestações da liturgia bolchevique à qual os *lefstas* eram críticos. De modo genérico, o canto ou nicho de Lênin consistia numa espécie de “altar”, no qual a figura do ícone ou do Czar era substituída pela imagem, escultura ou busto de Lênin. (Depois da morte do líder bolchevique, o canto de Lênin foi adotado em quase todas as instituições estatais russas, bem como, na esfera privada, em casas e pequenos negócios). Tratava-se, no caso do projeto de Rodchenko, de uma incorporação crítica: ao invés de ser composto por um busto ou ícone a ser contemplado, como era o usual, seu canto de Lênin era composto por uma fotografia seguida de fascículos manuseáveis com a biografia do líder revolucionário.

A opção pela edição em fascículos pode ser interpretada como uma tentativa de ruptura com a unidade linear que estrutura a própria forma da biografia. Ao interferir na forma literária da biografia, fragmentando-a em fascículos manuseáveis, ressaltam-se as discontinuidades da sua matéria – a vida de um indivíduo –, expondo-a para a observação de lapsos e contradições. A suposta unidade psíquica do indivíduo, criada *a posteriori* pelo

relato biográfico, fica relativizada – pelo menos na sua forma ou meio de apresentação, uma vez que cada leitor pode ler, pegar, mexer, mudar de lugar os exemplares. No contexto do clube de trabalhadores, a apresentação em fascículos pressupõe que diversas pessoas podem ler simultaneamente capítulos diferentes, ensejando a comparação e a discussão – que conflita com o caráter heroizante, hagiográfico, das elegias personalistas. Opondo-se à mera biografia, a biografia manuseável privilegia um formato apto à circulação, socialização e apropriação coletiva e simultânea dos textos (como é o caso da recepção do cinema, do jornal e das séries fotográficas), pouco afeito à recepção passiva e aurática do material. No conjunto, a biografia manuseável, assim como o xadrez, a tela de cinema, os jornais e livros, eram instrumentos pensados para estimular a formação política, favorecendo a expansão cognitiva e o pensamento crítico do proletariado.

Ao Comitê Central do futuro ofuscante

Conforme registrado em documentos de época (textos, relatos e diários) e em debates internos, a partir de 1921, com o fim da guerra civil (e a vitória do campo revolucionário), a liderança bolchevique falava da NEP como uma espécie de *Termidor* autoinduzido.³⁹ À guerra civil seguiu-se, nos primeiros meses, um novo período de instabilidade, marcado pela continuidade da ameaça branca, pela deflagração de greves operárias, pelo levante de Kronstadt e pela constituição da oposição operária. Nesse contexto de instabilidade, Lênin teria discutido junto à membros do *politburo* o Termidor como recurso da ditadura do proletariado – isto é, como uma guinada à direita dirigida pelo próprio partido bolchevique que visava assegurar as conquistas da revolução proletária. Nas palavras de Lênin:

Não devemos nos deixar ser guilhotinados. Devemos, nós mesmos, fazer um Termidor.⁴⁰

Nos debates mencionados anteriormente, apesar da Nova Política Econômica (NEP) ser apresentada como uma guinada à direita induzida e controlada pelo partido (um passo para trás, que supostamente o impulsionaria para frente), também constava a preocupação sobre os refluxos que o retorno de elementos capitalistas poderia gerar. De fato, os retrocessos do *byt nepista* foram discutidos por membros do *politburo* e denunciados amplamente por militantes operários que se desfilaram do partido e apelidaram a NEP de “Nova Exploração do Proletariado”.⁴¹

Assim como no prefácio da *LEF* (no 1, 1924), os *leftistas* se alinharam aos proletariados em suas denúncias à NEP e ao novo *byt nepista*. Neste sentido, o projeto de clube dos trabalhadores de Rodchenko poderia ser lido não só como uma alternativa crítica ao culto de Lênin, mas como uma oposição aos rumos da arte e aos rumos da própria revolução após 1921 – contra a NEP, no plano econômico, e contra a “NEP cultural”, no plano artístico e cultural (marcado pela adoção de práticas e técnicas artísticas tradicionais, “de cavalete”, como no caso do “culto de Lênin” e do realismo heroico).

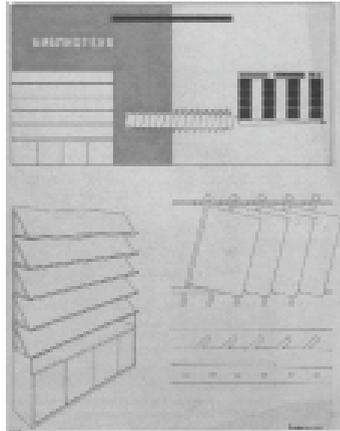
Frente às propostas de uma arte contemplativa, fundada em sua dimensão ritualista e aurática (nos termos de Walter Benjamin)⁴², o clube de trabalhadores de Rodchenko radicaliza a disputa pela representação de Lênin na medida em que se contrapõe discursiva e materialmente aos mecanismos políticos e ideológicos que constituem o culto de Lênin. Na forma de uma homenagem produtivista aos ideais do revolucionário morto, na tentativa de garantir que Lênin não seria reificado como um kitsch político



*Fotografia de Margareth Bourke-White,
Esperando a sua vez (Canto de Lénin), 1931*

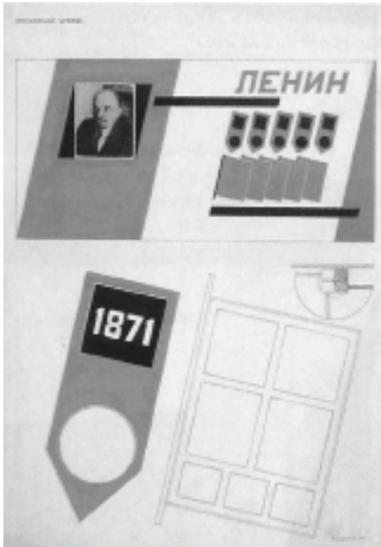


*Alexander Rodchenko, “Canto de Lénin” para
o clube de trabalhadores, 1924, remontagem do
Kunstmuseum Liechtenstein, 2015
foto: Stefan Altenburger*



**A LUTA REVOLUCIONÁRIA NÃO É UMA LUTA
ENTRE O CAPITAL E O ESPÍRITO, MAS ENTRE
O CAPITAL E O PROLETARIADO**

*Alexander Rodchenko,
Desenhos de detalhes
e móveis do “canto de
Lênin” para o clube de
trabalhadores, 1924*



*Alexander Rodchenko,
Desenhos de detalhes
e móveis do “canto de
Lênin” para o clube de
trabalhadores, 1924.*

ou ritualizado como um falso ícone, o *leftista* se coloca ao lado dos trabalhadores “da estrada de ferro de Kazan RR”. “Pois a luta revolucionária”, como notou Benjamin (1934), “não é uma luta entre o capital e o espírito, mas entre o capital e o proletariado⁴³”.

Na linha do apelo de Krupskaja contra a veneração ao cadáver de Lênin, o clube de Rodchenko seria um espaço no qual o líder revolucionário e os seus ensinamentos estariam disponíveis para estudo e imbricados em práticas cotidianas de expansão dos horizontes cognitivos e culturais da classe trabalhadora. Ao retomar um tipo de espaço social de encontro que havia sido espontaneamente formado pela classe trabalhadora no início da revolução, pode-se entrever uma tentativa de resgate dos próprios ideais de classe que haviam realizado a revolução, e que poderiam influenciar nas direções da mesma naquele momento em que o partido bolchevique “induzia” por dentro seu próprio Termidor.

Ao Comitê Central
do futuro
ofuscante,
sobre a malta
dos vates
velhacos e falsários,
apresento
em lugar
do registro partidário
todos
os cem tomos
dos meus livros militantes.
(MAIAKOVSKI, 1929-1930)

NOTAS

potoc

1 Isaac DEUTSCHER, *Trotsky: O profeta desarmado* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966-68), p. 68.

2 Ver Nina TUMARKIN, *Lenin lives! the Lenin cult in Soviet Russia* (Cambridge, Harvard University Press, 1997).

p. 232.

3 Leah DICKERMAN, *Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye: Lef Vision and the Production of Revolutionary Consciousness*, tese de doutorado (Nova Iorque, Departamento de Filosofia/Universidade de Columbia, 1997), p. 75-76.

4 “Comunismo de guerra” foi o nome empregado para designar as medidas econômicas e políticas bolchevique do período da guerra civil russa – como as requisições forçadas de alimentos no campo. O “comunismo de guerra” visava o suporte e a manutenção do aparato militar e industrial voltado à defesa da revolução (guerra civil). Ver Leon TROTSKY, *A revolução traída*, trad. Henrique Canary, Rodrigo Ricupero, Paula Maffei (São Paulo, Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2005), p. 51.

5 Ver Pierre BROUÉ, *O partido Bolchevique*, trad. Henrique Canary e João Simões (São Paulo, Sundermann, 2014); Walter BENJAMIN, *Diário de Moscou [1926-1927]* (São Paulo, Companhia das Letras, 1989); Thyago M. VILELLA, *O Ocaso de Outubro: o Construtivismo Russo, a Oposição de Esquerda e a Reestruturação do Modo de Vida*, dissertação de mestrado (São Paulo, PPGAV-USP, 2014), disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-02032015-104723/pt-br.php>>; Thomas Marshall TWISS, *Trotsky and the problem of soviet bureaucracy*, tese de doutorado (Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2009), disponível em <http://d-scholarship.pitt.edu/7502/1/twisstm_etd2009.pdf>.

6 Ver Clara FIGUEIREDO, *Foto-Grafia/ o debate na Frente de Esquerda das Artes*, dissertação de mestrado (São Paulo, PPGAV-USP, 2012), disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-05032013-110221/en.php>>.

7 Boris ARVATOV, *Arte produzione e rivoluzione proletária [1926]* (Roma, Guaraldi Editore, 1973), p. 92.

8 Sobre a Oposição operária, ver Alexandra KOLLONTAI, *Oposição Operária 1920-1921 [1921]* (São Paulo, Global Editora, 1980).

9 Entre outros, foram integrantes do LEF: Vladimir Maiakovski, Osip Brik (1888-1945), Boris Arvatov (1896-1940), Boris Kushner (1888-1937), Serguei Tret'iakov (1892- 1937), Viktor Chklovsky (1893-1984), Aleksandr Rodchenko (1891-1956) e Varvara Stepanova (1894- 1952). Na órbita do LEF encontravam-se também Serguei Tarabukin (1899-1956), Vladimir Tatlin (1885-1953), Gustav Klutskis (1895-1938), Serguei Eisenstein (1898- 1948) e Dziga Vertov (1896-1954). Ver Clara FIGUEIREDO, *Foto-grafia/ o debate na Frente de Esquerda das Artes*, op. cit. (2012) e Maria ZALAMBANI, *La morte del romanzo: dall'avanguardia al "realismo socialista"* (Roma, Carocci, 2003).

10 No período da adoção da NEP (maio de 1921), Lênin escreveu a Anatóli Lunatcharski (na época comissário do povo para a Instrução) censurando a publicação do poema "150 000 000" de Mayakovsky, bem como criticando a produção do lefista. Em *Literatura e Revolução*, Trotsky também tece uma série de críticas e distanciamentos em relação à produção de artistas ligados às vanguardas. Ver François ALBERA, *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em Stuttgart* (São Paulo, Cosac & Naify, 2002), p. 184, e Thyago M. VILELLA, *O Ocaso de Outubro*, op. cit. (2014).

11 Nicolai TARABUKIN, *El último cuadro: Del caballete a la máquina/ Por una teoría de la pintura* [1923] (Barcelona, Gustavo Gili, 1977).

12 Segundo Tarabukin, depois do tríptico monocromático de Rodchenko ("Cor vermelha pura", "Cor amarela pura" e "Cor azul puro", 1921) a arte, tal como era entendida pela burguesia, enquanto forma que se justificava no reconhecimento autoral burguês, estava morta. Dessa morte, surgiria uma nova arte, uma arte justificada socialmente. Ver Nicolai TARABUKIN, *El último cuadro*, op. cit. [1923], p. 37.

13 Karl MARX, *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* [1852] (São Paulo, Boitempo, 2006), p. 88.

14 Os teóricos produtivistas acreditavam que o modo de produção socialista deveria coordenar a forma dos produtos com a forma ditada pelo consumo funcional e prático dos mesmos. Isto é, o projeto produtivista objetivava "superar o valor de troca da mercadoria, contemplando somente o valor de uso. É um projeto que prevê a abolição do mercado como fase intermediária". O processo de produção e circulação estaria pautado num novo tipo de "relação simples entre o homem e o seu trabalho, o homem e o seu produto". Não seria mais o mercado a ditar as regras do processo de produção, mas sim as

demandas sociais. Cf. Maria ZALAMBANI, *L'arte nella produzione*, op. cit. (2003), p. 120-121.

potoc

15 “As formas materiais de cultura, precisamente como formas que são, como formações esqueléticas isoladas, representam uma força extraordinariamente conservadora, conhecida como cotidiano [byt]. Compreender as tendências do desenvolvimento material do *byt* significa estar apto a direcioná-las para transformá-las sistematicamente, i.e., transformar a força conservadora do *byt* em progressista”. De acordo com Arvatov, a “cultura material” de uma sociedade é o conjunto de objetos e de relações que a compõe. Ver Boris ARVATOV, “Everyday Life and the Culture of the Thing”, in *October*, 81 (Cambridge, MIT Press, Summer 1997), p. 120-121.

