

**UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE – UNESC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO**

ANA PAULA FREITAS DE ALBUQUERQUE

**EDUCAÇÃO PARA O DISSENSO: ARTE E POLÍTICA NAS
OBRAS DE LAIS MYRRHA E EDUARDO BERLINER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. André Cechinel

**CRICIÚMA
2020**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

A345e Albuquerque, Ana Paula Freitas de.

Educação para o dissenso : arte e política nas obras de Lais Myrrha e Eduardo Berliner / Ana Paula Freitas de Albuquerque. - 2020.
230 p. : il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Extremo Sul Catarinense, Programa de Pós-Graduação em Educação, Criciúma, 2020.
Orientação: André Cechinel.

1. Formação humana. 2. Arte moderna - Séc. XXI. 3. Arte - Imagem. 4. Arte - Educação. 5. Lais Myrrha. 6. Eduardo Berliner. - I. Título.

CDD 23. ed. 707

Bibliotecária Elisângela Just Steiner - CRB 14/1576
Biblioteca Central Prof. Eurico Back - UNESC

ANA PAULA FREITAS DE ALBUQUERQUE

“EDUCAÇÃO PARA O DISSENSO: ARTE E POLÍTICA NAS OBRAS DE LAIS MYRRHA E EDUARDO BERLINER”

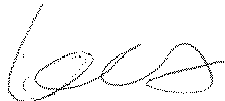
Esta dissertação foi julgada e aprovada para obtenção do Grau de Mestre em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Extremo Sul Catarinense.

Criciúma, 9 de outubro de 2020.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. André Cechinel
(Orientador – UNESC)

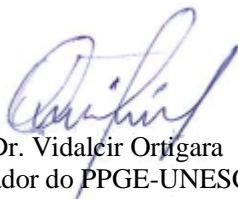


Profa. Dra. Imaculada Maria Guimarães
Kangussu (Membro – UFOP)

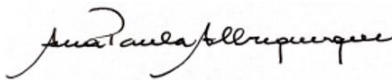


Prof. Dr. Gladir da Silva Cabral
(Membro – UNESC)

Profa. Dra. Keli Cristina Pacheco
(Suplente – UEPG)



Prof. Dr. Vidalcir Ortigara
Coordenador do PPGE-UNESC



Ana Paula Freitas de Albuquerque
Mestranda

Para Tomás e Matias, que me ensinam todo dia sobre esse exercício contínuo, incompleto e intransitivo que é amar.

AGRADECIMENTOS

Os últimos anos foram um período de intenso aprendizado e, como dimensão inerente a esse processo, também um tempo de grandes angústias. Gostaria de agradecer a todas as pessoas que contribuíram, de alguma forma, para esse percurso.

A minha mãe, Regina, e a minha avó, Ilá, dois exemplos de força e resistência que me ensinam continuamente sobre o poder da mulher para enfrentar os desafios que o mundo lhe impõe e construir seus próprios caminhos. Duas pessoas com quem aprendi, desde cedo, o significado concreto do amor.

Aos meus filhos, Tomás e Matias, que são força e luz na minha vida e que souberam, com carinho e sensibilidade, entender minha ausência. Ao Marinho, porque sempre acolheu meus desejos e incentivou, como ninguém, meus projetos. Aos três, pelo amor, carinho e generosidade de sempre, essenciais nessa trajetória, e pelo conforto nos períodos de desalento.

Ao meu irmão, Rafael, a minha cunhada, Ciza, e ao meu sobrinho, Bento, que, mesmo de longe, foram sempre fonte de incentivo.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Educação, pelos conhecimentos transmitidos, especialmente ao professor Gladir, por sua sabedoria e gentileza, e ao professor Rafael, pelas profundas discussões acerca dos mais instigantes temas da nossa cultura.

Aos meus colegas do Mestrado, em especial ao Diego, com quem compartilhei, além de discussões teóricas, inquietações e poesia. À Ana Maria, pelo estímulo, pelas trocas e pela escuta atenta e generosa.

A todos os integrantes do Grupo de Pesquisa Núcleo de Estudos sobre Formação Humana (FORMA), coordenado pelos professores Rafael Mueller e André Cechinel, pelas conversas e reflexões teóricas que estão, de alguma maneira, refletidas nesse trabalho.

Por fim, agradeço especialmente ao meu querido orientador, André Cechinel, fonte inesgotável de conhecimento, que me ensinou mesmo quando não imaginou que o fazia. Obrigada pela dedicação, pela leitura atenta e meticulosa, pelas provocações e pelas densas reflexões, mas também por me permitir caminhar com autonomia e pela sensibilidade para compreender meu tempo, entender minhas aflições e incentivar-me nos momentos essenciais.

Ao Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições Comunitárias de Ensino Superior - PROSUC/CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

*Há sempre buracos no muro para
escaparmos e para o improvável
entrar.*

(Siegfried Kracauer)

RESUMO

A presente pesquisa propõe-se a investigar a possibilidade de uma experiência formativa emancipatória, por meio do contato com as obras dos artistas visuais Lais Myrrha e Eduardo Berliner. Para tanto, o estudo problematiza a forma como a arte se relaciona com outros dispositivos imagéticos na cultura contemporânea, assim como o ideal de formação humana e sua possível efetividade ainda hoje. Nesse percurso, emerge o impasse que enfrentam a arte e a educação: quando a dimensão instrumental da razão alia-se a uma lógica econômica espoliadora que visa transformar tudo em meio para produzir riquezas, aquelas atividades que existem por si mesmas, ou que não servem imediatamente a esse propósito, tendem a ser desprezadas ou controladas de tal forma que resem neutralizadas enquanto experiências desviantes. Todavia, ao vislumbrarmos os excessos dessa racionalidade restritiva, percebemos que a mesma cultura que despreza a arte é aquela que sustenta a sua importância: ao relacionar-se de maneira crítica e negativa com a realidade ela é capaz de reconfigurar a forma como percebemos e agimos e, com isso, criar outras possibilidades de existência no mundo. Essa dimensão dissensual é imprescindível para pensarmos uma educação política que se comprometa com a tarefa emancipatória, razão pela qual a experiência estética com a arte inaugura a possibilidade de um processo verdadeiramente formativo. O exercício de análise das obras de Lais Myrrha e Eduardo Berliner visa demonstrar como os artistas articulam as imagens e restauram seu potencial crítico, e, sobretudo, como a apropriação criativa da memória e da história pode propor questões relevantes para pensarmos criticamente o presente.

Palavras-chave: Formação humana. Arte Contemporânea. Imagem. Eduardo Berliner. Lais Myrrha.

ABSTRACT

This study investigates the possibility of an emancipatory formative experience, through the contact with the works of visual artists Lais Myrrha and Eduardo Berliner. In order to do so, the investigation questions the way art relates to other visual devices in contemporary culture, as well as to the ideal of cultural education and its possible effectiveness today. Along this path, one can notice the impasse that art and education face: when the instrumental dimension of reason is combined with a despoiling economic logic that aims to transform everything into a means to produce wealth, those activities that exist by themselves, or that do not serve immediately to this purpose, tend to be discarded or controlled in such a way that they remain completely neutralized as deviant experiences. However, when we widen our gaze and glimpse the excesses of this restrictive rationality, we realize that the same culture that despises art is one that reveals its true relevance: by relating critically and negatively to reality, art is able to change the form how we perceive and act and, with that, it can create other possibilities of existence in the world. This non-consensual dimension is essential for thinking about a political education that is committed to an emancipatory task, which is why the aesthetic experience with art opens the possibility of a truly formative process. The exercise of analyzing the works of Lais Myrrha and Eduardo Berliner aims to demonstrate how artists articulate images and restore their critical potential, and, above all, how the creative appropriation of memory and history can pose relevant questions to think critically about the present.

Keywords: Cultural education; contemporary art; image; Eduardo Berliner; Lais Myrrha.

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1** – Lucas Simões. Recalque diferencial, 2015. Imagem da instalação antes e depois da abertura. Fonte: <http://cargocollective.com/lucassimoes/recalque-diferencial>. Foto: Paulo Peixoto / Brutal Studio.....19
- Figura 2** - Bill Viola. Capela de Ações Frustradas e Gestos Fúteis, videoinstalação (frame), 2013. Fonte: <https://aicomfiam.net/2018/09/06/cultura-o-ciclo-da-arte-em-movimento/>. Foto: Bianca Matz.....31
- Figura 3** - Rosângela Rennó. Operação A3-2, 2014 (141 x 80 x 6 cm), da Série Operação Aranhas/Arapongas/Arapucas, 2014-2016. Três impressões digitais sobre papel Hahnemühle PhotoRag 308gr. a partir de fotografias realizadas por José Inacio Parente (Rio de Janeiro, 1968), Rosângela Rennó (Belo Horizonte, 1984) e pela Cia de Foto (São Paulo, 2013), papel de seda, acrílico e objetivas antigas, 100 x 133 x 5 cm. Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/60/2>.....45
- Figuras 4, 5 e 6** – Lais Myrrha. Teoria das Bordas, 2007. Instalação. Granitina preta e branca, dimensões variáveis. Fonte: Portfólio da artista Lais Myrrha. Sim Galeria.....94
- Figura 7** - Cildo Meireles, Cruzeiro do Sul (1969-1970). Pequeno cubo de madeira, 9 x 9 x 9 mm. Fonte: https://issuu.com/institutotomieohtake/docs/cat__logo_osso..... 103
- Figura 8** - Cildo Meireles, Cruzeiro do Sul (1969-1970). Pequeno cubo de madeira, 9 x 9 x 9 mm. Fonte: <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>. Foto: Pat Kilgore.....103
- Figuras 9, 10 e 11** – Lais Myrrha. Dois pesos, duas medidas (2016). Terra compactada, toras de madeira, bambu e piaçava/ Concreto, metal, tijolo, argamassa, madeira, canos de PVC, conduites, fios e vidro, 8m x 2,90m x 2,90m. Fonte: <https://www.simgaleria.com/arquivos/1554233115-portfolio-laismyrrha.pdf>..... 105

- Figura 12** - Compensação dos erros, 2007. Vídeo e desenho. Duração do vídeo: 1: 00: 00. Fonte: <https://www.simgaleria.com/arquivos/1554233115-portfolio-laismyrrha.pdf>.....115
- Figura 13** - Eduardo Berliner. Balanço, 2016. Óleo sobre MDF, 275 x 372 cm. Fonte: https://www.casatriangulo.com/media/pdf/EB_portfolio2019.pdf.....147
- Figura 14** – Eduardo Berliner. Da série Esopo, 2013 . Nanquim sobre papel, 17 x 24 cm (cada). Fonte: https://www.casatriangulo.com/media/pdf/EB_portfolio2019.pdf.....158
- Figura 15** – Eduardo Berliner. Ossada, 2019. Óleo sobre tela, 135 x 160 cm. Fonte: https://www.casatriangulo.com/media/pdf/EB_portfolio2019.pdf.....159
- Figura 16** – Eduardo Berliner. Anjo, 2018. Óleo sobre tela, 196 x 120 cm. Fonte: https://www.casatriangulo.com/media/pdf/EB_portfolio2019.pdf.....167
- Figura 17** - Paula Rego, Assunção, 2002. Giz pastel sobre papel, 54 x52 cm. Fonte: Museu da Presidência da República de Portugal.....169

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	19
2 ESTUDOS DE CASO: DEFININDO CONCEITOS A PARTIR DE CENAS DA ARTE	31
Excurso I - Sobre o caráter salvacionista da arte.....	75
3 LAIS MYRRHA: A ARQUITETURA DO MUNDO COMO MATÉRIA DA ARTE.....	91
Excurso II - A instrumentalização do conceito de formação humana e o esvaziamento da arte na nova BNCC	125
4 EDUARDO BERLINER: CORPO E SUBJETIVIDADE CONTEMPORÂNEA.....	141
Excurso III - Temporalidade e atenção: o corpo no mundo 24/7.....	177
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	193
REFERÊNCIAS.....	213

1 INTRODUÇÃO

A abundância do sofrimento real não tolera o esquecimento; [...] requer também a permanência da arte que proíbe. Não há praticamente outro lugar em que o sofrimento encontre sua própria voz, consolo, sem ser imediatamente traído por isso.

(ADORNO, 1991, p. 64)

Figura 1 – Lucas Simões. *Recalque Diferencial*, instalação, 2015.



Fonte: <https://lucassimoes.com.br/recalque-diferencial>

Na instalação *Recalque Diferencial* (2015), o artista Lucas Simões convida os espectadores a visitar uma sala cujo piso é revestido com placas de concreto montadas sobre uma superfície de espuma. Ao caminhar sobre o chão de concreto o peso do corpo vai abrindo fissuras que se espalham rapidamente. Em contraste com a rigidez comumente associada ao material, o primeiro passo inaugura a fragilidade e instabilidade do solo no qual pisamos. Com o tempo, não é mais possível identificar o que um dia foi esse amontoado de escombros sob nossos pés. Habitar a obra é participar de sua ruína. A instalação nos convida a pensar criticamente sobre nossa história, e também sobre nosso presente.

Estamos imersos num fluxo de acontecimentos que se sucedem velozmente numa cadeia ininterrupta de novidades fungíveis. Esse fluxo, todavia, tem sido dominado por uma lógica reificadora que nos impõe, sob tensão constante, o imperativo da produtividade e da competitividade em todos os âmbitos da vida. A racionalidade que domina os corpos e os desejos submete a percepção, coloniza a atenção e nos insere numa rede de afetos que tem conduzido a criatividade e a potência da vida em direção a equações mercantis simples de lucros e perdas. Excitação e exposição permanentes resultam na circulação de imagens midiáticas e na espetacularização da vida privada que retratam, não obstante a diversidade dos protagonistas, a banalidade e a pobreza do cotidiano lado a lado com cenas de agressão, de intolerância, de exploração e negação do outro.

No entanto, a despeito da ambiguidade, da complexidade e da fragmentação do nosso tempo, quando a razão restritiva que fundamenta o solo que pisamos é uma só – determinada pela esfera econômica orientada pelo sistema normativo neoliberal –, é o consenso e a homogeneidade que organizam a existência, ainda que sob a ilusão de liberdade e diversidade. Na obra de Lucas Simões, ao mesmo tempo em que a superfície se quebra com a força de nossos passos, ela nos amortece, como numa espécie de anestesiamento diante da possibilidade da destruição. Assim, presenciamos grandes questões que permeiam o nosso convívio em sociedade como o colapso da natureza, a miséria e a fome – apesar do avanço tecnológico –, as migrações globais e a xenofobia, fundamentalismos, conservadorismos, desigualdade social e econômica e, no entanto, nos adequamos às exigências do nosso tempo, respondemos com lealdade aos seus apelos, ainda que o caminho possível seja a nossa ruína.

Recalque diferencial é o termo utilizado no campo da engenharia e da arquitetura para descrever um fenômeno decorrente da instabilidade e deslocamento do solo sobre o qual foi erguida a fundação do edifício, manifestando-se em rachaduras nas paredes da construção (FARIAS, 2015). A obra foi apresentada ao público em 2015, na Galeria Emma Thomas, em São Paulo. Nesse mesmo ano, houve um agravamento da crise política brasileira. O que havia começado como um movimento catártico em 2013, transformou-se rapidamente numa insatisfação generalizada contra os governantes e culminou num espaço de polarização e ascensão de uma pauta conservadora e moralista. A implementação de uma agenda neoliberal contribuiu para a instabilidade democrática nacional. Uma política e uma justiça do espetáculo emergiram junto com novos protagonistas que souberam muito bem capturar o sentimento de descontentamento geral e, sob a retórica do medo, colocar em prática uma ampla estratégia punitivista que se revela como instrumento de perseguição às minorias e às camadas excluídas da sociedade. Tudo isso, talvez, de forma imbricada, num embaralhamento de temporalidades. A instabilidade democrática convive, assim, com o autoritarismo e a brutalidade traduzidos numa onda de violência urbana e social institucionalizadas. Instabilidade que exige que recalculamos por onde andamos, onde pisamos e o que construímos como elaboração simbólica de nossos fundamentos sociais e culturais.

Somos um país condenado ao moderno, afirmou Mário Pedrosa, em 1959, frase que traduz a ambiguidade da experiência brasileira que transita entre modernização e conservadorismo, ou melhor, entre a abertura para o novo e a experimentação nas artes e arquitetura e uma política desenvolvimentista ancorada na imposição de um programa nacional-populista. Formado em arquitetura, Lucas Simões discute em sua obra as questões éticas, estéticas e políticas que permeiam a arquitetura modernista no Brasil, cuja utopia radical foi a construção de Brasília, síntese do programa de integração de uma sociedade erguida sobre a desigualdade, que mostra a face perversa e violenta desse projeto. O concreto, expressão desse movimento arquitetônico, material que simboliza a permanência, a estabilidade e a solidez, estilhaça-se diante da vulnerabilidade e da precariedade de uma história erguida sobre a exploração, a corrupção e o autoritarismo.

Brasília, todavia, continua viva como projeto inacabado, como promessa que ainda não se cumpriu. O Brasil é o país do futuro¹; um futuro que parece permanentemente adiado. Um futuro que se mostra cinza a cada reiteração, no presente, dessa herança violenta, excludente e antidemocrática e de uma trajetória histórica em ocultar e minimizar essas agressões que emergem como trauma social. *Amanhã não lembrarei de nada* (2019) gravou o artista Beto Schwafaty, diante dos acontecimentos recentes do país, em uma placa retangular de bronze, numa espécie de monumento ao esquecimento, que atua como dispositivo para refletirmos sobre a disputa de poder que envolve o ato de lembrar e esquecer numa sociedade marcada pela velocidade e pela presentificação. Mas, sobretudo, estampou a sentença *O Brasil tem um enorme passado pela frente* (2019)², afirmando a necessidade – urgente – de inscrição dessa violência, e da tentativa de seu ocultamento, para revelar e criar novas possibilidades de construção do futuro.

É preciso, então, uma volta ao passado; revisitar o acúmulo de atrocidades que marcaram nossa história e que continuam a manchar nosso presente: além das grandes catástrofes do século XX, todos os massacres perpetrados pelo autoritarismo – como a repressão, a tortura, a morte e o desaparecimento de pessoas durante a ditadura –, a opressão econômica e a perseguição às minorias e aos despossuídos, as grandes obras e projetos que devastam a natureza e dizimam comunidades. Agressões implementadas pela técnica e pela ciência como promessa de progresso da humanidade que não podem ser desvinculadas das estruturas econômicas e de poder a que servem. Esse olhar para o passado, ao revirar os escombros de nossa construção histórica, abre as portas para desmistificar a crença na evolução de um tempo linear e homogêneo como promessa de um futuro sempre melhor que, desde a modernidade, tem nos mostrado um mesmo propósito: a dominação da natureza e do próprio ser humano a partir de uma racionalidade instrumentalizada em nome do lucro.

O retorno ao passado, no entanto, requer um compromisso com a memória dos esquecidos. Em lugar de uma tentativa de restituição total dos fatos, a construção de uma montagem dos escombros a partir da memória, sempre uma lembrança fragmentária, que emerge diante das

¹ Stefan Zweig, escritor austríaco, passou os últimos anos de sua vida no Brasil e escreveu, em 1941, o livro *Brasil, um país do futuro*, apostando no nosso país como um modelo de desenvolvimento para o mundo.

² Paráfrase de uma frase de Millôr Fernandes.

necessidades do presente. Cotejar o nosso passado histórico com o trauma implica elaborar esse passado, enfrentá-lo, sem, todavia, dominá-lo, tal como pretende o historicismo. À ilusão da representação integral sucede a apresentação e reinscrição dos eventos no presente. Esta é uma tarefa importante diante de uma tradição do apagamento da violência e da impunidade em nosso país que permite que torturadores tenham orgulho de usar métodos que não deixam marcas no corpo das vítimas e, especialmente, que sejam exaltados e venerados publicamente, como demonstram os fatos recentes de nossa história política, sem mencionar o racismo estrutural e o ódio à diferença que, disfarçados sob o manto do discurso do medo, permitem a execução de verdadeiros massacres.

Mas como manter o passado ativo diante do paradoxal apagamento pelo esquecimento da história oficial e, simultaneamente, pela onipresença de imagens midiáticas que o ofuscam enquanto herança viva, que impõem legendas que congelam os fatos e que, ao expô-los à exaustão, dão-nos como superados? O fascínio pela mídia, nossa submissão ao fluxo incessante de imagens da informação e da comunicação, o culto ao novo, a diversão como instrumento de dominação, fazem com que nos adaptemos sem resistência à dinâmica do consumo e da acumulação e impõem uma positividade em relação ao tempo que embaraça a leitura das marcas do trauma em nossa história. Mas se, de acordo com a célebre sentença de Benjamin (2012a), todo documento da cultura é também marca da barbárie, é necessário, portanto, resgatar o teor testemunhal das obras da cultura para “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012a, p. 245) e, dessa forma, pensar o campo estético em sua relação com ético e com o político.

Reagindo a esse cenário de crise, de exacerbação da destruição e da violência, e diante de um apagamento recorrente da memória dos vencidos, sobre o qual se ergue a história oficial dos grandes heróis estampada nos monumentos que decoram ruas e praças Brasil afora, a arte contemporânea é convocada a uma errância no campo político. Assim como o andar cuidadoso sobre um solo instável que se rompe ao toque dos nossos pés em *Recalque diferencial*, o momento requer um andar refletido, mas sem rumo certo, um caminhar exploratório, um desvio da rota consensual da ordem estabelecida, uma suspensão dos passos largos e apressados do dia a dia que nos levam sempre ao mesmo lugar. A arte, nesse sentido, é pensada como dispositivo capaz de ativar experiências sensíveis que desviem nossa atenção, que libertem nossa percepção – e uma subjetividade oprimida e submissa –, que recolorem o ser humano, em sua corporeidade, em sua potência de

vida, mas também no reconhecimento de sua fragilidade intrínseca, como centralidade, e, sobretudo, é pensada como agente ativo apto a inscrever, de maneira crítica e criativa, a barbárie e o esquecimento que se reproduzem de forma recorrente. É a catástrofe que marca nossa história, e que continua a ser reproduzida no presente, que exige a continuidade da arte hoje, como anunciou Adorno (1991).

A crise e a violência que solicitam a arte reclamam também a educação como exigência política. Uma educação, contudo, que não se reduza à sua dimensão técnico-instrumental, ao seu alcance pragmático, que não se limite a desenvolver habilidades que são agregadas como vantagens na luta competitiva pelo sucesso, mas que, ao contrário, nos liberte da adaptação e do conformismo incondicional ao nosso tempo, que nos confronte com as disputas de poder que envolvem a nossa existência e com as atrocidades que atravessam a nossa história, e que, ao promover a reflexão crítica, ative uma experiência formativa no sentido de alcançar a autonomia e a liberdade indispensáveis à existência de uma democracia efetiva. E, uma vez que a arte contemporânea continua provocando dissenso, reagindo e atuando como espaço crítico que tensiona com as micropolíticas do cotidiano, apresentando o trauma social, ao invés de amenizar a existência cotidiana, afetando e deslocando o espectador para além das estratégias de anestesiamento e homogeneização dos desejos, ela emerge como perspectiva de uma educação política.

Diante desta paisagem marcada pelas angústias contemporâneas que me afetam e mobilizam, e pensando na arte também enquanto um saber que emerge a partir da experiência sensível – e não um saber que submete a sensibilidade e a percepção – e na educação em sentido amplo, enquanto formação cultural, proponho refletir sobre a arte contemporânea enquanto experiência estética capaz de acionar uma educação para a emancipação, que, na contramão da realidade objetiva, ultrapasse o modelo de uma educação positiva, instrumental e mercantilista. E, entendendo que pensar criticamente o nosso presente – e projetar outras possibilidades de elaboração do real – requer um trabalho de (re)construção daquilo que lembramos e esquecemos, recolhendo os cacos de uma memória esmagada pela história hegemônica, volto minha pesquisa para a análise de artistas contemporâneos cuja poética incorpora a inscrição memorial e apresenta a complexidade de lidar com a memória face à impermanência das coisas do mundo.

É isso que os artistas Lais Myrrha e Eduardo Berliner fazem, cada um a seu modo, abertos à experiência da vida, mas sem as amarras das certezas previamente estabelecidas, colecionando e arquivando imagens do cotidiano, da memória e da história, a partir das quais constroem novas possibilidades de leitura e re/escritura crítica do presente. Enquanto Lais Myrrha, por meio de fotografias, vídeos, esculturas e instalações, problematiza a relação entre modernidade e violência, conhecimento e poder, contestando a arbitrariedade das representações, das convenções acerca do tempo e do espaço, da construção e da destruição, interessando-se pelas ruínas, pelo apagamento, pelas falhas, não a serem restauradas, mas como zonas desestabilizadoras para repensar nossa existência, Eduardo Berliner, especialmente por meio da pintura e do desenho, realiza um trabalho de colagem que atua como campo de forças que, longe da estabilidade, remete ao risco e à tensão de estar vivo. Parte do caos do real e de distorções produzidas pelas imagens da memória para provocar atritos de forma que as imagens – de figuras híbridas, corpos que se transmutam, de máscaras, mutilações, mas também da infância, transitando entre delicadeza e brutalidade – remetam ao indizível, ao imprevisível, ao estranho, tensionando a relação entre homem e natureza e apresentando a violência e o mal-estar na sociedade contemporânea.

São dois artistas, portanto, que lidam, a partir de diferentes linguagens, com questões essenciais para uma reflexão crítica da realidade contemporânea, especialmente, no contexto do nosso país. Lais Myrrha concentrando-se numa relação entre a história e a forma como as coisas são arquitetadas, questionando as normas e os limites previamente traçados para a nossa experiência comum, insere dúvidas nas certezas de uma organização consensual que exclui seletivamente aqueles que não interessam na conta. Eduardo Berliner, por sua vez, enfatiza o aspecto subjetivo: que sujeito emerge dessa realidade fragmentada, de uma experiência fraturada, de um corpo subjugado? Diante dessas questões, cria imagens que são verdadeiras metáforas de nossa condição existencial no mundo de hoje e questiona o lugar do corpo numa sociedade neoliberal espetacular que tem por horizonte o desempenho máximo. E ambos os artistas atuam em suas práticas sem, todavia, conduzir ou antecipar a sensibilidade e a interpretação do espectador, reconfigurando criticamente a realidade social, a partir da instauração do dissenso e da liberdade inerente a uma experiência estética autônoma.

Por conseguinte, a pesquisa propõe-se a investigar em que medida as obras de Lais Myrrha e Eduardo Berliner, ao lidar com as tensões do presente por meio do trabalho da memória, são capazes de acionar uma educação política para um olhar crítico que resista à lógica homogeneizante da mercantilização, da produtividade e do espetáculo que se espalha por todas as dimensões da vida, inclusive sobre o projeto de educação formal em curso no país. Perpassa também a investigação a reflexão acerca do papel fundamental da arte contemporânea na tarefa de inscrever criticamente a violência e o esquecimento que se somam no passado e no presente, sobretudo num país cuja tradição é o ocultamento e o apagamento da história de agressões, exclusões e desigualdades. Trata-se de uma tarefa que visa conectar a estética à ética e à política. Por fim, investigo as relações entre arte, imagens e palavras num contexto de fluxo incessante da vida cotidiana que, fundado numa dinâmica de anestesiamento social e cultural, altera a percepção, afetando a ontologia do sujeito contemporâneo e prejudicando, assim, outras formas de experiência e de exercício livre da corporeidade.

As categorias arte contemporânea, memória e formação humana orientam a pesquisa. O vínculo entre arte e política é pensado a partir de Jacques Rancière, para quem, tanto uma quanto a outra, atuam no espaço da experiência comum, reconfigurando seu campo por meio do dissenso e, ao fazê-lo, embaralham as fronteiras previamente organizadas, desestabilizam a partilha hegemônica e, assim, apontam outras possibilidades de existência sensível que ativam processos de subjetivação política capazes de emancipar. A arte, por conseguinte, não é política pelo conteúdo que veicula, mas por aquilo que provoca no espectador – uma experiência que foge às experiências ordinárias –, que é ativado a partir do contato com o artefato artístico e que, portanto, não pode ser garantido de antemão. As imagens da arte, então, misturam-se com as imagens do cotidiano. Todavia, enquanto estas tendem a atuar na ordem do consenso, resguardando a organização desigual no mundo, aquelas atuam suspendendo o fluxo das imagens midiáticas, ativando um curto-circuito que afeta e desloca o espectador. Daí a importância da análise do potencial crítico das imagens, tema que também é objeto de estudo de Georges Didi-Huberman, que retoma o conceito de imagem dialética de Walter Benjamin – aquela que envolve múltiplas temporalidades, contraditória e heterogênea, que não se deixa aprisionar pelo ordinário dos clichês e, portanto, é capaz de desencadear novas experiências e narrativas.

É Walter Benjamin, também, que propõe uma tarefa ética e política para a memória: narrar a história dos vencidos, dos sem-nome, que ficaram esquecidos pela narrativa da história oficial. Essa luta contra o esquecimento é também uma luta contra a repetição do horror. Mas muitos desses eventos traumáticos carregam consigo a impossibilidade da fala e da traduzibilidade, a incapacidade de uma representação histórica que dê conta do todo, gerando, dessa forma, uma ambigüidade fundamental: a exigência da representação e a sua simultânea impossibilidade. Dessa aporia, emerge a importância do trabalho da memória e do testemunho – de que se ocupa Márcio Seligmann-Silva – que, ao lidar com o registro plural do passado, com as diferentes versões, comportam a alteridade no lugar da totalidade normalizadora da historiografia positivista, da mesma forma que atestam a urgência da arte, já que, por meio da imaginação e da criatividade, é possível enfrentar a obstrução da linguagem sem, todavia, dominá-la. Essa leitura estética opõe-se tanto ao apagamento da memória quanto à tentativa de sua “museificação” e, por conseguinte, tenta manter o passado ativo no presente de forma que ele possa ser elaborado para impedir que a barbárie continue a se repetir.

Por outro lado, ideia de formação humana é pensada a partir da Teoria Crítica. Para Theodor Adorno, assim como a ciência, por si só, não garante o progresso, porquanto guiada por uma razão restritiva, a educação também não garante a emancipação. É preciso, dessa forma, refletir criticamente sobre o projeto político educacional em curso para averiguar suas possibilidades e, uma vez que a educação tem respondido de forma cada vez mais solícita ao imperativo produtivista, de maneira a formar um sujeito que aceite e se adapte à realidade existente, a liberdade e a autonomia visadas pela experiência formativa restam prejudicadas. Por conseguinte, só é possível falar em formação cultural a partir de uma postura crítica diante do mundo, de uma educação que nos confronte com a opressão da vida humana exercida de forma planejada e racional. E, na medida em que a experiência estética com a arte contemporânea convoca o espectador como intérprete ativo no trabalho de tradução e narração, ativando outras sensibilidades, aprimorando nossa linguagem, ela é capaz de instaurar um processo de emancipação, tal como sugere Rancière, ao afirmar a igualdade e capacidade de todos e qualquer um.

A dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro, são apresentados os principais conceitos que orientam a pesquisa, a partir de estudos de caso que têm por base a análise de cenas da arte. Não se

pretende, com isso, reduzir a discussão teórica à dimensão das obras escolhidas, tampouco empregá-las como forma de ilustrar as análises, mas tão somente apresentá-las como ponto de partida para as reflexões propostas, de forma a multiplicar os vínculos com o campo exterior. Nesse sentido, a obra *Capela de ações frustradas e gestos fúteis* (2013), de Bill Viola, inaugura a investigação sobre a relação entre imagens e palavras numa sociedade espetacularizada, movida por um fluxo midiático que direciona a atenção para fins produtivos e, dessa forma, impõe a dominação dos corpos e conduz a uma nova ontologia do ser. Já a discussão sobre o potencial crítico das imagens, bem como a sua relação com o espectador é ativada a partir do poema “O estrangeiro” (1869), de Charles Baudelaire (2011). Mas, para entender nosso presente, é preciso voltar nosso olhar para o passado. Num país marcado pelo trauma da ditadura, perpassado tanto pela violência quanto pela tentativa de apagamento de seus rastros, a arte insere em sua poética a memória e o testemunho. É o que faz Rosângela Rennó, na obra *Operação A3-2* (2014), da *Série Operação Aranhas/Arapongas/Arapucas* (2014-2016). Por fim, a noção de formação humana e suas possibilidades no presente, também é abordada neste capítulo, por meio de uma imagem invertida que emerge da leitura do conto de Robert Walser (2014), “A história de Helbling” (1914), de maneira a introduzir o debate acerca da possibilidade emancipatória por meio da experiência estética com a arte.

O segundo capítulo é dedicado à análise de algumas obras da artista Lais Myrrha que, questionando os monumentos da nossa história, evocam a dinâmica da memória e sua negociação com o esquecimento como espécie de antimonumentos, inscritos por meio de uma estética da ruína, que contestam a permanência dos símbolos oficiais e as relações de poder subjacentes a sua construção. A artista, nascida em Belo Horizonte, em 1974, é formada em Artes Plásticas pela Escola Guignard, da Universidade Estadual de Minas Gerais, mestre em Artes pela Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais, e doutoranda na mesma instituição. Hoje, vive e trabalha em São Paulo. Possui uma vasta produção, com exposições no Brasil e exterior, além de inúmeros prêmios.³ Proponho, então, uma leitura possível para as obras *Teoria das bordas* (2007), *Dois pesos, duas medidas* (2016), e

³ As informações foram coletadas na página virtual da SIM Galeria. Disponível em: <<https://www.simgaleria.com/artistas/lais-myrrha>>. Acesso em: 5 jan.2019.

Compensação dos erros (2007), artefatos que lidam com a desconstrução das fronteiras reais e simbólicas que organizam a nossa existência, com o avanço da técnica moderna e a ameaça de colapso que seu uso instrumentalizado implica, com o corpo domesticado por um fluxo que aprisiona, temáticas que friccionam com questões essenciais a uma abordagem crítica de nosso presente.

No terceiro capítulo, as obras de Eduardo Berliner são objeto de análise, com sua colagem de imagens ordinárias e memórias pessoais que remetem à condição de nossa existência enquanto seres humanos marcados pela fragilidade, pelo vazio, pelo desamparo, mas também pela busca de novos caminhos e pela transformação. O artista nasceu no Rio de Janeiro, em 1978, onde vive e trabalha. É graduado em Desenho Industrial/Comunicação Visual, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e mestre em Tipografia pela *University of Reading*, Inglaterra. Possui várias premiações e participou de grande número de exposições individuais e coletivas, no Brasil e no exterior.⁴ O corpo é protagonista nas obras *Balanço* (2016), *Ossada* (2019) e *Anjo* (2018). Seja o corpo instrumentalizado, o corpo amputado, o corpo esvaziado, disfarçado ou em transformação, a violência divide espaço com uma espécie de candura, o que imprime um estranhamento ainda maior ao vocabulário expresso na pintura do artista. A complexidade das composições parece refletir, de certa forma, as contradições e ambiguidades do mundo contemporâneo e a vulnerabilidade do corpo que, todavia, também é potência nessa intrincada trama do viver.

Ao final de cada capítulo, por meio de excursos, proponho trazer outras questões para pensar que relações podem ser estabelecidas entre arte e educação, problematizando suas imbricações, assim como seus vínculos com temas mais amplos que permeiam a cultura contemporânea, a fim de tentar construir ao longo do trabalho uma ideia possível de formação humana hoje. No primeiro excurso, a discussão gira em torno de um discurso que propõe um caráter salvacionista para arte, questionando seus fundamentos. O segundo, centra-se na análise da nova Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2018) para o Ensino Médio, tentando extrair qual o conceito de formação ali presente e qual o lugar previsto para a arte no documento. Para concluir, investigo as mutações da percepção e os usos da atenção como instrumentos de

⁴ De acordo com as informações constantes no site da Casa Triângulo. Disponível em: <<https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/curriculum/>> Acesso em: 5 jan. 2019.

despotencialização do corpo e suas consequências para a arte, a educação e a política.

Pensar em educação política – ou uma educação para o dissenso – , implica enfatizar uma dimensão crítica do saber. Esse saber crítico atua na contramão da positividade de uma sociedade guiada por uma racionalidade empresarial, operada pelo ciclo da mercadoria e imposta pela linguagem da comunicação e propaganda como algo natural. A fruição estética dos artefatos artísticos envolve a contemplação desinteressada e, por conseguinte, trata-se de uma atividade que não visa fins, ao menos não imediatos. Contudo, é justamente a sua inutilidade que configura uma experiência transgressora apta a romper com a lógica de meios e fins que guia a vida cotidiana e também a educação formal. Por outro lado, os artefatos mencionados encerram, em sua singularidade e concretude, uma constelação de campos conceituais cujos sentidos não são dados de antemão. Ao contrário, exigem do espectador que, ao lidar com eles, mobilize sua percepção, que estabeleça conexões, que corra riscos e, dessa forma, estimula uma narrativa capaz de superar as concepções prévias, as travessias consensuais que reafirmam a ordem das coisas tal como são. E essa experiência instaura uma outra temporalidade, um tempo que foge ao fluxo produtivista, uma pausa que estimula a imaginação, que desloca do lugar comum, que promove a alteridade ao engendrar o contato com a linguagem do outro e, dessa forma, reage ao individualismo, à competitividade e à fragmentação que nos move. Diante disso, penso que o contato com as obras de Lais Myrrha e Eduardo Berliner é capaz de despertar para a complexidade das questões que permeiam nosso presente, de forma a possibilitar um entendimento crítico de um mundo que é caos e desordem e, assim, instaurar uma experiência formativa emancipadora.

Na obra *Recalque Diferencial*, Lucas Simões convida o espectador a inserir seu corpo numa experiência errante, de forma que, ao construir caminhos, vai, simultaneamente, destruindo as estruturas sobre as quais estão assentados. Nessa deriva, revela-se o desejo de destruir, de desobedecer, e, sobretudo, emerge o poder do corpo em relação às estruturas de poder que tentam submetê-lo. O mesmo corpo que é alvo de um poder que visa neutralizá-lo e instrumentalizá-lo, é capaz de resistir e de construir novos caminhos, afirmando a potência da vida. É esse corpo, essa potência do pensar e sentir, que acredito que a arte é capaz de restituir, afirmando seu poder disruptivo e seu potencial de construção de outros mundos.

2 ESTUDOS DE CASO: DEFININDO CONCEITOS A PARTIR DE CENAS DA ARTE

Os artistas contemporâneos são “sábios” ou precursores de um gênero especial: recolhem pedaços dispersos do mundo como o faria uma criança ou um trapeiro. [...] Fazem com que se encontrem coisas fora das classificações habituais, retiram dessas afinidades um gênero de conhecimento novo, que nos abre os olhos sobre aspectos inadvertidos do mundo, sobre o inconsciente mesmo de nossa visão.

(DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 6)

Figura 2 – Bill Viola. Capela de Ações Frustradas e Gestos Fúteis, videoinstalação (frame), 2013.



Fonte: <https://aicomfiam.net/2018/09/06/cultura-o-ciclo-da-arte-em-movimento/>

A videoinstalação *Capela de Ações Frustradas e Gestos Fúteis* (2013)⁵, exibida no Brasil na exposição *Bill Viola - Visões do Tempo*, por ocasião da inauguração do SESC Avenida Paulista, em 2018, é composta por nove telas horizontais que apresentam vídeos nos quais personagens executam atividades que se reiteram no tempo. Cada ação é praticada gradualmente e repetida como um ritual dessacralizado que envolve performances fragmentárias, numa espécie de confusão entre desejo e necessidade, entre interior e exterior, entre dominação e liberdade, entre potência e impotência, introspecção e comunicação. Na tela central, a água de uma jarra é despejada num recipiente rachado e escorre lentamente até que, esvaziada a vasilha, a operação se repete. Em outra, um homem preenche um carrinho de mão com pedras e, quando completamente abastecido, despeja-as no chão, reiniciando a ação novamente. Dois homens numa canoa preenchem vasilhas com a água de um lago: enquanto um deposita a água no interior do barco, o outro a retira, devolvendo-a ao local de origem; após uma pausa, a sequência recomeça. Uma pessoa puxa um carrinho guiando-o ao topo de uma colina e, quando lá em cima, solta-o, percorrendo, logo em seguida, o caminho de sua queda até alcançá-lo na base para reconduzi-lo novamente ao cume.

Em alusão ao mito de Sísifo – retomado, no século XX, por Albert Camus, que reflete sobre o absurdo e a falta de sentido da existência humana –, Bill Viola realiza uma montagem de fragmentos que nos são apresentados como uma cena de nossa existência cotidiana – da existência de todos e qualquer um – guiada por uma racionalidade fraturada. Nove telas justapostas apresentam imagens de indivíduos cuja vida separada – separada do outro, de si mesmo, do produto e do sentido de seus gestos e de suas ações – é reunida numa espécie de parataxe: um corpo obediente que reproduz o que se espera dele cotidianamente como peça de uma engrenagem cujo sentido não se mostra imediatamente acessível ao sujeito que, todavia, continua imerso em pseudociclos que contribuem para a reafirmação da realidade e a consequente preservação do sistema que o subjuga. Sujeitos aprisionados na repetição infinita de tarefas absurdas – como preencher um carrinho de mão com seixos para simplesmente esvaziá-lo ao final da tarefa –, ações interdidas – como completar com água uma vasilha furada –, fúteis – como abrir e fechar a porta –, gestos sem conceito que reduzem a vida à esfera da sobrevivência. O artista cria, dessa forma, uma metáfora da

⁵ Vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9rEDiBICLJc>>.

fragmentação do mundo, de uma experiência cindida na sociedade contemporânea que, desde a revolução industrial, não cessa de se intensificar – ainda que a repetição e a falta de sentido da existência humana transcendam a condição histórica.

Uma existência condenada a um percurso circular, a uma rotina desgastante e sem sair do mesmo lugar, uma repetição ritualística, autodestrutiva e sem transcendência, destituída da esfera de autoconsciência culmina numa vida mutilada. Este mundo fragmentado torna-se o palco onde os sujeitos são aquilo que produzem e consomem e tão somente na medida da capacidade para exhibir e projetar suas conquistas, o que os insere numa lógica perversa de competição e exposição sem limites. A racionalidade empresarial, pulverizada por todas as esferas da vida, regula a existência, captura a criatividade e a atenção e forja uma nova subjetividade. Corpo, mente e desejo são colonizados para fabricar o *neossujeito* unitário da sociedade neoliberal (DARDOT; LAVAL, 2016). A exposição constante de si, numa espécie de performance das subjetividades, engendra um circuito de imagens que atua como organizador da vida em comum, sobredeterminando a existência: somos produtores/consumidores atentos e insaciáveis de imagens-mercadorias. E, quando esse fluxo é fomentado midiaticamente por operações de marketing, o monopólio da aparência estabelece uma positividade em relação ao tempo, traduzida na célebre frase de Guy Debord: “o que aparece é bom, o que é bom aparece” (1997, §12, p. 16-7), de maneira que pertencer ao domínio da espetacularização se torna condição da própria existência. Seguindo a lógica do mercado, o que não tem uso é deixado de lado; a perversidade é que isso vale não só para mercadorias, mas também para pessoas: “ser é ser percebido”, afirma Christoph Türcke (2010, p. 39) a respeito da compulsão ontológica para a emissão/recepção de imagens, característica da excitação social de nosso tempo, sob o risco constante de desaparecimento da vida comum. E as imagens de Bill Viola demonstram precisamente o isolamento desse sujeito, desgarrado de sua comunidade, de seus semelhantes – ainda quando acompanhado –, incapaz da introspecção necessária para outorgar sentido às suas experiências, para pensar e refletir sobre a realidade, para comunicar-se dialogicamente com o outro.

As imagens, no contexto em que vivemos, circulam ininterruptamente e saturam o cotidiano. Sejam aquelas às quais somos submetidos insistentemente pela mídia, num ritmo cada vez mais acelerado, sejam as que criamos, organizamos e divulgamos acerca de

nós mesmos, numa espécie de curadoria da vida: estamos imersos num fluxo imagético incessante e fugaz que reforça insistentemente a realidade e o senso comum. A cultura, dessa forma, dissemina-se no culto à aparência, naquilo que é efêmero, banal, na reprodução do mesmo, que emerge sob roupagens diferentes a cada momento. Mas as imagens não são uma realidade unívoca, e Bill Viola nos mostra isso. A obra *Capela de Ações Frustradas e Gestos Fúteis* (2013) apresenta uma operação que subverte o uso que delas se faz no circuito da vida positivada, que violenta a manutenção do consenso a que servem no fluxo midiático, que as desloca das legendas previamente impostas e que justificam sua existência e circulação. O artista explora a imagem como ponto de inflexão, para refletir sobre si mesma e, dessa forma, ao restituir sua complexidade, restaura também sua força crítica.

Bill Viola suspende a temporalidade do curso ordinário da vida e apresenta, por meio de imagens em movimento, aquilo que nos absorve rotineiramente, que se repete, que se automatiza, naturaliza e, sobretudo, que nos aprisiona numa racionalidade contraditória que não conduz a nada além da frustração, do fracasso, do isolamento e da solidão, extraíndo a força criativa da vida e a capacidade de invenção de formas livres de existência. Aliás, esse é, talvez, o maior propósito da sociedade do espetáculo: sequestrar a interioridade, a capacidade de introspecção e reflexão, de imaginação e pensamento, transformando os sujeitos em autômatos que se relacionam entre si por meio de imagens, contribuindo para a desintegração da própria ideia de comunidade. O que resta são indivíduos isolados e solitários que reproduzem uma existência mecânica e destituída de sentido. Por outro lado, ao aproximar o separado, a obra expõe o consenso que organiza e ordena a vida comum estruturada a partir da divisão: os sujeitos existem apenas enquanto produtores ou consumidores, restringindo a vida à dimensão utilitária, à esfera econômica.

Não se trata de fazer ver aquilo que está por trás das imagens, como se houvesse uma metanarrativa capaz de nos revelar a realidade que subjaz à ilusão da aparência. O que a obra exhibe é acionado a partir de nossa vivência cotidiana: a separação, o isolamento e a desintegração da existência, do conhecimento, do espaço/tempo comum que caracterizam a realidade contemporânea. Mas o é apenas em parte, uma vez que a arte é sempre um jogo entre o visível e o invisível, o dizível e o indizível (RANCIÈRE, 2012a); há algo que sempre escapa, que não se deixa aprisionar em um sentido único; há sempre outras conexões a elaborar, novas histórias a contar. Ao trazer a imagem para o plano da

experiência, ao retirá-la da submissão ao senso comum, o artista a repotencializa e revela a possibilidade da construção de outras conexões entre tempo/espaço, de outras linguagens, de relações diversas entre imagens e palavras, e, com isso, assinala que diferentes realidades são possíveis.

O espectador, então, depara-se com distintas telas que, em oposição às telas dominantes, organizam de forma diversa a relação entre imagens e palavras, espaço e tempo. Para tanto, o artista o convida a inscrever seu corpo nessa organização espaço-temporal, a demorar-se, a perder-se em seus labirintos, a especular seus sentidos. Constrói, assim, um dispositivo sensível que requer a atenção desse corpo que, ao olhar, interpretar, associar e investigar, também sente, pensa e age, num trabalho complexo e potente de tradução (RANCIÈRE, 2012b). Nesse contexto, o espectador estabelece uma experiência com as imagens que o envolve num jogo que mobiliza tempo, desejo e imaginação ao arriscar-se num processo que não se esgota e, desse modo, exerce uma atividade crítica e criativa.

* * *

No poema “O estrangeiro”, de Charles Baudelaire (2011), o interlocutor central, um forasteiro enigmático, ao responder às inúmeras tentativas do inquisidor para descobrir o que ou quem ama mais – seu pai, sua mãe, sua irmã ou irmão, amigos, pátria, beleza ou ouro –, acaba, finalmente, por responder: “– Amo as nuvens... as nuvens que passam... lá, lá, adiante... as maravilhosas nuvens!” (BAUDELAIRE, 2011, p. 33). Walter Benjamin (2012a), no ensaio “Experiência e Pobreza”, também se refere às nuvens, como o único elemento da paisagem que não havia se modificado quando os combatentes retornavam às suas casas da guerra. Sim, as nuvens, elementos disformes, cuja marca é a impermanência, o fluxo, a contingência, a efemeridade, a fragmentação. Ao voltar para casa, o familiar havia se tornado estranho e esse estranho não cessava de se alterar. Baudelaire e Benjamin refletiram sobre o processo de modernização de Paris. A modernidade operou uma mudança radical nas noções de tempo e espaço: o tempo deixa de ter como referência os fenômenos naturais e passa a ser organizado matematicamente; vigora o tempo do trabalho e da mercadoria e a lógica do *tempo é dinheiro*. Industrialização, urbanização e multidão são fenômenos interligados nas grandes metrópoles do final do século XIX e início do século XX. Burgueses e proletários passam a dividir o mesmo

espaço público e formam a massa bombardeada por imagens e informações, alteradas a todo instante, de modo que a elaboração dos acontecimentos é prejudicada, ao mesmo tempo que quase nada se fixa na memória. A substituição da narração pela informação⁶ e dos trabalhos manufaturados pela mecanização e divisão do trabalho industrial leva à alteração da experiência baseada na tradição pela experiência de choque, ou vivência, típica dos sujeitos anônimos que compõem a massa que perambula pelas cidades modernas e que precisa se defender da torrente imagética.

Emerge aí um primeiro momento de circulação de imagens que nos são oferecidas num contexto de informação e consumo: as passagens de Paris ilustram bem essa cena.⁷ Talvez mais do que o excesso de imagens, convenha ressaltar as operações que as colocam em circulação, a organização de sua apresentação no espaço e no tempo, o

⁶ Benjamin aponta no ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1989) que, como forma de comunicação, a informação caracteriza-se pela precisão, novidade e fragmentação, enquanto a narração visa não apenas transmitir um acontecimento, senão integrar aquilo que se narra à vida, na forma de experiência, de uma marca que deixa vestígios e que, desse modo, pode ser retransmitido.

⁷ Benjamin (2018), em “Paris, a capital do século XIX”, observa determinados fenômenos específicos da realidade para compreender aspectos culturais da modernidade. Para tanto, analisa não só as passagens, mas as exposições universais, a reforma de Paris por Haussmann, o interior burguês, a experiência do flâneur como fenômenos que demonstram uma nova forma de existir guiada pelo fetichismo da mercadoria. Nesse sentido, mostra como as novas criações econômicas e tecnológicas – e aqui ressalta-se a importância das imagens técnicas – alteram a presença sensível das coisas e suas representações, que passam a se manifestar como fantasmagorias. A modernidade, então, seria o mundo dominado por essas fantasmagorias. E, assim, ele dá importância não só para a circulação da mercadoria, mas para a maneira como a mercadoria é exibida ao público, ou seja, para a sua existência enquanto imagem, para o seu aspecto espetacular, de forma a mostrar que essa fantasmagoria se espalha por todas as dimensões da vida. É o que afirma no item, X13a das “Passagens” (2018, p. 1084): “A propriedade que recai sobre a mercadoria como seu caráter fetichista é inerente à própria sociedade produtora de mercadorias, não como ela é em si, mas como ela representa a si mesma e acredita compreender-se quando faz abstração do fato de que ela produz mercadorias. A imagem que ela assim produz de si mesma e que costuma designar como sua cultura corresponde ao conceito de fantasmagoria”.

contexto de sua aparição: quais imagens merecem circular e quais palavras lhes atestam a importância e resguardam o seu sentido. Porque a imagem não é um simples recorte do visível, é uma potência inesgotável do ver, sentir e pensar. Daí o interesse em organizar seu fluxo hegemônico, limitar suas possibilidades de leitura que são também possibilidades de mudança, de contestação, de subversão. As nuvens remetem àquilo que está em constante transformação e que, justamente por isso, dificulta a leitura e a familiarização. Mas também são algo que só conhecemos nesse movimento, nesse transcorrer constante que as caracteriza e que constitui sua força perturbadora. Por isso, as nuvens são sintomas. É o que propõe Georges Didi-Huberman (2013), retomando a teoria desenvolvida por Hubert Damisch.⁸ Se as nuvens podem ser entendidas como sintoma de uma transformação intensa e abrupta capaz de causar estranhamento em Baudelaire e Benjamin, para Damisch, enquanto elementos pictóricos, elas perturbariam a pretensão de uma captura integral das imagens ao discurso verbal, abalando uma tentativa de “omnitraduzibilidade das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11). O sintoma revela, então, uma crise capaz de violentar os padrões hegemônicos e apontar para a complexidade das imagens e sua latência inesgotável de significações.

De lá para cá as imagens não cessaram de se multiplicar e, ao invadir nosso cotidiano, tornaram-se centro de nossas práticas culturais e políticas, de nossa própria existência. Objeto de desconfiança, seu excesso foi condenado a ponto de serem demonizadas numa postura iconoclasta que retoma e atualiza a teoria platônica dos dois mundos. Essência e aparência, realidade e imagem constituem oposições que carregam consigo a rejeição da contemplação como atividade do pensamento e da imaginação e que, uma vez equiparada à mera passividade, à negação da vida, contribuiria para a alienação e o isolamento. Essa é, segundo Rancière (2012a), a tese de Guy Debord, para quem, na sociedade do espetáculo, “as imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico” (DEBORD, 1997, § 18, p. 18). A alienação do espectador diante delas se

⁸ Em *Teoria da Nuvem. Para uma história da pintura* (1972), Damisch (apud DIDI-HUBERMAN, 2013) analisa as nuvens dos quadros renascentistas e barrocos enquanto elementos pictóricos que perturbavam a organização visual da perspectiva e dessa forma abalavam as certezas das análises iconológicas, difundidas, especialmente, por Erwin Panofsky, que pretendiam capturar a imagem por um discurso verbal de modelo totalizante.

expressa da seguinte forma: “quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo” (DEBORD, 1997, § 30, p. 27). O mundo das aparências – dominado pelas imagens autonomizadas que seguem o fluxo da mercadoria –, contemplado passivamente por um espectador entorpecido, seria condenado pela separação do mundo real, definido pela práxis. Somente por meio de uma interferência ativa – que suporia, inclusive, a superação da arte enquanto valor abstrato e sua realização como presença viva no cotidiano –, o ciclo da imagem-mercadoria poderia ser rompido e a potência da vida comum, orientada pelo prazer e pelo jogo, restituída. Olhar, assim, seria o contrário de conhecer, o contrário de agir: mera aceitação das aparências.

Jacques Rancière (2012a), reagindo à condenação do espetáculo, propõe superar as equivalências – contemplação e inatividade, olhar e passividade, inatividade e alienação – do mesmo modo que as dicotomias – imagem e realidade, atividade e passividade, olhar e saber – que sustentam esse pensamento (PELLEJERO, 2013). Tais argumentos definem, na verdade, uma forma de partilha do sensível que organiza a distribuição desigual dos lugares, da capacidade de ver, de pensar e de falar de uma determinada comunidade. Olhar, segundo o filósofo francês, é também uma ação capaz de reconfigurar a distribuição dos lugares que cabem a cada um. E o espectador, em sua distância contemplativa, observa, interpreta, associa aquilo que vê ao que sabe, como intérprete ativo capaz de, rompendo com certo estatuto do senso comum – modo dominante de apresentação daquilo que vemos e dos sentidos que lhe são atribuídos –, alterar a forma de divisão do mundo sensível. Não se trata de procurar algo de ideal ou de real por trás das imagens, mas de ativar o exercício do olhar, de um olhar crítico e, dessa forma, resgatar a potência política das imagens. Nesse sentido, Rancière (2008, p. 84-5) afirma que:

Solamente aquellos capaces de darse tiempo para fotografiar las nubes saben también no sólo darse el tiempo de mirar lo que hay debajo, sino además el de construir las formas artísticas capaces de generar otra mirada sobre la humanidad [...]. Y esa otra mirada comienza por una perturbación de las relaciones normales entre los textos y las

formas visibles, entre la poesía y las artes llamadas plásticas, entre la palabra y el silencio.⁹

Como sugere Georges Didi-Huberman (2006), não existe uma imagem que nos deixe inteiramente mudos; apenas aquela perante a qual não nos demoramos tempo suficiente. Contudo, nenhum olhar esgota a imagem: jamais a retemos integralmente. Assim como as nuvens, “a imagem é uma passante. Nós devemos seguir seu movimento sempre que possível, mas devemos igualmente aceitar que jamais a possuímos completamente” (DIDI-HUBERMAN, 2006, s/n). As imagens, portanto, requerem tempo, disponibilidade e atenção. Olhá-las é um ato contemplativo que solicita uma abertura para o imprevisível, o desejo de desvendar suas camadas de sentido num processo que envolve uma tensão entre percepções e significações e que não se esgota num saber ou num conceito, mas que engendra uma dinâmica de construção permanente de possibilidades. É nesse contexto que se inaugura uma experiência¹⁰ com a imagem capaz de inquietar, de deslocar, de criticar e, por conseguinte, de resgatar, no contato com o real, sua dimensão política.

Todavia, nem rejeição iconoclasta, nem culto ingênuo. Não se pode negar o papel de Debord para a aproximação de uma análise política das imagens – e que não se reduz à leitura que Rancière propõe –, do mesmo modo que não se pode recusar a imagem como centro de nossa cultura contemporânea. Trata-se, no entanto, de propor uma política das imagens que desenvolva o exercício crítico do olhar, desfazendo os velhos dualismos que permeiam o pensamento da imagem desde Platão e que menosprezam a capacidade do espectador

⁹ “Somente aqueles capazes de dar-se tempo para fotografar as nuvens sabem também dar-se o tempo de olhar o que está abaixo e, mais que isso, de construir formas artísticas capazes de ativar outro olhar sobre a humanidade [...]. E esta outra forma de olhar começa por uma perturbação das relações normais entre os textos e as formas visíveis, entre a poesia e as artes chamadas plásticas, entre a palavra e o silêncio.” (tradução nossa)

¹⁰ Experiência, aqui, tomada na concepção proposta por Didi-Huberman (2006), como uma experiência comum de ver a imagem, que faz parte de nossos gestos cotidianos. Mas também uma experiência fenomenológica: aquela que nos *atinge*. E, ainda, como uma experiência limite – uma experiência interior tal como propunha Georges Bataille – na medida em que a imagem não é mais vista como mera ilustração, como figura estereotipada, mas como algo singular.

de, por sua conta e risco, conferir sentido àquilo que vê e, com isso, reconfigurar a paisagem do sensível. As imagens não são somente ilusão, tampouco verdades absolutas. Não há uma ontologia da imagem, no que concordam tanto Rancière quanto Didi-Huberman. É preciso analisá-las em sua singularidade, a partir de sua dimensão concreta e da relação com outras imagens e palavras. Nessa perspectiva, elas podem funcionar de maneira diferente de acordo com o seu valor de uso, como propõe Didi-Huberman (2008), como tapa-buraco ou buraco, como véu e rasgo do véu, como informação ou contrainformação, ou, na esteira de Rancière (2012a), de acordo com sua capacidade de autonomia em relação às operações de construção de significado, contribuindo para a estabilidade do consenso ou para a eclosão do dissenso.

Assim, como nem todas as imagens operam da mesma maneira, nem todas mobilizam o espectador de igual forma. As imagens participam de dispositivos de visibilidade que organizam, segundo Rancière (2012b), o senso comum – maneiras ordinárias de ver, perceber e conferir sentido àquilo que vemos. O sistema de informação, nessa perspectiva, opera segundo o senso comum: “um dispositivo espaço-temporal dentro do qual palavras e formas visíveis são reunidas em dados comuns, em maneiras comuns de perceber, de ser afetado e dar sentido” (RANCIÈRE, 2012b, p. 99). A questão que se coloca, então, não é eliminar as imagens, tampouco seu excesso, mas construir outros dispositivos que relacionem de forma diversa espaço/tempo, imagem/palavra, olhar/significado. É, portanto, nesse sentido que o filósofo distingue as operações que articulam aquilo que vemos: certas operações produzem consenso, ou seja, reforçam uma ideia de senso comum, outras, contudo, produzem dissenso, ou um senso comum polêmico, que está no centro daquilo que denominamos de arte, a partir do regime estético¹¹, e que é capaz de reconfigurar a experiência estética sob outro regime de percepção e significação.