16 François ALBERA, *Eisenstein e o construtivismo russo*, op. cit. (2002), p. 180-181.

17 Kino Gazeta (1926) *apud* François ALBERA, *Eisenstein e o construtivismo russo*, op. cit. (2002), p. 260.

18 Walter BENJAMIN, *Diário de Moscou*, op. cit. (1926-1927), p. 63.

19 Nina TUMARKIN, *Lenin lives!*, op. cit. (2002), p. 207.

20 Foge do escopo do presente texto abordar os pormenores da “luta pela sucessão de Lênin”, no entanto, cabe mencionar a complexidade dos embates e manobras políticas que antecederam a consolidação do stalinismo (entre 1924 e 1928). Conforme narra Pierre Broué, o recrutamento Lênin ocorreu paralelamente a uma depuração que tinha como alvo os integrantes da “Oposição dos 46” (1923-1924), ou “Oposição de esquerda”. (Pierre BROUÉ, *O partido Bolchevique*, op. cit., p.194). Entre 1923 (data do afastamento de Lênin por questões de saúde) e 1928 (data do expurgo de Trotsky e de outros bolcheviques), surgiram, no interior do partido, agrupamentos políticos (como a “Oposição de esquerda” e a “Oposição unificada”) que questionavam os reflexos da revolução, bem como tencionavam as diretrizes adotadas no campo político e econômico. Ver: Pierre BROUÉ, *O partido Bolchevique*, op. cit., p. 221-264 e Isaac DEUTSCHER, *Trotsky: O profeta desarmado*, op. cit. (1966-1968), p.126-127.

21 Karl MARX, *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, op. cit. [1852], p. 69-70.

22 Nadehda KRUPSKAIA *apud* Leah DICKERMAN, *Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye*, op. cit. (1997), p. 75-76.

23 Merkurov foi o artista responsável pela máscara mortuária e pela produção serial de bustos e medalhões de Lênin. Ver Leah DICKERMAN, *Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye*, op. cit. (1997), p. 78.

24 No campo econômico, o LEF surgiu como espaço de resistência à NEP e, no campo artístico, à imposição do figurativismo e do “realismo heroico” – um antecessor do “realismo socialista” – liderado pela AKhRR (1922-1932).

25 François ALBERA, *Eisenstein e o construtivismo russo*, op. cit. (2002), p. 185.

26 “O tipo cultural de uma pessoa é criado pela totalidade do ambiente material que a cerca, assim como o estilo cultural de uma sociedade é criado por todas as suas construções materiais”. (Boris ARVATOV, “Everyday Life and the Culture of the Thing”, op. cit. (1997), p. 120). Desta forma, a relação do indivíduo ou do coletivo com o objeto seria um fundamento determinante das relações sociais.

27 Rodchenko utiliza o termo “pintura sintética” para ressaltar o caráter ficcional e idealizado da pintura em oposição à fotografia. Para ele, “a fotografia é uma possibilidade de momento, enquanto o retrato pintado é uma síntese de momentos observados” mediados pela interpretação e o escopo do pintor. Alexander RODCHENKO, “Against the Synthetic Portrait, For the Snapshot” [1928], in John BOWLT (ed.), *The documents of 20th-century Art/ Russian Art of the Avant-Gard: Theory and Criticism 1902-1934* (Nova Iorque, The Viking Press, 1976), p. 250.

28 Ver Nikolai CHUZHAK, “Il vademecum dello scrittore” [1929], in Maria ZALAMBANI, *La morte del romanzo*, op. cit. (2003), Apêndice 1, p. 145-161.

29 Em “Da pintura à fotografia”, o crítico produtivista Ossip Brik afirmou que a crítica do LEF à “arte de cavalete” não era apenas uma questão de preferência estética ou de obsolescência, mas dizia respeito “a um fenômeno ideológico”. Ossip BRIK, “From the painting to the photograph” [1928], in Christopher PHILLIPS (org.), *Photograph in Modern Era* (New York, Metropolitan Museum/ Art-Arpture, 1989), p. 230.

30 Tendo em vista a noção de “encomenda social” e o posicionamento do LEF contra a NEP e os *nepmen* é possível supor que a crítica realizada por

Tretiakov à figura dos “especialistas da arte” ecoava, no terreno das fábricas, as denúncias da Oposição Operária relativas à submissão do operariado aos gestores da NEP. Juntamente à implementação da NEP introduziu-se, nas fábricas estatais russas, a figura do “especialista” (isto é, técnicos, administradores e engenheiros provenientes da antiga burguesia russa, que não só ocupavam cargos de destaque e comando como também ganhavam salários maiores que a média do proletariado russo). Ver Alexandra KOLLONTAI, *Oposição Operária 1920-1921* [1921] (São Paulo, Global Editora, 1980), p. 45).

31 Sergei TRETIAKOV, “Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic Consumption and Production)”, in *October*, 118 (Cambridge, MIT Press, Summer 2006), p. 18.

32 Alexandra KOLLONTAI, *Oposição Operária 1920-1921*, op. cit. [1921], p. 45.

33 É importante mencionar que apesar dos clubes de trabalhadores terem surgido de iniciativas difusas e autônomas da classe trabalhadora, após o VIII Congresso do Partido (1919) eles passaram a ser fomentados e financiados pelo partido bolchevique.

34 Alexander RODCHENKO *apud* Dawn ADES, *Fotomontaje* (Barcelona, Gustavo Gili, 2002), p. 71.

35 Em 1917, quando ocorreu a revolução, a Rússia era um país fundamentalmente agrícola com um aparato produtivo subdesenvolvido. A participação na guerra e as subseqüentes medidas adotadas no “comunismo de guerra” e na guerra civil devastaram as reservas materiais e econômicas russas, nos campos e nas cidades.

36 Críticos ao casamento e à lei familiar, como a bolchevique Alexandra Kollontai, por exemplo, viam nas experiências de habitações coletivas do período da guerra civil soluções práticas e ideológicas às demandas de ruptura do núcleo familiar tradicional burguês. “O desaparecimento do dinheiro, a organização de refeição comum e em larga escala, a fluidez das relações pessoais”, assim como a sociabilização do trabalho doméstico (habitações, lavanderias e creches coletivas e autogeridas), pareciam confluir para o estabelecimento de um novo *byt* e um psiquismo coletivista. Cf. Wendy GOLDMAN, *Mulher, Estado e Revolução – política familiar e vida social soviéticas, 1917-1936* (São Paulo, Boitempo/Iskra, 2014), p. 232. Ver também

Anatole KOPP, *Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte* (Barcelona, Lumen, 1974) e Thyago VILELLA, *O Ocaso de Outubro*, op. cit. (2014).

37 Cf. Alexandra KOLLONTAI, *Oposição Operária 1920-1921* [1921], op. cit., p. 22.

38 Alexei GAN; Alexander RODCHENKO; Varvara STEPANOVA, “Quiénes somos. Manifestó del Grupo de Trabajo de los Constructivistas”, in *Rodchenko: La construcción del future* [1922] (Catalunya, Fundacion Caixa Catalunya, 2008), p. 105.

39 “O termo ‘Termidor’ era uma referência histórica ao 9 de Termidor do Ano II da Revolução Francesa (27 de Julho de 1794) - a data em que Robespierre e seus adeptos [jacobinos] foram derrubados [pela reação girondina, pondo fim ao período do ‘Terror’ e abrindo caminho para o ‘Diretório’]. O evento marcou uma inflexão crítica na revolução, inaugurando um período de acentuado declínio na atividade política de massa e um recuo da parte do governo em relação às medidas sociais radicais. [...] Muito antes da formação da Oposição Unificada, os Bolcheviques já eram assombrados pelo prospecto de que a Revolução Russa poderia experimentar um destino similar”. Thomas Marshall TWISS, *Trotsky and the problem of soviet bureaucracy*, op. cit. (2009), p. 250. Para um quadro geral da discussão, ver p. 249-52.

40 Lênin, citado por Victor SERGE, *Memoirs* (p. 131), *apud* Thomas Marshall TWISS, *Trotsky and the problem of soviet bureaucracy*, op. cit. (2009), p. 250.

41 Ver Thyago VILELLA, *O Ocaso de Outubro*, op. cit. (2014), p. 28 e Leon TROTSKY, *Questões do modo de vida*, trad. A. Castro (Lisboa, Edições Antídoto, 1979), apêndice.

42 O conceito de aura, desenvolvido por Benjamin em 1936, parece ter uma relação clara com as discussões do LEF e com o redireccionamento deste grupo para a fotografia, fotomontagem e cinema. A alta capacidade de reprodutibilidade da fotografia, discutida por Benjamin, foi central da adoção da mesma pelos *leftistas*. A reprodutibilidade técnica proporcionou, de um lado, o aumento de alcance e inserção das propostas do LEF nas esferas do novo *byt*, e de outro lado, a ruptura com as características fetichistas da pintura. Ver Walter BENJAMIN, “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica” [1935], in *Magia e Técnica, Arte e Política/ Ensaios sobre literatura e história da cultura/ Obras Escolhidas* (São Paulo, Brasiliense, 1994), p. 168.

43 “O escritor progressista conhece essa alternativa. Sua decisão se dá no campo da luta de classes, na qual se coloca ao lado do proletariado. [...] Sua atividade é orientada em função daquilo que for útil ao proletariado, na luta de classes. Costuma-se dizer que ele obedece a uma tendência” (Walter BENJAMIN, “O autor como produtor”, in *Magia e Técnica, Arte e Política*, op. cit. (1994), p.120). Essa noção de “tendência” apresentada por Benjamin, se aproxima muito da noção de “encomenda-social” produtivista. Aproxima-se, não só por sua reflexão sobre o papel da produção artística no terreno da luta de classes, mas também por suas reflexões acerca do caráter complexo da noção de “tendência” no âmbito da produção artística. Segundo o autor, não basta que a obra tenha um conteúdo crítico ou progressista. É necessário também que ela tenha uma forma que expresse tais características. Do mesmo modo, do ponto de vista revolucionário apresentado por Benjamin, não basta ao artista refletir apenas externamente sobre os processos de produção da vida. Seria então necessário refletir criticamente sobre os modos de inserção da arte nesse processo de produção.

NOSSO GLOBO

Luiz Paulo Pimentel

potoc



**SEMPRE UM MESMO
CONFLITO: A QUEIXA
DE BARATAS, E
A CONSEQUENTE
ESTRATÉGIA PARA
EXTERMINÁ-LAS**

*The Horseshoe Nail,
ilustração de James Baldwin, 1912*

Valendo-me da estrutura formal do conto “A quinta história” de Clarice Lispector, proponho, também aqui, cinco narrativas. Cada uma delas apresenta problemas na relação entre teatro, governo e educação incidindo sobre o corpo do espectador teatral. Todas as historietas são verdadeiras, “porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem”.¹ Se o que dispara todas as cinco narrativas do conto referência é sempre um mesmo conflito – a queixa de baratas –, e as consequentes estratégias para exterminá-las, aqui também se faz necessário dizer que as histórias têm um ponto de largada comum: Faz-se uma cena, e a ela acorrem espectadores. Entretanto, ao problema inicial cola-se imediatamente um outro – o que fazer com essa massa que vem para ver? A essa pergunta, cada história acaba por traçar sua singularidade no trato. Entretanto, em oposição ao conto das baratas, nenhuma delas diz sobre pretensões assassinas em relação ao espectador teatral, mas sim sobre formas de gerenciá-lo, partindo de propostas educativas ou disciplinares as mais diversas. Por limitações da forma da escrita, lamenta-se que os cenários apresentados estejam apresentados linearmente. Seria preciso seguir embaralhando-os para que se dispusessem em uma situação de mirada justaposta. Deve-se, portanto, frisar seu paralelismo, e não a predominância de um sobre o outro.

I.

A primeira história, “Uma escola para espectadores”, começa assim: faz-se uma cena, e a ela acorrem espectadores. O que fazer com eles? Criada em 2001, a *Escola de Espectadores de Buenos Aires (EEBA)* foi idealizada pelo pesquisador argentino Jorge Dubatti, e seu modelo seguiu sendo implantado em Montevidéo, Cidade do México, La Paz, Santiago do Chile, Medellín, Lima e, por fim, Porto Alegre. Segundo o pesquisador, “ninguém vai ao teatro para estar só. A reunião teatral consiste justamente em viver, sentir, olhar, emocionar-se, interagir e discutir com os outros”.² Entendendo a cena teatral argentina como composta por espectadores aficionados, Dubatti atribui a sustentação do teatro de Buenos Aires muito mais ao “boca a boca” do público do que à divulgação publicitária em jornais: “Hoje o espectador teatral é consciente da complexidade e da riqueza que o teatro contemporâneo alcançou. O espectador, então, é curioso, inquieto, ávido por novidade, informação e chaves interpretativas”.³ A criação de uma escola de espectadores, portanto, seria justificável pela ampliação e enriquecimento dos horizontes culturais, emocionais e intelectuais dos espectadores, assim como contribuiria para a produção de seu pensamento crítico.

Em 26 de março de 2013 deu-se início às atividades da *Escola de Espectadores de Porto Alegre (EEPA)*. O projeto, encabeçado pela *Coordenação de Artes Cênicas da Prefeitura*, foi lançado com a presença de Dubatti. As atividades da *EEPA* tratam de conciliar aulas sobre os fundamentos das artes cênicas e debates com diretores, atores, produtores e técnicos, tendo por tema as produções teatrais de Porto Alegre⁴. Com atividades gratuitas, a *EEPA* não exige qualquer pré-requisito de seus alunos e dispõe, semestralmente, aulas quinzenais. À época de seu lançamento em



**RECONDUZIDO AOS BANCOS ESCOLARES,
O ESPECTADOR VERIA A REDUPLICAÇÃO
DA CARTEIRA ESTUDANTIL, TANTO NAS
FILEIRAS DA PLATEIA QUANTO NO ESPAÇO
RESERVADO DA ESCOLA.**

*protesto do grupo Black
Mask em Wall Street,
Nova York, 1967*

2013, as 80 vagas abertas para inscritos haviam sido preenchidas e muitos aguardavam na lista de espera.

Em seus três anos de funcionamento, a *EEPA* debateu mais de 50 espetáculos, entre montagens gaúchas, nacionais e internacionais. No material de divulgação do curso, pode-se ler que seu objetivo geral trata de “capacitar os espectadores a assumirem um papel ativo, autônomo e crítico na criação artística”. Para o cumprimento da missão, as aulas são planejadas de maneira a combinar conhecimentos teóricos com trocas de experiências entre artistas, especialistas e alunos. Para facilitar o acesso dos estudantes às salas de espetáculo, a *EEPA* garante o pagamento de meia-entrada em todas as peças indicadas.

Em entrevista ao *Jornal do Comércio*, Renato Mendonça, coordenador da *Escola*, assim justifica a empreitada: “Parto do princípio de que só se pode gostar e valorizar o que é conhecido. Os efeitos que isso pode causar ainda são desconhecidos, mas esperamos que passem pela organização de núcleos de estudos, grupos de leitura dramática e por clubes de discussão”.⁵ Segundo Mendonça, para tornar a ida ao teatro uma *experiência de familiaridade*, seria necessário *qualificar* o espectador e discutir questões que pairam ao redor do acesso ao teatro, como valorização cultural, apoio estatal, poderio econômico da população e acessibilidade de informações.

É importante notar que o logotipo da *EEPA* apresenta um globo ocular pincelado com as cores preta, amarela e azul. A pupila amarela destaca-se: sua cor viva é envolta por pinceladas pretas e azuis, indicando um movimento de torvelinho ao seu redor. Se, por um lado, o olhar estaria projetado como turbilhão de incessante movimento, ele também seria afeito à formação e à

especialização. Reconduzido aos bancos escolares, o espectador veria a reduplicação da carteira estudantil, tanto nas fileiras da plateia quanto no espaço reservado da *Escola*.

II.

A outra história é quase a mesma e se chama “Nosso globo”. Começa assim: faz-se uma cena (ou uma custosa investida arqueológica), e a ela acorrem espectadores. Em 2012, soterrada abaixo de um estacionamento em Leicester, Inglaterra, foi finalmente encontrada a suposta ossada do rei Ricardo III. O inusitado solo que servia, até então, de abrigo aos restos de Ricardo sublinhava o contraste entre a glória de uma vida assassina e a derrisão de seu mausoléu. Ironias arqueológicas.

Muitas fotos do achado circularam na internet e em periódicos mundiais. Nelas, o esqueleto pode ser visto com o crânio pendido para o lado diametralmente oposto ao da bacia; a bacia, por sua vez, parece desproporcional quando comparada à extensão das omoplatas e das costelas; e a coluna vertebral, vista em tal situação de curvatura, pode nos remeter à torsão de um gancho ou a um artrópode retorcido. À época da descoberta, restavam dúvidas sobre a legitimidade dos restos mortais.

No dia três de fevereiro de 2013, após intensa análise e estudo da ossada, cientistas confirmaram a autenticidade do cadáver por meio de DNA comparativo com dois de seus descendentes vivos. Ao anúncio, compareceu a mídia internacional. Soaram fanfarras, palmas e uivos do público com a confirmação da veracidade dos restos.

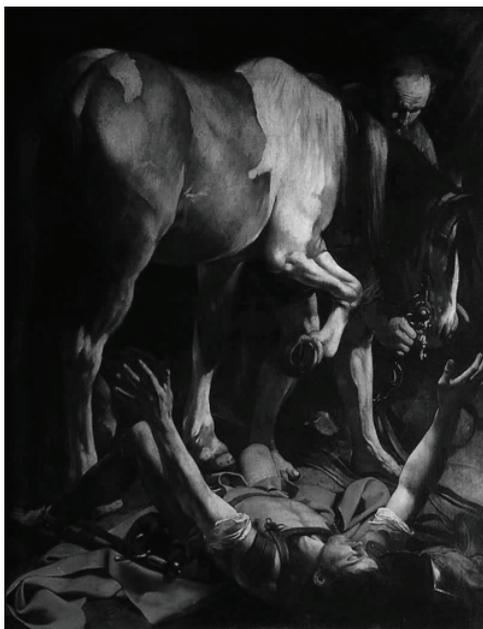
Tornado famoso por sua ambição e sua figura monstruosa (o tirano sempre foi retratado como um déspota assassino, corcunda e manco), segundo as exegeses científicas sobre sua ossada, Ricardo III teria padecido de uma machadada que abriu uma larga fenda em seu crânio. De feições femininas, por conta do quadril largo, e corpo delgado, o esqueleto ainda comprovava perfurações de espada em diversos pontos. Entretanto, o feito triunfal da análise foi o de poder atestar a equidade da largura de seus braços. Ali, onde o corpo de Ricardo não escapava da norma biológica, residia o triunfo científico. Por meio dessa prova, pôde-se pôr fim à polêmica que embalou toda uma série de estudos acadêmicos: William Shakespeare inventou Ricardo III a seu bel-prazer, como muitos estudiosos teriam sempre afirmado. Segundo o agora inverídico dramaturgo inglês, Ricardo teria um de seus braços malformado.

Considerada um drama histórico pelos especialistas na dramaturgia do bardo, a peça *Ricardo III* é, talvez, o principal escrito que fundamenta o imenso fascínio póstumo pelo monarca, assim como a profusão historiográfica ao redor de sua figura. Entretanto, as críticas advindas da comprovação científica da ossada acabariam por enfatizar a infidelidade histórica do Ricardo shakespeariano, do mesmo modo como o exagero teatral de suas deformações físicas e também morais. Ao mesmo tempo, o saldo reflexivo dos cientistas e historiadores parecia lamentar o fato de que Ricardo provavelmente teria sido uma figura muito menos interessante em vida do que aquela delineada pela ficção shakespeariana.

Em busca de uma paisagem mais interessante, afastemo-nos do pó de cálculo misturado com concreto para retroceder uns tantos séculos e encontrar uma audiência com expectativa muito

diversa daquela que aguarda pela legitimação da verdade óssea possibilitada pelo discurso científico. Construído na cidade de Stratford-upon-Avon em 1599, o *Globe Theater* (ou *The Globe*), foi reduzido a cinzas por um incêndio em 1613 e reconstruído no mesmo ano. Sua estrutura cilíndrica acomodava três galerias de espectadores, sendo a mais alta protegida por um telhado. Como prática recorrente, hasteava-se uma bandeira branca para a comédia e uma preta para a tragédia, alertando ao público a respeito da função da noite. O palco projetava-se na arena, de modo a que ambos, público da arena e atores, ficassem descobertos ao longo das apresentações. Sobre o palco, havia uma galeria, coberta por um toldo, a ser ocupada por músicos ou ser tornada parte da peça. Acima dessa galeria, elevava-se um pequeno espaço por onde um corneteiro anunciava o começo da apresentação. Algumas das galerias eram reservadas aos nobres, enquanto o gentio se dividia da seguinte forma: os que podiam pagar compravam sua entrada para a galeria apropriada de acordo com o valor de que dispunham; os pobres pagavam um *penny* e podiam assistir às peças da arena, que se situava como um fosso abaixo do palco. Aos espectadores dessa arena, portanto, era dado a ver o horizonte do palco quase à altura dos olhos, como répteis espreitam na água.⁶

Ao espectador pobre, que só podia pagar um *penny*, coube a alcunha de *groundling*. Os *groundlings* eram temidos pelas companhias de teatro, pois elevavam suas vozes em aprovação e desaprovação, e, muitas vezes, eram responsáveis pelo fracasso de uma peça. Sem qualquer tipo de assento, sustentado ao longo da representação apenas por seus pés, o *groundling* se amontoava na arena junto com vários outros miseráveis, situando-se muito próximo do prosclênio. Eram chamados também como “fedarentinos” (*stinkards*) ou “fedetostão” (*penny-stinkers*).



**UM CAVALO! UM CAVALO!
MEU REINO POR UM CAVALO!**

*A conversão de São Paulo,
Caravaggio
1601
Santa Maria del Popolo
Roma*

Sabe-se que, assim como Ricardo III, eram figuras terríveis: conhecidos pelo mau comportamento, eles atiravam comida ao palco – frutas, cascas e caroços – como sinal de reprovação às personagens que não os cativavam. Também se sabe que havia *groundlings* saqueadores de bolsas, cuja atividade, ao longo do transcorrer da peça e da algazarra do *The Globe*, era cortar as alças dos pertences dos espectadores sem que eles pudessem se dar conta disso.

Era dentro desse globo que se encenava *Ricardo III*. A peça, que apresenta um dos enredos mais complexos escritos por Shakespeare, trazia à cena impressionantes 58 personagens, sem contar os “guardas, albardeiros, cavaleiros, lordes, cidadãos, serviçais e soldados”⁷ que figuram entre os seus cinco atos.

Sabe-se que Ricardo foi o último rei da Casa dos York e o último da dinastia Plantageneta. Provocando a própria extinção dinástica por meio do assassinio de seus consanguíneos, a morte do tirano, segundo alguns historiadores, marca simbolicamente o fim da Idade Média na Inglaterra. Personagem central da peça de Shakespeare, a figura de Ricardo é também a primeira aparição no palco. Sozinho, ele entra cena e organiza um pacto com os espectadores por meio de um longo e célebre monólogo no qual expõe sua ambição de poder e os planos criminosos que desenvolverá ao longo da ação da peça. De fato, tudo se cumpre: Ricardo assassina irmãos, sobrinhos e fiéis amigos. No último ato, sendo visitado em sonho pelos fantasmas daqueles que morreram por suas mãos, Ricardo acorda sobressaltado numa barraca em campo de batalha pedindo por um cavalo e para que lhe fechem as feridas. Entretanto, ao recobrar a consciência, percebe que as feridas não estão lá e que o cavalo repousa tranquilo. É na cena seguinte, após a ofensiva da tropa do conde de Richmond

(futuro rei Henrique VII), que Ricardo é abandonado por seu corcel no meio do conflito. Desguarnecido diante do inimigo e reduzido a um mero mortal, a personagem então exclama a sentença memorável: “Um cavalo! Um cavalo! Meu reino por um cavalo!”. Besta torta e desfigurada, tirana e vil, impossibilitada de trotar para longe, o tagarela Ricardo acaba por se enfrentar corpo a corpo com o rei Henrique VII numa batalha silenciosa, recebendo uma série de feridas letais que o fazem tombar no campo de Bosworth. E, conforme nosso avanço científico atesta, a ossada do repugnante teria como destino final o *parking lot*.

Espectadores do século XXI, temos dúvida se o corpo tombado de Ricardo era recebido com algazarra ou silêncio por parte dos *groundlings*. E essa é uma dúvida que segue impossível de ser esclarecida. Ao mesmo tempo, arrisca-se aqui sugerir um possível parentesco entre a imoralidade retratada na figura do Ricardo shakespeariano com a ética exercida pelos espectadores “do chão”, que se acumulavam sobre si mesmos no fosso diante do palco. Menos gente do que bichos (o nome *groundling* futuramente veio a nomear um peixe que emerge com seus olhos para fora da água), seria talvez a esse populacho do fosso que as vis personagens de Shakespeare endereçariam seus apartes, em que expõem toda a atrocidade de sua alma, e não às galerias dos nobres que se sobrepunham cobertas. Uma palavra com direção ao chão, ao montante, à massa ruidosa e violenta.

III.

Saltemos em direção à próxima história e, assim como seu corcel, também abandonaremos Ricardo à morte no campo de batalha, a fim de aportar no ano de 2013 na *I Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT-SP)*, com o intuito de perscrutar outro

episódio da perda de um reino por um cavalo. Talvez menos importante do que a coroa inglesa, o reino perdido passa a ser o teatro. Essa história chama-se “Tirem o animal do palco!” e começa assim: faz-se uma cena.

A performer espanhola Angélica Lidell, que em 2010 foi considerada pelo Festival de Avignon uma das maiores forças do teatro mundial, apresentou sua peça *Eu não sou bonita* no Teatro Cacilda Becker dentro da *MIT-SP*. Segundo Lidell, seu teatro teria como objetivo “fazer com que o público compreenda melhor o mundo”⁸ e seu trabalho é lido pela pesquisadora Sara Rojo (2014, p. 84) como gerador de “um forte incômodo que lança o espectador em um lugar de indeterminação”.⁹

No espetáculo apresentado no Brasil, destaca-se a presença de um cavalo branco em cena junto à performer ao longo de todo o espetáculo. O cavalo situa-se numa pequena baia localizada no canto direito do palco e opera como interlocutor da performer¹⁰. A cena pretende abordar a temática da violência perpetrada historicamente contra o corpo da mulher por meio de um texto lírico – às vezes autobiográfico – composto pela própria performer, assim como por ações de risco físico (tais como queimaduras e cortes corporais).

Em uma das apresentações do trabalho em São Paulo, ao erguer a placa “Quem quer comer Angélica Liddell?”, a performer foi surpreendida por um grupo de cinco ativistas que subiram ao palco, vindos da plateia. Erguendo placas com escritos como “Tirem o animal do palco!” e “Sejamos artistas, não algozes”, os manifestantes se declararam contra o especismo¹¹ e pediram retratação da *MIT-SP* em relação à presença do cavalo em cena. O QUE FAZER COM ELES? Calada, sentada num canto da

cena, Lidell observava não somente a manifestação no palco como também o rechaço do público – em geral composto por jornalistas, críticos e fazedores de teatro – à atitude de protesto. Antes que a organização da *Mostra* pudesse pensar soluções face ao inesperado acontecimento, carros da polícia já estavam parados à porta do teatro, convocados pelos celulares inteligentes dos espectadores. Segundo a colunista social Barbara Gancia, presente na sessão, “o público não viu graça. Devo ter tido a má sorte de cair com a plateia mais intolerante do mundo, a mais sem graça. Vai ver, sobrei com a turma que considera ‘arte’ uma coisa que deve ser levada muito, muito a sério”.¹² Retirados os manifestantes, a obra pôde continuar com apoio dos que lá restavam.