¹¹ Rancière (2009), por meio dos regimes de identificação da arte, propõe formas de compreender o nexos entre determinadas práticas artísticas, a visibilidade e a exposição dessas práticas e a maneira de pensá-las – aproximando, dessa forma, a arte dos discursos que a interpretam. Nesse contexto, ele distingue três regimes que se constituem historicamente: o regime ético, o poético ou representativo e o estético. O atual regime estético, que se opõe ao regime representativo, e ambos ao ético, é uma construção histórica que surge ao longo do século XVIII e vai gradualmente consolidando-se tanto por meio da produção artística, quanto pelos textos

As imagens do cotidiano – da informação, do consumo – chegam até nós sobredeterminadas (PELLEJERO, 2013), enclausuradas por um saber prévio que confirma o seu uso, justifica sua existência e reforça a realidade, e, dessa forma, mantém a estabilidade de uma narrativa que

críticos que reagiam a essas práticas, ao longo do século XIX e XX (CACHOPO, 2013). Tanto no regime ético quanto no representativo a arte exercia uma função social de manutenção da ordem comum, vinculando as sensibilidades a uma determinada hierarquia social. Enquanto no regime ético, que Rancière associa à crítica da imagem em Platão – que questiona seu teor de verdade, a partir de sua origem e destino, delimitando o lugar e as ações de cada um de acordo com suas atividades –, a arte sequer era reconhecida enquanto tal, no regime representativo as artes (surgem, então, as belas artes), agora identificadas com determinadas maneiras de fazer, deveriam obedecer a um princípio ancorado na noção aristotélica de mimesis. Este princípio autoriza e define os limites de certos modos de fazer artísticos ao mesmo tempo que os liga diretamente à uma organização hierárquica da comunidade. Daí porque, segundo uma determinada hierarquia de gêneros e dignidade dos temas, a tragédia era voltada aos nobres e a comédia à plebe. O regime estético faz vacilar justamente essa ligação direta entre os modos normatizados de fazer artístico e uma divisão policial do sensível. Ao reconhecer a autonomia e singularidade da arte, ele explode os contornos que delineavam esse critério pragmático e a ausência de um princípio identificador permite que qualquer coisa da vida seja acolhida no mundo da arte, embaralhando, dessa forma, as especificidades que definiam as artes e as fronteiras que a separavam do mundo. Daí a afirmação de Rancière de que a arte existe como mundo a parte a partir do momento em que qualquer coisa pode entrar nesse mundo (RANCIÈRE, 2013). Somente a partir daí, portanto, ao explodir a continuidade entre a intenção da produção artística e as formas sensíveis de recepção por parte do espectador, a arte deixa de exercer uma função social de manutenção do consenso e torna-se capaz de promover experiências sensíveis diversas das ordinárias, e, nesse sentido, de instaurar desordem na organização do espaço/tempo comum. Não se trata, todavia, de regimes que se sucedem no tempo para definir uma história linear e progressiva da arte. O regime estético não abole o ético e nem este o representativo. Todos eles podem coexistir numa determinada época e entrelaçar-se nas próprias obras, concorrendo para neutralizar ou potencializar a força dissensual da arte, ou seja, sua capacidade de desordenar uma distribuição hierárquica dos lugares sociais, cuja manutenção é assegurada por uma ordem consensual que resguarda o destino da comunidade. O autor, dessa forma, por meio dos regimes de visibilidade, traz à tona a ambiguidade da arte que tanto pode servir para emancipar, quanto para aprisionar num determinado horizonte de possibilidades de experiência, pensamento e ação.

organiza as disposições dos corpos e suas capacidades de agir. São, portanto, imagens transparentes em relação ao mundo que, ao deixarem pouco espaço para a atividade de livre interpretação do espectador, ocultam sua força. A imagem, nesse caso, é mera redundância da palavra, restrição àquilo que pode – ou que é autorizado – ser pensado e dito de antemão sobre ela. É nesse sentido que as imagens da informação são imagens tapa-buraco que visam encobrir o real com o véu do saber, que pretendem o “fechamento do visível sobre o legível” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11).

Por outro lado, as imagens da arte trazem à tona outras relações entre as formas visíveis e as palavras, relações que embaralham os sentidos preexistentes e sua antecipação, que ensinam a ver e nos fazem pensar, que exigem a colaboração ativa do espectador, e, assim, abrem-se para os jogos de significações que o mobilizam numa tensão entre percepção, imaginação e conhecimento, criação e crítica, saber e não-saber, numa tarefa infinita de articulações que não esgota o que vemos num discurso definitivo sobre a imagem. Olhar uma imagem da arte é sempre uma experiência única e singular que mobiliza o espectador, seus sentidos, seus desejos e seus afetos. Mas é também uma experiência que envolve riscos: há o desconforto de perder-se, de ser afetado, deslocado; há a angústia de não saber. Por conseguinte,

quem deseja ver, ou melhor, olhar, perderá a unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos os ventos do sentido; é aqui que a síntese se tornará frágil a ponto de se pulverizar; e o objeto do ver, eventualmente tocado por uma ponta de real, desmembrará o sujeito do saber, votando a simples razão a algo como sua rasgadura (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 186).

E essa rasgadura a que se refere Didi-Huberman coloca em questão, sobretudo, a necessidade de um saber prévio e a ideia de uma distância que separa o espectador comum do especialista. Isto porque a experiência com as imagens da arte requer uma abertura que transborda os saberes anteriores, que os supera em nome de novas possibilidades que não podem ser aprisionadas exclusivamente pela razão, que escava sentidos que até então estavam ocultos. Trata-se, portanto, de restituir o valor de uma distância outra que, para Rancière (2012b), é inerente a

toda comunicação, a toda aprendizagem: a distância entre o espectador e as imagens é o que permite o exercício poético da tradução que constitui o centro de qualquer prática emancipadora.¹² Embora Rancière (2012b) não atribua exclusivamente às criações artísticas a possibilidade emancipatória, não se pode negligenciar que, diante da profusão de imagens pré-digeridas que dominam a cultura contemporânea, e cuja leitura sobredeterminada deixa pouco espaço para o exercício livre do olhar e para o jogo de significações que ele suscita (PELLEJERO, 2013), as imagens da arte configuram um espaço privilegiado para a experiência de emancipação, que é uma aventura infinita e constante de afirmação da igualdade das inteligências.¹³

O que a arte oferece, contudo, é a possibilidade de experimentação. Cabe a cada um o trabalho de intérprete ativo que mobiliza o espectador e requer o investimento de seu olhar e de seu desejo nessa atividade de observação, seleção, comparação e interpretação. Todavia, “não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado” (RANCIÈRE, 2012b, p. 21). A arte não garante a emancipação, a arte não ensina nada, não transmite mensagens, e,

¹² Nesse sentido, afirma Rancière (2012b, p. 15): “a distância não é um mal por abolir, é a condição normal de toda a comunicação. [...] É simplesmente o caminho que vai daquilo que ele já sabe àquilo que ele ainda ignora, mas pode aprender como aprendeu o resto, que pode aprender não para ocupar a posição do intelectual, mas para praticar melhor a arte de traduzir, de pôr suas experiências em palavras e suas palavras à prova, de traduzir suas aventuras intelectuais para uso dos outros e de contratraduzir as traduções que se lhes apresentam de suas próprias aventuras.”

¹³ Importante salientar que Rancière equipara as imagens ao tratar da questão da emancipação, no sentido de reforçar seu argumento estruturado a partir da crítica à concepção platônica que liga olhar à passividade, à inatividade. Dessa forma, aposta suas fichas na espontaneidade do olhar do espectador e na sua potencialidade crítica e criativa de fazer suas próprias experiências. Para ele, trata-se do tipo de atitude e de atenção desenvolvidos diante das imagens e, nesse sentido, admite que a TV, na maioria das vezes, pressupõe um olhar alienado e distraído (RANCIÈRE, 2010). Todavia, não se pode negligenciar as poéticas artísticas nesse processo emancipatório. Tanto as criações autorais, quanto a disposição do olhar (produção e recepção, portanto) complementam-se nessa aventura. No fim das contas, pela sua liberdade, pluralidade e diversidade, as imagens da arte, além de pressupor uma relação forte do olhar para lidar com elas, acabam por oferecer um espaço maior de experimentação por parte daqueles que olham. O próprio Rancière as privilegia em suas análises.

quando pretende fazê-lo, empreende uma atividade pedagógica embrutecedora, visto que elimina a distância necessária para que o espectador ative a experiência estética capaz de afirmar a igualdade das inteligências. Mas é a experiência com a arte, diversa das outras formas de experiência sensível, que contribui para desenhar novas paisagens do visível, do dizível e do factível, que introduz rupturas no tecido consensual e que é capaz de forjar outras formas divergentes de senso comum. É nesse sentido que a arte é política.¹⁴

Só o espectador, portanto, no exercício de seu olhar, pode agir e elaborar à sua maneira, o que vê e percebe e, assim, construir sua própria história e narrar o que aprendeu, porque olhar é também ação e criação, e, dessa forma, o espectador compõe seu próprio poema a partir do poema que tem diante de si (RANCIÈRE, 2012b), e, com isso, é capaz de romper com as estruturas de sujeição e dominação que engendram os recortes onde se definem os lugares de cada um. Como escreve William Carlos Williams (1994, p. 42) “[...] it is difficult / to get the news from poems / yet men die miserably every day / for lack / of what is found there [...]”¹⁵

* * *

¹⁴ E não quando pretende veicular mensagens “políticas” – engajadas em determinada causa ou ideologia –, obedecendo a uma relação de continuidade entre a produção artística e a recepção sensível, de forma a produzir efeitos específicos e calculáveis sobre o espectador, de acordo com um modelo pedagógico de eficácia da arte. Nesse contexto, afirma Rancière (2012b, p. 52), criticando uma tradição mimética que continua a ser validada ainda hoje: “supõe-se que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema” (RANCIÈRE, 2012b, p. 52). O que a eficácia estética, própria do regime estético da arte, propõe é justamente a suspensão da relação direta entre a intenção do artista, o modo de recepção do espectador e uma certa configuração da vida coletiva. Trata-se da eficácia de uma desconexão entre as formas artísticas e os efeitos sociais que produzem, ou seja, a eficácia de um dissenso: operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. É nesse ponto, como formas de dissenso, que a arte e a política têm a ver uma com a outra.

¹⁵ “É difícil encontrar as notícias nos poemas / ainda assim homens morrem miseravelmente todo dia / por falta / do que é encontrado lá.” (tradução nossa).

Figura 3 – Rosângela Rennó. Operação A3-2, 2014 (141 x 80 x 6 cm), da Série Operação Aranhas/Arapongas/Arapucas, 2014-2016.



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/60/2>

Na série *Operação Aranhas/Arapongas/Arapucas* (2014/2016), Rosângela Rennó resgata imagens de três eventos diferentes que se sucederam no tempo e na história de nosso país: a Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, em junho de 1968, a partir das fotografias de José Inácio Parente, o Comício das Diretas Já, em fevereiro de 1984, registrado pela própria artista em Belo Horizonte, e o Movimento Passe Livre que aconteceu em São Paulo, em junho de 2013, fotografado pela Cia da Foto. A série é composta por trinta e seis impressões organizadas em doze trípticos, e cada um deles apresenta uma montagem com fotografias dos três episódios recobertas por papel de seda – como aqueles que faziam entrefolhamento em álbuns de fotografias antigos –, e lentes de câmeras fotográficas que deixam entrever rostos, objetos e

vultos na multidão. *Operação A3-2* (2014) é uma dessas montagens que compõem a série.

Tempos sombrios são tempos cinzentos, afirma Georges Didi-Huberman (2017), ofuscam nosso olhar, nos impossibilitam de ver mais além e, desse modo, de desejar; mais que isso: tempos sombrios são tempos de chumbo, pesam sobre nossos corpos e reprimem nossa capacidade de pensar. Parece que as sombras, ainda que períodos de sol amenizem a nossa existência, cedo ou tarde, tornam a ofuscar nossos dias. Uma estrutura social violenta e excludente, garantida por um conservadorismo arraigado até as entranhas de nossa constituição sociopolítica, marcou a história de nosso país e continua a permear nosso cotidiano, gerando um sentimento de frustração diante da permanente projeção de progresso e desenvolvimento a serem construídos num tempo do porvir. Aliás, foi em nome deles – e de ameaças fictícias astutamente elaboradas como obstáculos a um pretenso futuro próspero – que grandes atrocidades de nossa trajetória comum foram cometidas. É também sob a sua sombra que se exigem sacrifícios, especialmente da parcela mais frágil da população, e são impostas medidas de austeridade que colocam a dignidade (ou a própria continuidade) da vida em risco.

Todavia, as imagens opacas e cinzentas de Rosângela Rennó atestam que, de tempos em tempos, diante do desespero e da frustração, uma força irrompe num gesto coletivo afastando a gravidade do consenso: é a sobrevivência do desejo, da vontade de levantar o fardo que pesa sobre nossas vidas comuns, que provoca um corte no tempo político, uma ruptura na história, e, desse modo, desenha linhas de força capazes de traçar novos caminhos. Essas imagens insurgentes apontam para uma interrupção no fluxo temporal que violenta também o ciclo produtivo, a engrenagem política, social e econômica, carregando consigo uma intensidade que permite que outras histórias sejam narradas e, sobretudo, outros futuros possíveis sejam desenhados. Como afirmou Mário Pedrosa (1959, p. 118), “nosso passado não é fatal, pois nós o refazemos todos os dias.” O que nos faz pensar que nosso futuro também não é. Ao invés da condenação ao moderno, da narrativa de um país que já iniciara atrasado confiando num progresso redentor, frear o “progresso” constituiria, então, uma verdadeira ação emancipatória. “Que ‘as coisas continuem assim’ – *eis* a catástrofe”, afirma Benjamin (2018, p. 784). Um levante, então, emergiria como uma tentativa de impedir o desastre; uma centelha que se espalha pela multidão, ou por pequenos grupos que compartilham do mesmo sentimento de recusa à

sujeição de um sofrimento intolerável que, longe de nos conduzir a um futuro próspero, tem nos movido rumo à barbárie. Mas se a catástrofe não cessa de se acumular na cultura, a sublevação é uma aposta infinita (DIDI-HUBERMAN, 2017), uma ação que une a esperança do triunfo ao risco do fracasso, um gesto que não cansa de ser inscrito na história – como demonstra o nosso presente –, cuja única garantia é a incerteza. Contudo, é, antes, a insegurança da aposta que permite a abertura da história, como lembra Michael Löwy (2005), a partir de um olhar para o passado que se volta para aquilo/aqueles que foram esquecidos, fundado no compromisso ético com os desvalidos, como possibilidade de libertar o futuro de sua condenação.

Rosângela Rennó está interessada naquilo que a multidão oculta: ao apagamento do todo, segue-se a evidência do qualquer, daquele que ocupa um lugar difuso na memória coletiva, daquele que só conta como parte dos que não têm parte. São os anônimos que se tornam sujeitos da história e podem propor uma outra narrativa inaugurada pela experiência do espectador com a obra. Como afirma a artista:

Gosto da ideia de fazer você descobrir o indivíduo, se relacionar com ele ou recuperar através dele sua própria história pessoal. Por isso, às vezes, torno a imagem quase invisível. Você tem que buscar aquela imagem, arrancá-la do preto ou do vermelho (ROSÂNGELA RENNÓ *apud* MAUAD, 2014, p. 153).

Num mundo saturado de imagens, ela seleciona e coleciona aquelas que vagam por aí e, dessa forma, recolhendo rastros, nos ensina a construir a presença na ausência. Ao recobrir as fotografias com papel de seda, a artista ofusca aquilo que interessa em sua aparição informativa, enquanto documento da história – normalmente interessada nos grandes feitos, nas ações heroicas, nas figuras célebres –, enquanto lentes salientam corpos dispersos, como num desenho de sombras a contornar vestígios que colocam em cena personagens antes invisíveis. Como aponta Benjamin (2009, p. 136-7),

A verdadeira paixão do colecionador, com muita frequência mal compreendida, é sempre anarquista, destrutiva. Pois esta é sua dialética: vincular à fidelidade ao objeto, ao único, ao

elemento oculto nele, o protesto subversivo e inflexível contra o típico, o classificável.

Ao articular tais fotografias a partir de uma outra narrativa, a artista repotencializa os seus sentidos, confere densidade às imagens, resgata seu momento crítico que invade o presente. Essa é a ideia de imagem dialética¹⁶, tal como propõe Benjamin: uma imagem em crise, aporética, que aparece como uma constelação que rompe com a epistemologia tradicional (que submete o objeto a conceitos abstratos), ao mesmo tempo que transcende uma relação exclusivamente temporal e causal entre passado e presente. É preciso salvar o ocorrido do perigo de permanecer esquecido ou de ter sua força crítica ofuscada pela narrativa totalizante. Nesse contexto, a imagem dialética – diga-se, uma dialética em suspensão – permite ao espectador construir significados e não apenas desvendar a suposta representação de uma realidade homogênea contida naquilo que vemos. A montagem e a imaginação, então, emergem como importantes instrumentos que permitem revirar os escombros para escapar à teleologia, para explodir a linearidade do tempo da história positivista, de um relato que se pretende completo e acabado, e, assim, instaurar uma escritura a contrapelo, tarefa que Benjamin atribui tanto ao historiador quanto ao artista, como afirma Didi-Huberman (2018, p. 46): “fazer visível a tragédia na cultura (para não a cortar de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não a separar de sua memória).”

Essa abertura da história traz à tona a importância da memória, uma vez que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 2012a, tese VI, p. 243). Diante da violência que marcou o século XX, e que continua a ser reproduzida no nosso tempo, a história se apresenta como

¹⁶ Na obra das *Passagens*, Benjamin (2018, v. 2, N3, 1, p. 766-7) afirma: “Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda a leitura.”

uma “catástrofe ininterrupta” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.124). Todavia, a empatia com o vencedor beneficia apenas os dominadores (BENJAMIN, 2012a), deixando de fora os anônimos, cujos corpos servis ajudaram a forjar os bens da cultura¹⁷. Nesse sentido, é preciso revirar os arquivos culturais, atentando ao insignificante, exigindo-se, para tanto, uma nova postura diante do ocorrido: a reescritura da história requer o trabalho da memória, que é individual (embora exista em sua dimensão coletiva), fragmentário, assumindo, assim, um caráter testemunhal. Em vez de uma imagem eterna do passado, da tentativa de restituição integral dos fatos, é preciso questionar o conformismo da tradição – que continua transmitindo a versão dos vencedores –, as amnésias institucionais, revirar os destroços e buscar aquilo que foi negligenciado, mas que ainda reverbera no nosso presente. É porque o passado se apresenta como uma força intensa de apreensão do presente e mudança do futuro que desponta como local de disputa, exigindo que seja narrado a partir de uma postura ética e política.

No entanto, a relação entre o passado e o presente, assim como o lembrar e o esquecer, também é histórica. A historiografia, e sua tentativa de apropriação totalizante do passado, é uma invenção do século XIX, criticada por Nietzsche, e, posteriormente, por Benjamin (SELIGMANN-SILVA, 2003). Todavia, se a vida é impossível sem o esquecimento, como afirma Nietzsche (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2003), também não podemos esquecer de lembrar (SELIGMANN-SILVA, 2003). E a memória atua, justamente, nessa trama entre lembrança e esquecimento. Por conseguinte, a tarefa do narrador – e do historiador¹⁸ – “essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do

¹⁷ Jeanne Marie Gagnebin (2014) lembra que Benjamin critica determinada concepção reificante de cultura, comum tanto ao historicismo quanto à historiografia de esquerda, que a associa ao inventário de bens (objetos imutáveis) armazenados e disponíveis ao seu proprietário para uso e transmissão. Esta concepção, que tem por base a linearidade do tempo histórico, apaga a potência disruptiva e intempestiva da apresentação do passado no presente e de sua capacidade de abalar as certezas e as narrativas da história dominante.

¹⁸ Como declara Márcio Seligmann-Silva (2003), não se trata de afirmar a memória em detrimento da história. O que se coloca em questão é determinada visão positivista de história que aposta na neutralidade do sujeito, numa relação temporal linear e na possibilidade restituição integral do passado. Hoje, já não é possível segmentar a atividade da memória e da história, e a historiografia moderna passou a incorporar aquela ao seu

inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido” (GAGNEBIN, 2009, p. 54). Essa fidelidade ao passado, contudo, só tem razão de ser se comprometida com a transformação do presente. É ao trazer à tona as lacunas, as omissões, ao atentar para as reviviscências do passado no presente – e não no culto, na apologia ao passado – que reside uma postura ética e política no trabalho da memória.

Essa, então, seria uma narração possível diante da pobreza de experiência na contemporaneidade. Nos ensaios “Experiência e Pobreza” (2012a) e “O Narrador” (2012a), Benjamin parte do pressuposto comum do declínio da experiência e da correlata forma tradicional de narração, uma prática comunitária que conectava gerações por meio da palavra. Com a fragmentação temporal típica da modernidade, a experiência comunitária (*Erfahrung*) cede lugar à experiência individual (*Erlebnis*), ou vivência, própria do indivíduo habitante da metrópole, superestimulado visualmente, imerso num fluxo intenso de informação, incapaz de refletir sobre aquilo que vive e de comunicar suas experiências; mais um integrante da massa homogênea que procura no interior requintado de suas casas – no caso do indivíduo burguês –, repleto de texturas que absorvem seus rastros, compensar o anonimato impiedoso e a transitoriedade das grandes cidades modernas. O avanço vertiginoso da técnica, aliado ao desenvolvimento do capitalismo, sobrepujaram os valores individuais e privados a uma memória e uma tradição comuns que garantiam que a experiência coletiva fosse transmitida pela atividade narradora – uma verdadeira transmissão do saber prático que aproximava as gerações a partir de uma linguagem partilhada. A exacerbação da esfera privada, hoje, por meio da exposição de si, impulsionada pelas novas tecnologias e mídias – que acaba por confundir-se com a esfera pública, não no sentido de criar laços comunitários, mas mostrando sua face perversa de uma performance individual competitiva –, acentua as alterações da experiência percebidas por Benjamin no início do século passado.

trabalho, por conta dos eventos limites que marcaram o século XX, especialmente a *Shoah*, assim como as ditaduras na América Latina. Esse registro conjunto se mostra extremamente importante diante do debate sobre o revisionismo ou negacionismo, tanto em relação à *Shoah*, quanto em relação ao período ditatorial no Brasil.

Entretanto, foi o poder de destruição da experiência revelado pela Primeira Guerra Mundial, onde ciência e técnica foram instrumentalizadas a serviço do terror, que manifestou, como nunca, a perda da faculdade de narrar: o silêncio traumático dos soldados era a resposta à incapacidade de assimilação do acontecimento violento que suportaram. Aqui, portanto, a própria linguagem foi abalada. Todavia, essa experiência de choque – estruturada a partir da fragmentação e da aceleração do tempo, que bloqueia a palavra e sua capacidade de dar sentido ao vivido – se tornou norma na vida moderna: “porque nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes” (BENJAMIN, 2012a, p. 124). Poderíamos acrescentar muitas outras experiências históricas traumáticas às quais Benjamin não sobreviveu para ver o desfecho – a Segunda Guerra Mundial e a crueldade dos campos de concentração levaram a um patamar inimaginável as atrocidades cometidas na Primeira Guerra –, mas foi a realidade de um sofrimento tamanho que não permitia cair no esquecimento histórico, aliado à impossibilidade de assimilação do choque pela linguagem cotidiana e pela narração tradicional, que o fez pensar numa outra ideia de narração: “uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas” (GAGNEBIN, 2009, p. 53).

“Porque o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam?”, pergunta-se Primo Levi (1988, p. 86), na obra *É isto um homem?*, ao contar sobre um sonho recorrente, que descobre não só dele, mas também de muitos, talvez de todos os companheiros do campo de extermínio. A necessidade de narrar o horror era tão urgente, tão violenta quanto a satisfação de necessidades elementares para a sobrevivência. O sonho da narração era intercalado ao de Tântalo¹⁹,

¹⁹ Tântalo, rei de Corinto, desfrutando da confiança dos Deuses, convida-os a um banquete no qual, para testar a onisciência divina, oferece a carne de seu próprio filho. Os Deuses descobrem a armadilha e, como punição, condenam Tântalo a permanecer atormentado, por toda a eternidade, pela sede e pela fome. Assim, tem acesso a água fresca, mas, logo que se aproxima para bebê-la, ela se esvai. As frutas estão por toda a parte, mas quando as toca, um vento intenso dispersa os galhos de seu alcance. Fonte:

também comum entre os prisioneiros: sonhavam que comiam, podiam ver, sentir o cheiro e a textura da comida na mão até tocar os lábios e, então, o sonho era bruscamente interrompido. O testemunho de Primo Levi, enquanto sobrevivente de um evento catastrófico como a *Shoah*, é uma forma de inscrição memorial e uma maneira de restaurar a narração numa era pós-narração. Todavia, esses eventos traumáticos, como já mencionado, portam consigo a impossibilidade da fala e da traduzibilidade, a impossibilidade da representação histórica que dê conta do todo, em virtude da cisão entre a linguagem e o real. Carregam, desse modo, uma ambiguidade fundamental: a exigência da representação (por uma necessidade individual e um compromisso ético) simultaneamente à sua impossibilidade. Nesse contexto, somente com o auxílio da imaginação o evento pode ser confrontado, ou, como afirma Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 47), “só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida.”

A leitura estética do passado, ao incorporar a memória e a imaginação, permite que sejam expostas as cicatrizes desses eventos-limite. É nesse sentido que a arte contemporânea assume um teor testemunhal e aponta para a possibilidade de uma nova ética da representação²⁰: em vez da ilusão da restituição por inteiro do ocorrido, a apresentação dos fragmentos, das ruínas da barbárie, da tensão entre lembrança e esquecimento, enquanto construção a partir do agora. Esse trabalho de reinscrição memorial por meio da arte difere da estetização, tanto da memória quanto da catástrofe, da musealização do passado, da comemoração enquanto celebração vazia, porquanto recusa uma estética que não esteja conectada com a ética e com a política. Que Auschwitz não se repita é a sentença de Adorno para o nosso tempo. Livrar a razão – a ciência e a técnica – de sua condição de dominação e destruição é um compromisso ético que devemos assumir na contemporaneidade, e Auschwitz emerge, assim, como um evento que marca uma cesura na história e na cultura ocidental. Nesse sentido, a famosa e polêmica frase

<http://www.esdc.com.br/CSF/artigo_2009_03_tantalo.htm> Acesso em: 10 jul. 2019.

²⁰ Representação do passado aqui pensada a partir de um modelo mimético, em seu sentido estrito, enquanto *imitativo*, como esclarece Márcio Seligmann-Silva (2003), em oposição à apresentação, uma tarefa de leitura do passado e interpretação do mundo que conecta a ética e a estética.

“escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998, p. 26), ressalta a paradoxal exigência de lutar contra o esquecimento, e, ao mesmo tempo, evitar que esse evento se torne facilmente digerível e, portanto, consumível. Aponta, desse modo, para a urgência de uma cultura enquanto negatividade, diante da fabricação de entretenimento e do estímulo ao esquecimento numa sociedade que marcha a passos largos rumo ao inumano.²¹ É, mais que tudo, sobre a necessidade da arte – enquanto resistência – e da exigência de elaborar o passado e, portanto, da relação entre ética e estética, que trata a frase.

O excesso de violência que permeia a cultura, especialmente, a partir do início do século XX, faz com que a política da memória incorpore este teor testemunhal, de maneira a permitir a inscrição da destruição, seja de forma escrita, oral ou imagética. Todavia, não apenas catástrofes da intensidade, ou da singularidade da *Shoah*, ou mesmo das ditaduras na América Latina – e tantos outros totalitarismos que implantaram o horror no mundo –, são objetos dessa apresentação, mas o registro da história na contramão da história oficial nos permite pensar, a partir de uma chave ética, a continuidade da opressão num cotidiano saturado pela violência sistêmica e institucional como o nosso, estruturado a partir da desigualdade, da exclusão social e étnica e do apagamento da memória dos oprimidos. Nesse sentido, é preciso ouvir

²¹ Os avanços tecnológicos e midiáticos, aliados à exigência de revisitar os acontecimentos da história para trazer à tona as narrativas esquecidas, carregam consigo o que se pode apontar como um excesso de memória, ou um mal de arquivo, como denominou Derrida (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2007). Paradoxalmente, esse excesso de memória convive com um “anti-historicismo”, como adverte Seligmann-Silva (2007, p. 111), uma presentificação típica desses tempos de pragmatismo que tanto interessa à racionalidade neoliberal. Por outro lado, o ímpeto por arquivar que tomou conta da cena da arte contemporânea responde a um anseio por questionar determinados discursos hegemônicos construídos na modernidade, especialmente pelo desejo de inscrever as especificidades culturais que formam a trama da diversidade, e, também, da possibilidade de traçar outras histórias da arte. Todavia, a par de criar condições de elaborar criticamente as questões que emergem no nosso presente, é preciso estar atento para que essa força criativa não se transforme em *capital cultural*, facilmente convertida em mais uma mercadoria da moda.

aqueles que desejam narrar suas memórias – Primo Levi expôs o desespero de não ser ouvido –, prestar atenção às pistas deixadas por aqueles que não estão mais aqui para contá-las, ou no ruído daqueles que continuam tentando libertar-se da subjugação. A noção de testemunha, então, alarga-se, e o terceiro – não o sobrevivente, tampouco aquele que presenciou o fato – assume a tarefa de ouvir e narrar. E a arte contemporânea tem se tornado um importante dispositivo de inscrição dessas memórias. Como afirma Jeanne Marie Gagnebin (2009), ao colecionar os restos e rastros do mundo, os artistas põem em prática um gesto de protesto, uma interrupção do ordinário, da narrativa habitual, mas não só isso, executam também a tarefa, silenciosa, mas indeclinável, do narrador que inscreve na história os esquecidos, os desvalidos, os anônimos.

Rosângela Rennó, assim, institui o passado no presente, não como nostalgia daquilo que algum dia foi, mas como campo aberto de experimentações capaz de descortinar novas frentes de leitura para o futuro, tensionando imagem, história, memória, esquecimento, verdade e ficção. “*Be afraid of the enormity of the possible*”²² (2015) alerta, em letras de neon coloridas, na obra homônima, Alfredo Jaar, artista chileno que viveu a experiência da ditadura. Essa abundância do possível no mundo de hoje, ao invés de suscitar euforia, requer que sigamos com cautela, tateando o caminho e quiçá, interrompendo o percurso. É essa interrupção que Rosângela Rennó apresenta nas imagens selecionadas. Por outro lado, as fotografias carregam, também, informações que não se mostram evidentes nos fatos nela apresentados e, nesse sentido, importa dar atenção àquilo que está ausente, que é apenas sugerido. Alfredo Jaar alerta para a dialética do conhecimento, para o poder da humanidade que, acentuado pelo desenvolvimento da ciência e da técnica, traz consigo uma enorme capacidade de destruição, de incremento do sofrimento e da barbárie. O que as imagens não mostram é a continuidade da lógica que as sublevações recusam e que comprova o medo do artista chileno diante do que pode o ser humano. Talvez, diante do excesso – imagens do cotidiano que cegam e alienam – ou da falta – imagens apagadas pela história hegemônica –, seja necessário perceber o que não vemos, mas está ali ou o que nos olha no que vemos, numa espécie de jogo anacrônico que se inquieta com o espaço entre a ausência e o excesso de sentido (DIDI-HUBERMAN, 2010).