O que houve no Teatro Cacilda Becker parece circunscrever uma atitude singular na relação cena-espectador contemporânea. Ali, parte do público que se apresentava previamente preparado e munido de aparatos para agir em defesa da vida sensível dos animais, teria subido à cena e interrompido a performer que, por sua vez, vinha criticando tematicamente a violência de gênero e o machismo endêmico. O caminho da performance, por sua vez, passaria a ser controlado e decidido por outra parte do público em conflito com os manifestantes, sem prévia organização poética da artista. Os espectadores, tornados agora protagonistas da ação, acabariam por definir os rumos da performance por meio de uma série de táticas de preservação da artista. Assim, teriam chamado a polícia, neutralizado os manifestantes e reorganizado a calma no recinto teatral, de modo que a artista pudesse dar continuidade à sua cena. Cabe-nos retomar o fato de que a maior parte dos espectadores da *Mostra* era composta por especialistas na linguagem teatral, público recorrente nos assentos da sala da cidade de São Paulo. Eis que uma plateia, reunida em um dia

trivial, opera nos tão almejados padrões do espectador crítico: debate, age, toma as rédeas da cena, está viva. Ao mesmo tempo, a maioria dos espectadores, segundo Gancia, “enfurecidos e, amparados na unanimidade de respeitadores da ordem”, parecia operar na reiteração de sua obediência aos universais artísticos ao reclamar e coibir o ruído estabelecido pelos manifestantes, em sua intromissão na proposta comunicativa de Lidell.

Haveria algo tumultuoso no edifício teatral. Enquanto isso, artista e cavalo permaneceram calados, assistindo a tudo.

IV.

Montada em uma besta de galopes discretos aproxima-se a quarta história: “O inesquecível beijo de Dionísio”. Marcadamente sensual em suas aproximações e libações, começa da mesma forma das outras, pois é sempre uma mesma história. Entretanto, àquele problema, tornado agora angústia, uma intensificação sobrevém de seus lábios encantados: O que fazer com o espectador, sendo ele também nós, todos nós? Como bem governar toda essa massa ao nosso redor?

Datam de 1998 as primeiras reuniões do *Movimento Arte Contra a Barbárie*¹³. Esses encontros foram fundamentais para a aprovação da *Lei Municipal de Fomento ao Teatro* em 2002, que passou a garantir, desde então, o mínimo de R\$ 6.000.000,00 anuais destinados à manutenção de pesquisa e produção teatral na cidade de São Paulo. Tal aprovação reorganizou de forma contundente a cena da cidade e do país, uma vez que o sucesso do movimento paulistano desencadeou uma série de outras iniciativas em outros estados, passando a operar como uma experiência-modelo. O *Fomento ao Teatro* também possibilitou a inédita continuidade



**NO FIM DA LINHA, O ELO MAIS FRACO DA
LUTA DE CLASSES, ESTILIZADO EM PLANILHA
COMO “PÚBLICO-ALVO”**

*Imagem da ossada de
Ricardo III encontrada por
arqueólogos em 2012 sob
um estacionamento
em Leicester, Inglaterra.*

de investimento estatal em experimentos teatrais de difícil sustentação por fontes econômicas laterais (patrocínio privado, bilheteria), para que pudessem ter suas pesquisas viabilizadas, o que pôde fortalecer determinada produção que pretendia se afastar do teatro genericamente categorizado como *entretenimento* ou *mercadoria*.¹⁴ Segundo um dos militantes do *Movimento*, o diretor de teatro Marco Antonio Rodrigues, “a cena prospectiva, investigativa, crítica, que é o que alavanca e distingue a arte do comércio puro e simples, vai sendo sufocada”¹⁵ e o *Fomento* deveria mudar esse cenário de restrição. Luiz Carlos Moreira, diretor do Engenho Teatral e um dos principais participantes do *Arte Contra a Barbárie*, entrevistado como um dos vencedores da 1ª edição do *Fomento* que contemplou 23 projetos, afirma:

A Lei de Fomento não veio para atuar dentro das regras do jogo. Veio para quebrar, para construir uma outra coisa; virou um programa público (...) A Lei veio para redistribuir valores para os coletivos. Assim se faz um trio forte: teatro-sociedade-poder público, que nada mais é do que fazer um tipo de teatro que não cabe mais no mercado, porque o próprio mercado exclui e expulsa essa expressão de nossa realidade.¹⁶

O relator da *Lei* e então deputado de São Paulo pelo Partido dos Trabalhadores, Vicente Cândido, confere ao *Fomento* um papel de inclusão social dos cidadãos que “jamais tiveram acesso a nada, quanto mais ao jogo lúdico e criativo da arte”,¹⁷ de forma que a política viria fazer jus ao direito pleno de qualquer cidadão de entrar em contato com os bens culturais.

Dessa forma, a novidade fundamental que tal política pública introduziu na produção artística de seus contemplados refere-se a um dos critérios para a seleção de projetos, nomeado *contrapartida*

social, ou *benefício à população*, ou, ainda, a proposição de um destino intencional da obra a um *público alvo*. A obrigatoriedade dessa contrapartida exigida pelo edital de inscrição do *Fomento* desencadeou, ao longo dos últimos anos, a realização de um amplo espectro de ações pela cidade: palestras públicas com especialistas, workshops, oficinas, gratuidade nas apresentações, ações de formação de público, mutirões, publicações etc. A pesquisadora Maria Lucia Pupo, atribui uma “tensão fértil entre arte e ação social”¹⁸ ao teatro que passou a dialogar com os princípios da *Lei de Fomento* e, conforme análise da *Cooperativa Paulista de Teatro*, “os recursos da lei foram utilizados para muito além da mera montagem de espetáculos teatrais e passaram a atender às necessidades de formação, ampliação e capacitação do público para o entendimento do teatro”.¹⁹

Outra das respostas a esse anseio de intervenção social pautada por um ideal democratizante firmou-se por meio da organização da *Divisão de Formação da Secretaria Municipal de Cultura* (à época secretariada pelo ator Celso Frateschi), no *Departamento de Expansão Cultural*, que contava com dois grandes programas artístico-pedagógicos: *Formação de Público* (2001-2004) e *Teatro Vocacional* (2001-). O primeiro consistia em práticas de mediação teatral para alunos da rede pública municipal (alunos da sétima e oitava série e adultos da *Educação de Jovens e Adultos*). O segundo se dedicava a fomentar a ampliação e qualificação da produção teatral não profissional por meio da instauração de processos criativos guiados por artistas-orientadores com considerável formação e prática artística.²⁰

Segundo Celso Frateschi, a essência de um programa como o *Formação de Público* seria “a formação de cidadãos, não estando voltada a simplesmente aumentar o público dos espetáculos em

cartaz”.²¹ Tratava-se de fazer vingar o deslocamento da ideia de difusão cultural à de uma pedagogia do espectador, proposta que já havia sendo debatida anos antes por outros fazedores de teatro. Assim, não é nada espantoso o fato de que, após nove meses de execução do programa, 133 mil pessoas haviam assistido aos espetáculos, 410 escolas haviam participado do projeto e 90 artistas haviam sido envolvidos direta ou indiretamente em suas produções.

Lançado em 2012 – 10 anos após a aprovação da *Lei* –, o livro *Teatro e vida pública: o Fomento e os coletivos teatrais em São Paulo* reúne uma série de artigos escritos por artistas e pesquisadores envolvidos com essa política pública ao longo de sua existência. O ator, pesquisador e ex-diretor da Cooperativa Paulista de Teatro, Ney Piacentini, no prefácio à coletânea, defende o valor de uma subvenção estatal como o *Fomento*, mesmo ciente de algumas de suas consequências problemáticas.²² Apesar do lamento do autor diante da execução incompleta dos efeitos democratizantes visados pelo projeto da *Lei*, a observação do pesquisador Luiz Fernando Ramos descreve um diagnóstico de sucesso em relação a esses objetivos:

As experiências recentes, com todas as suas limitações, revelaram que a combinação de incentivo à pesquisa continuada de grupos teatrais com ações sistemáticas de preparação de público à assistência, geraram significativo aumento não só da quantidade, mas da qualidade do que é encenado na cidade. Mais do que isso, com elas formou-se uma massa crítica, viabilizando-se o ambiente cultural e social, e despertando públicos que nunca antes tinham assistido a um espetáculo às graças do teatro; quem recebeu o inesquecível beijo de Dionísio terá aprendido a pescar e será, doravante, um espectador.²³

Por mais que os lábios do deus tenham estalado sonoramente, despertando muitos que dormiam na noite da produção teatral paulista, o debate sobre os descaminhos da *Lei* se insinuam de maneira mais expressiva no tocante ao problema da contrapartida social. Demarcando posição contrária em tal discussão situa-se o professor de filosofia Paulo Arantes. A hipótese dele é a de que o *Fomento* estaria inserido dentro de um movimento institucional novo ao qual nomeia de *Mercado da Cidadania*. Composto também pelas Organizações Sociais (OS)²⁴, tal mercado operaria como um meio de governo ao qual subsistiria, “no fim da linha, o elo mais fraco da luta de classes, estilizado em planilha como ‘público-alvo’”.²⁵ O autor exemplifica sua hipótese contando uma anedota: “Quando o Folias²⁶ inaugurou o seu Galpão, nas portas do toailete não se liam mais os triviais Masculino e Feminino, mas os eloquentes Cidadãos e Cidadãs. Mau sinal. Por aquelas portas ‘republicanas’ estávamos entrando no universo do Fomento”.²⁷ Ainda, segundo Arantes, um dos riscos de uma política pública com essa função residiria na oferta de dispositivos populacionais pacificadores,

pois a cultura, nesse meio tempo, tornou-se um precioso meio de governo, reunindo as duas funções: não só acalma os nervos, que a esta altura andam à flor da pele, como pode, vez por outra, abrir as portas para o subemprego, intermitente, porém sublimado pela aura artística. (...) Aqui o nervo da armadilha em que o teatro de grupo se deixou apanhar, e não tinha como evitar (mesmo fazendo o certo na hora certa), pelo menos desde o momento histórico em que a luta social, na falta de melhor escoadouro, foi sendo canalizada para a arena altamente regulada e vigiada das políticas públicas.²⁸



**POR ORA, DEIXAREMOS A CONQUISTA DA
HUMANIDADE INTEIRA EM SUSPENSO**

*imagem do estacionamento
onde foram encontrados os restos
mortais de Ricardo III, Leicester,
Inglaterra, 2012*

O editor e jornalista José Arbex Jr. também elenca como problemática fundamental da temática das políticas públicas o critério de benefício civilizatório a elas vinculado. Entretanto, ao questionar a prática da contrapartida como meio frequentemente usado para a realização de parcerias entre supostos militantes de movimentos sociais e o capital,²⁹ Arbex Jr. afirma que, no péssimo cenário de desvios de verbas públicas para fins privados, o Fomento ao Teatro segue sendo uma exceção:

(...) a Lei do Fomento é uma excrecência, é quixotesca naquilo que a expressão tem de melhor e mais profundo. Ela não é “pragmática”. Não se curva às exigências do “mercado”; não se compromete diante das corporações e das empresas de “entretenimento”, não faz do lucro o seu critério (...) Aqueles que se associam em defesa da Lei do Fomento têm no horizonte a ambição de conquistar a humanidade inteira. Ou, talvez, uma ambição ainda mais premente, tão impossível quanto necessária: a de não perder sua própria humanidade.³⁰

V.

Por ora, deixaremos a conquista da humanidade inteira em suspenso. A última narrativa “inaugura nova era no lar”³¹ e é intitulada “O espectador intolerável”. Começa igual às outras, como já se cansou de repetir.

Faz-se uma cena: no dia 25 de maio de 2016, jovens ocupam a *Fábrica de Cultura*³² do *Capão Redondo*, a qual vinham frequentando na condição de “aprendizes” e de “público-alvo”. Cerca de 100 adolescentes passaram a gerir, de maneira autônoma, a programação cultural do espaço e conduzir as oficinas e os ateliês de criação. Organizados em Grupos de Trabalho, tarefas

como comunicação, limpeza, segurança, cozinha e recepção eram divididas entre os jovens.

Em carta publicada pelos jovens na página da ocupação no *Facebook* (Aprendizes de Olho) no dia 3 de junho, pode-se ler:

Queremos que reconheçam [a ocupação] porque entendemos que a luta foi linda e que tudo ficou esclarecido. Queremos que a *Poiesis* reconheça que falha há 4 anos em não atender o que realmente a população periférica precisa, necessita. E, abertamente, diga que, enfim, nós trabalhamos como gente grande (...) Queremos que essa transparência seja feita de forma com que os aprendizes realmente definam o rumo da instituição. Concordamos que, dessa forma, a *Fábrica de Cultura* ficará com a cara da Periferia. Repudiamos o atual modelo da *Fábrica* feita para burguês ver. A *Fábrica* está no meio do Capão e é feita para nós, logo, queremos que tudo seja feito para nós, por nós. (...) Fechamos, assim, essa primeira pauta dizendo que a autonomia é muito legal, mas necessitamos que seja colocada em prática, pois o atual modelo proposto de autonomia não existe. Ele é apenas um fantasma colocando panos quentes, enganando e trapacando conosco (...) Queremos que vocês entendam que o nosso movimento vai continuar em cima da *Poiesis* e, se for necessário, OCUPAREMOS DE NOVO.

À cena da ocupação, acorreram muitos espectadores: arte-educadores, gestores da *Organização Social Poiesis*, pesquisadores, militantes, grupos de teatro e policiais.

Dentre as principais pautas das reivindicações dos jovens estava o pedido de reconhecimento da legitimidade da ocupação por parte da OS *Poiesis*, algo que nunca ocorreu ao longo de todo o movimento encerrado em 16 de julho, quando a PM retirou

à força todos os manifestantes. Dez pessoas, entre elas oito adolescentes, foram detidas e encaminhadas à 47ª DP. Mesmo liberados os detidos, a ocupação produziu, ao longo e após sua existência, uma série de tensões entre assuntos de ordem artística e pedagógica (o próprio conceito de emancipação, largamente difundido institucionalmente, foi alvo de disputa) e também de ordem político-institucional. Os jovens aprendizes do Capão, alvos fundamentais da divulgação publicitária das ações sociais do Governo do Estado, por meio de sua luta organizada, tornaram-se, de um dia para o outro, intoleráveis em relação ao sucesso de determinado regime de gestão populacional.

A quinta história, portanto, apresenta um fragmento de possibilidade em que, uma vez mais, a relação entre teatro, educação e política treme, oscila, falha e se torna ineficiente. Algo a ver com ecos de vidas, tensões entre classes sociais e circunstâncias históricas que, por algum motivo, não se deixam deslizar facilmente pelas relações estanques propostas pela arte em nossa época.

potoc



**SEMPRE UM MESMO
CONFLITO: A QUEIXA
DE BARATAS E
A CONSEQUENTE
ESTRATÉGIA PARA
EXTERMINÁ-LAS**

*The Horsehoe Nail,
illustração de James Baldwin, 1912*

NOTAS

- 1 Clarice LISPECTOR, “A quinta história”, in *Todos os contos* (Rio de Janeiro, Rocco, 2016), p. 335.
- 2 Jorge DUBATTI, “Escuela de Espectadores de Buenos Aires”, in *Artezblai* (Buenos Aires, abr. 2009), disponível em: <<http://www.revistadeteatro.com/artez/artez144/iritzia/dubatti.htm>>.
- 3 Idem.
- 4 O programa da *EEPA* está disponível no site *Mais Teatro*: <<http://maisteatro.org/2013/03/06/escola-de-espectadores-sera-lancada-dia-26-de-marco/>> acesso em: 20 mar. 2016.
- 5 Michele ROLIM, “O espetáculo por outro ângulo”, in *Jornal do Comércio* (Porto Alegre, 25 mar. 2013), disponível em: <<http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=119786>>.
- 6 Margot BERTHOLD, *História mundial do teatro* (São Paulo, Perspectiva, 2000).
- 7 William SHAKESPEARE, *Ricardo III* (Porto Alegre, L&PM, 2010), p. 24.
- 8 *Apud* Jesús Ruiz MANTILLA, “Es normal estar en el mundo del teatro y detestarlo”, in *El país* (Madrid, 07 nov. 2010), disponível em: <http://elpais.com/diario/2010/11/07/eps/1289114813_850215.html>.
- 9 Sara ROJO, “O corpo na performance de Angélica Lidell”, in *cartografias.mitsp_01*, n. 1 (São Paulo, 2014), p. 84.
- 10 A íntegra do espetáculo pode ser conferida em < <https://www.youtube.com/watch?v=-Ao9TR83ZQk> > (acesso em: 05.mar.2016).
- 11 O termo especismo foi cunhado pelo psicólogo britânico Richard D. Ryder em 1970. Mais tarde foi largamente adotado por autores de obras sobre direitos dos animais, como o filósofo inglês Peter Singer. A ideia de especismo serve para se referir à discriminação que envolve atribuir a animais sencientes diferentes valores e direitos baseados na sua espécie.
- 12 Barbara GANCIA, “Uso de cavalo em peça ‘Eu Não Sou Bonita’ causa protestos”, in *Folha de São Paulo* (São Paulo, 15 mar. 2014), disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/>>

ilustrada/2014/03/1425829-uso-de-cavalo-em-peca-eu-nao-sou-bonita-causa-protestos.shtml>.

13 Exponho os pontos demarcados nos três manifestos publicados pelo *Movimento Arte Contra a Barbárie* ao longo de sua existência, segundo os quais a necessidade de teatro é justificada em termos de uma perspectiva de ação social. De acordo com os manifestos: a) a Cultura seria o elemento de união de um povo, podendo lhe fornecer dignidade e o próprio sentido de nação; b) o teatro seria tão fundamental quanto a educação por se contrapor à barbárie generalizada, resultante do sistema capitalista; c) o teatro seria um elemento insubstituível para um país por registrar, difundir e refletir o imaginário de seu povo; d) o teatro, por sua essência artesanal e comunitária, se manteria mais resistente à lógica mercadológica do que outras práticas; e) o teatro possibilitaria a formação de cidadãos críticos. Ver João Roberto FARIA; Jacob GUINSBURG e Mariangela Alves LIMA (coord.), *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*, 2. ed. rev. e ampl. (São Paulo, Perspectiva / Edições SESCSP, 2009).

14 Idem.

15 *Apud* Aimar LABAKI, “Arte contra a barbárie”, in *Camarim*, ano III, n. 14 (São Paulo jul./ago. 2000), p. 4.

16 *Apud* Dario UZAM, “Trabalho contínuo”, in *Camarim*, ano V, n. 28 (São Paulo, nov./dez. 2002), p. 18.

17 *Apud* Renata ALBUQUERQUE, “Cultura: direito do cidadão”, in *Camarim*, ano VI, n. 32 (São Paulo, jan./fev. 2004).

18 Maria Lúcia PUPO, “Quando a cena se desdobra: as contrapartidas sociais”, in Flávio DESGRANGES e Maysa LEPIQUE (orgs.), *Teatro e vida pública – O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo* (São Paulo, Hucitec / Cooperativa Paulista de Teatro, 2012), p. 153.

19 Cooperativa Paulista de Teatro, “Avanços e retrocessos”, in *Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*, n. 2 (Belo Horizonte, dezembro de 2005), p. 59.

20 Maria TENDLAU, *Teatro vocacional e a apropriação da atitude épica dialética* (São Paulo, Hucitec, 2010).

21 Cooperativa Paulista de Teatro, “Políticas”, in *Camarim*, Ano V, n. 24 (São Paulo, mar./abr. 2002), p. 13.

22 Ney Luiz PIACENTINI, “Apresentação”, in Flávio DESGRANGES e Maysa LEPIQUE (orgs.). *Teatro e vida pública* [2012], op. cit., p. 11-13.

23 Luiz Fernando RAMOS, “A responsabilidade do fomento com a formação de público”, in *Camarim*, ano X, n. 40 (São Paulo, 2007), p. 49.

24 As Organizações Sociais surgem em 1998 como pessoas jurídicas de direito privado, declaradas de interesse social e utilidade pública para todos os efeitos legais. Tais organizações celebram contrato de gestão com o poder público para formação de parceria no patrocínio e execução de atividades dirigidas ao ensino, pesquisa científica, desenvolvimento, entre outras.

25 Paulo ARANTES, “A lei do tormento”, in Flávio DESGRANGES e Maysa LEPIQUE (orgs.). *Teatro e vida pública* [2012], op. cit, p. 207.

26 Folias D’Arte é um grupo teatral da cidade de São Paulo criado em 1997.

27 Paulo ARANTES, “A lei do tormento” [2012], op. cit., p. 209.

28 Idem.

29 O autor usa como exemplo o caso da rede *Fora do Eixo (FDE)*, grupo criado em 2005 sob a insígnia de “coletivo de gestores da produção cultural”, inicialmente com polos em Cuiabá, Rio Branco, Uberlândia e Londrina. Segundo Arbex Jr., “com a proposta de revelar novos valores culturais ‘independentes’, e adotando o modelo organizativo baseado na formação de ‘coletivos’, o FDE conseguiu o apoio do programa *Cultura Viva* do *Ministério da Cultura*, durante a gestão de Gilberto Gil e depois de Juca Ferreira. Ao mesmo tempo, trabalhou com o patrocínio de empresas e grupos privados vinculados aos circuitos cultural e digital, espelhando-se na experiência de grupos semelhantes, como o *Creative Commons* estadunidense”. José ARBEX JR., “Contra o capital, a conquista da humanidade inteira”, in Flávio DESGRANGES e Maysa LEPIQUE (orgs.). *Teatro e vida pública* [2012], op. cit., p.179.

30 Idem, p. 180.

31 Clarice LISPECTOR, “A quinta história”, in *Todos os contos* (Rio de Janeiro, Rocco, 2016), p. 337.

32 Existem, ao todo, 10 *Fábricas de Cultura* que fazem parte de uma política pública da SEC - *Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo (Programa Cultura e Cidadania para Inclusão Social)* e estão espalhadas nas periferias da cidade – Zonas Sul (Capão Redondo e Jd. São Luís); Norte (Brasilândia, VI. Nova Cachoeirinha e Jaçanã) Zona Leste (Pq. Belém, V I. Curuçá, Itaim Paulista, Sapopemba e Cid. Tiradentes) – e oferecem cursos de iniciação artística em áreas como dança, música, circo, teatro, audiovisual, literatura e artes visuais. Segundo os pesquisadores Dany, Caio, Léo e Taiguara, “o que muitos dos frequentadores das Fábricas não sabem é que elas são fruto de uma parceria entre a SEC e o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID)”. Logo, investindo no setor de “inclusão social”, o direcionamento dessa parceria incide sobre projetos de “proteção social”, focados na “redução da pobreza”, garantia da “segurança cidadã” e melhoria da “equidade de oportunidades e da produtividade do trabalho”. Como bem notam os pesquisadores a partir de sua leitura dos processos pedagógicos das *Fábricas* enquanto ações de gestão populacional, a ideia de iniciação artística acaba, dessa forma, perdendo espaço para a seguridade. As *Fábricas* seguem uma proposta dos organismos internacionais de lidar com a violência e os efeitos das desigualdades sociais através de políticas de inclusão, por isso são construídas nas regiões com os maiores “índices de vulnerabilidade juvenil” da cidade. Sobre o episódio da ocupação da *Fábrica de Cultura do Capão Redondo*, recomendo a leitura do texto *Rebelião do público-alvo? – luta dos aprendizes nas Fábricas de Cultura*, disponível em: < <http://www.passapalavra.info/2016/07/108789>>.



RESENHA

TIQQUN

Isto não é um programa*

Thiago Fonseca

* *TIQQUN*, Isto não é um programa, publicado no Brasil em 2014 por Dazibao e originalmente na França, em 2006, por Éditions VLCP. A seguir, nas citações, os números entre parênteses se referem à edição brasileira.

É um princípio óbvio, que foi frequentemente mal interpretado: a crítica interna ao movimento operário deve exprimir-se sempre como luta externa contra o inimigo de classe; e, portanto, a crítica interna do marxismo deve exprimir-se antes de tudo como luta contra o pensamento burguês. Assim, hoje, a crítica destrutiva de todas as ideologias neocapitalistas deve ser o necessário ponto de partida.¹

Armadilhas

Uma armadilha: afinal, escrever sobre/com/contra um texto não é repetir, em outros termos, os limites do texto sobre o qual se escreve? Por exemplos: tal capítulo é bom, registre-se; tal capítulo está equivocado, corrija-se. No primeiro caso, valeria mais a pena ao leitor o contato direto com o livro comentado; no segundo, valeria a pena ao resenhista escrever o que ele pensa ser mais correto. Na forma resenha/comentário/crítica, o resultado parece ser sempre outro texto, que eventualmente será objeto de um novo texto, numa cadeia – *cadeia* – de palavrórios: a crítica da crítica da crítica etc.

Tenho diante de mim um texto: panfleto? Dossiê? Coletânea de postagens de blog? Sei, de início, o que ele não é: um programa. Será, porém, que determinar a natureza do texto é essencial para sua leitura? Talvez aqui não seja o caso de partir da forma. Os nomes das coisas, como o próprio texto parece demonstrar, não são tão importantes quanto as coisas mesmas. Ou melhor, não as “coisas mesmas”, mas os fatos e acontecimentos. Há, talvez, uma crítica a nomes (tomados como conceitos: programa e organização, por exemplo); e há, em contrapartida, apontamentos: isso aqui, aquilo ali, etc., como fazia o antigo dedo de Crátilo, que somente

apontava os acontecimentos, porque o nomear já perdia seu objeto no tempo. Não que os nomes não sejam manejados, mas o são com moderação. Mesmo “TIQQUN”, a quem se poderia atribuir a autoria do texto, não designa um autor, autora ou conjunto de autores – segundo a intenção dos próprios.² Digamos, provisoriamente, ser uma *voz* (poderíamos dizer um conjunto de vozes). Mas um texto não escapa sempre das intenções a partir das quais foi redigido? Afinal, se uma voz pudesse produzir apenas os efeitos pretendidos, o mundo se resolveria com palavras, num passe de mágica. Ainda assim, muito se escreve e fala, talvez com fé na afirmação de que “sem teoria revolucionária não há prática revolucionária”.