²² “Tenha medo da imensidão do possível” (tradução nossa).

A artista, assim, traz à tona, por meio de imagens, contextos importantes da nossa história que continuam reverberando no presente. No Brasil, uma verdadeira política de extermínio foi implementada pelo aparato burocrático-militar, logo após as manifestações estudantis em 1968, com o recrudescimento da censura e da violência a partir da publicação do AI-5: não somente a eliminação da oposição por meio da tortura, morte e desaparecimento de vítimas, mas a repressão e o controle da atividade criativa, um processo que trouxe consigo a tentativa de apagamento dos rastros do horror, de ocultamento da memória dos mortos, desaparecidos, torturados, sob a falsa normalidade institucional, que, afinal, se mostra recorrente na nossa história. Esse silenciamento institucionalizado, perpetuado pela Lei da Anistia²³, transborda a violência para além do período ditatorial e estabelece, ainda hoje, um jogo de forças entre a necessidade de inscrição da memória das milhares de vítimas da violência do terrorismo de Estado e a versão daqueles que tentam encobrir a barbárie sob a interpretação do milagre econômico, do resgate da ordem – e do sempre almejado progresso –, da “revolução”, ou, recentemente, por meio da reverência a torturadores e da tentativa de comemoração do golpe de 1964.

A opressão foi legitimada e, mesmo após o fim da ditadura, uma política da continuidade, fundada num suposto consenso “costurado às custas de se abdicar da memória, da verdade e da justiça” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 66), validou a reprodução da violência após a abertura política. A arbitrariedade do passado prossegue no presente com um modelo perverso de democracia que funciona para a minoria da população, enquanto a maioria continua sendo morta, torturada e esquecida sob o manto do Estado de direito. O crescimento econômico, nesse contexto, guiado por uma racionalidade neoliberal, tem agravado as desigualdades sociais, colapsado a natureza, incrementado a violência urbana, ameaçando a democracia: “o sistema neoliberal está nos fazendo entrar na *era pós-democrática*” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 8). O regime de concorrência imposto em todos os níveis e as mudanças subjetivas que provoca atuam de forma a mutilar a vida comum e, conseqüentemente, a capacidade de agir contra esse sistema. Essa alteração da subjetividade opera no sentido do “egoísmo

²³ Muito embora a Comissão Nacional da Verdade (Lei n. 12528/2011) tenha sido criada com o objetivo de apurar as graves violações aos Direitos Humanos praticadas durante o período ditatorial, nenhuma medida efetiva de punição dos culpados foi tomada após o relatório final apresentado em 2014.

social, da negação da solidariedade e da redistribuição” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 9), do ódio à diferença, que contribui para a emergência de movimentos reacionários. A aproximação entre neoliberalismo e neoconservadorismo, que vivenciamos no Brasil, mas que também é uma realidade que se propaga pelo mundo – da qual fazem parte, entre outras estratégias, uma política do medo como forma de controle, um discurso de austeridade que atinge em cheio a minoria mais carente, uma aproximação perigosa do estado com um fundamentalismo religioso politicamente emergente, perseguição e violência contra mulheres, LGBTQs, índios, negros, favelados, uma justiça autoritária, um discurso reacionário em relação à educação, censura à produção artística –, vem esvaziando a democracia de sua substância, embora formalmente ainda se mantenha em pé.

Mas se a democracia é o alvo, é também aquilo capaz de colocar em risco essa nova razão do mundo; de criar outros mundos no mundo. Como não incluir, pergunta Rancière (2017, p. 63),

na grande respiração da vida que se levanta, o momento em que ondas de populações, cujo sopro e sangue batiam silenciosamente por trás das paredes de casa, ruidosamente se espalham nas ruas, atrás de punhos erguidos ou de bandeiras que estalam ao vento? Como não associar o movimento das linhas sobre uma tela pintada e a respiração das frases dos livros à grande continuidade da vida que se levanta?

Insurgências também acontecem sem barulho, discretas, invisíveis, nas brechas do cotidiano (DIDI-HUBERMAN, 2017). Talvez a arte seja uma dessas sublevações discretas que atuam nas micropolíticas da existência ordinária, percebendo e destacando do fluxo normalizador gestos, sons, imagens, capazes de desenhar novas paisagens do comum. O megafone expandido pelas lentes de Rosângela Rennó amplifica como discurso o rumor daquele que suplica diante da barbárie. A artista, assim, ao invés de iludir e consolar, denuncia as atrocidades de seu presente, tal como Benjamin percebera na arte moderna, diante da pobreza de experiência e do esfacelamento das narrativas: “aqui e ali, as melhores cabeças já começaram há tempos a expressar essas coisas. Sua característica é uma desilusão radical com a época e ao mesmo tempo uma fidelidade sem reservas a ela” (BENJAMIN, 2012a, p. 125).

Por outro lado, ao colocar em cena aquele que não é ouvido e, ainda assim, se descobre capaz de ecoar o coro coletivo que se espalha pelas ruas, ela também exhibe uma forma de recusa a um lugar previamente definido na partilha do sensível, de que fala Rancière (2009). O filósofo aponta uma dimensão estética na base da política, porquanto o comum – espaço onde engendramos nossos processos de subjetivação – é organizado segundo uma partilha que determina certas hierarquias, de acordo com as atividades e competências que, por sua vez, definem a posição que cada um ocupa no tempo e no espaço, exclusivos e partilhados, e, a partir dessa distribuição, estabelece, também, a forma como percebemos, pensamos e agimos, ou seja, como se dá a experiência nesse comum. A partilha do sensível, portanto, confere uma forma primeira à comunidade, cuja estabilidade é sustentada pelo consenso encarregado de normalizar essas hierarquias.

Apesar da heterogeneidade e da complexidade do mundo, é a lógica econômica, o ciclo da mercadoria, da produtividade, no sistema neoliberal, que acaba determinando a nossa forma de perceber, pensar e agir, que organiza o espaço que cabe a cada um na esfera de existência comum – quem tem voz e quem é apenas ruído, quem é visto e quem é invisível. Sobre essa comunidade esteticamente desenhada intervêm as práticas artísticas. O dissenso está no centro daquilo que denominamos arte, a partir do regime estético, conforme Rancière (2012b), uma vez que é capaz de reconfigurar a experiência sob outro regime de percepção. Essa reconfiguração é política, como já mencionado, na medida que, ao contrariar determinada forma de senso comum, desestabiliza a partilha hegemônica do sensível: aquele que não era ouvido, percebe que também é dotado de palavra, aquele que não era visto, percebe-se como integrante da comunidade e se faz notar. Nesse sentido, portanto, que a arte é política para Rancière (2012b): porque é capaz de instaurar desordem e reconfigurar a prévia distribuição dos lugares no espaço/tempo da existência comum.

Por isso, a arte pode ser pensada como uma forma de insurreição às maneiras ordinárias de existir, como força capaz de intervir no mundo, potencializar o pensamento e a experiência sensível de forma a alterar a divisão predeterminada e, assim, liberar novos sentidos para a vida. Pensar na estética da política é pensar em micropolíticas do cotidiano que afetam nossa maneira de pensar, desejar, imaginar e sentir.

O levante se faz, de início, com o exercício da imaginação, mesmo em seus “caprichos” ou “disparates”, como dizia Goya. A imaginação ergue montanhas. E quando nos levantamos diante de um “desastre” real, ou seja, daquilo que nos oprime, dos que querem tornar impossíveis os nossos movimentos, opomos a eles a resistência das forças que são antes de tudo desejos e imaginações, ou seja, forças psíquicas de desencadeamento e de reabertura de possibilidades (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 95).

Rosângela Rennó, dessa maneira, faz parte de uma cena artística contemporânea que vem atuando na brecha entre memória e desejo, criando outras formas de agenciamento das imagens, outros dispositivos que as organizam, rompendo as fronteiras entre os meios, suportes e formas de expressão, decompondo as hierarquias, embaralhando as temporalidades, quebrando as continuidades, misturando palavras e imagens de forma a construir outras relações entre o visível e o invisível, o dizível e o indizível e, assim, romper com o consenso. Do mesmo modo, de forma crítica e imaginativa, traz à tona a violência que está no cerne da cultura e nos leva a ouvir outras narrativas que incluem os sem-nome, aqueles que ficaram esquecidos, aqueles que são excluídos da conta. Ao nos ensinar a pensar o nosso tempo a partir da fragilidade intrínseca ao ser humano, a experiência com a arte é capaz de nos aproximar do outro, da linguagem do outro, e embaralhar as fronteiras que definem as hierarquias sociais de modo a delinear uma nova forma de construção do comum. Mas não estamos diante de uma fórmula, ou de uma linha reta que, obedecendo a uma relação de causa e efeito, liga a intenção do artista à ação do espectador. Essa ligação entre a produção e a recepção da obra – entre o que a arte faz e o que a arte pode – é rompida, a partir do regime estético, segundo Rancière (2012b), para inaugurar a autonomia da experiência sensível do espectador. E nessa liberação, sobretudo, reside a potência disruptiva da arte: nas possibilidades que se abrem para novas formas de experiência que, ao contrário das experiências ordinárias, não são organizadas e definidas previamente por uma determinada ordem das coisas, ou por certa intencionalidade. Trata-se sempre de uma potência, uma possibilidade, um risco; jamais um resultado garantido de antemão.

E se a arte continua a propor uma narrativa a partir dos escombros da narração tradicional, atesta-se que a experiência também

subsiste, apesar de seu declínio. Em vez de invocar sua destruição, trata-se de buscar as experiências que ainda são transmitidas, que ainda não foram ofuscadas pelos holofotes do espetáculo – ou pela intraduzibilidade do horror – e que sobrevivem como lampejos, tal qual vagalumes na escuridão. Como afirma Didi-Huberman (2014), quando ampliamos nosso olhar para ver o horizonte, extenso e estático, não vemos as minúsculas imagens que passam, inesperadas, a cada instante, próximas de nós. No lugar de afirmar que só existe a barbárie, o inenarrável, um estado de exceção permanente e totalitário, importa afirmar a sobrevivência, apesar de tudo, de imagens (e palavras) capazes de contradizer a polícia – encarregada de legitimar a ordem com sua distribuição desigual dos lugares na comunidade, de acordo com Rancière (2018) –, de organizar o pessimismo, como propõe Benjamin (2012b), um pessimismo que atua contra o senso comum da modernidade que acredita num progresso redentor.

E, nesse contexto, a experiência estética com a arte emerge como um saber que é capaz de duvidar, de questionar, de criticar, porque é na instauração do desentendimento – e não na harmonia forjada do consenso – que a arte encontra a política, segundo Rancière (2018): quando um escândalo coloca em cena aquele que luta pela palavra e pela razão, que inclui na conta aqueles que não contam, ou, como propõe Benjamin, quando a memória dos vencidos é inscrita na história. Uma tarefa sempre precária, contingente e infinita de revirar os restos, de embaralhar a repartição das partes da comunidade, de violentar a lógica presumivelmente natural da dominação pela atualização da “igualdade de qualquer ser falante com outro ser falante qualquer” (RANCIÈRE, 2018, p. 44), uma imagem de comunidade que surge sempre como lampejo inesperado no momento de um perigo, feito “corpos luminosos passageiros na noite” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 144).

* * *

Benjamin, admirador do escritor suíço Robert Walser, escreveu um ensaio no qual se pergunta de onde viriam os seus personagens, a que responde:

eles vêm da noite, quando ela está mais escura, uma noite veneziana, se se quiser, iluminada pelos precários lampiões da esperança, com um certo brilho festivo no olhar, mas perturbados e tristes a ponto de chorar.[...] São personagens que

têm a loucura atrás de si, e que por isso permanecem numa superficialidade tão despedaçadora, tão absolutamente desumana, tão imperturbável (BENJAMIN, 2012a, p. 53).

Helbling, narrador do conto “A história de Helbling” (1914), é um desses personagens, uma pessoa comum, “quase exageradamente comum” (WALSER, 2014, p. 41), que se conforma com uma vida destituída de sentido; plenamente adaptado aos costumes, opiniões, apesar de seus desajustes em relação ao mundo – dualidade percebida por Benjamin. Regido pelo hábito, busca a estabilidade e segue indolente, passivo e acomodado, porque desconfiar, sentir prazer – ou “o prazer de uma dor” (WALSER, 2014, p. 45) –, é arriscado demais. Um indivíduo tão apagado diante dos outros, sem profundidade, e, ao mesmo tempo, indiferente, que duvida de sua própria humanidade:

É possível que isto seja uma vida humana, uma vida que a gente não sente ir adiante, avançar em direção ao fim? Até esse momento, minha vida parece ter sido bastante vazia de conteúdo, e a certeza de que ela permanecerá assim resulta em algo infindo, algo que nos ordena a adormecer e a só fazer o absolutamente indispensável (WALSER, 2014, p. 46).

Uma lógica ambivalente – posição reflexiva, capaz de observações agudas acerca de si mesmo e do entorno, mas inerte; capaz de desviar-se das regras, mas não o suficiente para transpor uma existência banal –, aguçada pelo cinismo, rege a vida de Helbling, que se move por um tempo que parece não existir mais – “ele passa rápido, mas, com essa rapidez toda, parece de súbito se entortar e se quebrar, e aí é como se já não existisse tempo nenhum” (WALSER, 2014, p. 45). Uma temporalidade não dos grandes feitos, mas da presentificação perpétua da existência cotidiana burocrática e inoperante. Nesse contexto, a tarefa da educação, para ele, é puramente instrumental: saber esconder qualquer pensamento não adequado, saber portar-se socialmente, criar uma imagem que se encaixe com perfeição às trivialidades da vida. Nada mais pode a educação; desprezível, na trama de sua existência:

Não, não me educo, porque julgo estar abaixo de minha dignidade entregar-me ao impulso de me

educar. Além disso, já sou educado o bastante para portar uma bengala com certo estilo, atar uma gravata em torno do colarinho da camisa, apanhar a colher com a mão direita e, se perguntado, responder: “Obrigado, foi muito agradável ontem à noite!”. O que mais a educação pode fazer de mim? Sinceramente: acredito que ela estaria se metendo com a pessoa errada. O que almejo é dinheiro e uma dignidade confortável, esse é meu impulso educativo! (WALSER, 2014, p. 48-9).

É no cultivo da aparência, e não do espírito, que Helbling vislumbra alguma utilidade para a educação, acreditando que “interiormente, se pode ganhar muitíssimo com uma mudança exterior” (WALSER, 2014, p. 54). Por isso, “levo comigo para o escritório alguns livrinhos, cujas páginas unidas desprendo e leio, sem que eu de fato tenha qualquer prazer na leitura” (WALSER, 2014, p. 46), afirma o personagem, sempre preocupado com a imagem de homem culto, inteligente, capaz de ocultar sua verdadeira essência: “um cabeça de vento a calcular o efeito que vai produzir” (WALSER, 2014, p. 47). E assim Helbling leva a vida, insubordinado, mas dócil, sufocando sua potência interior em nome de uma cômoda existência, de uma adesão tranquila à forma de vida dominante.

Ao contrário do menosprezo de Helbling, deposita-se, hoje, demasiada confiança nas possibilidades da educação, expectativa que se exacerba em tempos de crise. O seu viés utilitário, por outro lado, não cessa de ser ampliado, posto que, agora, não basta apenas educar, é preciso desenvolver competências e habilidades, aprimorar-se, atualizar-se e informar-se constantemente, num processo de otimização permanente de si mesmo, de modo a agregar valor na disputa de forças do mercado de trabalho. A amplificação do regime de concorrência nas diversas esferas da vida demanda incessantemente novos conhecimentos e passa a exigir que a educação se adapte ao imperativo de formar sujeitos “criativos”, “polivalentes”, “flexíveis”, que se ajustem com facilidade a um mercado cada vez mais exigente e, ao mesmo tempo, volátil.

No entanto, como adverte Adorno (1995a), educação e formação²⁴ não são conceitos compreensíveis por si mesmos e, por isso, demandam profunda reflexão (o cinismo do personagem de Walser acerca do papel da educação deixa entrever a problemática que envolve o assunto). Nesse sentido, discursos como “mais educação”, “todos pela educação”, se mostram esvaziados quando não vêm acompanhados da pergunta “educação – para quê?” (ADORNO, 1995a). E, tendo em vista que a crise da formação cultural transcende a pedagogia, simples reformas educacionais – que não deixam de ser necessárias – não levam em conta o poder que a realidade extrapedagógica exerce sobre a educação (ADORNO, 2010), e terminam, muitas vezes, por aprofundar a dimensão da crise, na medida em que visam à mera adequação aos

²⁴ Formação entendida a partir do conceito moderno de *Bildung*, desenvolvido na Alemanha, no final do século XVIII, enquanto apropriação subjetiva da cultura visando à liberdade, à autonomia e à emancipação de sujeitos capazes de autodeterminarem-se em sua existência por meio do uso da razão. O contato com a arte e a literatura era essencial para a formação do sujeito, enfatizando os aspectos estéticos que permeiam a consciência do indivíduo e sua forma de se relacionar em sociedade. Daí o sentido de uma formação integral. O desenvolvimento intelectual e cultural do indivíduo garantiria, assim, o desenvolvimento da comunidade, destacando a dimensão humanística em detrimento da razão prática. Segundo Willi Bolle (1997, p. 18), a ideia de formação, no contexto alemão, “ultrapassou as noções de ‘educação’, ‘progresso’ e mesmo ‘Aufklärung’, tomando seu lugar ao lado dos conceitos de ‘espírito’, ‘cultura’ e ‘humanidade’.” Os germânicos, dessa forma, imaginaram uma formação humana em sentido mais amplo do que a formação iluminista que visava a emancipação por meio, fundamentalmente, do exercício da razão. O ideal burguês de formação no sentido de estabelecer uma comunidade de homens livres e iguais, todavia, jamais se concretizou, a não ser para alguns poucos burgueses privilegiados, à custa da exploração de muitos trabalhadores. Isto porque quando se buscou implementar na prática, os pressupostos que justificaram o projeto formativo foram negados em favor da adaptação das instituições de ensino e das próprias relações sociais ao sistema capitalista. É a partir dessa perspectiva que Adorno entende a formação em sentido amplo e, portanto, além da noção de educação – relacionada com as práticas pedagógicas institucionais, ou seja, enquanto educação formal. Assim, considerando que o papel da educação em relação à sociedade muda historicamente, refletir sobre a formação, para Adorno, requer confrontar esse ideal – sem, no entanto, abandoná-lo – com as condições objetivas de nossa existência.

termos existentes. “Mais educação”, assim, tornou-se lema na sociedade espetacular, como lembram André Cechinel e Rafael Rodrigo Mueller (2019), que, longe de significar autonomia e liberdade, configura-se numa apologia ao mundo organizado pela racionalidade neoliberal e transformado em slogan de mais uma mercadoria fetichizada disponível no espetáculo integrado da positividade.

E se, para Helbling, o impulso educativo o conduz a uma única direção – “dinheiro e uma dignidade confortável” (WALSER, 2014, p. 48) –, para Adorno, é da tensão dialética entre adaptação e inconformismo, entre adequação e consciência crítica da realidade, que emerge o processo formativo quando pensado em seu potencial político-emancipatório. Tanto o cultivo do espírito, quando desvinculado das condições objetivas, quanto a hegemonia do caráter instrumental-pragmático, enquanto mera acomodação às condições postas, desequilibram o campo de forças que engendra o verdadeiro significado da formação (*Bildung*). “A educação seria impotente e ideológica se ignorasse o objetivo de adaptação e não preparasse os homens para se orientarem no mundo”, afirma o autor, mas seria “igualmente questionável se ficasse nisto, produzindo nada além de *well adjusted people*, pessoas bem ajustadas [...]” (ADORNO, 1995a, p. 143). Quando a tensão se desfaz, o que resta é a semiformação (*Hallbildung*): a consciência dirigida heteronomamente para a adequação imediata à realidade objetiva, de forma a garantir a continuidade do existente que emerge como ordem natural.

A “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1997) é também a “sociedade excitada” (TÜRCKE, 2010), a “sociedade da transparência” (BYUNG-CHUL HAN, 2017) ou a sociedade da positividade. A precariedade da existência humana, nesse contexto, vem sendo exposta a partir de um amplo processo histórico ligado ao advento de uma racionalidade instrumental e, portanto, da relação entre conhecimento e poder que orientou uma organização disciplinar do trabalho, do lazer e do consumo com a intenção de forjar uma “subjetividade produtiva e controlável” (CRARY, 2013, p. 26). A mobilização e a gestão da atenção para atividades úteis e para o consumo, a intensificação de estímulos audiovisuais que concorrem para um estado de excitação permanente que, por sua vez, incentiva o culto às novidades fugazes, a diversão como instrumento de dominação, a propulsão à exposição constante de si, a internalização do controle social e a responsabilização direta do indivíduo pela sua eficiência num regime vasto de concorrência, entre outras consequências do desenvolvimento do

neoliberalismo, que estendeu e intensificou a lógica capitalista em escala global, têm alterado as formas de experiência e de percepção, afetando a própria ontologia do sujeito contemporâneo. Essa racionalidade que permite a colonização não só do corpo, mas também da dimensão espiritual dos sujeitos, produz incapacidade de introspecção e reflexão, de interiorização e significação da experiência, que culmina numa existência destituída de negatividade em relação ao que está posto: uma positividade em relação ao tempo, adaptação sem resistência à dinâmica da acumulação, do consumo, da informação e da comunicação caracterizam a vida do sujeito contemporâneo que naturaliza a realidade com todas as suas contradições.

Dessa forma, quando a dimensão econômica passa a organizar nossa existência, alicerçada na hegemonia da racionalidade tecnológica, no lazer enquanto dispositivo de alienação, nas imagens como mediadoras das relações sociais, os ideais de autonomia e liberdade, que orientavam a noção de experiência formativa, são substituídos pela unidimensionalidade de uma qualificação profissional para o trabalho que reafirma um sistema de produção social desigual erigido com base na dominação e sujeição. A formação, assim, enquanto apropriação subjetiva da cultura, não pode dar aos homens o que a realidade lhes recusa (ADORNO, 2010), cedendo diante do triunfo da adaptação e do conformismo, ou seja, da semiformação, que não representa a incompletude, mas o inverso do processo formativo – a deformação – ou “o espírito conquistado pelo caráter de fetiche da mercadoria” (ADORNO, 2010, p. 25). O contato com a cultura, nesse contexto, passa a valer enquanto *status* social, adverte Adorno (1985), e, assim, “o que se poderia chamar de bem de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 131).

Helbling, desse modo, emerge como imagem do sujeito semiformado: tão pressionado por uma existência estereotipada que se torna incapaz de conferir sentido àquilo que vive, rechaçando a possibilidade de verdadeiras experiências – “eu não observo, não aprendo lição nenhuma e sigo procedendo como no dia em que saí da escola” (WALSER, 2014, p. 48). Influenciado por uma espécie de narcisismo coletivo – “tenho-me em muito alta conta; sim, na verdade, só penso em mim e estou preocupado apenas em passar tão bem quanto possível” (WALSER, 2014, p. 42) – que impõe, em nome do prestígio, uma atitude ativa e positiva frente à cultura. Preocupado em destacar-se

dos demais – “quero mesmo sempre ser mais, empenho-me como um cão de caça por distinguir-me” (WALSER, 2014, p. 47) – contribuindo para um estado de competição de todo contrário a uma educação humana (ADORNO, 1995a), mas, ao mesmo tempo, destituído de grandes ambições, numa cumplicidade feliz com a produção social da existência que ameaça a subjetividade por meio de um processo de anulação da sua singularidade, a ponto de fazê-lo desaparecer sob a massa dos muitos (WALSER, 2014). Aliás, questões da humanidade pouco lhe despertam o interesse, ocupado demais com a superficialidade de uma vida separada, privada da unidade com a dimensão comum: “nunca julguei apropriada a paixão pelos grandes ideais que concernem à humanidade, uma vez que, por natureza, sou uma pessoa dada antes à crítica do que ao entusiasmo, o que considero um elogio a mim mesmo” (WALSER, 2014, p. 48). Um sujeito tão autocentrado, dedicado à conservação de si mesmo por meio de uma mesquinha utilidade – “sou um homem de certa capacidade, [...] que tem seu emprego, seu posto no mundo” (WALSER, 2014, p. 52-3) –, que beira à desumanização, violentando qualquer possibilidade de compaixão e de relação com o outro:

Quando vejo uma pessoa assim, sempre penso como é bom desfrutar dessa nossa posição superior no mundo em relação a um pobre-diabo exausto, e compaixão nenhuma surpreende-me o coração. Teria eu, aliás, um coração? Esqueci-me de que tenho um. Com certeza, isso é triste, mas em que situação eu julgaria apropriado sentir pesar? Pesar é algo que sentimos quando sofremos uma perda em dinheiro, ou quando um chapéu novo não nos fica bem, ou quando, de repente, caem os valores das ações na bolsa, e mesmo aí temos de nos perguntar se é pesar mesmo o que sentimos, o que, a um melhor exame, não é pesar nenhum, mas apenas um sentimento de pena que passa voando e se dissipa com o vento (WALSER, 2014, p. 49).

Essa existência letárgica que leva Helbling a fazer apenas o indispensável para manter a continuidade de sua vida ordinária choca pela passividade, pelo consentimento, pelo conformismo, elementos que engendram uma formação que deforma; que, ao invés de emancipar, oprime; que, no lugar de libertar, encarrega-se de manter a opressão que

a realidade não cessa de intensificar. De fato, um século depois da história de Helbling, o mundo não cansa de expor e acirrar suas contradições – desigualdade extrema, desintegração da esfera comum, degradação intensiva do meio ambiente, expondo a natureza aos seus limites, guerras, genocídios, terrorismo institucionalizado, intolerância, traduzem a fragmentação social aparentemente integrada sob a dimensão do consumo – e, apesar de todo o conhecimento que acumulamos, de todo o avanço científico, é a própria existência da humanidade que se encontra ameaçada. Diante dessa irracionalidade, perante a iminência da catástrofe, é necessário que nos perguntemos, como propõe Frédéric Gros (2018), por que continuamos consentindo, por que nos submetemos, inertes e omissos, à essa lógica avassaladora: por que obedecemos se os motivos para não o fazer são tão evidentes?

J. M. Coetzee (2011b, p. 38), ao falar sobre Jakob von Gunten, personagem do romance homônimo, escrito por Walser em 1909, parece referir-se a Helbling e sua burocrática existência (aliás, estas são algumas das características comuns apontadas aos personagens de Walser²⁵):

O cinismo de Jakob quanto à civilização e aos valores em geral, seu desprezo pela vida mental, suas convicções simplistas sobre o modo como o mundo realmente funciona [...], sua elevação da obediência à qualidade de mais alta das virtudes, sua determinação de não fazer nada à espera do chamamento do destino [...], todos esses traços, vistos em conjunto, apontam para o tipo de pequeno-burguês do sexo masculino que, num tempo de confusão social mais intensa, podia se sentir atraído pelos camisas pardas de Hitler.

Se em algum momento da história da humanidade acreditou-se na necessidade de obediência como forma de saída do domínio dos instintos primitivos rumo à civilização²⁶, a experiência do século XX

²⁵ Como referido, também, por Marta Martins, em “Sobre algumas imagens em Robert Walser” (2016) e Pedro Sobrado, em “No covil de Robert Walser” (2003), além de Walter Benjamin (2012a).

²⁶ Kant, como aponta Gros (2018), em *Sobre a Pedagogia (1776-7)*, afirmava a necessidade de disciplina e instrução. Aquela como um primeiro momento, provisório e negativo, em que o homem é submetido às leis da humanidade

rompeu com essa ideia ao evidenciar uma monstrosidade inédita organizada de maneira fria e calculada por meio de uma racionalidade pragmática e executada por um funcionário cuidadoso e obediente: o que Gros (2018, p. 27) denomina de “a inversão das monstrosidades” e Hannah Arendt (1999), de “banalidade do mal”. É da paralisia diante das condições objetivas vigentes que emerge a impotência do sujeito perante a realidade, e quanto maior a submissão, mais essa impotência se subjetiva (ADORNO, 1995a). Essa passividade inofensiva constitui, por si só, uma forma de barbárie, alerta Adorno (1995a), e uma vez que as condições sociais que geraram a regressão extrema para o autor alemão persistem – e o profascismo que ronda assustadoramente nosso presente é um sinal concreto dessa advertência –, é preciso reagir à força avassaladora do existente, resgatar o momento de resistência, de não coincidência com essa racionalidade pragmática que move o mundo: que Auschwitz não se repita é a exigência ética e política que faz à educação.

Ao obedecer, naturalizamos o ato a ponto de não sabermos mais a que obedecemos e por quê o fazemos, anulando a possibilidade de dissenso, enfraquecendo o espírito crítico que, dessa forma, é aprisionado às circunstâncias objetivas. A obediência transforma-se, então, numa arma do poder político que sequestra a capacidade de resistência e, por conseguinte, a potência. E essa é a operação mais astuciosa e dissimulada do poder: aquela que atua não sobre o que se pode fazer – sobre as forças ativas do ser humano –, mas sobre o que podemos não fazer (DELEUZE *apud* AGAMBEN, 2015b). Desse modo, o verdadeiro significado da potência humana, retomado por Agamben (2015a), a partir de Aristóteles, envolve sua ambivalência, ou seja, a possibilidade de fazer, mas também a de não fazer, de ser e de não ser. Potência é, portanto, simultaneamente, potência e impotência – não como privação daquela, mas como possibilidade de não exercê-la. Numa sociedade dominada pelo utilitarismo, que captura nossa força, nossos desejos, nossos sonhos – e, até mesmo, o sono²⁷ –, em direção a

pela repressão de seus instintos selvagens (uma espécie de domesticação), etapa imprescindível à construção da futura autonomia que dependeria, ainda, da fase de instrução.

²⁷ Como demonstra Jonathan Crary na obra *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono* (2016), a lógica da produtividade extrema da sociedade neoliberal pretende colonizar o último resquício de interrupção do ciclo da produção e do consumo: o sono.

um agir produtivo, a uma positividade sem fim; que aniquila nossa capacidade de discordar e, com ela, a esfera de liberdade necessária a uma existência autônoma, é preciso resgatar a potência de não fazer o que a lógica do mundo determina. Desobedecer, assim, é recusar os valores socialmente aceitos quando agridem a possibilidade de uma existência digna para todos, é reagir ao consenso, é uma vitória contra o conformismo generalizado, contra a negligência do mundo; é resistir. É mais que isso, “desobedecer é uma declaração de humanidade” (GROS, 2018, p. 17).