TIQQUN, no entanto, recusa Lênin. Em *Isto não é um programa* encontramos essa voz que tem suas alianças e suas inimizades, suas proposições e suas negações. Qualquer leninismo está no lado do criticável. “Organização” está sempre sobrando onde as pessoas efetivamente se organizam, é um restolho, afirma uma voz semelhante num texto posterior,³ reforçando o acontecimento em desfavor do seu nome. Nesse sentido, podemos dizer que essa voz convoca à ação direta e que talvez o melhor modo de avaliá-la seja mediante as ações que dela decorreram. No entanto, isso, caso fosse realizável (sabe-se lá como), faria do texto um programa. Por outro lado, fazer uma leitura meramente conceitual de suas propostas – o que será, entretanto, feito, em alguma medida – parece descabido, já que o texto nem se propõe a ser um *tratado* de ação direta. Assim, se o texto parece escapar de um embate teórico sobre revolução e/ou insurreição, também não se apresentam meios factuais de avaliação: serão os recentes levantes contra as reformas trabalhistas na França casos concretos que ilustram o que nos é apresentado como ação exemplar? Teriam, antes, as insurreições nos *banlieus* cumprido tal função?⁴ Esperar

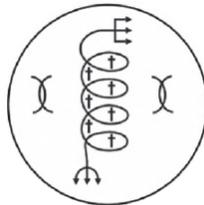
do texto frutos mais ou menos imediatos: talvez não seja esse o caminho. Com que critérios então escrever sobre *Isto não é um programa?*

Não escaparei dessas armadilhas. Como hipótese, arrisco dizer que são relativas aos lugares onde circulam textos como esse – na França, na academia, em coletivos esclarecidos –, que fazem com que ele produza tudo menos seus efeitos pretendidos. Se for o caso, *Isto não é um programa* ao menos é um texto ciente disso:

Assim, construir o Partido não se coloca mais em termos de organização, mas em termos de circulação. Isso significa que, se ainda há um “problema de organização”, este é o da organização da circulação dentro do Partido. Pois somente a intensificação e a elaboração de encontros entre nós podem contribuir para o processo de polarização ética e para a construção do Partido (p. 13).

França

“Nós, que operamos provisoriamente na França, não levamos vida fácil”, afirma a voz. Nós, que operamos no Brasil, ao ler uma frase como essa não deixamos de lembrar daquela outra: “classe média sofre”. Sim, a vida na França não é fácil, o Estado é onipresente, ele é a salvaguarda do conservadorismo, com suas escolas e hospitais que reproduzem uma vida difícil de ser levada. Na França, prossegue a voz, em toda parte o mercado é atacado em nome do Estado, o que não é nada mais do que uma conciliação integradora ao sistema, uma ilusão, um engodo. Não leva muitas páginas para a França reaparecer no centro do mundo, ainda que mediante um aspecto negativo: essa louvação do Estado, que aplacou os movimentos de 68, é maior lá que em qualquer outro lugar, fazendo do país o *epicentro mundial do cidadanismo*.



*textos deste tipo produzem tudo
menos seus efeitos pretendidos*

“Cidadanismo” é o nome do inimigo. Trata-se de uma conciliação, uma integração na ordem de coisas existente, como se essa ordem de coisas fosse a maior conquista, a maior realização humana possível – socialdemocracia, no caso francês. A crítica ao cidadanismo retoma uma afirmação de Tronti, muito mais recente que aquela com a qual abri o texto: o movimento operário não foi derrotado pelo capitalismo, mas pela democracia.⁵ No caso do italiano, bem compreendido, capitalismo e democracia são no fundo o mesmo; em *Isto não é um programa* também o são, mas com a implicação de que algo precisa ser urgentemente reformulado. A identificação do cidadanismo como entrave às lutas é o primeiro passo de uma proposta de reelaboração das próprias lutas, de uma “redefinição da conflituosidade histórica”. *Redefinição* aqui tem um sentido inaugural, *reinaugural*:

De novo a experimentação às cegas (...) de novo a ação direta (...) de novo o desejo e o plano de consistência (...) de novo isso, a autonomia, o punk, a orgia, a revolta, mas sob um prisma inédito, amadurecido, pensado, desembaraçado das esquivas do novo (p. 8).

Sim, de novo a França com seus recomeços, desde, ao menos, o “renascimento” da filosofia com o adequadamente nomeado René Descartes.⁶ Recorrências à parte, a *redefinição* é necessária porque a definição – a luta de classes – “não funciona mais. Ela condena à paralisia, à má-fé e à falação”. Caí na armadilha, como havia prometido. Prossegue a voz:

A conflituosidade histórica não opõe mais dois grandes aglomerados molares, duas classes, os explorados e os exploradores, os dominantes e os dominados, os dirigentes e os executantes, entre os quais, a cada caso, seria possível traçar uma separação (p. 11).

O traço divisor identificado por TIQQUN não passa mais na sociedade, entre classes sociais,⁷ mas em cada um, “entre o que faz de alguém um *cidadão*, seus predicados, e o restante”, como se, esquizofrenicamente, carregássemos o inimigo e dele pudéssemos/precisássemos nos depurar. A vantagem dessa repartição é que um processo revolucionário, agora, pode ser exercido de qualquer ponto, “a partir de qualquer situação singular”. Isso porque para toda situação singular, por fim, “existe um plano de consistência que lhes é comum, o da subversão anti-imperial”. Curiosamente, essa nova qualidade da conflituosidade histórica é muito similar àquela apresentada por Hardt e Negri em *Império*, quando afirmam que, hoje, “cada luta, por intermédio de condições locais firmemente arraigadas, salta imediatamente para o nível global e ataca a constituição imperial em sua generalidade”.⁸ Curioso porque, como logo veremos, há uma crítica forte a Antonio Negri e seus seguidores em *Isto não é um programa*. Por outro lado, esse autor compartilha com a voz, ainda que sob perspectivas muito diversas, um repertório filosófico dito “pós-estruturalista”, especificamente no que diz respeito a Deleuze, Guattari e Foucault, o que se revela claramente na alusão ao “plano de consistência”.⁹

Des/organização

Esse plano de consistência é nomeado pela voz de “Partido Imaginário”. A escolha do termo é feita “para que em seu próprio nome fique exposto o artifício dessa representação nominal e, *a fortiori*, política. Como todo plano de consistência, o Partido Imaginário está, ao mesmo tempo, já atuando e sendo constituído” (p. 12). Novamente, se trocássemos “Partido Imaginário” por “multidão”, no sentido dado por Negri, não teríamos nenhuma alteração de sentido nessa passagem. As semelhanças, aliás, se

multiplicam até o momento em que TIQQUN decide fazer a refutação do negri-ismo – refutação necessária justamente por essa proximidade e que vai ocupar uma boa fração do texto.

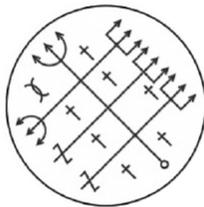
Uma primeira pista para a distância vem na apreensão do Partido. Se para Negri a questão da organização, do modo como se apropria no leninismo, é inescapável, em *Isto é não é um programa* “organização” leva a erro, falha, paralisia. O Partido, afirma-se, não opera mais como organização total (integrando as partes num todo e suprimindo suas diferenças), mas como intensificação das diferenças e de suas relações; propõe-se, em consonância com aquela linha divisória retraçada, “elaborar entre nós a guerra civil da maneira mais sutil possível”. Poderíamos pensar, talvez ingenuamente, que é preciso elaborar entre nós uma articulação, a menos sutil possível; mas TIQQUN nos adverte que não. Como vimos, construir o Partido não se coloca mais em termos de organização. É preciso traçar a linha entre nós, não ao nosso redor. Uma das primeiras linhas é a que vai entre TIQQUN e Negri ou o que eles chamam de negri-ismo:

Ninguém tem o que refutar no negri-ismo, os fatos se encarregam disso. (...) A vocação do negri-ismo, em última instância, é fornecer ao partido dos cidadãos sua mais sofisticada ideologia (...) o socialismo cibernético” (p. 132).

Essa é outra armadilha, mais pessoal, que o texto sobre o texto me apresenta. Isso porque fiz uma pesquisa de mestrado sobre a obra de Negri, especificamente sobre o conceito de organização.¹⁰ Defendê-lo? Juntar-me no ataque? Qual o propósito disso, ou melhor, onde está o inimigo externo? Decidi fazer um acareamento.

Negri – “esse esquizofrênico (...), homem volúvel de nascença” (p. 148), portanto, atravessado pela linha divisória que separa o revolucionário do cidadão –, é apresentado como um sujeito reformista, muito dentro do jogo. Sua adesão ao ATTAC (Associação pela taxação de transições financeiras e pela ação cidadã) revela o quadro de seu pensamento: cidadania, direitos, Estado. Nada de revolução. O movimento antiglobalização, apoiado em sua obra, revelaria em suas demandas esse enquadramento: pedido de renda de cidadania, de legalização de imigrantes, de “direito à criatividade, especialmente se esta for realizada por computador”. Trata-se, *grosso modo*, de um ponto de vista não distinto ao Império, mas integrado a ele, de forma que “o negri-ismo exprime efetivamente um antagonismo, mas um antagonismo *dentro da classe dos gestores*, entre sua parte progressista e sua parte conservadora” (p. 134).

Assim como Slavoj Žižek já havia apontado o reformismo na formulação daquelas demandas, o aspecto de “quadro de gestores” já foi apontado numa crítica muito feroz feita mais próxima de nós por Atílio Boron.¹¹ TIQQUN insiste nesse ponto, inconciliável com sua perspectiva por dois motivos. O primeiro vem da insistência de Negri na biopolítica, ao que a voz de TIQQUN indica dois problemas: em primeiro lugar, apoia-se equivocadamente numa “distinção positiva entre biopoder e biopolítica invocando uma inencontrável ortodoxia foucaultiana”. É verdade, precisamos admitir, que a distinção é muito mais da leitura de Negri que do texto de Foucault. Quando à ortodoxia, porém, Negri já afirmava sobre o marxismo: às favas com a ortodoxia. Em segundo lugar, em *Isto não é um programa* encontramos um importante rastreamento do conceito de biopolítica que remonta suas origens a uma tradição conservadora, com Aron Starobinski e André Birre, calcada em um discurso sobre a



O traço divisor não passaria mais na sociedade, entre classes sociais, mas em cada um, “entre o que faz de alguém um cidadão, seus predicados, e o restante”, como se, esquizofrenicamente, carregássemos o inimigo e dele pudéssemos/precisássemos nos depurar.

natureza humana e próxima ao nazismo. Tal tradição, pior ainda, já teria sido lamentada *em 1967* por Georges Heinen, que teria previsto: “É possível que a biopolítica se torne o instrumento da revolta dos executivos” (p. 129), retomando o antagonismo entre a classe dos gestores. No caso de Negri, a biopolítica não é nazista, ainda que sua origem conceitual não possa ser apagada, mas é totalizadora, num sentido eclesiástico de *oikonomia*, ou seja, administração total, da integração social pacificada e produtiva – ou seja, cidadanismo.

Ora, há, de fato, totalização na biopolítica de Negri: todo o globo e toda a vida são abarcados pelo capital. A produtividade também é total: não somente todo espaço, mas todo tempo é submetido ao regime de produção. Quanto à pacificação, não é possível concordar: não há acomodação do trabalho nesse “tecido totalmente integrado”, mas antes revolta e desejo, um desejo excessivo e transbordante – outros termos, aliás, coincidentes entre Negri e TIQQUN. É a partir da diferença entre o manejo dos termos que podemos encontrar o segundo motivo da incompatibilidade entre as perspectivas. Em Negri, desejo e revolta são objeto de organização, a partir de uma apropriação muito particular do leninismo; para TIQQUN, como já vimos, leninismo e organização são cartas fora do baralho. O Lênin de Negri não é o da vanguarda e do partido como modelos prontos; antes, é o da correspondência entre a composição técnica do trabalho e a composição política das lutas. Luta-se como se trabalha: se na Rússia havia uma vanguarda de trabalhadores, deveria haver também uma vanguarda revolucionária. Daí toda a fenomenologia das novas formas de trabalho em Negri: saber qual forma de trabalho é hegemônica leva à forma da luta. E é aí que entram biopolítica e desejo. O trabalho mobiliza totalmente os sujeitos na produção, isso é, seu corpo, seu pensamento, seus

afetos, seus valores; mobiliza toda sua força vital, isso é, seu desejo. E o faz colocando os sujeitos não mais em linha, mas em redes, muitas vezes globais. Produz-se comunicativamente e produz-se comunicação; produz-se biopoliticamente, e produz-se bios. O aspecto de gerência deste cenário está no fato de que, nessa produção de ponta, hegemônica, também o trabalho mental é realizado pela classe trabalhadora (enquanto supostamente, na definição que não mais funciona, ou seja, na antiga divisão social do trabalho, era feito exclusivamente pelo burguês). Nisso, TIQQUN até concorda:

Quando o *hostis* [inimigo] não é mais uma porção da sociedade – a burguesia –, mas sim a sociedade enquanto tal, enquanto poder, e que nos percebamos tendo que lutar não contra tiranias clássicas, mas contra as democracias biopolíticas, sabemos que todas as armas, assim como todas as estratégias, estão por ser reinventadas. O *hostis* se chama Império e, para ele, somos o Partido Imaginário (p. 28).

Lembremos de apenas uma passagem de Negri e Guattari, publicada em meados dos anos 1980, para reafirmar a proximidade: “Assim, agora tudo deve ser reinventado: o propósito do trabalho bem como as modalidades da vida social, direitos bem como liberdades. Novamente começaremos a definir o comunismo como luta coletiva pela libertação do trabalho, isto é, imediatamente, um fim à situação atual”.¹²

Mas ainda não terminamos com as disparidades. Quanto à fenomenologia do trabalho, o advento daquilo que em Negri aparece como operário social e fábrica difusa, a voz não oferece grandes contestações.¹³ Como vimos, a diferença está na organização, na passagem da composição técnica à política,

procedimento metodológico comum nos anos do operaísmo na Itália. Segundo TIQQUN, essas análises não passavam de um artifício sociológico oportunista dos operáistas, que estariam menos em confronto com o capital do que com o Partido Comunista Italiano pelo comando sobre os operários.