Diante da reprodução de vidas mutiladas, de subjetividades clivadas, do sequestro da potência humana pela exigência de aclimação às formas de produção da sociedade, é preciso apostar no poder da negatividade, da resistência, do inconformismo. Sem abandonar a razão e o poder do pensamento como perspectiva emancipatória, trata-se de entender os momentos contraditórios e os impasses da experiência formativa em confronto com a realidade objetiva e suas possibilidades de realização hoje. Só assim emerge a perspectiva de uma educação política no presente, “uma educação para a contradição e resistência” (ADORNO, 1995a, p. 181), que requer a necessária reflexão crítica sobre as condições em que vivemos, que reclama a restauração da potência e a possibilidade de recusarmos as evidências do senso comum, experiência que, ao nos libertar da adaptação onipresente, permite-nos exceder as formas de existência postas, de exercer outras faculdades além daquelas que nos são reservadas na partilha do comum.

E a emancipação, como lembra Adorno (1995a), é uma categoria dinâmica que se materializa – embora as imensas dificuldades que a ela se opõem em um mundo que pretende dirigir heteronomamente os indivíduos – em todos os âmbitos de nossa vida. Nesse sentido, a formação para a emancipação deve ser pensada como capacidade de fazer experiências: o sujeito em contato com o mundo e sobre ele refletindo racionalmente num processo dialético entre o momento materialista – recuperar a experiência sensível no mundo – e o momento histórico – importância da memória e da elaboração do passado para entender o presente e construir o futuro –, como afirma Wolfgang Leo Maar (1995). Experiência, portanto, que não se esgota no contato formal com o conhecimento, mas que, ao estimular a consciência da realidade, transforma mutuamente o sujeito e seu mundo. “Pensar é o mesmo que fazer experiências intelectuais”, aponta Adorno (1995a, p. 151) e, nesse

contexto, a “educação para a experiência é idêntica à educação para a emancipação” (ADORNO, 1995a, p. 151).

É esse pensar enquanto experiência que permite que a razão não seja reduzida à sua dimensão instrumental, retrato da violência e da dominação exercida por um sujeito onipotente. Propor a autonomia do sujeito a partir do uso da razão, não se confunde “com o ideal de uma soberania absoluta, com um delírio de onipotência” (GAGNEBIN, 2009, p. 95), com uma “apropriação sem restos do mundo” (GAGNEBIN, 2009, p. 91). Ao contrário, requer o reconhecimento da fragilidade humana, da angústia e do risco que envolve qualquer experiência formativa emancipatória. Demanda a apresentação do sofrimento e não sua distração, disfarce ou um falso prazer encobridor. Reclama, assim, a recusa à cultura enquanto fabricação da diversão, enquanto identificação e dominação, ilusão de consolo a uma existência fragmentada. E porque a arte é enigma, aquilo que sempre escapa, que não pode ser positivado e, tampouco, antecipado, ela não consola, não distrai, não reprime a angústia; ao contrário, confronta, traz à tona as contradições do nosso mundo. Como afirma Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 94):

A experiência estética, experiência da distância do real em relação a nós, experiência também da distância entre o real tal como é e qual poderia ser, essa experiência pode configurar um caminho privilegiado para o aprendizado ético por excelência, que consiste em não recalcar o estranho e o estrangeiro, mas sim em ser capaz de acolhê-lo na sua estranheza.

Assim emerge a importância da experiência estética com a arte, especialmente a arte contemporânea, para pensar a possibilidade de uma formação enquanto negatividade ao mundo administrado a que se refere Adorno (1985). Uma experiência que valoriza a percepção, a multiplicidade sensível, a imaginação; que estabelece distância entre espectador e obra, necessária para a eclosão de um olhar crítico; que inaugura uma experiência de deslocamento, de abertura para a linguagem do outro; que propõe uma saída de si capaz de instaurar novas configurações de sentido, de renovar o pensamento para ativar um conhecimento sem dominação e violência; que provoca o espectador a traduzir a seu modo aquilo que vê e sente e, dessa forma, pensar o impensado, criar e transmitir outras narrativas; que requer a suspensão da temporalidade hegemônica do ciclo da mercadoria; que não visa a

fins específicos, mas que ali, na utilidade de sua inutilidade, forma onde não se espera que ela forme.

Diante de um projeto político pedagógico que visa a uma educação pragmática, uma educação formal que menospreza e/ou instrumentaliza disciplinas consideradas inúteis para a formação de sujeitos úteis – tais como Arte, Literatura, Filosofia, História etc. –, que supervaloriza o momento de adaptação e conformismo à ordem consensual que rege o mundo, que reproduz e salvaguarda a partilha desigual que cabe a cada um na esfera comum, definindo competências e incompetências, é fundamental pensarmos em alternativas que permitam dar corpo a uma existência autônoma, estabelecer novos regimes de sensorialidade, contribuir para a formação de sujeitos emancipados, condição indispensável a uma comunidade democrática. A arte, então, aparece como horizonte possível para uma experiência formativa emancipatória: uma experiência que, ao invés de conduzir o espectador a determinado fim preconcebido, de confiná-lo a um lugar específico reservado na ordem social, abre espaço para novas configurações por meio da afirmação de sua inteligência e, desse modo, inaugura o “círculo da potência” (RANCIÈRE, 2015, p. 34) ao reconhecer a sua capacidade de pensar, sentir e aprender por si mesmo – capacidade comum a todos nós, já que a emancipação intelectual é, sobretudo, a confirmação da igualdade de inteligências²⁸. E essa é a potência política da arte – uma potência sempre contingente – de provocar o dissenso, de suspender as configurações ordinárias dos sentidos e suas formas de enunciação, e, assim, de revelar um outro

²⁸ Ao narrar a experiência do pedagogo francês Joseph Jacotot, do início do século XIX, cuja missão era ensinar francês a estudantes flamengos, Rancière reflete em *O mestre Ignorante* (2015) sobre a emancipação intelectual. Segundo Rancière, que retoma o tema em outra obra, *O espectador emancipado* (2012b), especificamente em relação à arte, a igualdade das inteligências não implica que suas manifestações tenham igual valor. Insiste, porém, que não há dois tipos de inteligência separadas por um abismo: a do mestre (ou do artista) que tudo sabe e a do aprendiz (ou do espectador) que tudo ignora. Todos têm igual capacidade de aprender. Nesse sentido, afirma que “desse ignorante que soletra os signos ao intelectual que constrói hipóteses, o que está em ação é sempre a mesma inteligência, uma inteligência que traduz signos em outros signos e procede por comparações e figuras para comunicar suas aventuras intelectuais e compreender o que outra inteligência se esforça por comunicar-lhe” (RANCIÈRE, 2012b, p. 15).

mundo possível que ultrapasse a mera reprodução da existência por meio de um trabalho que oprime e de um consumo que aliena.

Walser nos apresenta, em “A história de Helbling”, uma imagem invertida de formação. E também uma imagem inversa da potência. Um personagem sem forma definida, moldável a uma realidade que exige dele obediência cega, passividade atomizada; um sujeito que cala a angústia e, embora ironize as instituições, o sucesso, a grandeza de propósitos, cede ao imperativo de consentir e submeter-se à lógica do “dever cumprido” (SOBRADO, 2003, p. 5). Como afirma Agamben (2015b), nada nos torna tão pobres e tão aprisionados quanto o estranhamento da impotência: quando somos separados de nossa potência, podemos ainda resistir, mas quando é nossa capacidade de não fazer que nos é expropriada, nada mais podemos. A esfera de liberdade necessária para uma existência autônoma – aquela visada pelo processo formativo – nos é subtraída. Assim têm agido os poderes e discursos democráticos contemporaneamente: ao tentar extrair a possibilidade de não fazer, lançam os sujeitos num irresponsável tudo pode ou tanto faz, que os impele a seguir com suas vidas aparentemente normais em meio a uma realidade brutal, cegos às forças que os dominam em defesa de uma forma de vida restrita e excludente. “E como é somente a ardente consciência do que não podemos ser que garante a verdade do que somos, assim é apenas a visão lúcida do que não podemos ou podemos não fazer que dá consistência ao nosso agir” (AGAMBEN, 2015b, p. 73). A experiência com a arte, assim, ao nos abrir novas possibilidades de perceber, de sentir e de pensar o mundo, de refletir criticamente sobre a existência cotidiana, é capaz de revelar a nossa própria potência. E esse é o sentido formativo da experiência estética: liberar o ser humano de tudo que o fixe, suspender a ordem, interromper o fluxo, recolocar em jogo a própria vida humana enquanto possibilidade de exceder as formas postas e de revelar novas linhas de forças que nos libertem de uma existência positivada. Uma formação que reconecte as dimensões estética, política e ética do saber e do viver.

Robert Walser é apontado por Henrique Vila-Matas²⁹ como integrante do grupo de escritores do “não”, que transitam na profunda

²⁹ Na obra *Bartleby e companhia* (2004), Henrique Vila-Matas sai à procura de escritores que partilham de uma atração pelo nada, como Bartleby, personagem de Herman Melville, um modesto escrivão de Wall Street que passa a responder a tudo que lhe pedem com a frase “preferiria não o fazer”. De acordo com Vila-Matas, “Robert Walser sabia: escrever que não se pode

oposição ao mundo, como lembra Marta Lucia Pereira Martins (2016), levando uma vida solitária, embora aparentemente normal, na qual exercem uma falsa obediência às instituições. Seu tema verdadeiro, de acordo com os críticos, foram as experiências de sua própria vida (COETZEE, 2011b), e cada um de seus textos, sugeriu o autor, pode ser lido como parte de uma “narrativa longa, realista e sem enredo”, um “livro recortado ou desmembrado do eu” (WALSER *apud* COETZEE, 2011b, p. 49). Seus personagens recusam o sucesso, a grandiosidade; são vozes dissonantes; são inconstantes, complexos e disformes; não se deixam capturar em imagens totalizantes; ao mesmo tempo, são atentos, com arguta ironia, aos pequenos detalhes, às coisas corriqueiras que normalmente passam despercebidas, mas não a um íntimo observador do mundo, ainda que à deriva. Walser lança um olhar para a vida que recusa – ou pelo menos desconfia – as identidades rígidas, as essências humanizadoras, as formas fixas e grandiloquentes, os futuros promissores, o progresso! Demonstra sua insatisfação com a captura pelos sistemas de valores, com os padrões de subjetivação impostos pelos poderes e discursos normatizadores, com a persistência da obediência e da submissão, com a naturalização de uma existência esvaziada de sentido. Mas essas são apenas algumas imagens diante de um escritor que nos livra de nossas convicções ao apostar na “indiferença radical ao sentido” (SOBRADO, 2003, p. 3).

Num poema tardio, recorda Coetzee, Walser escreveu: “Não desejaria a ninguém que fosse eu. / Só eu sou capaz de me suportar. / Saber tanto, ter visto tanto, e / não dizer nada, ou quase nada” (WALSER *apud* COETZEE, 2011b, p. 50). Mas a História de Helbling nos diz muito; fala, inclusive, quando silencia diante da tagarelice do mundo. Mas ao falar, não impõe sentidos, lições moralizantes ou palavras de ordem, tampouco atende a finalidades específicas, muito menos pragmáticas, definidas aprioristicamente. Ao contrário, solicita e

escrever também escrever. Entre os muitos empregos subalternos que teve – balconista de livraria, secretário de advogado, bancário, operário de uma fábrica de máquinas de costura e, finalmente, mordomo em um castelo da Silésia –, Robert Walser se retirava de vez em quando em Zurique, para a Câmara de Escrita para Desocupados (o nome não pode ser mais walseriano, mas é autêntico) e aí sentado em uma velha banquetta, ao entardecer, à pálida luz de um lampião de querosene, servia-se de sua graciosa caligrafia para trabalhar como copista, para trabalhar como ‘*barteby*’” (VILA-MATAS *apud* MARTINS, 2016, p. 4).

mobiliza o leitor, requer sua atenção, sua percepção, e, assim, abre espaço para uma experiência verdadeiramente formativa, que desestabiliza, suspende o fluxo da temporalidade cotidiana, desnatura os significados prévios, bem como as exigências que o mundo prescreve. Talvez ali, no instante de suspensão – para Helbling, a tentativa de negação da vida, de autoanulação – inaugure-se o momento de inflexão entre a indiferença e a experiência de uma potência:

Na verdade, eu deveria estar sozinho no mundo, eu Helbling, e nenhum outro ser vivo. Nenhum sol, nenhuma cultura, eu, nu, no alto de uma rocha, nenhuma tempestade, nem uma única onda sequer, nenhuma água, nenhum vento, nenhuma rua, nenhum banco, nenhum dinheiro, nenhum tempo, nenhuma respiração. Então, pelo menos, eu não teria mais medo. Não teria medo nenhum nem teria perguntas, e tampouco chegaria atrasado. Poderia imaginar-me deitado na cama, para sempre. Isso seria, talvez, o melhor de tudo!” (WALSER, 2014, p. 54).

Aprisionado em sua incapacidade de resistir, na ausência de liberdade para contrariar as prescrições do mundo face à uma realidade cruel, Helbling depara-se com um vazio profundo, uma negatividade extrema, com o silêncio e a nudez suprema, lacuna na própria vida. Mas talvez essa interrupção seja o limiar que inaugura a potência. Apenas quando nos deparamos com nossa impotência, nos libertamos do determinismo de nossas ações e adentramos na esfera da liberdade. Mas esse limiar é precedido de um vazio, um vazio, por vezes, aterrador, a partir do qual o possível pode ser construído. Um nada do qual manifesta-se a criação e, ao mesmo tempo, um nada enquanto pura potência, como propõe Agamben (2015b). A realização desse possível, todavia, não é aquele já dado, previsto, mas aquilo inimaginável, uma abertura para o desconhecido, inclusive para a recusa, e, precisamente por isso, inaugura um agir transgressor. Como afirma Agamben, “o que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas a espiral luminosa do possível” (AGAMBEN, 2015b, p. 32). Essa é a possibilidade que a experiência formativa por meio da arte, enquanto potência disruptiva, nos revela: liberar o homem das amarras de uma existência positivada e, assim, abrir espaço para novas coordenadas sensíveis, para o

pensamento dissonante, para a inscrição de distintos desenhos do comum.

* * *

EXCURSO I – SOBRE O CARÁTER SALVACIONISTA DA ARTE

De todos os valiosos quadros em que aparece retratada por célebres pintores Argentinos, é bem possível que, em caso de incêndio, Luz Mendiluce (Berlim, 1928; Buenos Aires, 1976) resgatasse a famosa foto em que aparecia, com poucos meses de vida, no colo de Hitler, preterindo, até mesmo, seus manuscritos inéditos. Às visitas que se interessavam pela fotografia, costumava dar versões diferentes a respeito de sua origem. Volta e meia, no entanto, admitia que era ela mesma que o *Führer* carregava no colo e que, “em sonhos, ela ainda podia sentir seus braços fortes e sua respiração cálida por cima de sua cabeça, e que provavelmente aquele tinha sido um dos melhores momentos de sua vida. Talvez tivesse razão” (BOLAÑO, 2019, p. 26).

Restauração da inquisição, castigos corporais públicos como medida educativa, guerra contínua contra países vizinhos como ginástica nacional, poligamia masculina, extermínio dos índios para evitar a contaminação da raça argentina, emigração maciça de indivíduos oriundos de países nórdicos para clareamento progressivo da pele escurecida pela miscigenação com os povos nativos, restrição de direitos aos cidadãos judeus, concessão de bolsas literárias vitalícias e isenção de impostos aos artistas, colonização da Antártida, criação da maior força aérea da América do Sul eram algumas das propostas de Silvio Salvático (Buenos Aires, 1901-1994), quando jovem, para seu país (BOLAÑO, 2019).

Assim como os brasileiros Luiz Fontaine de Souza (Rio de Janeiro, 1900-1977), que, escrevia sobre as ameaças e os perigos da mestiçagem no Brasil – criminalidade, violência, promiscuidade –, ao lado de grandes tratados em que refutava importantes filósofos europeus, e Amado Couto (Juiz de Fora, 1948; Paris, 1989), obcecado por Rubem Fonseca e, que, entre sequestros, torturas e mortes, escrevia uma página aqui e outra ali de romances policiais, Luz Mendiluce e Silvio Salvático eram escritores. Ela, a mais talentosa de uma influente família de literatos e financiadores das artes em geral, na Argentina; ele, reconhecido por suas poesias, recebeu prêmios e frequentou, por certo tempo, os salões literários e a alta roda de intelectuais de seu país. Esses personagens, que bem poderiam ser reais, e mais ainda seus feitos, são figuras imaginárias criadas por Roberto Bolaño (2019) na obra “A literatura nazista na América”, uma espécie de antologia em estilo enciclopédico de escritores americanos simpatizantes de ideias nazistas.

Bolaño nos mostra como a literatura, em sua relação estreita com o poder, pode flertar com o horror e, até mesmo, ser cúmplice da violência, numa espécie de paródia sinistra dos caminhos da literatura no nosso continente, especialmente, na América Latina, mas que de modo algum se resume aos limites geopolíticos do nosso território. Como nos lembra Adorno (2010, p. 10), “[...] havia pessoas que se dedicavam, com paixão e compreensão, aos chamados bens culturais, e, no entanto, puderam encarregar-se tranquilamente da práxis assassina do nacional-socialismo”. Da tolerância à implementação em ato da violência, os personagens mostram o mal latente e invisível no nosso cotidiano – cada vez menos dissimulado e mais espetacularizado³⁰ –, disperso na cultura e consumido, sem pudor, por uma burguesia letrada.

O mundo heroico das letras – e das artes, em geral –, ao qual se atribui, tradicionalmente, a capacidade de sensibilizar, de nos transformar em sujeitos melhores, de elevar nossos valores morais, de nos tornar mais compreensivos em relação ao outro, à sociedade, à natureza, é confrontado com figuras desprezíveis: autores cuja vida biográfica é permeada por códigos morais questionáveis, e, mesmo, comportamentos antiéticos – Bolaño nos apresenta uma série de escritores arrogantes, medíocres, vaidosos, egoístas, oportunistas e até criminosos –, alguns fracassados e outros, no entanto, aplaudidos pelas instituições literárias; sem mencionar temas, enredos ou personagens que em nada poderiam contribuir, pelo menos não diretamente, para a humanização dos leitores. Ainda que concordemos que a veiculação do mal em si não seria um problema para a fruição das obras e que conhecê-lo talvez fosse a melhor forma de lidar com ele – como afirma Antonio Candido, “trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal”, a literatura “humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 2011, p. 178) –, é precisamente a função humanizadora atribuída de antemão aos artefatos que aprisiona e neutraliza aquilo que de mais potente emerge do contato com sua singularidade e especificidade: sua força disruptiva e seu potencial emancipatório.

A literatura, nessa perspectiva humanizadora, ao “dar forma aos sentimentos e à visão do mundo”, “nos organiza, nos liberta do caos e nos humaniza” (CANDIDO, 2011, p. 188), da mesma maneira que pode

³⁰ Inclusive, no contexto neofascista do Brasil atual, uma assustadora explosão de cenas públicas de violência antes inimagináveis, se transforma em manifestações cotidianas de ódio, desprezo, indiferença.

atuar para desmascarar uma realidade de dominação, trazendo à tona “a miséria, a servidão, a mutilação espiritual” (CANDIDO, 2011, p. 188). Essa humanização, esse “enriquecimento da personalidade e do grupo”, decorre do contato com uma “*ordem* redentora da confusão” (CANDIDO, 2011, p. 182, grifo nosso). Ora, para Rancière (2009), é precisamente a segurança de uma determinada ordem que a arte, a partir do regime estético, propõe explodir. Não se trata de refutar uma racionalidade à produção artística, mas de violentar a coincidência entre uma *poiesis* e uma *aisthesis*, ou seja, entre a intenção do artista e a recepção do espectador. É a ausência de uma função específica atribuída à arte – uma educação moral capaz de formar uma comunidade ética e consensualmente organizada – que inaugura a sua autonomia e, especialmente, a autonomia da experiência estética. E é essa liberdade instaurada por meio do contato com o artefato artístico que permite que o espectador se liberte das sensibilidades anteriores, desfamiliarize-se de suas experiências prévias e mobilize os sentidos para outras formas de existência que contrariem a ordem das hierarquias sociais. Daí, porque, talvez, seja a contingência do caos, a precariedade da confusão e do desentendimento, mais do que a certeza e a regularidade da ordem, que a arte e a literatura ativam.

Em vez do “enriquecimento da personalidade” ou “do grupo” (CANDIDO, 2011, p. 182) – poderíamos falar, aqui, nos moldes de Rancière, de uma esfera comunitária que determina as experiências possíveis – a arte seria aquilo capaz de inaugurar uma saída de si, uma desconstrução do eu, uma abertura ao risco e à instabilidade que pode nos desviar do consenso, abalar a clareza e a reconciliação com o todo, desestabilizar a organização de uma sensibilidade comum que estabelece de forma rígida e inflexível o lugar, o tempo, a vez e a voz de cada um. O artista, então, ao invés de desmascarar uma realidade oculta, uma lógica de dominação que o espectador, por si só, não seria capaz de acessar³¹, joga com a construção de possíveis, uma experiência aberta a

³¹ Rancière problematiza, desse modo, uma suposta arte crítica que aposta num mecanismo de tomada de consciência de uma realidade oculta que geraria, por meio de uma relação de causa e efeito, a culpa no espectador. Todavia, é justamente essa relação de causa e efeito que o regime estético, como já referido, tratou de abolir. Sem mencionar que uma tal atuação pressupõe a desigualdade das inteligências – um espectador ignorante, incapaz de acessar a realidade por si mesmo e um artista que age como um mestre embrutecedor ao pretender guiá-lo em direção ao conhecimento.

qualquer um, que não requer conhecimentos prévios e que não antecipa resultados prováveis. Trata-se de um jogo especulativo imprevisível capaz de ensinar, inclusive, o que o artista jamais imaginou. Aliás, é essa experiência que prolonga a potência dissensual da arte, capaz de interferir na partilha do sensível³², na medida em que pode mobilizar os sentidos para outras formas de existência contrárias àquelas estabelecidas pela ordem desigual do comum.

Atribuir, aprioristicamente, à arte e à literatura uma função específica – seja a humanização, o conhecimento, uma educação moral, uma finalidade terapêutica, uma utilidade “política”, aqui entendida,

³² Rancière (2009) recorre à noção de partilha do sensível para pensar uma imbricação entre estética e política, como já pontuado. Nesse contexto, o filósofo entende que na base da política existe uma estética – que não se confunde com a estetização da política na era das massas de que fala Benjamin – onde estão em jogo as formas de visibilidade, de escuta, as formas de pensamento e ação de uma comunidade. A partilha do sensível atua sobre esse espaço/tempo da experiência comum determinando o que se vê e o que se pode dizer acerca do que é visto, quem tem competência para ver e qualidade para dizer e como se dão os recortes do tempo e do espaço que cabem a cada um. É nesse sentido que existe uma estética da política. Na medida em que essas condições da experiência são históricas e, portanto, mutáveis, Rancière distingue formas antagônicas de partilha do sensível: a polícia e a política. A polícia, encarregada de manter a partilha hegemônica, ou seja, estabilizar a organização hierárquica desse comum, se distingue da política que, de forma contraintuitiva, seria qualquer atividade que reconfigure o campo da experiência e perturbe a partilha sensível dominante. A polícia é a regra, a política, exceção. À estética em sentido amplo (uma “estética primeira”), Rancière opõe a estética em sentido estrito que diz respeito à arte. Essa acepção mais estrita de estética refere-se às formas de visibilidade da arte, o lugar que ocupam, como são pensadas essas práticas, e como interferem no comum. Os regimes de identificação da arte, já referidos aqui, dão conta dessas relações que se constituem historicamente, mas que podem coexistir num mesmo momento, contribuindo para neutralizar (como no regime ético e representativo) ou prolongar (como no regime estético) a força dissensual da arte e, dessa forma, também atuam como formas de partilha do sensível. Se toda política tem sua estética, na medida em que pode reconfigurar a partilha do sensível, toda a estética tem necessariamente sua política, já que a arte (no regime estético, vale reiterar), ao mobilizar outros sentidos, diversos dos ordinários, também “desloca as distinções, hierarquias e tensões existentes entre visível e invisível, audível e inaudível, imaginável e inimaginável” (CACHOPO, 2013, p. 25). Nesse sentido, arte e política atuam inscrevendo o dissenso na ordem consensual do mundo.

como o desvelamento de aspectos da realidade supostamente não acessíveis aos espectadores – anula, dessa forma, a experiência singular com os artefatos literários e artísticos e as insere na lógica utilitarista que organiza o mundo: tudo tem que servir para alguma coisa, seja para nos tornar mais humanos, mais éticos, mais conscientes, mais serenos. Nesse contexto, no lugar de uma experiência emancipatória, a arte e a literatura atuariam no sentido de uma reconciliação com o eu, com o outro e com o mundo, apaziguando um território polêmico que não se deixa aprisionar nas tentativas de um discurso essencialista e ontologizante.

É quando a arte abandona sua essência e seus contornos fixos, quando tornam-se insustentáveis as “distinções entre os ‘próprios’ das diferentes artes, ou a separação de um domínio puro da arte” (RANCIÈRE, 2009, p. 41) – com o deslocamento das fronteiras entre gêneros e meios, entre erudito e popular, moderno e antigo –, quando amplia seu campo e a práxis artística deixa de ser definida a partir de determinados meios de expressão (KRAUSS, 1984)³³, quando abre-se

³³ Rosalind Krauss (1984), no famoso ensaio “A escultura no campo ampliado”, discorre, por meio de uma análise histórica da categoria escultura, sobre a ampliação do campo da arte. Traçando paralelos entre o conceito de escultura na antiguidade, no modernismo e pós-modernismo, ela demonstra como um termo cultural pode ser expandido a ponto de incluir quase tudo. Nesse contexto, aponta como as práticas artísticas no pós-modernismo romperam com a pureza e a separação dos vários meios de expressão – e da consequente especialização dos artistas dentro de determinado meio – típica do modernismo. É importante ressaltar que ao mesmo tempo que Rancière (assim como Krauss) pensa o fenômeno de transbordamento das fronteiras entre os gêneros e a abertura da arte ao mundo – o próprio da arte é sua identidade com a não-arte (RANCIÈRE, 2011) – ele problematiza, por meio do regime estético da arte, a própria noção de modernidade e pós-modernidade, categorias a partir das quais a historiadora da arte constrói o seu argumento. Para ele, o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo que a noção confusa de modernidade designa (RANCIÈRE, 2009), confusão que decorre de uma teleologia simples de evolução e rupturas históricas que também está na base da diferenciação entre modernidade e pós-modernidade. Em primeiro lugar, o filósofo francês critica uma certa narrativa que reduz as alterações que o regime estético inaugurou na relação entre arte, história e política: a que toma o abandono da figuração – e, supostamente, no abandono da mimesis – como o paradigma da autonomização da arte – que, por consequência, abriria espaço para a exploração das possibilidades de seu próprio meio (recoo à dimensionalidade pictórica, a ausência de comunicação

ao banal e ao cotidiano e transborda os limites de seus gêneros, e explode o interior de uma mesma linguagem, para afirmar sua inespecificidade (GARRAMUÑO, 2014)³⁴, nesse momento em que ela pode tocar a vida de forma livre e imprevisível é que ganha força, uma força política que se fundamenta, não na veiculação de conteúdos específicos, mas na afirmação de uma igualdade radical capaz de abrir espaço a qualquer tempo, em qualquer lugar, a quem quer que seja, para fazer eclodir novas sensibilidades e interferir no visível, no audível, no pensável, no imaginável, a fim de elaborar outros desenhos do comum.

Talvez seja em razão dessa potência dissensual e imprevisível da arte, que não cessam as tentativas de delimitar suas fronteiras e de lhe atribuir determinadas funções policiais na organização da comunidade. A censura é um desses mecanismos que, apesar de antigo, com a

na literatura, a austeridade sonora do atonalismo na música). O princípio antimimético para ele, de modo algum pode ser visto como um critério exclusivo de progresso das artes, sobretudo porque a mimesis não se reduz à figuração na pintura ou à representação nas demais artes. Ora, o regime estético subverte o princípio mimético não porque deixe de representar a realidade, mas porque desestabiliza os pressupostos hierárquicos dessa representação. Daí porque o regime estético para Rancière teria sido inaugurado pelo realismo na literatura, que, mesmo ao representar a realidade, destrói as hierarquias que organizavam seu funcionamento. Já o pós-modernismo, nas palavras do autor “foi apenas o nome com o qual certos artistas e pensadores tomaram consciência do que tinha sido o modernismo: uma tentativa desesperada de fundar um ‘próprio da arte’ atando-o a uma teleologia simples da evolução e da ruptura históricas” (RANCIÈRE, 2009, p. 41). Não seria, necessário, portanto, um corte temporal para afirmar aquilo que o regime estético já reconhecera desde meados do século XVIII: a autonomia da arte, que não mais se vincula a um princípio identificador (a mimesis), e sua singularidade – contra os modos de fazer específicos de cada uma das artes.

³⁴ Florência Garramuño (2014), com atenção à literatura, também fala de como os limites dos gêneros têm sido esgarçados nos últimos anos, questionando a própria ideia de especificidade capaz de sustentar tal categoria. Aponta, assim, por meio da desconstrução de todo sentido de pertencimento, a inespecificidade na estética contemporânea, e, justamente nessa mistura, percebe o potencial crítico da arte, na mesma esteira de Rancière. Todavia, concentra sua atenção, nos modos como essa aposta no inespecífico poderia ser pensada como práticas de não pertencimento capazes de engendrar imagens de comunidades expandidas, nos termos do pensamento de Jean Luc Nancy.

ascensão, nos últimos anos, de uma onda ultraconservadora, espalha seus tentáculos por todos os lados, atuando no sentido de bloquear ou neutralizar as forças criadoras que reinventam, num processo contínuo, a própria vida. Em nome da moral e dos bons costumes, velhos guardiões de uma rígida hierarquia social fundadora do próprio, do pertencimento e, por consequência, da exclusão, a arte foi alvo de diversos ataques que, potencializados pelas redes sociais e pela fabricação e disseminação acelerada de *fakenews*, especialmente, num contexto de polarização e radicalização de posições políticas, engendraram um cenário de violência à liberdade de expressão no nosso país.³⁵

Mas é no âmbito institucional que essas medidas autoritárias de caráter excepcional – para muitos, meros detalhes banais – podem legitimar uma postura cotidiana de intolerância, capaz de tornar regra a exceção. Se, como afirma Lilia Moritz Schwarcz (2018, p. 101), a “salubridade democrática de um país pode ser medida a partir da força de suas instituições e da capacidade que elas têm de conter o ódio, erradicar a intolerância e incentivar o diálogo crítico”, então os episódios recentes de nossa cultura esvaziam o que resta de nossa frágil democracia. E quando, ao anunciar um prêmio nacional voltado para a arte – mas não qualquer arte, já que seriam selecionadas óperas, espetáculos teatrais, pintura e escultura, contos, CDs musicais e histórias em quadrinhos, delimitando gêneros, meios e suportes que há muito não

³⁵Alguns casos de censura no Brasil que, a partir de 2017, emergiram de forma mais intensa, ilustram esse processo de cerceamento da liberdade artística: o fechamento precoce da exposição Queermuseu – Cartografias da diferença na Arte Brasileira, no Santander Cultural, em Porto Alegre; os protestos contra a exposição Faça Você Mesmo Sua Capela Sistina, de Pedro Moraleida, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte; os ataques ao artista Wagner Schwartz em sua performance La Bête, no 35º Panorama da Arte Brasileira, no MAM-SP. Em 2019, a Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro cancelou, um dia antes do fechamento, a exposição que acontecia na Casa França-Brasil, impedindo a realização de uma performance com crítica à tortura e que conteria nudez. No mesmo ano, a polêmica em torno da exposição “Histórias da Sexualidade”, no MASP, alvo de inúmeros ataques, fez com que o museu limitasse em 18 anos a idade mínima para visitação, medida que logo em seguida foi relaxada para permitir que os menores pudessem entrar, desde que acompanhados dos pais. Ainda em 2019, o Ministério da Cidadania cancelou, no segundo semestre, um edital que havia pré-selecionado séries com temática LGBT a serem exibidas nas TVs públicas. Logo após, o prefeito do Rio de Janeiro mandou recolher HQ com beijo gay na Bienal do Livro.

dão conta da hibridização e inespecificidade do campo da arte contemporânea – o representante da cultura de nosso país faz um pronunciamento que exalta uma “cultura que não destrua, mas que *salve* a nossa juventude” (ALVIM, 2020, grifo nosso), “enraizada na nobreza de nossos mitos fundantes”, que enfatize a “elevação da nação e do povo, acima de mesquinhos interesses particulares”, refletindo as “imensas transformações intelectuais e políticas que estamos vivendo”, percebe-se claramente que a arte, na concepção autoritária do Estado, deveria enaltecer um contexto político imediato, excluindo de seu campo qualquer espaço criativo transgressor.

Assim, obedecendo a um programa específico do governo fundado nos valores da “pátria, da “família”, da “coragem do povo” e de sua ligação com “Deus”, ao “território sagrado das obras de arte” caberia retratar as “virtudes da fê, da lealdade, do auto sacrifício e da luta contra o mal”. Não é de estranhar que esse discurso proferido pelo “estado suicidário” (SAFATLE, 2020)³⁶ acabasse por parafrasear o líder nazista, Joseph Goebbels, ministro da Propaganda de Hitler, propondo o dever imperativo de uma arte heroica e nacional ou, então, sua completa ausência.³⁷

À arte, então, foi conferida a função “grandiosa” de construir “uma nova e pujante civilização brasileira” (ALVIM, 2020) e, para isso, propôs-se banir da cultura a versão dos excluídos/esquecidos e as representações do mal, da violência, da dor – que fazem parte do nosso

³⁶ Safatle (2020) retoma uma expressão de Paul Virilio para denominar um novo modelo de gestão neoliberal na qual o Estado, ao mesmo tempo que administra a morte de parcelas específicas de sua população, flerta com sua própria destruição, como se o objetivo final fosse “que a nação perecesse pelas suas próprias mãos, pelas mãos do que ela mesma desencadeou” (SAFATLE, 2020, p. 2), como queria Hitler diante da guerra perdida. Violência escancarada e auto sacrifício público são marcas desse estado suicidário.

³⁷ Eis o trecho comparativo do discurso de Alvim(2020) e Goebbels (1933): “A arte brasileira da próxima década será heroica e será nacional. Será dotada de grande capacidade de envolvimento emocional e será igualmente imperativa, posto que profundamente vinculada às aspirações urgentes de nosso povo, ou então não será nada”, diz Alvim no vídeo. O líder nazista havia dito: “A arte alemã da próxima década será heroica, será ferrenhamente romântica, será objetiva e livre de sentimentalismo, será nacional com grande *páthos* e igualmente imperativa e vinculante ou então não será nada” (EM VÍDEO, ALVIM, 2020).

cotidiano –, e afirmar um nacionalismo, com toda a exclusão e barbárie inerente a um tal projeto identitário; uma arte, portanto, que deveria assumir um compromisso fiel com a realidade do país e de um governo, excluindo qualquer possibilidade de tensão com essa realidade e, consequentemente, toda a esfera de liberdade que deveria permear as criações artísticas. É importante lembrar – e nunca é demais –, como faz Maria Rita Kehl (2000), que, logo em seguida ao silenciamento das representações do mal na arte e na literatura, o nazismo passou a eliminar os loucos, os doentes, e, então, os judeus (“degradados”), transformando-se “em ato, na maior expressão coletiva do mal de que se tem notícia; o mal absoluto, aquele que não se reconhece enquanto tal, que fala em nome de um “bem” igualmente absoluto.” (Kehl, 2000, p. 144). Daí a importância de não barrar a narrativa do mal na arte e na literatura, ainda que haja sempre um não dito. As fronteiras daquilo que escapa à representação não podem ser definidas de antemão de forma arbitrária e antidemocrática. Nossa tarefa enquanto seres de linguagem, como lembra Maria Rita Kehl (2000), é ampliar continuamente as fronteiras do simbólico, mesmo sabendo que não recobriremos o real integralmente.

Esse projeto estético do governo brasileiro, que era também político – ou, na acepção de Rancière, policial –, de uma arte que “salva”, por sorte, não foi levado adiante, pelo menos não explicita e diretamente, já que o prêmio foi suspenso, mas deixou seu rastro pelas instituições culturais do país, assim como serviu para influenciar a opinião pública, permeada por radicalismos, que vê na arte pretexto para muita coisa, menos para aquilo que poderia propor.

Qualquer critério que se antecipe ao contato com a concretude dos artefatos artísticos anula o risco de uma experiência desviante. “Sem atenção à obra em si, a literatura [acrescentaria a arte] vira espetáculo” (CECHINEL, 2018, p. 290). Isso se dá também, além das situações já mencionadas, quando uma elite percebe certa vantagem – *status* social – no contato com a arte, que exclui de seu horizonte a fruição mesma das obras, circulando em exposições, museus, galerias, bienais mundo afora, apenas em busca de prestígio e reconciliação com uma divisão hierárquica hegemônica. Ou quando um consumidor dócil e narcísico busca “consumir” a arte como forma de conforto, consolo, distração, diversão, como se o mundo fosse uma extensão de si, mas cuja satisfação plena só se dá sob a dependência do olhar do outro, afinal, no mundo espetacular, são as imagens que ditam as relações sociais (DEBORD, 1997). “Ao indivíduo como consumidor corresponde,

logicamente, uma arte enquanto mercadoria” (KEHL, 2015, p. 79). Nesse caso, a forma-mercadoria se sobrepõe à própria ideia de uma experiência com a arte e a “criatividade” (termo em alta no capitalismo financeirizado) se transforma em mais uma valência que impulsiona cifras milionárias movimentadas por colecionadores no mercado mundial. O que permanece da arte enquanto valor de troca é sua adesão dócil à realidade, uma experiência mediada pelo espetáculo, que, na verdade, é a completa ausência de experiência, condição indispensável para acessar as obras.

Em poucas palavras, poderíamos afirmar que somente por meio do contato direto e intransitivo com o artefato é que a arte emerge.³⁸ Fora disso, a arte é inserida num sistema de equivalências em que tudo “tem que ser para-o-outro, nada pode ser em si e para si” (DURÃO, 2008), justamente a lógica que rege a sociedade do espetáculo ao nos arrebatar com um fluxo veloz e incessante de imagens, mensagens e conteúdos que, por sua vez, impede a introspecção e a reflexão crítica, que nos trata a todos enquanto consumidores e vai ainda mais longe ao colonizar nossos desejos e transformá-los em necessidades a ponto de nos desacostumarmos da subjetividade (KEHL, 2015). Mas a arte é o pulo para fora dessa lógica, é a desorganização das conexões ordinárias entre palavras, imagens e mercadorias, é a interrupção do fluxo voraz

³⁸ “Nem sempre há política, ainda que haja sempre formas de poder. Da mesma maneira, nem sempre há arte, mesmo que haja sempre poesia, pintura, escultura, música, teatro ou dança” (RANCIÈRE, 2011, p. 36, tradução nossa). É assim que Rancière (2011) resume a ideia de que arte e política são duas formas de divisão do sensível que dependem tanto uma como a outra de um regime específico de identificação. A relação entre estética e política é a relação entre uma estética da política e uma “política da estética”, ou seja, a maneira como as práticas e as formas de visibilidade da arte intervêm na divisão do sensível. No atual regime estético, a “política” da arte consiste em suspender as coordenadas normais da experiência sensorial – enquanto no regime representativo elas estavam ligadas diretamente às formas de divisão da comunidade. Essas experiências heterogêneas podem interferir na forma de ser da comunidade, criando dissensos: tornar visíveis aqueles que não eram vistos, ouvir, enquanto sujeitos falantes, aqueles que emitiam apenas ruídos. Todavia, considerando que um regime de visibilidade não abole o outro e que todos podem coexistir num mesmo espaço/tempo, apenas a experiência imediata com os artefatos em sua concretude permite verificar a emergência da arte.

que nos submerge enquanto sujeitos autônomos. Daí decorre seu papel negativo. É porque se trata de uma experiência que recusa o utilitarismo que governa a vida cotidiana, que não se deixa capturar numa lógica de meios e fins e que requer uma abertura ao imprevisível, uma experiência de intransitividade radical capaz de nos deslocar, até mesmo, dos contornos seguros e estáveis de um “eu” prévio.

Contudo, essa experiência demanda tempo e atenção. Não o tempo urgente do consumo; não uma economia da atenção que se solidariza com uma sociedade excitada – uma atenção errante mobilizada para distintos estímulos em lapsos exíguos de tempo, de forma a contribuir para um ritmo acelerado de circulação de mercadorias; uma atenção mediada pela distração, portanto. A experiência com a arte requer uma desaceleração desse fluxo temporal, solicita um tempo lento de atenção que se volte para a singularidade das obras, um exercício de imaginação, pensamento, e interpretação capaz de recriar sentidos, de deslocar o lugar de cada coisa e impedir a formação de um sistema de semelhanças. É porque contraria uma positividade, uma exigência de aderência total ao mundo e à sua lógica, que a arte é um convite a experiências não ordinárias que ativam sensibilidades capazes de produzir fraturas numa determinada ordem legitimada.

Mas é uma experiência que não oferece garantias. Por isso, a arte não humaniza, não consola, não nos eleva moralmente, não ensina, não diverte, não salva, quando é isso que se espera dela – embora possa fazê-lo por vias indiretas. Nem uma forma de fazer específica, nem um meio próprio, nem uma função preexiste, nem um resultado preciso: a arte é “exercício experimental da liberdade”, como afirmou Mário Pedrosa (1995); liberdade do fazer e do sentir. Nas palavras de Rancière (2011, p. 41), a arte, no regime estético, diz respeito a uma forma de apreensão sensível:

uma forma sensível heterogênea em relação às formas ordinárias da experiência [...] e tem lugar dentro de uma experiência específica que suspende as conexões ordinárias não somente entre aparência e realidade, senão também entre forma e matéria, atividade e passividade, entendimento e sensibilidade.

Não ter função ou limites predefinidos é o que torna a arte política³⁹, algo que só poderá ser verificado caso a caso por meio da experiência concreta com as obras. Por isso mesmo, é sempre uma experiência contingente. Arte e política atuam por meio da criação de dissensos, ou seja, de fissuras numa determinada distribuição dos corpos no espaço/tempo da esfera comum – a partir de uma experiência estética extraordinária, alguém que não era visto nem ouvido a se perceber como ser falante e visível, capaz de abandonar o lugar que lhe cabia e o destino que lhe era reservado na comunidade.

E é precisamente ao provocar desentendimento que a arte é capaz de emancipar. Ao contrariar uma lógica utilitária que confina a existência à distribuição desigual de espaços que cada um pode alcançar na vida social produtiva; ao instaurar uma temporalidade diversa daquela que move o mundo, capaz de suspender o fluxo sufocante de imagens que impedem a interioridade e a reflexão; ao inventar perguntas inéditas a velhos problemas, em vez de escolher entre as respostas já prontas; ao dar corpo à memória quando o nosso presente faz esquecer tudo o que não é novidade (a não ser que possa ser repaginado para se tornar mais um produto disponível no mercado); ao exigir uma atenção e uma disponibilidade que envolvem uma abertura ao imprevisível, o abandono da clareza de ideias anteriores, daquilo que já foi dito, uma saída de si; ao liberar-se de uma lógica de meios e fins a impor funcionalidade a tudo que existe – inclusive à própria experiência com a arte, que não garante resultados, nem mesmo, a emancipação. Desse modo, pensar numa ideia possível de formação hoje, a partir do diálogo com a arte e a literatura, é pensar numa experiência intransitiva que envolveria, por meio de uma tensão contínua com a realidade, a reflexão sobre a própria dificuldade de sua existência no presente. Uma experiência, portanto, de risco – de desamparo, de abandono, mas também de possibilidade de criação, tradução e narração; algo que exige muito e promete muito pouco.

³⁹ Nenhuma coisa é por si só política. Mas qualquer coisa que suscite a verificação da igualdade dentro da lógica policial passa a sê-lo. Desse modo, quando falamos de política, na concepção de Rancière (2018), estamos diante da afirmação da igualdade dos seres falantes, uma pressuposição que contradiz uma distribuição desigualitária dos corpos sociais, que obedece a uma hierarquia resguardada com afínco – e, até mesmo, violência – por uma ordem econômica global que rege a distribuição policial do sensível.

Se, como afirma, mais uma vez, Rancière (2012b, p. 67), “consenso significa acordo entre sentido e sentido, ou seja, entre um modo de apresentação sensível e um regime de interpretação de seus dados”, isto significa que, “quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhe damos o mesmo significado”. Assim, embora toda a heterogeneidade e desigualdade social, “o contexto de globalização econômica impõe essa imagem de mundo homogêneo no qual o problema de cada coletividade nacional é adaptar-se a um dado sobre o qual ela não tem poder, adaptar a ele seu mercado de trabalho e suas formas de proteção social” (RANCIÈRE, 2012b, p. 67). Iria mais longe para pensar não só a homogeneização do mercado de trabalho, mas o nivelamento de todos nós enquanto consumidores, apelando aos desejos para transformá-los, como já mencionado, em necessidades a serem satisfeitas com mercadorias. Mas, como nem todos têm condições de satisfazer concretamente as imagens sociais do desejo “oferecidas” pela publicidade, esse mundo consensual legitima a exclusão da maioria – fora da visibilidade, fora do discurso, fora da conta. Talvez seja essa uma ideia possível de formação para a emancipação hoje: não aderir integralmente ao mundo da positividade e às formas consensuais de existência, tal qual uma “presença agradável”, nada além de “uma tez moralmente cor-de-rosa” numa tentativa de “recobrir com verniz uma realidade que é tudo menos cor-de-rosa”, como lembra Kracauer (2015, p. 32), a respeito dos critérios de seleção de empregados de um estabelecimento em Berlim, no início do século passado.

“Jogar a contingência contra tudo aquilo que se impõe como necessário no mundo” (PELLEJERO, 2020, s/n), colocar em movimento a imaginação, violentar a sensibilidade ordinária – e consensual – e trazer à cena o possível. É disso que se trata a experiência com a arte, uma experiência que pode ser ativada por qualquer um, a qualquer momento e que envolve o risco da experimentação.⁴⁰ Dessa forma, no lugar de um horizonte teleológico para a arte, enquanto território fixo e imutável, a aposta numa experiência contingente do espectador com o

⁴⁰ A emancipação, vale lembrar, é sempre uma forma de verificação da igualdade, ao mostrar que qualquer um tem capacidade para ver, sentir, traduzir, interpretar e agir, de maneira a embaralhar as hierarquias hegemônicas legitimadas e produzir modos dissonantes de existência (RANCIÈRE, 2018). Mas é uma inscrição sempre precária, visto que a ordem policial encarregar-se-á de restabelecer a ordem consensual.

artefato capaz de ativar uma micropolítica da sensibilidade e, assim, promover uma subjetivação dissonante que lhe permita perceber modos distintos de habitar o comum, livres das amarras da divisão hegemônica.

Proponho pensar a arte, então, não como horizonte – um espaço estável, permanente, absoluto –, que poderia nos reservar alguma salvação, mas como imagem frágil e intermitente que surge fulgurante a partir de uma experiência concreta e que pode causar fissuras no território naturalizado de nossa existência.⁴¹ As imagens da arte, assim, se tornam aberturas para o improvável, para a incompletude, para as fraturas, para as ausências, para aquilo que falta diante de um mundo saturado de imagens e significações. E, ao nos afetar, causam também um distanciamento em relação ao fluxo repetitivo da mídia e da publicidade, uma distância que é capaz de recuperar uma densidade, uma profundidade, aí inserindo o trabalho da memória, uma memória crítica capaz de uma inscrição testemunhal que se faz tão urgente diante do momento catastrófico e violento que vivemos. Por isso, podem ser pensadas como imagens dialéticas, críticas e políticas:

uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 172).

As imagens analisadas nesse capítulo nos mostram que, sim, estamos imersos num mundo de abstrações que organizam as nossas relações sociais, nossos comportamentos e, até mesmo, vinculam nossos desejos. Imagens que capturam nossa interioridade, nossa imaginação e nossos pensamentos e que flertam com o esquecimento, para que a atenção seja voltada, a cada instante, para novidades fungíveis. Mas também nos mostram que é possível subverter essa lógica, ainda que de forma precária e contingente, a partir de operações que as retiram do senso comum e as desligam dos discursos hegemônicos. Nos lembram, ainda, que essa racionalidade não destrói a possibilidade de existência

⁴¹ Didi-Huberman (2014, p. 85) faz essa distinção entre imagem e horizonte acerca do pensamento de Agamben no qual percebe uma certa ambiguidade que transita entre “a potência das sobrevivências” e o “poder das tradições”.

de outros dispositivos capazes de trazer à tona memórias esquecidas, imagens de um passado não heroico, não grandioso, e, por isso mesmo, ofuscado pelo paradigma da sensação, embora tão necessário para entendermos como chegamos até aqui. Essa, talvez, seja a tarefa do artista: bagunçar a ordem das coisas, embaralhar as hierarquias, trazer à tona a potência da destruição quando tudo parece necessário e inevitável; criar histórias, mudar os referenciais do que é visto e do que é falado, porque a ficção não é um mundo da imaginação que se opõe ao real, é um trabalho de criação de dissensos (RANCIÈRE, 2012b) que muda as coordenadas da experiência.

De outro lado, esse fluxo violento não impede que exercitemos o olhar, que acreditemos, enquanto espectadores, na nossa capacidade de criar outros vínculos, outras associações, outras sensibilidades. Não elimina a possibilidade de voltarmos a atenção para algo que possa valer por si mesmo, algo que escape ao sistema de equivalências, e que nos demorem nessa experiência, ainda que ela não nos reserve grandes promessas; que nos libertemos, assim, da temporalidade acelerada do dinheiro e da mercadoria, sem pedir nada em troca. Esse exercício experimental da liberdade de criar – *poiesis* – e de sentir – *aisthesis* – pode estabelecer laços sensíveis que ativem nossa capacidade de resistir, de desobedecer, de recusar o imperativo violento da produtividade e, dessa forma, permitir a emergência de sujeitos emancipados que reconfigurem as condições mesmas da experiência comum, por que “todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história” (RANCIÈRE, 2012b, p. 21).

A arte não salva quando se pretende que o faça, mas pode fazê-lo, quando menos se espera, como nos lembra Clarice Lispector (1978, p. 4):

Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranqüila. O beijo no rosto morto. Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos.

Somente cada um, nas suas experiências estéticas singulares, ao narrar ou traduzir histórias e, assim, produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos (RANCIÈRE, 2012b), poderá

saber. “E haverá outro modo de salvar-se? senão o de criar as próprias realidades?” (LISPECTOR, 1978, p. 9).

* * *

3 LAIS MYRRHA: A ARQUITETURA DO MUNDO COMO MATÉRIA DA ARTE

*A arquitetura como construir portas, /
de abrir; ou como construir o aberto; /
construir, não como ilhar e prender, /
nem construir como fechar secretos; /
construir portas abertas, em portas; /
casas exclusivamente portas e teto. / O
arquiteto: o que abre para o homem /
(tudo se sanearia desde casas abertas)
/ portas por-onde, jamais portas-
contra; por onde, livres: ar luz razão
certa.*

*Até que, tantos livres o amedrontando,
/ renegou dar a viver no claro e
aberto. / Onde vãos de abrir, ele foi
amurando / opacos de fechar; onde
vidro, concreto; / até refechar o
homem: na capela útero, / com
confortos de matriz, outra vez feto.*

(João Cabral de Melo Neto, 2008, p. 220)

O poeta fala da arquitetura como abertura que expande o existir, como “construir o aberto”, abrir vãos livres que livres homens visam. Inserir portas, não levantar paredes: “portas-por-onde, jamais portas-contra”. Tarefa que poderia parecer, à primeira vista, estranha àquela tradicionalmente atribuída ao arquiteto: aquele que projeta formas assentadas sobre uma estrutura sólida, estável, segura, formas que organizam e, portanto, direcionam a experiência do espaço, que delimitam as esferas do público e privado, dentro e fora, que resguardam a privacidade/intimidade – a propriedade –, que podem engendrar arte, mas, ao mesmo tempo, devem atender a uma determinada funcionalidade, por vezes, guiada por uma racionalidade técnica tão extrema a ponto de conceber a casa como uma “máquina de morar”⁴²,

⁴² O filme *Meu Tio (Mon Oncle)*, 1958, de Jacques Tati, é uma sátira à arquitetura e ao urbanismo moderno. Tati analisa com fina ironia o cotidiano de moradores de duas zonas distintas da cidade: a periferia, que retrata a cidade tradicional, e a cidade ideal moderna constituída por residências que

expressão criada por Le Corbusier e que ressalta uma dimensão funcionalista padronizadora da arquitetura moderna. Poderíamos citar aqui, também, a arquitetura – e a cidade – que vigia, que pune, que segrega. Mas João Cabral de Melo Neto questiona as convenções que organizam os espaços físicos e simbólicos da nossa existência ao propor uma arquitetura, quicá invisível, que constrói liberdade, que rompe as amarras da estabilidade, que destrói o conforto das certezas, que nos joga ao desconhecido, a uma *zona de instabilidade*⁴³ e de risco. Essa é uma das portas para se entrar na construção poética de Lais Myrrha. Assim como no poema, a artista recusa a completude, transita por aquilo que falta, pelo que é exterior, pela impermanência, pela precariedade das construções sólidas e racionais, da lógica convencional que constringe o pensamento e a existência. Tal qual a poesia arquitetada por João Cabral de Melo Neto, as obras de Lais Myrrha abrem espaço na vida cotidiana, sugerem outros percursos, sem rota preestabelecida, sem fronteiras nem limites.

As portas, então, transformam-se em limiars. Jeanne Marie Gagnebin (2014) faz uma interessante reflexão a respeito dos conceitos de limiar (*Schwelle*) e fronteira (*Grenze*), a partir da leitura de um fragmento do caderno *Prostituição, Jogo*, do livro das *Passagens* de Walter Benjamin (2018). Segundo ela, fronteira significa delimitar uma forma estabelecendo limites para evitar que algo “derrame suas bordas em direção a um infinito onipotente” (GAGNEBIN, 2014, p. 35). Esses limites confinam aquilo que está dentro ao mesmo tempo que repelem o que lhe é exterior, impedindo que seu conteúdo transborde. Transpô-los implica transgressão. Talvez a insegurança de um porvir infinito, o risco de transgredir a ilusão de controle (do pensar, do sentir, do viver) – assegurada pelos limites impostos em detrimento da multiplicidade do real – engendrem o medo que rejeita a abertura para o mundo e, portanto, prefira o consolo do isolamento e da dependência na construção da “capela útero”, como afirma o poeta. Limiar, por outro lado, carrega o sentido de passagem, de fluxo e insere na metáfora espacial a dimensão temporal. O limiar não apenas separa, mas, sobretudo, aponta para uma zona de transição que borra as dicotomias

são verdadeiras máquinas de morar, cujo uso, imposto, restritivo, padronizado, desumanizado, transforma-se numa verdadeira armadilha tecnológica.

⁴³ Nome da exposição de Lais Myrrha realizada na Caixa Cultural, em São Paulo, no período de 6 de julho a 25 de agosto de 2013 (MYRRHA, 2013b).

dentro/fora, público/privado, presença/ausência, construção/destruição, permanência/impermanência. Essa questão remete a uma instalação de Lais Myrrha chamada *Teoria das Bordas* (2007).

A obra é composta por uma espessa cobertura de granitina⁴⁴ branca e preta espalhada sobre o solo formando planos geométricos que delimitam o ambiente em dois campos. As formas, a princípio, têm as bordas bem definidas, tanto pelo perímetro da sala quanto pela interface entre as duas cores, acentuando o aspecto construtivista. O espectador, então, é convidado a adentrar a instalação e percorrer livremente o espaço. Seus passos, com o tempo, passam a borrar os limites estabelecidos preliminarmente pelo desenho geométrico, transformando o contraste entre branco e preto, gradativamente, numa superfície acinzentada. O corpo, inserido na obra, desconstrói a linha imaginária que preserva os limites cromáticos, e é a própria volatilidade do material que permite a interferência. *Teoria das bordas*, como a própria artista refere, é uma espécie de “teoria empírica” (MYRRHA, 2018a) cuja experimentação leva ao arruinamento das formas inicialmente projetadas: por meio do contato com o artefato, a tensão dos polos opostos é desativada, inaugurando, assim – podemos imaginar –, um pensamento capaz de desordenar as representações, os discursos dominantes, de forma a arquitetar outras narrativas que habitam as bordas da existência hegemônica.

⁴⁴ Granitina é um pó de pedra (mármore) de gramatura semelhante à areia e, no entanto, mais pesado.

Figuras 4, 5, 6 – Lais Myrrha. *Teoria das Bordas*, 2007.



Fonte: Portfólio da artista Lais Myrrha. Sim Galeria.

O que, num primeiro momento, aparecia como fronteira, transforma-se, com o passar do tempo e a atuação dos sujeitos sobre o espaço, num limiar. E essa experiência de limiar – abandonar um território estável para penetrar em outro, desconhecido – nos permite ousar desviar da linha reta que delimita a suposta clareza e a segurança reivindicada pelo pensamento tradicional, abandonar a ilusão de soberania do sujeito do pensar, embaralhar as distinções entre realidade e ficção, abrir-se à experiência do objeto para reivindicar ao pensamento a riqueza do real. Como lembra Suely Rolnik (2006), a arte coloca o mundo em obra, reconfigurando sua paisagem. As margens simbólicas que circunscrevem o território de nossa existência podem ser, então, potencialmente abaladas pela ressonância dessa experiência estética capaz de revigorar o pensamento e a linguagem e inaugurar novos vãos que permitam expandir a vida.

Jorge Menna Barreto (2013, p. 14) menciona que as obras de Lais Myrrha – referindo-se àquelas que compunham a exposição *Zona de Instabilidade*⁴⁵ – “parecem reunidas sob o signo do *não*.” Mas, mesmo podendo ser aproximadas sob a marca da renúncia – e, de fato, a oposição aos parâmetros comuns ou às referências estáveis estão presentes na construção poética da artista –, essa negatividade está longe de uma postura niilista. A recusa, ao contrário, instaura o desvio em relação àquilo que nos limita, que nos fecha – padrões e normas que nos prendem – em favor da construção de novas aberturas. Esse caráter destrutivo, então, desponta como potência de (re)construção. É a destruição que Benjamin (2012b) evoca no famoso texto de 1931 que, longe de pretender aniquilar todas as coisas, dispõe-se a “criar espaço”, transbordar em busca de “ar fresco” e “espaço livre”. Ao invés de idealizar imagens de futuros promissores, destruir a partir do presente, do que existe agora, instaurando vazios por vezes incômodos, instáveis e transitórios, mas de onde podem emergir outras coisas, novos desenhos.

Assim como a arquitetura de João Cabral de Melo Neto luta contra o fechamento dos muros, contra o exílio do homem na segurança

⁴⁵ Importante salientar que, embora *Teoria das Bordas* (2007) não tenha integrado a exposição *Zona de Instabilidade*, Lais Myrrha (2013b) afirma que esse conceito, ainda que tenha sido concebido para um grupo específico de trabalhos, poderia ser aplicado a muito de sua produção artística (inclusive a obra aqui analisada), que transita pela relação entre arquitetura e história, pelo questionamento das convenções acerca do espaço e tempo, das representações e discursos acerca daquilo que pode ser visto.

e conforto da “capela útero”, o caráter destrutivo é inimigo do “homem-estorço” (BENJAMIN, 2012b, p. 243). Contrário às fronteiras que limitam, separam – e, nesse sentido, para alguns, que protegem –, o caráter destruidor visa desobstruir, e, onde outros deparam-se com paredes e montanhas, ele percebe caminho por todo lado e transforma tudo em ruínas, “não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas” (BENJAMIN, 2012b, p. 243). E de ruínas é constituída a obra *Teoria das bordas: do pó que restou da trituração das pedras utilizadas como matéria prima de outros trabalhos da artista – Sem título (Beije a mão de sua imagem)*, de 2001, *Sem título, (deslocável)*, do mesmo ano, *4 coordenadas topocêntricas e a construção de um possível horizonte breve (de I a IX)*, de 2005 e *Dicionário do impossível*, também de 2005 (MYRRHA, 2007a). Do esfacelamento da pedra, dos escombros daquilo que algum dia foi uma obra, a destruição abre caminhos de onde proliferam novas formas e novos sentidos.