Esse comando é a organização no sentido engessador que TIQQUN quer afastar: “o elemento revolucionário é o proletariado, a plebe. O proletariado não é uma classe” (p. 30). Ao tentar definir-se como classe, emula a classe dominante. Isso só é feito do ponto de vista dos interesses dos organizadores. A classe operária (ou os operários vistos como classe), então, seria essencialmente hostil ao comunismo; como classe, ela seria essencialmente socialista, reivindicando o “direito dos proletários de *gerir o capital por conta própria*” (p. 30). Os regimes socialistas o efetivaram: integração de todos e de cada um na relação capitalista de produção.

Não faria sentido então fazer como Negri e propor a organização dessa força de trabalho, organização do desejo. Não há projeto, afirma a voz, apenas afirmação imediata; não há militância, apenas prática calculista:

A afirmação imediata da necessidade ou do desejo, aquilo que implica identidade consigo próprio, infringe a pacificação imperial *de maneira ética*, e não tem nem mais o álbi do militantismo. O militantismo e sua crítica eram ambos compatíveis com o Império à sua maneira divergente; uma como forma de trabalho, e a outra como forma de sua impotência. Mas a prática que deixa tudo isso de lado, na qual uma forma de vida impõe sua maneira de dizer “eu”, está fadada à destruição se não tiver calculado seu golpe (p. 151).



*O desejo sem organização,
portanto desorganizado, imediato
mas calculado, certamente poderia
ser descrito como um voluntarismo
menos simplório.*

Se com o operaísmo e posteriormente com o negri-ismo há uma preservação do trabalho no seio da organização, para TIQQUN a luta é por recusa total ao trabalho. Porém, cabe perguntar, qual a perspectiva que permite abandonar totalmente o trabalho? Voltaremos a isso. Por ora, cabe notar que se a organização do desejo leva ao cidadanismo e à integração total no Império, como aponta TIQQUN (“o voluntarismo mais simplório e a consciência pesada mais atormentada são próprias do cidadão”, p. 119), o desejo sem organização, portanto desorganizado, imediato mas calculado, certamente poderia ser descrito como um *voluntarismo menos simplório* (“O mais importante é jamais perder a iniciativa”, p. 77). Voluntarismo, em todo caso.

Não à toa, seu Partido se chama Imaginário. Ele não *é*, ele (eventualmente) *acontece*:

(...) o Partido Imaginário nunca pode ser individualizado como um sujeito, um corpo, uma coisa ou uma substância, bem mesmo como um conjunto de sujeitos, corpos, de corpos e substâncias, mas apenas como o *acontecimento* de tudo isso. O Partido Imaginário não é substancialmente um resto da totalidade social, mas o *fato* desse resto, o fato de que *haja* uma resto, que aquilo que é representado exceda sempre sua representação, que aquilo sobre o qual se exerce o poder lhe escape sempre (p. 45).

Eu poderia insistir na semelhança com a multidão de Negri: o desejo que é posto em operação na reestruturação do trabalho é motor da organização porque excede e transborda aquilo para o qual foi posto em movimento. No entanto, a diferença não demora a se apresentar:

[O Partido Imaginário] não é em hipótese alguma *um*, em

todo caso, tampouco é unificável numa totalidade isolável (...). É exatamente essa operação que Negri reproduz hoje, de forma atávica, chamando de *multidão*, no singular, qualquer coisa cuja essência é, segundo seus próprios dizeres, ser uma multiplicidade. Esse tipo de embuste teórico nunca vai ser tão medíocre quanto a finalidade a que se presta: unificar espetacularmente em um sujeito o que, a seguir, poderá se apresentar como intelectual orgânico (p. 64).

A linha está portanto traçada: integração, organização e identidade de um lado, acontecimento, fato e singularidade de outro. Nada de classes: cidadãos de um lado, Partido Imaginário de outro, de forma fluida, como fazem os rios Negro e Solimões. TCHIBUN!

Paralelos, assimétricos

Falei que a necessidade de TIQQUN afastar Negri vem de uma crítica (à apologia negri-ista ao cidadanismo) mas também de notáveis semelhanças que podem confundir o leitor. A coincidência se deve ao fato de TIQQUN enaltecer as lutas autonomistas italianas dos anos 1970, das quais Negri fez parte (ainda que da banda “podre”, a autonomia organizada). Esse é um movimento interessante do texto, porque se num primeiro momento a França é o centro do mundo, no aspecto negativo, no aspecto positivo essa posição é deslocada à Itália.¹⁴ Maio “triumfante” – o francês, reconduzido ao Estado e à socialdemocracia – *versus* maio “rastejante”, o italiano, o sujo, o interminável, que ainda lutava e resistia quando a França comemorava o aniversário de dez anos de 68.

Da Itália, dois fenômenos são apreendidos caramente por TIQQUN: autonomia e recusa do trabalho. As experiências de autonomia operária, que teria rompido com o operário¹⁵ presente na década de 1960 italiana, são o modelo, se é que assim se pode dizer (não pode, seria programa), da luta de hoje. Lembremos: “de novo a autonomia, o punk (p. 8)” (faça você mesmo). Quero arriscar uma crítica a essas experiências uma vez tornadas “modelos”. Por um lado, autonomia: poderia muito bem querer dizer, afirma a voz, aprender a roubar, a montar uma rádio clandestina, etc. Faça você mesmo; dá-se um jeitinho. Podemos lembrar que a autonomia é a forma de aparecimento da mercadoria: destacada, separada, alheada. Sim, o sujeito político também foi mercadorizado, foi autonomizado (no mesmo processo, diga-se); mas essa autonomização do sujeito foi levada a novas alturas com a flexibilização do trabalho. Da autonomia como “dar-se suas próprias regras” à autonomia como “dê comando a si mesmo”, “seja seu próprio chefe” e, portanto, à atomização do sujeito político. É verdade que TIQQUN rejeitou o “sujeito”, como vimos; então deveríamos falar em *ação autônoma*.¹⁶ Em todo caso, uma ação chefe de si mesma (pelo lado afirmativo), sem lideranças nem vínculos duradouros (pelo lado negativo), é uma ação singular. Lembremos que não precisamos nos totalizar para atacar o inimigo: “De que importa esta ou aquela totalidade quando todos os ataques locais são, de agora em diante – e este é o único ensinamento válido da farsa zapatista –, um ataque contra o Império?” (p. 77). Sem comunidade, a aposta na singularidade corre o risco de extremo isolamento das partes, que se tornam mundos em si, e assim deixam de ser partes para tornarem-se pequenos todos isolados – mônadas, autossuficientes, autônomas, com o perdão pela redundância.

Simultaneamente à autonomia, a recusa do trabalho percorre a experiência italiana e é também modelar em *Isto não é um programa*: recusa absoluta do trabalho. Segundo a voz, Negri perdeu o aspecto absoluto da recusa ao afirmar, em determinado momento, que só se recusava o trabalho fabril, não os demais. De fato: a recusa do trabalho, em Negri e demais operáistas, não recusava o trabalho como tal, mas as relações capitalistas de trabalho. O que significa, no entanto, a recusa total do trabalho defendida aguerridamente por TIQQUN? Bom, em primeiro lugar, que ninguém jamais terá a necessidade de trabalhar, ou seja, que de alguma forma não especificada alimentação, vestuário, moradia e lazer vão estar disponíveis imediatamente a todos e todas: é só pegar. Poderíamos dar a isso o nome de utopia, o que nos permite, aliás, fantasiar um pouco. Nesse cenário, teríamos ou construído máquinas que produzem tudo, inclusive sua própria manutenção e reprodução (máquinas *autônomas*), ou teríamos transformado de tal forma as pessoas que elas não teriam fome ou sede, não sentiriam calor, frio ou dor, nem sono, nem cansaço, nem tédio. Mas esse mundo sem trabalho precisaria, em todo caso, ser produzido; acabar com o trabalho dá muito trabalho. A não ser que...

A não ser que tomemos como modelo as classes dominantes. As que exploram trabalho alheio (mas TIQQUN afirma ser necessário redefinir as classes). Quem, antes de todo e qualquer operário, recusou-se a trabalhar? A burguesia.¹⁷ Minha provocação aqui é: se TIQQUN recusa o trabalho (fabril ou total), de onde vem sua comida, sua roupa, seus apartamentos, seus sítios, seus *gadgets*? Ninguém enche o bucho com valores imateriais que o norte passou a produzir. Essa mudança de “paradigma” da produção (ou mudança de endereço da produção material) se explica, em linhas gerais, por dois aspectos: pelo lado

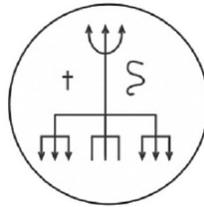
subjetivo, a fim de absorver a demanda de recusa de trabalho fabril, *demanda expressa em lutas organizadas*; pelo lado objetivo, a fim de reterritorializar a produção onde ela possa se tornar mais rentável. As faces subjetiva e objetiva se complementam: onde há mais conflito, o capital enfrenta maiores dificuldades de realizar seus ganhos.¹⁸ Para onde foi essa produção? Ela foi terceirizada, ou seja, enviada o terceiro mundo, para além-mares, além-Lethes, onde o trabalho pode ser esquecido. E se esse for o caso (apresentado, todavia, de forma muito esquemática), nem faz sentido em se falar de redefinição da conflituosidade histórica: não temos aí, afinal, uma divisão global de trabalho? Uma divisão antiga, aliás: colônia x metrópole, periferia x centro.

TIQQUN não quer trabalhar, mas quem alimentou os corpos extensos dessa substância pensante chamada TIQQUN? Quem produziu o computador com que eles digitaram seus textos de ultra-esquerda e com que eles mantinham ligações com grupos estrangeiros? Quem fez a escada, absurdamente usada como elemento de instrução da acusação no processo instaurado contra Julien Coupat e oito amigos, colaboradores de TIQQUN, em 2008?¹⁹ Alguém fez a escada. Alguém trabalhou, e o produto desse trabalho não foi recusado.

A “morte do autor” é o argumento, de matriz foucaultiana, usado por Giorgio Agamben, para defender Coupat e seus amigos, supostos autores de TIQQUN, acusados de terrorismo pela lei francesa (provavelmente também o seriam pela lei brasileira). Para Agamben, A autoria seria um conceito equivocado, ordenador do discurso, figura do sujeito, ou então atribuidor de responsabilidade penal.²⁰ Do ponto de vista prático, a negação da autoria é um jeito inteligente de tirar o cú da reta,²¹ fazer com o que um texto simplesmente “apareça”, sem corpo, apenas uma

voz, puro pensamento. Mas, pergunto, e a escada? Também simplesmente aparece? Certamente não. Talvez ela não tenha *autor*, mas ela é produzida, por sujeitos produtores, sujeitos produzidos, trabalhadores.

Diante de um cenário desse, uma afirmação de que o zapatismo é uma farsa só pode soar como uma ofensa gratuita, uma bravata discursiva. É preciso tomar um lado. TIQQUN e EZLN não estão diante de nós como indiferentes, como mercadorias a serem optadas. Nenhuma singularidade nossa ou deles cria uma equidistância, a possibilidade de optar indiferentemente por um ou por outro. Ao contrário, há uma proximidade nossa com aqueles que estão do lado de cá dessa velha linha. Proximidade e comunidade com os do lado de cá dessa velha linha traçada entre os corpos que trabalham, de um lado, e, de outro, um discurso sem autor e sem corpo que paira no ar, *res cogitans*. Sendo assim: “Viva Zapata! Viva Sandino! Viva Zumbi! Antônio Conselheiro! Todos os Panteras Negras! Lampião, sua imagem e semelhança. Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia”, afirma a Nação Zumbi antes de passar a “Banditismo por uma questão *de classe*”.



Do ponto de vista prático, a negação da autoria é um jeito inteligente de tirar o cú da reta, fazer com o que um texto simplesmente “apareça”, sem corpo, apenas uma voz, puro pensamento.

NOTAS

- 1 Mario TRONTI. *Operai e capitale* (Roma: DeriveApprodi, 2006), p. 33-34.
- 2 A revista *TIQQUN* foi fundada em 1999 a fim de “recriar as condições para uma comunidade outra” [*recréer les conditions d’une autre communauté*] e dissolvida em 2001, após os atentados de 11 de setembro em Nova York. Teve duas edições: a primeira com o subtítulo *Organe conscient du Parti Imaginaire / Exercices de Métaphysique Critique* (“Órgão consciente do Partido Imaginário / Exercícios de Metafísica Crítica”) e a segunda com o subtítulo *Organe de liaison au sein du Parti Imaginaire / Zone d’Opacité Offensive* (“Órgão de ligação no seio do Partido Imaginário / Zona de Opacidade Ofensiva”). Nenhum dos artigos é assinado. Conforme informação apresentada no colofon da primeira edição, costuma-se atribuir ao “comitê editorial” da revista os nomes de Stephan Hottner, Julien Boudart, Fulvia Carnevale, Junius Frey, Joël Gayraud, Stephan Hottner, Rémy Ricordeau e, em especial, Julien Coupat, a quem me referirei adiante. Para a versão digital das publicações, ver < <http://bloom0101.org/> >.
- 3 Comitê Invisível, *A insurreição que vem* (Recife, Edições Baratas, 2007), p.141.
- 4 Refiro-me aos levantes de 2005. Cf. Paulo ARANTES, *Alarme de incêndio no gueto francês*. Disponível em < <http://www.panoramadapalavra.com.br/antivalor/arantes118.htm> >.
- 5 Cf. *L'enigma democrático*, 2007, disponível em < <http://www.sinistrainrete.info/teoria/63-lenigma-democratico.html> > e *Per la critica della democrazia politica*, 2008, disponível em < <http://www.sinistrainrete.info/teoria/321-httpwininfoautorgimmaginiheadgif-per-la-critica-della-democrazia-politica.html> >.
- 6 “Há já algum tempo que eu me apercebi de que, desde meus primeiros anos, recebera muitas falsas opiniões como verdadeiras, que aquilo que depois eu fundei em princípios tão mal assegurados não podia ser senão mui duvidoso e incerto; de modo que me era necessário tentar seriamente, uma vez em minha vida, desfazer-me de todas as opiniões a que até então dera crédito, e começar tudo novamente desde os fundamentos, se quisesse estabelecer algo de firme e de constantes nas ciências”. René DESCARTES, *Meditações metafísicas* (São Paulo, Abril Cultural, 1973), p. 93.