Nesse aspecto, também em relação à materialidade da obra, desponta a recusa: da estabilidade, da rigidez, da permanência da pedra em sua constituição física tradicional. Símbolo das importantes construções da história da humanidade; material cuja solidez permitiu que grandes monumentos da arte e da arquitetura, desde a pré-história, chegassem até nós; que homenageou e imortalizou os grandes heróis, os relevantes feitos; elemento que, por tradição, atesta como lei as palavras nela esculpidas – o que se escrevia na pedra se tornava imutável.⁴⁶ Sem mencionar a cerimônia da “pedra fundamental”⁴⁷, até hoje reproduzida como simbologia da origem de importantes construções institucionais (religiosas e civis) – um rito fundador, portanto. Toda essa estabilidade tradicionalmente atribuída à pedra é contestada pela sua utilização enquanto pó. Pó é o que subsiste quando quase nada restou, é expressão

⁴⁶ Este é, aliás, o procedimento utilizado por Lais Myrrha (2007a) na obra *Dicionário do Impossível* (2005).

⁴⁷ A cerimônia consiste no assentamento da primeira pedra acima da fundação da construção que, além de atestar o início efetivo do levantamento do edifício, visa afirmar a importância simbólica da obra para a continuidade de determinada forma social. O rito é comum na construção de igrejas, templos e lojas maçônicas, mas também é bastante utilizado na construção da sede de grandes empresas/fábricas. O ritual fundador é empregado, entre outras finalidades, para garantir a reprodução de um determinado modo de vida organizado de acordo com certas normas e convenções previamente estabelecidos.

da ausência, do que se esvai, dissipa-se; o que sobra daquilo que está morto. O pó é a negação do peso material, simbólico e histórico da pedra; é sua morte.

Mas a artista percebe vida na morte: a intensidade da ausência transcende o acabamento e faz emergir outras possibilidades. Nesse sentido, os grandes monumentos que celebram a história oficial tradicionalmente ocupada com a narrativa das personalidades “ilustres”, dos acontecimentos “importantes”, das atuações dos grandes “heróis” são destruídos em sua constituição simbólica e as ruínas trazem à tona a violência e a dominação por trás das vitórias, das glórias que referenciam e pretendem resguardar para a posteridade. Esses monumentos que transformam em verdades sólidas e concretas aquilo que existe como imaterial (REBOUÇAS, 2013), que representam uma versão que não se interessa por aquelas descritas pelos homens comuns, pelos sujeitos anônimos, que silencia acerca dos acontecimentos que escapam à sua marcha, são arruinados e seus estilhaços espalham-se de forma a romper com a história progressiva. Como lembra Benjamin (2012b, p. 243), “o caráter destrutivo tem a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é uma desconfiança insuperável na marcha das coisas [...]” E esses fragmentos dizem muito, desenterrando aquilo que nosso presente gostaria de manter encoberto e abrindo-se a novas significações: o esvaziamento da pedra em pó, nesse sentido, simbolizaria a conversão da ruína em saber e a possibilidade de construir novos caminhos.

É dessa possibilidade de reconstrução a partir das ruínas/destruição que Lina Bo Bardi (2009) fala no texto “Na Europa a casa do homem ruiu”, escrito em 1947, logo após um dos eventos mais trágicos da história da humanidade, em que “as bombas demoliam sem piedade a obra e a obra do homem” (BARDI, 2009, p. 66). A casa que era muito “segura” – não havia nada tão “firme” –, um “baluarte” que abrigava o homem e sua vaidade, as famílias e suas conquistas, que era espelho do *homo faber* que tudo constrói, domina, controla, de repente, virou “tudo pó, tudo igual aos outros montes cinzentos que também haviam sido casas [...]” (BARDI, 2009, p. 65). E, então, a “guerra destruiu os mitos dos ‘monumentos’” (BARDI, 2009, p. 67), mostrou que aquele que constrói também é o responsável pela destruição – e não apenas de suas obras, mas da própria vida. Contudo, esse processo destrutivo é capaz de mostrar a fragilidade humana, dar a ver o homem e suas “fraquezas”, seus “vícios”, e abrir espaço, a partir da ruína, para fazer de novo, desta vez, diferente. Lina, assim como Benjamin, fala da

destruição e da violência como marcas da modernidade, da capacidade destrutiva do ser humano, mas também da possibilidade de redenção por meio da autocrítica da razão, por meio da consciência histórica que nos torna capazes de reconhecer “que tudo pode dar errado” (BENJAMIN, 2012b, p. 243) e, no entanto, que possibilita transformar os escombros em matéria de criação.

Aliás, Lais Myrrha, utiliza os dois textos aqui mencionados como matéria de criação de uma outra obra intitulada *Lado B* (2015), na qual apresenta um áudio com a leitura de cada um deles gravada numa placa quadrada de policarbonato.⁴⁸ Enquanto o discurso hegemônico fala em construção, em progresso, escondendo a outra face da moeda – a destruição, a violência, a opressão, a segregação, ou, pelo menos, tentando convencer de que este é o preço a pagar para que alcancemos o tão sonhado futuro promissor –, a artista chama atenção justamente para a potência desse lado negativo, já anunciada, muito tempo antes, por Benjamin e Lina. Todavia, aponta também para uma ambiguidade característica à ruína, um horizonte que não é nem destruição, nem construção, mas um certo estado intermediário/transitório, especialmente, no contexto brasileiro (MYRRHA, 2015).

A artista chama atenção para uma circunstância objetiva: aqui, ao contrário da Europa, quase não há ruínas – ao menos, não como resíduos valiosos de um passado longínquo, testemunho da existência das antigas civilizações e que carregam consigo o questionamento sobre a própria ideia de origem, ou como marcas da violência da guerra que não se pode apagar, ou, ainda, como promessa de um futuro técnico-científico redentor. No Brasil, diferente de outros países da América Latina que vivem sobre os rastros e as ruínas deixados pelas civilizações pré-colombianas – um passado que o violento processo de colonização tentou apagar –, nossa história não foi construída sobre pedras. Nossas tabas são efêmeras e as ruínas, nesse sentido, são modernas e de concreto. Lais Myrrha acentua, então, a dimensão econômica e sociopolítica que a ideia de construção e demolição assume no Brasil contemporâneo e que está longe de apontar para um horizonte de abertura de possibilidades. Ela fala – de maneira específica na série

⁴⁸ *Lado B* (2015). Áudio gravado em placa quadrada de 200mm x 200mm (dimensões do disco). Duração: 6’15’’ (texto “O caráter destrutivo” de Walter Benjamin, narrado em alemão) e 6’39’’ (texto “Na Europa a casa do homem ruiu” de Lina Bo Bardi, narrado em português). Fonte: Portfólio da artista Lais Myrrha. Sim Galeria, 2018.

Desmanches que compõe o livro *Breve cronografia dos desmanches* (2013a)⁴⁹ – das demolições que vemos diariamente para dar lugar a grandes e lucrativos empreendimentos que acarretam um processo de gentrificação, expulsando os antigos moradores para as periferias; dos desmanches que modificam os usos (antigos cinemas e teatros transformados em igrejas, velhos casarões que abrigam bancos); que alteram as fachadas e reformam os antigos edifícios para adequá-los às tendências arquitetônicas do momento, ou, ao contrário, que preservam fachadas antigas como se fossem esqueletos fossilizados que servem como portais de entrada para arranha-céus de superfícies espelhadas e brilhantes; daquelas construções abandonadas antes mesmo de existirem e que deixam monumentos espalhados pelo território como marcas da omissão, da incompetência e do descaso; das intervenções que visam higienizar a cidade, como, por exemplo, a revitalização de áreas em centros históricos, a fim de expulsar os personagens indesejados e conferir livre trânsito aos turistas insaciáveis.

Lais Myrrha, então, pensa, por meio desses desmanches, na destruição dentro da dimensão de tempo e espaço específica que é a nossa e aqui, segundo ela, aparece essa face de arruinamento do ponto de vista social e econômico e, também, do bem-estar da cidade (MYRRHA, 2015). Uma destruição programada para uma reconstrução seletiva. Assim, nas ruínas urbanas espalhadas por aí, a artista percebe a destruição, não como desobstrução, mas como reafirmação e intensificação dos parâmetros de reprodução do espaço, de “progresso” e “desenvolvimento” baseados no lucro, ou seja, de um modo de existência definido pela hegemonia da esfera econômica. Retomando a obra *Teoria das bordas*, essa face, apontada pela artista, nos leva a pensar no nosso cotidiano e na condição que as fronteiras assumem objetiva e simbolicamente na nossa vida: cada vez com mais intensidade, muros, cercas elétricas, câmeras de vigilância, portões com guarita limitam um interior privado homogêneo e “seguro” – que passa a concentrar grande parte das funções que a cidade tradicionalmente abriga –, resguardado em relação ao espaço público que se torna, então, um território residual, aquilo que sobra, além dos muros (e também do

⁴⁹ Uma obra que incorpora às fotografias de ruínas espalhadas pela cidade pequenos textos da artista que misturam realidade e ficção de forma a criar uma narrativa sobre construção e destruição, memória e esquecimento, tempo e espaço, e como se processam estes estados intermediários no Brasil. Fonte: Portfólio da artista Lais Myrrha. Sim Galeria, 2018.

automóvel) e que é tido como *locus* da violência, do abandono, da segregação. A reprodução da dimensão econômica traz consigo a destruição dos espaços comuns, dos laços comunitários, dos gestos de empatia, e tudo que não seja produtivo, que não acarrete crescimento econômico, parece menosprezado. Se pensarmos em âmbito global, em termos geopolíticos, o esfacelamento de uma ideia de comum se manifesta de maneira concreta nas barreiras impostas ao livre trânsito de pessoas – as migrações se tornaram uma questão de extrema importância no presente –, enquanto o capital financeiro circula livremente mundo afora.

Mas Benjamin lembra que nada é permanente para o caráter destrutivo. E é dessa impermanência que a obra nos fala: misturar os grãos de pedra, mesclar e desbotar as cores, um processo em curso apenas enquanto os espectadores participarem da obra. É o corpo, portanto, enquanto experiência viva, que a obra solicita, um corpo em movimento que abre caminhos, que transita pelas brechas, que apaga a linha divisória entre razão e sentidos, que traz à tona a força do imprevisível, da incerteza, dos desejos e afetos, um corpo que interage com o tempo e o espaço, com o outro, que improvisa e se joga ao desconhecido e, à primeira vista, incompreensível – afinal, somente a atuação do corpo dará forma àquilo que se tornará a obra ao final da exposição. Um corpo afetado pela obra, que evoca sentidos por meio de uma livre experimentação e, assim, é capaz de restituir a sensibilidade menosprezada pelo conhecimento racional, de libertar-se das interdições sociais que o domesticam e subjugam em nome da valorização de um saber cognitivo que prevalece no pensamento ocidental. A teoria empírica de que fala a artista, então, afirma uma dimensão existencial do conhecer, uma trama entre corpo e pensamento, um saber que emerge da experiência, saber espontâneo e, portanto, não pragmático, que é capaz de borrar os limites da ordem teoricamente projetada e, assim, criar uma terceira via.

Esse estado intermediário enfatizado por Lais Myrrha, longe de apontar para uma zona cinzenta de indiferença, remete a uma experiência liminar capaz de colocar em jogo a ambivalência dos presumidos pares opostos construção/destruição, de recusar as separações estanques – os limites traçados pelo branco e pelo preto –, a falsa segurança decorrente das fronteiras previamente estabelecidas, o

tempo colossal da pedra⁵⁰ (MYRRHA, 2007a) – sua formação geológica – que reflete sua rigidez e permanência, “[...] sua resistência fria / ao que flui e a fluir, a ser maleada;[...]”, como afirma João Cabral de Melo Neto (2008, p. 207) no poema “A educação pela pedra”. E esse processo lembra aquilo que Rancière (2018) concebe como política: qualquer ato que desestabilize as convenções sociais, que transborde os limites espaciais destinados a cada um no *locus* comum, que desordene os parâmetros de atuação de acordo com a visibilidade dos sujeitos – uma circunstância que rompe as normas estabelecidas pela maioria e, portanto, é sempre exceção, ação transitória, para que não se torne, ela mesmo, o desenho de uma nova partilha estável.

Sobre o solo que pisamos, além de terra, asfalto, um amontoado de destroços, rios, pedras, também existem as convenções, os parâmetros, as regras que organizamos e que estruturam a forma como pensamos e agimos. Algumas dessas normas são naturalizadas de tal maneira que parecem verdadeiros fósseis. “[...] Tinha uma pedra/tinha uma pedra no meio do caminho/no meio do caminho tinha uma pedra” (ANDRADE, 2013, p. 36) repete o poeta diante do obstáculo, um acontecimento que interrompe o curso normal da vida. É, talvez, esta mesma interrupção que a artista nos propõe: caminhar pela pedra feita pó nos permite revirar os escombros e apagar a rigidez das medidas, a precisão das repartições, os enquadramentos inflexíveis, sair do eixo que define as fronteiras; implodir a temporalidade linear e instaurar uma compreensão fragmentária do tempo histórico, resgatar os vestígios que surgem para o presente, sem aprisionar a história, o passado, o tempo por meio de sentidos ortodoxos; transformar em ruínas as coisas do mundo para delas extrair novos significados e, assim, criar outras formas de experimentá-las. A ruína, desse modo, ao invés de designar o fim, instaura limiaries, estados transitórios, remete à possibilidade de transgressão das fronteiras, e a dimensão da recusa, longe da desistência, aponta para uma potência de fazer diferente ou, mesmo, de não fazer da maneira como nos é prescrita; de refutar, portanto, a cumplicidade com os parâmetros convencionados. É isto o que faz Lais Myrrha: ao olhar

⁵⁰ Lais Myrrha refere-se à obra *Quatro coordenadas topocêntricas e a construção de possível horizonte breve* (2004) em que uma fotografia do céu é disposta na parede em ângulo reto com uma pedra polida da mesma medida colocada na horizontal como se fosse uma prateleira. A pedra e a foto se assemelham de forma que não é possível saber se a pedra remete ao céu ou vice-versa. Fonte: Portfólio da artista Lais Myrrha. Sim Galeria, 2018.

uma segunda vez para as coisas que aí estão (MYRRHA, 2018a), ela apaga as certezas, desvia-se das normas, esfacela as representações – do espaço e do tempo –, e desordena poeticamente o mundo para permitir uma existência menos rígida, quiçá, mais livre. No final das contas, as ruínas, como lembra María Zambrano (2010), são também metáfora da esperança.

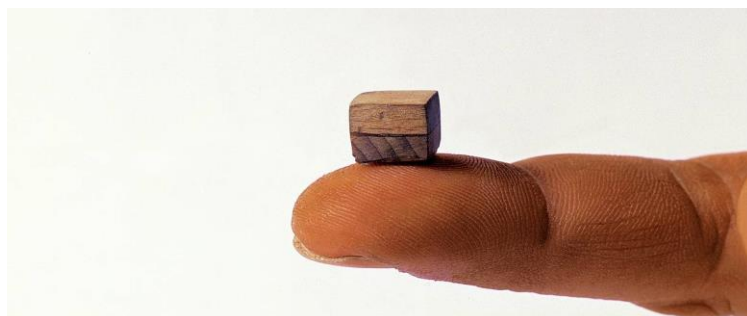
* * *

Cruzeiro do Sul (1969-70), de Cildo Meireles, é uma das obras que a artista Lais Myrrha (2018a) mais gosta, como confessou em entrevista concedida a Ilê Sartuzi, no Auroras.⁵¹ A obra consiste em um minúsculo cubo de madeira formado por uma seção de pinho e outra de carvalho com dimensões de 9 x 9 x 9mm, disposto em uma sala vazia com área mínima de 200m². Pinho e carvalho são madeiras utilizadas por povos indígenas para produzir fogo por fricção e, por esse motivo, são consideradas árvores sagradas para os índios Tupi. Um ínfimo objeto de madeira “imerso na imensidão do ‘cubo branco’” (MARSILLAC; SOUSA, 2017, p. 327), numa desproporção evidente entre o artefato e o ambiente que o abriga, inaugura um jogo de escalas que evoca não somente o aspecto material, mas também simbólico dessa relação assimétrica. O edifício institucional – uma construção feita, normalmente, por renomados arquitetos com materiais industrializados e tecnologias de ponta – instaura o vazio opressor que sufoca o objeto de madeira sagrada e sua simbologia na esfera social, traduzindo o menosprezo de uma cultura, seus saberes e suas crenças. *Cruzeiro do Sul*, uma constelação vista apenas a partir do hemisfério sul, é um ponto minúsculo na imensidão do universo, mas extremamente importante para os povos originários dessa região do globo. Ao apropriar-se de elementos socialmente descartados pela cultura hegemônica, ao desarquivar conhecimentos menosprezados, o artista colabora para a aparição do outro e nos confronta com sua invisibilidade, colocando em cena as relações de poder que orientam aquilo que deve ser lembrado e o

⁵¹ Auroras é um espaço de arte dedicado a desenvolver projetos de artistas, críticos e curadores, localizado numa casa modernista, projetada por Gian Carlo Gasperini, em 1957, na cidade de São Paulo. Lais Myrrha desenvolveu o projeto *Estudo de um futuro construído* (2018) nesse espaço. Ilê Sartuzi é artista e pesquisador ligado à Universidade de São Paulo, onde realiza o projeto *Debates da Arte Contemporânea*.

que merece ser esquecido. Rememorar, então, desestabiliza uma certa ordem da distribuição das visibilidades na organização social.

Figuras 7 e 8 – Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul* (1969-1970)



Fonte: https://issuu.com/institutotomieohtake/docs/cat__logo_osso e <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>

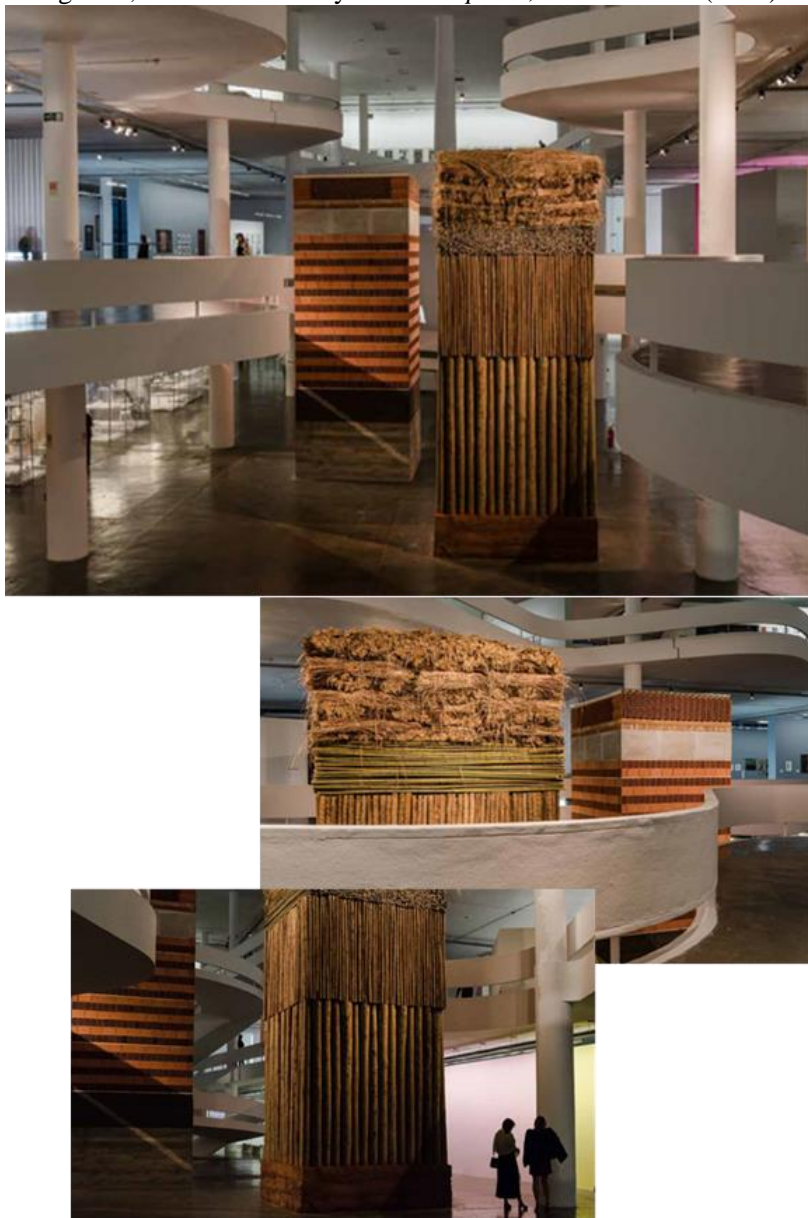
Estas questões interessam a Lais Myrrha: aquilo que está invisível, que foi esquecido, a memória, o tempo, as ruínas, a história e a forma como as coisas são arquitetadas – o que fez com que seu trabalho desembocasse na arquitetura – e contadas, explorando a narrativa a partir do ponto de vista dos excluídos (MYRRHA, 2018a). Em 2018, a artista foi convidada a participar da 32ª Bienal de Arte de São Paulo – maior exposição do hemisfério sul, segundo a Fundação Bienal de São Paulo (2019) – com uma obra comissionada pela fundação. O prédio da Bienal – Pavilhão Cicillio Matarazzo –, construído por Oscar Niemeyer, é um ícone da arquitetura moderna brasileira: um volume aparentemente

sóbrio quando visto do exterior mostra toda sua exuberância e monumentalidade por meio das curvas sinuosas que delimitam os mezaninos e liberam o vão livre na área central de seu interior, com destaque para a altura do pé direito. As linhas esculturais são resultado do uso de formas que definem a geometria do concreto armado⁵². Lais Myrrha (2018a) aponta que a arquitetura tende a apagar os vestígios da estrutura, esconder os materiais que dão forma ao edifício e, por isso, instaura uma espécie de invisibilidade. Essa reflexão motivou a pesquisa sobre a quantidade de madeira utilizada para a construção do pavilhão, investigação que daria origem à obra inédita apresentada na mostra.

A madeira, assim como na obra *Cruzeiro do Sul* (1969-70), materializa o ponto de partida para desenvolver *Dois pesos, duas medias* (2016). Todavia, aqui, a artista instaura “um termo de comparação” (MYRRHA, 2018a) e, a partir daí, amplia o universo dos materiais para colocar frente a frente dois tipos construtivos e, sobretudo, saberes dos quais emergem diferentes formas de sociedade. A obra consiste em duas torres de materiais empilhados com a mesma geometria (paralelepípedo) e medidas (8m x 2,90m x 2,90 m): uma torre formada por materiais que utilizamos nas edificações da indústria da construção civil e que visualizamos na maior parte das cidades contemporâneas – concreto, metal, tijolo, argamassa, madeira, canos de PVC, conduítes, fios e vidro – e outra formada por materiais empregados na construção dos povos indígenas – terra compactada, toras de madeira, bambu e piaçava. Dois volumes idênticos – mesma forma e dimensões – representam, no entanto, dois modos de vida distintos que, ao invés de complementares, se mostram excludentes, trazendo à tona as populações marginalizadas e a despossessão intrínseca ao projeto desenvolvimentista brasileiro.

⁵² As formas são caixas que sustentam o concreto armado enquanto ainda fresco. São elas que garantem a geometria dos elementos estruturais da obra. Assim que o concreto atinge a resistência mínima, elas são retiradas e, em alguns casos, podem permanecer encapsuladas. São feitas de diversos materiais como madeira, aço, alumínio, papelão ou plástico. As mais utilizadas são as de madeira. As formas fazem parte daquilo que resta invisibilizado ao final da construção, como adverte a artista (MYRRHA, 2018a).

Figura 9, 10 e 11 – Lais Myrrha. *Dois pesos, duas medidas* (2016).



Fonte: Portfólio da artista Lais Myrrha. Sim Galeria.

O ideal de um estilo universal, resultado da modernização das técnicas construtivas e da industrialização dos materiais – que graças ao uso indiscriminado do ar-condicionado conseguiu exportar a arquitetura de vidro para o mundo todo, inclusive para lugares de clima tropical como o nosso, e, ainda, sob efeito do aquecimento global – contrasta com as habilidades artesanais e os materiais regionais utilizados em construções de povos locais, baseadas na cooperação e na vida comunitária que dialogam e interagem com a paisagem e as condições climáticas do País. A confiança no desenvolvimento da tecnologia industrial como condição para transformar positivamente a vida humana traz consigo a descrença nas formas de existência que dela prescindem, especialmente quando não contribuem para o sistema econômico dominante e sua lógica fria de eficiência baseada no lucro. São distintas maneiras de se relacionar com o espaço e o tempo valoradas de forma diferente em nossa sociedade: dois pesos, duas medidas. *Incerteza viva* era o título da 32ª Bienal de São Paulo que propunha, justamente, interrogar aquilo que temos como certo, como conhecido, considerando “a incerteza como um sistema de orientação generativo e construtivo” (VOLZ; REBOUÇAS, 2016, p. 21-2) capaz de criar novas narrativas, a partir da arte, para responder às questões do nosso tempo. A relação entre as formas construtivas propõe, assim, uma metáfora para repensarmos as noções físicas, geográficas, ecológicas e sociais do nosso presente.

Duas construções formadas pela sobreposição, em camadas, dos materiais que a constituem – cada camada representa uma etapa do processo construtivo –, tornando uma casa, como afirma a artista, um aglomerado de materiais (MYRRHA, 2018a). Trata-se, todavia, de uma forma sem função: uma casa que não se pode habitar. Suspensão da lógica da eficiência construtiva e, simultaneamente, abalo à representação daquilo que se convencionou ser uma casa. A artista, então, retira o objeto de seu lugar nos enquadramentos do mundo e estabelece uma ruptura entre forma e significado que abre espaço para a experiência com a concretude do artefato. Se a funcionalidade está ausente, o que nos diz sua forma? E os materiais que a constituem? Se, por um lado, o apagamento da função joga luz à materialidade da obra: “tornar uma casa uma pilha de materiais [...] era também, de um jeito, respeitar essa dimensão de tornar tudo visível” (MYRRHA, 2018a), de outro, torna sensível a relação entre o corpo e a arquitetura. Ao contrário de *Cruzeiro do Sul*, de Cildo Meireles, somos nós, agora, espectadores, minimizados diante da monumentalidade da obra, assim como são

minimizados os corpos daqueles que constroem os edifícios que formam a paisagem urbana do País ou daqueles que lutam para construir (ou preservar) suas casas (e, também, suas vidas) no território que ainda subsiste de nossas florestas, expropriados ilegal e violentamente por um projeto de aniquilação do meio-ambiente natural em nome da exploração lucrativa.

Nesse movimento de recuo e aproximação em relação à obra percebemos os materiais em seu estado “puro”, visíveis tal como são, deixando à mostra as marcas do processo de produção da forma, o registro da mão do trabalhador, sem a camuflagem dos revestimentos: tijolo é tijolo, e não uma construção feita de tijolo, a palha é palha, e assim por diante (MYRRHA, 2018a). Mas também acentuam sua ambivalência, remetendo a um universo mais amplo de significações. Nesse sentido, Sérgio Ferro⁵³, ao apontar a estreita relação entre arquitetura, poder e dominação, afirma que “o material é tudo o que serve para a construção da obra [...], é a matéria mais os homens que a trabalham, é o suporte ativo do trabalho de concepção e de realização.” (FERRO, 2006, p. 20). É aquilo que constrói e destrói, é aquilo que fica escondido no canteiro de obras, atrás dos tapumes, ou encoberto por superfícies da moda; o que resta soterrado e esquecido por detrás do fascínio estético da forma final: é a opressão, é a divisão do trabalho, a hierarquização, é violência social, é a face irracional da racionalidade técnica. Deixá-los à mostra é tornar tudo isso visível.

Em seu texto mais conhecido, “O Canteiro e o desenho” (1976), Sérgio Ferro (2006) desenvolve uma teoria crítica da arquitetura que coloca em cena o canteiro de obras, local até então negligenciado – “território intelectualmente invisível e materialmente escamoteado (inclusive pelos tapumes)” (ARANTES, p. 2006, p. 13) – onde se

⁵³ Sérgio Ferro Pereira (Curitiba, 1938) foi importante arquiteto, pintor e professor brasileiro. Graduado em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAU-USP), em 1961, no ano seguinte passou a lecionar na mesma instituição. Em 1970, no período da ditadura, foi preso e, depois de um ano detido, mudou-se para França, tornando-se professor da Escola de Arquitetura de Grenoble. Foi um grande crítico da arquitetura e, em sua principal obra *O canteiro e o desenho* (1976), aponta, a partir da perspectiva marxista, a separação entre desenho (concepção da forma arquitetônica) e canteiro (execução da obra por meio de um processo racionalizado de produção) como forma de dominação do capital sobre o trabalho. Fonte: Ferro, Sérgio. *Arquitetura e Trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

produz o objeto arquitetônico como mais uma forma-mercadoria. Canteiro é ação heterônoma e dependente, espaço racionalizado do trabalho em forma de manufatura, organização dos gestos parcelares dos trabalhadores que obedecem a um elemento que lhe é exterior: o desenho. Este ocupa, a partir do século XIX, uma posição central não apenas como representação do objeto a ser construído, mas como uma trama de poderes velados que orientam a separação entre o pensamento e a execução, a hierarquização das tarefas, a dominação do trabalhador. É da fragmentação do canteiro e da divisão do trabalho que surge o arquiteto e o seu desenho apartado, encarregado da concepção da totalidade do objeto (FERRO, 2006).

Sua crítica visava, sobretudo, superar a divisão entre o pensar e o fazer e as hierarquias fundamentais à dominação e, dessa forma, promover uma arquitetura como campo experimental para o trabalho livre, cooperativo, espaço de autogestão e produção do conhecimento através de uma troca horizontal, admitindo um vínculo maior de participação (e criação) do próprio obreiro. Por isso, considerava as experiências de territórios “liberados socialmente”, ou seja, que não despertam o interesse imediato do capital – e, nesse contexto, seriam zonas de exclusão –, como os assentamentos de reforma agrária, as zonas de habitação popular nos centros urbanos, as favelas, e não a produção arquitetônica convencional das empreiteiras, o local ideal para a invenção de novas formas de organização social do espaço (ARANTES, 2006). É nesse campo onde se materializa a aliança entre arquitetura e trabalho livre que podemos incluir as formas autônomas de construção dos povos indígenas, contraponto à arquitetura dominante dos materiais industrializados que Lais Myrrha apresenta em *Dois pesos, duas medidas*. Como expressão da ação colaborativa, do espírito comunitário de um povo que vive uma relação ética com a natureza – e não de dominação –, que emprega técnicas sofisticadas a partir de um saber que emerge da experiência do lugar e das necessidades coletivas, transmitido e aprimorado de geração em geração, essas construções apontam para diferentes formas de conhecimento, para modelos alternativos de vida capazes de desafiar o paradigma hegemônico excludente.