7 “Foi *pelas* lutas sociais, e não contra elas, que o capital se instalou no interior da humanidade, que esta se *reapropriou efetivamente* dele até tornar-se, estritamente falando, *o povo do capital*” (p. 31).

8 Michal HARDT e Antonio NEGRI, *Império* (Rio de Janeiro, Record, 2012), pp. 74-75.

9 Definir o que seria o tal “plano de consistência” (assim como a definição de qualquer outro conceito na obra de Deleuze) é muito difícil. Também chamado de “plano de imanência”, ele pressupõe um “caos primordial”, “um afluxo incessante de pontualidades de todas as ordens, perceptivas, afetivas, intelectuais, cuja única característica comum é a de serem aleatórias e não ligadas”. No caos, o plano de consistência é um corte que emerge e “age como um crivo”. Não é uma “organização”, pela qual se imaginaria um critério que, exterior aos próprios elementos, atribui a eles funções de órgão num corpo definido. Ao contrário, esse crivo é imanente, ele nasce no encontro, na composição e na coordenação entre os elementos, constituindo-os e os fazendo agir com alguma harmonia, mas também levando-os a se dissolver: “‘De imanência’ e não mais ‘transcendental’: porque o plano não precede o que vem povoá-lo ou preenchê-lo, mas é construído e remanejado na experiência” (Cf. François ZOURABICHVILI, *O vocabulário Deleuze*, Rio de Janeiro, 2004, verbete “Plano de imanência (e caos)”).

10 Thiago S. A. FONSECA, *Hardt, Negri e a organização do desejo*, dissertação de mestrado (São Paulo, FFLCH-USP / Departamento de Filosofia, 2015). Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-11112015-133853/pt-br.php> >.

11 Para a crítica de Zizek, ver “Have Michael Hardt and Antonio Negri rewritten the Communist Manifesto for the twenty-first century?”, *Rethinking Marxism*, vol. 13, nº 3/4, 2001. Para a de Boron, ver *Império e imperialismo – Uma leitura crítica de Michael Hardt e Antonio Negri* (Buenos Aires, CLACSO, 2002).

12 Félix GUATARRI e Antonio NEGRI, *Communists like us* (Nova York, Semiotext(e), 1990).

13 “(...) a reestruturação ofensiva do modo de produção capitalista que responde, desde o início dos anos 1970, à reconquista da conflituosidade operária nas fábricas e ao notável desinteresse pelo trabalho que se manifesta

nas jovens gerações depois de 68: toyotismo, automação, enriquecimento do trabalho (...)” (p. 114).

14 “A Itália dos anos 70 continua sendo, em todos os aspectos, o momento de insurreição *mais próximo de nós*” (p. 16).

15 Opto pelo termo “operaísmo” (e o derivado “operaísta”) como tradução do italiano “*operaismo*” (e “*operaista*”). A diferença está no acento, com o que aportuguesei (ou abraseleirei) a palavra. A intenção foi marcar a especificidade da experiência italiana frente aos demais “operarismos” e “obrerismos” de que se tem notícia, sem ter que recorrer ao termo estrangeiro.

16 A autonomia, insiste a voz, não é a afirmação de novos sujeitos, mas “sua dessubjetivação violenta, prática, em ação, a rejeição e a traição do papel que recaí sobre eles *enquanto sujeitos*” – “*separazione*” (p. 60-61).

17 A grande burguesia, que compra trabalho alheio, e a pequena-burguesia, que aspira ao não-trabalho. “[A] acumulação primitiva desempenha na economia política aproximadamente o mesmo papel do pecado original da teologia. Adão mordeu a maçã e, com isso, o pecado se abateu sobre o gênero humano. Sua origem nos é explicada como uma anedota no passado. Numa época muito remota, havia, por um lado, uma elite laboriosa, inteligente e sobretudo parcimoniosa, e, por outro, uma súcia de vadios a dissipar tudo o que tinham e ainda mais. De fato, a legenda do pecado original teológico nos conta como o homem foi condenado a comer o pão com o suor do seu rosto; mas é a história do pecado original econômico que nos revela como pode haver gente que não tem nenhuma necessidade disso. Seja como for. Deu-se, assim, que os primeiros acumularam riquezas e os últimos acabaram sem ter nada para vender, a não ser sua própria pele. E desse pecado original datam a pobreza da grande massa, que ainda hoje, apesar de todo seu trabalho, continua a não possuir nada para vender a não ser a si mesma, e a riqueza de poucos, que cresce continuamente, embora há muito tenham deixado de trabalhar”. Karl MARX, *O capital – livro I* [1867] (São Paulo, Boitempo, 2013), p. 785.

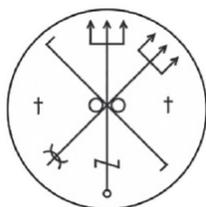
18 O correlação entre recusa de trabalho e reterritorialização da produção material é apresentada por Hardt e Negri em *Império* como paradigmática para todo o norte global.

19 Em novembro de 2008, algumas pessoas foram presas na França sob alegação de “associação criminosa para prática de atos de terrorismo”, entre elas Julien Coupat. Segundo o procurador, ele era membro de uma “célula

invisível” que seria responsável por uma sabotagem na rede de trens de alta velocidade no país. O episódio ficou conhecido como “caso Tarnac”, vilarejo onde Coupat residia num armazém ocupado, e renovou o interesse por TIQQUN. Após seis meses de detenção, Coupat foi liberado em condicional. A escada mencionada, uma escada comum dessas que se encontram em muitos lares, foi apreendida e catalogada como “equipamento de escalada”.

20 “Ora, Julien Coupat e seus amigos não podem ser os autores de nenhum texto publicado em TIQQUN ou em outro lugar, pois eles se situam justamente em uma zona onde sujeito e dispositivo coincidem a tal ponto que a categoria mesma de autor não pode mais funcionar, não porta mais sentido. Do mesmo modo, creio que somente na perspectiva aberta por TIQQUN, como por exemplo, a constatação da guerra civil permanente instaurada pelo Estado em países dito democráticos adquire seu sentido, de outra forma inexplicável”. Giorgio Agamben, *TIQQUN, o retorno*. Disponível em <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/tiqqun.html>

21 Não nego a sagacidade do uso do conceito na situação. O “terrorismo”, lá como aqui, torna-se tipo penal que engloba qualquer (suposta) ação de “lesa pátria”. É compreensível, portanto, argumentar a “morte do autor” para evitar a prisão, como também é compreensível o ódio ao Estado que assim procede. Mas podemos lembrar de outro autor, diante de uma situação um pouco pior, Carlos Marighella, com seu *Mini-manual do guerrilheiro urbano* (1969): “Finalmente, a razão porque este manual leva minha assinatura é que as ideias expressadas ou sistematizadas aqui refletem as experiências pessoais de um grupo de pessoas engajadas na luta armada no Brasil, entre os quais eu tenho a honra de estar incluído. De maneira que certos indivíduos não terão dúvidas sobre o que este manual diz, e podem sem demora negar os fatos ou continuar dizendo que as condições para a luta armada não existem, é necessário assumir a responsabilidade do que é dito e feito. Portanto, anonimato torna-se um problema num trabalho como este”.



DAZIBAO SUPLICA

O problema de sempre numa revista de crítica é que costuma ser dureza encontrar textos, artigos, descrições, críticas, resenhas e congêneres que não se enquadrem no chapa-branquismo- puxa-saquismo-progressismo-soft usual do meio das artes. Então se você tiver algo legal pra publicar pega nosso email e escreve pra gente. Analisaremos a proposta e, se tudo der certo, a publicaremos mais cedo ou mais tarde aqui. Se precisar de um pontapé temático pra começar a escrever, elencamos a seguir uma série (quase) aleatória de temas sobre os quais adorariamos publicar uns artigos malucos.

Como quebrar um banco

Puxa, como era mesmo? “O que é um assalto a um banco comparado à fundação de um banco?” Quando o tio Brecht perguntava isso, era razoavelmente fácil tomar uma posição: Bonnie e Clyde cruzavam a América com rajadas de balas, e os irmãos Lehman ainda eram os donos de mercearia que tinham acabado de inventar um jeito de especular com a colheita do algodão no Alabama. Dizem as más línguas que, nessa época, foi o banqueiro de Lenin, Israel Gelfand, que soprou a teoria da “revolução permanente” pro Trotsky e, de todo modo, logo depois da Revolução Russa, coube ao velho bolchevique Yakov Ganetsky (que tinha pago a passagem de trem do Lenin pra Rússia) passar pra história do movimento operário no pouco honroso papel de fundador do Banco do Povo da URSS. Por sua vez, o lendário alerta do Che aos guerrilheiros revolucionários – “se você começa uma revolução roubando bancos, você termina como um assaltante de bancos” – deixava apenas tácita a parte prática de que faz muito sentido roubar bancos *no meio* da revolução (como o Marighella apontava por extenso no *Manual do Guerrilheiro Urbano*). Mas quando o dinheiro passou a circular nos monitores dos terminais eletrônicos, e mais valia um cartão de crédito na mão do que mil notas de cem voando, os próprios fundamentos da relação entre assaltantes e fundadores de bancos foram virados do avesso, dando lugar a uma nova divisão do trabalho nesse ramo: o Black Bloc se juntou e começou a atirar pedras nas agências bancárias e o pioneiro Nick Leeson, então operador de mercados futuros na bolsa de Cingapura, levou ao colapso o tradicional banco de investimentos londrino *Barings Bank* (depois de uma série de falcatruas artesanais que ele realizou sozinho) – ambos inaugurando tradições que se espalharam pelo mundo. Quem topa realizar o excitante trabalho de especulação política que começa nesse ponto?

Será que ao capturar monstros virtuais estamos participando ativamente da destruição de nossas próprias capacidades cognitivas – e gostando disso? Ou os jogadores de Pokémon GO seriam apenas emissários que alertam pelo exemplo sobre os dispositivos que regem as sociedades de controle capitalistas?

O despertar da força de Donald Trump

A hipótese é maluca, mas simples: o reboot de *Star Wars* em 2015 (e os vários revivals Hollywoodianos) dá forma cultural ao processo social e político que levou à eleição de Donald Trump como presidente dos EUA. Ao basicamente recontar a história do primeiro filme (1977), cobrindo o enredo com uma fina película multicultural, o diretor J.J. Abrams “renovou” a franquia por meio de doses cavalares de nostalgia – e com isso foi capaz de fazer *Star Wars* “great again” (depois das terríveis *prequels* do início dos anos 2000). Trump, por sua vez, utiliza afetos análogos, remixando a nostalgia da era do pleno emprego da América industrial com a garantia de privilégios racistas, heteronormativos e xenófobos. (Devemos essa ao South Park). Por outro lado, do ponto de vista técnico, ao contrário do novo *Star Wars*, cuja produção foi marcada pelo uso de efeitos práticos tradicionais, em que a ambientação *vintage* priorizava a dimensão sensível dos “valores de uso” (locações reais ao invés do “fundo verde”, maquetes ao invés de modelos digitais em 3D, dublês e *puppeteers* no lugar de figuras computadorizadas), o discurso trumpiano é cheio de “Computer Generated Imagery” – coisas que não tem peso ou fricção com a realidade, que aparecem aqui, somem ali, etc. Precisamos de alguém que se habilite a pesar por extenso as contradições que se desenvolvem a partir daí e, ao fim, possa responder: seria Bernie Sanders aquele veio trazer equilíbrio para a Força?



CONTADOR-EM-RESIDÊNCIA



imagens:

pág. 02: ponto riscado de Exu Tranca Tudo

pág. 4: anônimo alemão, Homem atirando uma pedra, c.1520, madeira, 81×25×13 cm

+ ponto riscado de Exu Tranca Ruas

pág. 06: ponto riscado de Exu do Fogo

pág. 09: ponto riscado de Exu das Matas

pág. 12: ponto riscado de Exu Corta-Corta

pág. 92: desconhecido

pág. 97: ponto riscado de Exu Toco Preto

pág. 102: ponto riscado de Exu Cemitério

pág. 106: ponto riscado de Exu Poeira

pág. 113: ponto riscado de Exu Sete Pedras

pág. 118: ponto riscado de Exu do Tira Teima

pág. 122: Cartum de Mike Twohy, publicado no New Yorker, 12.08.1991

pág. 113: ponto riscado de Exu do Fogo

pág. 126: anônimo alemão, Homem atirando uma pedra, c.1520, madeira, 81×25×13 cm

+ ponto riscado de Exu Tranca Ruas

大
字
报

dazibao – crítica de arte

dazibao 4

2016

Conselho Editorial

Deyson Gilbert

Gustavo Motta

Roberto Winter

Seleção e tradução

(Black Mask & UAWMF)

Paula Dykstra

Diagramação

Deyson Gilbert

Revisão

Gustavo Motta

Roberto Winter

Agradecimentos

Adele Motta, Germano Dushá,
Guilherme Leite Cunha, Júlia
Ayerbe e Laura Daviña, Maíra
Benedetto, Paula Dykstra,
Peterson Pessoa, Pontogor,
Thiago Carmuega, Thiago Mori

Website

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

v.4.3

ISSN 2238-958X



9 772238 958002 04