Lais Myrrha, assim como Sérgio Ferro – e, também, Cildo Meireles –, coloca dúvida sobre a ligação entre progresso e democratização. A arquitetura moderna, parte integrante de um projeto desenvolvimentista do país, reitera as condições de atraso que prometia superar, como lembra Pedro Fiori Arantes (2006), e, uma vez assentada

em bases conservadoras, projeta formas arrojadas que escondem a violência intrínseca ao projeto modernizador: o desejo de desenvolvimento materializado na ousadia dos volumes acentua a hegemonia do desenho e aprofunda a alienação e exploração do trabalhador nos canteiros, no limite da própria vida. É o que a história da construção de Brasília nos conta, ainda que pela versão ofuscada pela narrativa oficial, fundada no plano político de um Brasil moderno, que a materialização física da nova capital ajudou a engendrar no imaginário social; é o que mostra também a exposição *Projeto Gameleira 1971* (2014),⁵⁴ não por acaso apresentada pela artista na Galeria Pivô, no emblemático Edifício Copan, de autoria de Oscar Niemeyer. A exposição, composta por três obras⁵⁵, trata de um dos maiores acidentes da construção civil brasileira: o desabamento da estrutura de concreto armado sobre os operários, pouco antes do término da obra do Pavilhão da Gameleira (previsto para 31 de março de 1971, quando seriam comemorados sete anos de “Revolução” Militar) encomendada pelo governador do estado de Minas Gerais a Oscar Niemeyer, deixando 117 trabalhadores mortos ou desaparecidos.

As obras testemunham a arquitetura do esquecimento na memória oficial do país. Não bastasse a violência simbólica que o silêncio engendra (DOS ANJOS, 2014) – sobretudo quando se trata de indivíduos invisibilizados, meros ruídos na esfera coletiva –, as evidências físicas foram destruídas de forma a não deixar vestígios sobre “os fracassos do progresso” (MIRRHA, 2014), assim como não manchar a “irretocável” história do arquiteto que mostrou ao mundo a concretização arquitetônica da exuberância das formas curvas e sensuais da paisagem brasileira. Como afirma Lais Myrrha no texto que

⁵⁴ As obras que compõem o *Projeto Gameleira 1971* são objeto de análise, juntamente com obras de outros artistas que lidam com a temática do esquecimento na arte contemporânea, na dissertação de Marília Fornazieri Scarabello (2018).

⁵⁵ Em *Geometria do Acidente* (2014), a artista convida o espectador a percorrer uma maquete que reproduz, de forma reduzida, a partir de uma foto de jornal, o que restou da construção após o desabamento da laje. Já na obra *Em memória ao silêncio do arquiteto* (2014), os nomes das vítimas são inscritos, lado a lado, ao redor de uma coluna do edifício Copan. *Estado transitivo #2* (2014), consistia num cartaz (disponível para que as pessoas levassem consigo) com a única foto que restou do acidente acompanhada por textos que relatam o total apagamento deste evento da história oficial do país. Fonte: Portfólio da artista Lais Myrrha. Sim Galeria, 2018.

compunha a obra *Estado Transitivo #2* (2014): “era inconteste: precisavam de símbolos imaculados e suntuosos, não das cicatrizes que o pavilhão restaurado fatalmente estamparia. Foi então que tudo tornou a ser assim como era, *expectativo e plano*.” A demolição total do que restou da construção, na tentativa de mascarar a negligência das autoridades e preservar a reputação dos envolvidos, enterrou consigo a memória das vítimas do brutal acidente em nome de um projeto ainda em curso. Nomeá-las é inscrever a violência e o esquecimento constitutivos desse futuro utópico do qual fazem parte apenas os heróis oriundos das elites do País.

Aliás, como a casa-grande está presente na base frágil do projeto de modernização do País é uma das questões que emergem de outra obra da artista chamada *Estudo de caso* (2018), comissionada pela 12ª Bienal de Gwangju, na Coreia do Sul. A partir de um desenho de Lúcio Costa comparando as colunas da Fazenda Colubandê⁵⁶, uma construção em estilo colonial datada do século XVIII, e as colunas do Palácio da Alvorada (1958), projetado por Oscar Niemeyer para ser a residência oficial do Presidente da República em Brasília, a artista elabora os modelos em escala real, das colunas desses dois exemplares emblemáticos da arquitetura brasileira. Na instalação, a coluna do Palácio da Alvorada está tombada e precariamente apoiada sobre a coluna da casa-grande, gerando uma instabilidade que aponta o vínculo entre um programa desenvolvimentista e uma estrutura conservadora. Sugere, ainda, as relações políticas arcaicas que sustentam uma racionalidade construtiva encarregada de reproduzir desigualdades e privilégios que hoje, abandonadas as esperanças do movimento moderno no emprego da técnica e da tecnologia para o bem-estar da humanidade, alcançam níveis extremos, mostrando a que tipo de sociedade serve o mundo construído. Como narra Marco Polo, acerca da cidade de Zaíra, ao imperador Kublai Khan (CALVINO, 2017, p. 15-6):

⁵⁶ A Fazenda Colubandê, localizada no município de São Gonçalo, no Rio de Janeiro, foi uma das propriedades rurais mais prósperas do período colonial. A casa (século XVIII) e a capela (1618) foram tombadas em 1940. É considerada o único exemplar da arquitetura colonial rural preservada em área urbana no Brasil, segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Fonte: <<http://www.ipatrimonio.org/sao-goncalo-fazenda-colubande#!/map=38329&loc=-22.841583236821013,-43.007601499557495,16>> Acesso em: 20 jun. 2019.

Poderia falar de quantos degraus são feitas as ruas em forma de escada, da circunferência dos arcos dos pórticos, de quais lâminas de zinco são recobertos os tetos; mas sei que seria o mesmo que não dizer nada. A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos de seu passado [...] Mas a cidade não conta seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.

A arquitetura e a cidade, assim, contém seu passado em suas formas e marcas do tempo; mas também seu porvir. Toda construção carrega em si o germe de sua destruição, como lembra Maria Angélica Melendi (2013, p. VIII). Os materiais, mais uma vez, apontam sua ambiguidade: aquilo que é matéria de construção é também, desde já, matéria da destruição⁵⁷, como aponta Lais Myrrha (2018a). A ruína, então, desponta como potência da arquitetura. Assim como o fogo existe em potência na obra de Cildo Meireles. O elemento sagrado para os índios – já presente na madeira, cuja fricção é capaz de despertar e garantir a sobrevivência – é o mesmo utilizado pelos homens brancos para destruir as florestas onde habitam. As ruínas também são simbólicas. Materializam a erosão de determinados valores atrelados a objetos, culturas e imagens em nossa sociedade. Apontam o caráter transitório da memória e a dinâmica de sua negociação social por meio de preceitos, crenças, juízos, instituições. Ao tensionar lembrança e esquecimento, Lais Myrrha – assim como Cildo Meireles – nos insere nessa trama mostrando que também temos responsabilidade nisso:

⁵⁷ Na obra *Cálculo das diferenças* (2017), a autora pesquisa justamente sobre a matéria enquanto potência de construção e destruição, trazendo essas questões já presentes em *Dois pesos, duas medidas* (2016) à sua evidência máxima. A instalação consiste em quatro módulos de vidro, dois contendo tijolos e dois contendo madeira, todos com o mesmo volume, um de material preservado e outro de material arruinado (tijolos triturados e as cinzas da madeira queimada). As cinzas ocupam um volume menor que a madeira, ao passo que os tijolos triturados, um volume maior que os blocos empilhados de forma organizada. Fonte: Portfólio da artista Lais Myrrha. Sim Galeria, 2018.

“somos arquivos vivos” (MYRRHA, 2007a, p. 113) e, por isso, capazes de impedir a aniquilação do outro.

Mas se nenhuma construção é refratária ao tempo, como lembra a artista (MYRRHA, 2018a), em alguns casos, as ruínas antecipam-se, embaralhando as temporalidades. Projetos abandonados precocemente, ruínas de um futuro projetado, interrupção da marcha do progresso. Ou a marca de sua repetição, como expõe Benjamin (2012a, tese IX): tempo acelerado do desenvolvimento do mundo que arruína antecipadamente até mesmo seus projetos disfarçados de novidades. Escumbros que acumulam violência e morte, para os quais o anjo da história olha estarecido sem poder fazer nada, porque arrastado pela tempestade do progresso. Destroços amontoados sob os nossos passos apressados, como narra a artista no vídeo *Delírio* (2017).⁵⁸

[...] O que há sob os meus pés? Terra, mas também canos, fios, túneis, trilhos, trens, gentes, projetos, obras, disputas, retardamentos, negócios. Um emaranhado de túneis invisíveis que conecta todas as coisas por debaixo. Várias passagens e acessos a interligar diferentes câmaras e galerias. Por vezes, esses caminhos não levam a lugar nenhum. Assim como acontece em certos formigueiros, há falsas trilhas construídas apenas para enganar e ganhar tempo. Caminhamos sobre uma obra enterrada: 800 tubulões instalados às custas sabe-se lá de quantas vidas: uma, um par, meia dúzia, dezenas ou centenas como aquelas que se foram na construção da ponte que atravessa a Baía de Guanabara. Não importa se não foi nenhuma, mas poderia ter sido. São incontáveis os corpos concretados sob essas estruturas. Fósseis modernos que o futuro talvez escavará como uma mosca presa no âmbar ou uma folha encrostada em uma rocha que um artista ou paleontólogo contemporâneo encontrou. E o concreto? Permitirá a preservação da matéria por séculos ou

⁵⁸ No vídeo *Delírio* (2017), a artista apresenta imagens do edifício destinado a ser a ampliação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), cuja construção está paralisada desde 2016, e um texto narrando diversos episódios da história brasileira. Disponível na íntegra em: <https://vimeo.com/204727186> (senha: *lm_delirio_2017*).

a cal que há no cimento fará corroer a carne? Talvez seu peso tenha esmagado a carne e os ossos formando um molde sem oco com corpo disforme preso a ele. Será que as pessoas do amanhã poderão recompor com base nesses vestígios os horrores, os desperdícios, os abusos, as violências, a opressão? Sobre quantos mortos são erguidos cada viaduto cada arranha-céu, quantos? [...]

A arquitetura tem uma estreita relação com a vida humana e com a existência comum. Não há dúvida de que as cidades estampam projetos ambiciosos de construção de um modelo de mundo, majoritariamente fundado numa racionalidade técnica que emprega o espaço como instrumento de poder sobre o corpo, sob a fachada do desenvolvimento e do bem-estar dos seus cidadãos. Mas negligenciam a destruição e a exclusão intrínseca a esse plano. Como lembra, Marco Polo (CALVINO, 2017), não se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. É nesse sentido que Lais Myrrha oferece ao espectador uma experiência sensível com os materiais, com a forma, as cores, a relação entre os volumes, o espaço, deixando à mostra aquilo que o discurso (e também a arquitetura) tende a invisibilizar. É o nosso corpo que sente e pensa e nos coloca diante de dois mundos distantes, excludentes, que fazem parte de um determinado programa de sociedade no qual também estamos inseridos: testemunhamos o menosprezo por culturas que não se inserem de forma efetiva no sistema global do consumo e produção de mercadorias. A reflexão sobre esses estados transitórios – construção e destruição – nos permite, então, questionar a permanência de um projeto insustentável, de forma a impedir que nos tornemos todos “futuros habitantes de uma imensa Pompéia sem turistas” (MYRRHA, 2007b, p. 105).

* * *

Maria Angélica Melendi (2013) no posfácio do livro *Uma breve cronografia dos desmanches* (2013), de Lais Myrrha, afirma:

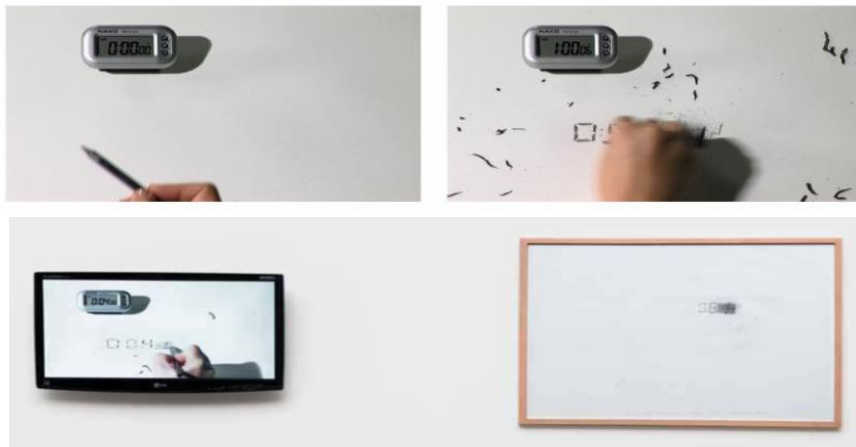
A artista está atenta ao momento de formação da imagem e ao do seu desaparecimento; sempre concentrada na emergência ou na morte dos objetos, parece não interessar-lhe o instante de sua

permanência. Sua obra nos oferece o resultado de uma meditação constante sobre o tempo intermitente mensurado pelos relógios e a fugacidade da experiência vivida (MELENDI, 2013, p. IX).

É sobre essa tensão entre a experiência vivida e a fluidez do tempo que nos fala a obra *Compensação dos erros* (2007). Trata-se de um vídeo⁵⁹ no qual a artista tenta reproduzir o desenho dos números que aparecem na tela de um relógio digital. A velocidade com que os segundos se sucedem impede que o desenho seja concluído, dando sequência a um reiniciar constante – tentativa e erro – que termina quando o desenho é totalmente apagado, restando apenas um borrão como marca do processo. Além do vídeo, o desenho compõe a obra. Após 1:00:00h (uma hora) – tempo cronometrado – de ação repetitiva da mão, o que resta é a impossibilidade de reter o tempo. Mas o ato de tentar, sem sucesso, representar algo intrínseco ao nosso cotidiano, ativa a percepção sobre essa dimensão de nossa existência. O tempo da precisão, do cálculo, então, parece ter substituído o tempo do corpo, da experiência, gerando uma espécie de submissão ao tempo abstrato – do relógio, do trabalho, da mercadoria – na sociedade contemporânea.

⁵⁹ O vídeo está disponível em <https://vimeo.com/3427729>.

Figura 12 – Lais Myrrha, *Compensação dos erros* (2007)



Fonte: Portfólio Lais Myrrha. SIM Galeria.

Atenção: percepção requer envolvimento (1995-2020), adverte o artista Antoni Muntadas⁶⁰ na obra homônima, interessado, assim como Lais Myrrha, em desafiar o espectador a olhar uma segunda vez para as coisas do cotidiano. Desnaturalizar o tempo, percebê-lo como mais uma construção social e histórica, nos leva a encontrar outras formas de pensá-lo e, sobretudo, vivenciá-lo, como propõe a artista (2007a). Mas isso requer empenho, atenção prolongada, comprometimento: tempo, portanto, como sugere Muntadas. No entanto, como alerta Maria Rita Kehl (2015, p. 123),

o homem contemporâneo vive tão completamente imerso na temporalidade urgente dos relógios de máxima precisão, no tempo contado em décimos de segundo, que já não é possível conceber outras formas de estar no mundo que não sejam as da velocidade e da pressa.

⁶⁰ Antoni Muntadas é um artista catalão que reside desde 1971 em Nova York. A obra *Atenção: percepção requer envolvimento* (1995-2020) faz parte do projeto em curso *On Translation* (1995-2020) que consiste em traduzir a frase (com algumas variações) para diversos idiomas e disseminá-la em diferentes meios como jornais, e outras mídias, cartazes, adesivos, cartões.

Para estabelecermos outras formas de experimentar o tempo (cronológico) precisamos ultrapassar a mera vivência do instante e ampliar a temporalidade para pensar no nosso tempo (histórico). E se o nosso tempo é a contemporaneidade, valemo-nos dos ensinamentos de Agamben (2009) para quem ser contemporâneo é tomar certa distância, manter relação com a sua época a partir de um anacronismo, pois só aquele que não coincide perfeitamente com o próprio tempo é capaz de olhar para ele e, afastando os holofotes do espetáculo, perceber, na face obscura, os tempos outros contidos no presente e por ele solicitados.

Esse é o procedimento de Lais Myrrha, cuja intervenção joga luz sobre o “descompasso entre o ritmo humano e a aceleração das horas” (DUARTE, 2007, s/n), sobre a maneira como o tempo é socialmente organizado e como o percebemos e experimentamos contemporaneamente. Do “tempo em que o tempo não contava” (VALÈRY *apud* BENJAMIN, 2012a, p. 223) ao tempo cronometrado em milésimos de segundos, assistimos à perda de concretude da temporalidade e de sua materialização tangível na vida social. A aceleração do tempo carrega consigo, nesse sentido, a desvalorização da experiência. Quando a percepção da temporalidade estava ligada aos ciclos da natureza, às celebrações religiosas e ao trabalho artesanal, a ideia de um transcórrer – passado, presente e futuro – permitia a duração necessária à compreensão de nossas experiências, e, por isso, éramos capazes de falar sobre elas, de criar uma narrativa, de ensinar algo a partir daquilo que havíamos vivido.

As mudanças trazidas pela modernidade, no entanto, alteraram nossa percepção do tempo: agora é o trabalho que dirige a vida e o tempo vale a partir do dinheiro que pode gerar. Instrumentos técnicos de precisão organizam a cadência dos gestos repetitivos do operário, assim como determinam a parcela de tempo que lhe é expropriada como lucro pelo capital. Mas não só o trabalho é objeto de controle temporal: o tempo livre também é regulado pela velocidade e intensidade dos estímulos produzidos incessantemente como choques e que demandam atenção constante. O tempo livre, como lembra Adorno (1995b), tornou-se mero apêndice do trabalho. Nesse contexto, o desenvolvimento da tecnologia e das mídias digitais transformou o lazer num intervalo medido por uma coleção de instantes sucessivos rigorosamente organizados e divulgados por meio da emissão de imagens. “A realidade do tempo foi substituída pela *publicidade* do tempo” (DEBORD, 1997, § 154, p. 106) e, diante da excitação e exposição permanente, o que resta é a incapacidade de gozar o tempo de “perder tempo”. A experiência,

então, se torna incompatível com a velocidade traumática dos acontecimentos da atualidade – uma sucessão de fragmentos de um presente comprimido que desvalorizam o tempo vivido e o saber que emerge daquilo que é relevante para a nossa existência (KEHL, 2015). Como afirma Guy Debord (1997, § 147, p. 103):

O tempo da produção, o tempo-mercadoria, é uma acumulação infinita de intervalos equivalentes. É a abstração do tempo irreversível, e todos os seus segmentos devem provar pelo cronômetro sua mera igualdade quantitativa. O tempo é, em sua realidade efetiva, o que ele é em seu caráter intercambiável. É nessa dominação social do tempo-mercadoria que “o tempo é tudo, o homem não é nada: no máximo, ele é a carcaça do tempo” (Miséria da filosofia). É o tempo desvalorizado, a inversão completa do tempo como “campo de desenvolvimento humano”.

Compensação dos erros, assim como *Redução ao absurdo* (2007), nome da exposição na qual a obra foi apresentada, fazem referência a conceitos filosófico-matemáticos⁶¹ anteriores à modernidade, como aponta a artista, e, dessa forma, articulam proposições fundadoras do mundo moderno e do racionalismo clássico (MYRRHA, 2007a). Compensar significa restaurar o equilíbrio, contrabalançar. Mas quais erros se pretende compensar? Da falibilidade da mão diante da precisão da máquina? Da ilusão dos sentidos diante da verdade da razão? Ou do equívoco de uma racionalidade científica que, ao invés de libertar, domina, que, ao invés de progresso, nos afunda na barbárie? A ciência que cria a possibilidade maior de gozar o tempo é a mesma que nos submete, cada vez com mais intensidade, ao seu controle. A perda da concretude do tempo, em razão da tecnologia, o transforma numa medida ilusória que, todavia, acarreta efeitos que se manifestam concretamente na nossa vida – cansaço, desânimo, estresse, depressão, etc. O tempo urgente da vida contemporânea, assim, é uma forma invisível e extremamente eficiente de poder capaz de controlar,

⁶¹ De acordo com a artista (MYRRHA, 2007a) esses conceitos, desenvolvidos antes da teoria dos limites, visavam expor que os resultados de determinadas operações matemáticas, porque tendiam ao infinito, eram apenas aproximados e não exatos.

domesticar, funcionalizar o corpo, a mente e o desejo do sujeito contemporâneo.

Em outra obra chamada *O tempo corre para o norte* (2008), que faz parte da série *Insólitos-Estáveis*, a artista apresenta uma ampulheta que, estranhamente, ao invés de medir, pausa o tempo no norte: o lado cheio, de forma antinatural, está na parte de cima, embora o instrumento esteja desobstruído. Com o artifício de um ímã e pó de ferro, o tempo está sempre no devir, como se corresse e não voltasse mais: um tempo linear e irreversível que pertence ao futuro. Mas esse correr do tempo tem uma direção certa, um lado hegemônico: o norte que esvazia o sul de uma temporalidade própria. É a ideia de que o futuro – e o progresso, na concepção linear e homogênea do tempo – são determinados pelo norte geopolítico e que precisamos correr atrás desse devir que não é nosso, mas imposto de forma heterônoma. Desfuncionalizar a capacidade de medida de um instrumento tradicional de contagem do tempo nos oferece uma face mais complexa dessas representações e do sistema de convenções do qual fazem parte. O tempo não é apenas uma medida quantitativa e tem sido crescentemente delineado pela dimensão econômica.

A supressão qualitativa do tempo, nesse sentido, passa a ser determinada pela velocidade da produção, circulação e consumo da mercadoria. Um fluxo contínuo e cada vez mais acelerado de imagens, produtos e informações – na medida em que o valor de uso foi sendo suplantado pelo valor de troca –, demanda uma atenção capaz de se movimentar na mesma velocidade das sobrecargas sensoriais impostas pelo sistema. A adaptação da percepção a essa lógica produz um jogo de forças entre atenção (direcionada para um produto) e distração (permite que a atenção se desloque para uma nova oferta) que permite manter o fluxo veloz do circuito de consumo e descarte de mercadorias. É a devoção às novidades efêmeras que determina o ritmo da vida atual e a vivência cotidiana.

O que *Compensação dos erros* mostra é um jogo cujo resultado já é definido de antemão: “acossado pelo relógio, o homem moderno [e contemporâneo] assemelha-se a um jogador conformado a perder todas as suas apostas. O tempo ganha o jogo, sempre, sem roubar!” (KEHL, 2015, p. 180). No vídeo, a atenção direcionada ao gesto que se repete na tentativa de conter o instante deixa o rastro de um passado opaco, apagado (desenho) e a precipitação em direção a um futuro pela ameaça constante do fracasso – de “*ser deixado para trás*”, como lembra Maria Rita Kehl (2015, p. 167) – restando apenas a vivência de um “presente

comprimido” (KEHL, 2015, p. 161) e a impressão de um tempo vazio. São justamente as ações cotidianas, que demandam respostas instantâneas a estímulos constantes e exigem nossa atenção permanente, que nos impedem de arriscar uma outra experiência da temporalidade. Não há espaço para a imaginação, para a fantasia, para o ócio – para um tempo “improdutivo” – diante da urgência das tarefas do presente movidas pela velocidade da produção.

Jaques Rancière (2012b), ao pesquisar sobre a vida dos operários na França do século XIX,⁶² cita uma descrição da jornada de um marceneiro – Louis Gabriel Gauny, conhecido como o filósofo plebeu que, na época, trabalhava na colocação do piso de um aposento –, publicada no jornal revolucionário *Le Tocsin des travailleurs*:

Acreditando-se em casa, enquanto não termina o aposento que está taqueando, ele gosta de sua disposição; se a janela se abre para um jardim ou domina um horizonte pitoresco, por um instante seus braços param e em pensamento ele plana para a espaçosa perspectiva, a fim de fruí-la melhor que os donos das habitações vizinhas (GAUNY *apud* RANCIÈRE, 2012b, p. 61).

Contemplar a paisagem é subverter o tempo (e o espaço) produtivo a que o operário está circunscrito, uma “inatividade livre” (RANCIÈRE, 2012b, p. 61) que reconfigura a experiência sensível na medida em que permite ao trabalhador “apropriar-se desse olhar perspectivo tradicionalmente associado ao poder daqueles para os quais convergem as linhas dos jardins à francesa e do edifício social” (RANCIÈRE, 2012b, p. 61). Uma pausa que liberta o trabalhador das amarras do tempo que o subjuga e da divisão que o confina ao espaço de sua ocupação. Os trabalhadores, como aponta Rancière (2012b), na perspectiva de Platão, têm um lugar e um tempo definido na comunidade e são dotados da capacidade sensível e intelectual correspondente às atividades que exercem: na comunidade platônica “os artesãos devem ficar em seu lugar porque o trabalho não espera – que não sobre tempo para prosear na ágora, deliberar na assembleia e olhar sombras no teatro [...]” (RANCIÈRE, 2012b, p. 43). Esse olhar a

⁶² Pesquisa que foi publicada na obra *A noite dos proletários* (1981).

paisagem através da janela ativa outra experiência do tempo e, assim, altera a repartição policial do sensível, libertando o corpo do artífice do “trabalho que não espera” e dos sentidos moldados por essa “ausência de tempo” (RANCIÈRE, 2012b, p. 43).

A janela também é metáfora para o poema em prosa de Baudelaire “As janelas” (1863).

Quem olha de fora por uma janela aberta não vê nunca tanta coisa como quem olha para uma janela fechada. Não há objeto mais profundo, misterioso, fecundo, mais tenebroso, radiante, que uma janela aclarada por uma candeia. O que se pode ver à luz do sol é sempre menos interessante que o que se passa por detrás de uma vidraça. Nesse buraco negro ou luminoso vive a vida, sonha a vida, sofre a vida. (BAUDELAIRE, 2011, p. 183)

Mas aqui não se trata de ver o mundo com outros olhos, ou dar-se o tempo de olhar para uma paisagem que não faz parte do recorte da existência, de acordo com as atribuições no corpo coletivo. Para Baudelaire, o mundo, aquilo que de fato existe, fica para trás diante de uma janela fechada. Abre-se, então, a potência do desejo e da imaginação, capaz de criar outras paisagens possíveis. Essa possibilidade de parar o giro do mundo, todavia, é uma ressonância do tempo: um tempo que dispensa a atenção consciente, a execução das tarefas repetitivas do cotidiano, a excitação e a exposição constante como registro efêmero dos instantes vividos. Trata-se, portanto, de uma outra percepção da temporalidade, da fruição de um tempo dilatado capaz de tecer novas tramas entre passado, presente e futuro, e, também, entre o eu e o outro.

Tanto Rancière, quanto Baudelaire, estão falando de uma outra sensibilidade que emerge a partir do tempo “improdutivo” – mesmo que seja um breve intervalo – e que interfere na forma como percebemos e agimos no mundo. Ao suspender a atenção produtiva, o anteparo dos choques, instaura-se uma disponibilidade que permite a contemplação desinteressada, a liberação do corpo e da mente para o exercício da criatividade, para o trabalho da memória e, dessa forma, transcende-se as formas postas de experimentar o tempo. Nessas descrições, o tempo do cálculo, da contagem – e de um corpo frustrado na tentativa fracassada de conter seu devir irreversível como na obra *Compensação*

dos erros – é substituído pelo elogio ao lapso, pelo tempo do desejo de mudança, da paixão, da criação viva.

Mas quando o tempo se torna uma medida do dinheiro, a memória também se transforma. Todavia, “isso é uma monstruosidade” nas palavras Antonio Candido, retomadas por Maria Rita Kehl: “o tempo é o tecido da nossa vida” (CANDIDO *apud* KEHL, 2015, p. 109). É a trama entre o lembrar e o esquecer, entre a memória e o devir que dá significado às nossas experiências, que constrói a nossa identidade e confere sentido à nossa existência individual e coletiva. Mas a vivência da pressa contemporânea atropela o tempo necessário à compreensão, um tempo individual que não pode ser medido pela passagem abstrata dos relógios. A noção de continuidade, então, é abalada. É a ideia de duração que Maria Rita Kehl (2015) desenvolve a partir de Henri Bergson: o presente é um decorrer que contém em si o antes e o depois, a memória e a imagem do devir, que impede, dessa forma, que o agora seja apenas um intervalo instantâneo desconexo. Mas como, diante das demandas da vida prática, do imperativo de um “tempo útil” permeado pela lógica da produtividade, do consumo guiado pela fugacidade da obsolescência programada, desprender-se das necessidades prementes do presente para dar vazão ao trabalho da memória?⁶³ Talvez a necessidade crescente de registrar através de fotografias e vídeos os instantes vividos seja consequência da

⁶³ E aqui é importante referir, de acordo com o pensamento de Benjamin, que a memória é uma faculdade complexa e paradoxal: envolve uma atividade consciente (memória voluntária), assim, como uma atividade passiva (memória involuntária), uma disponibilidade atenta para acolher as imagens que surgem do passado (fruto da trama entre lembrança e esquecimento) e ressoam no presente. Nos dizeres de Jeanne Marie Gagnebin (2014c, p. 242): “A historiografia crítica de Benjamin busca uma nova apreensão conjunta do passado e do presente, uma intensificação do tempo que permite salvar do passado outra coisa que sua imagem habitual, aquela que a narração vigente da história – pessoal ou coletiva – sempre repete, aquilo que a memória domesticada sempre conta. Procura-se salvar do passado não uma imagem eterna, mas uma imagem mais verdadeira e frágil, uma imagem involuntária ou inconsciente; um elemento soterrado sob o hábito, algo esquecido e negligenciado, [...] que o presente pode reconhecer e retomar.” Daí a importância do tempo improdutivo, da inatividade livre para a imaginação e para o devaneio, de forma a permitir que tais imagens sejam percebidas e acolhidas.

deficiência do trabalho da memória e da imaginação – e da pobreza da experiência – diante da aceleração do nosso tempo.

A mobilização contínua da atenção consciente para atividades produtivas, assim como a velocidade dos acontecimentos, impede outras formas de percepção e fruição da temporalidade. Dificulta também o trabalho da memória e da imaginação, além de bloquear o desejo de construir outras possibilidades de futuro. Numa época de reprodução intensa de imagens, Lais Myrrha usa a imagem para inscrever sua crítica a esse sistema de replicação infinita e ao tempo que o rege. Um vídeo de 1:00:00h, e um desenho como marca do processo, compõem a obra que testemunha um tempo sem densidade e sem qualidade, ao qual submetemos o movimento repetitivo de uma vida vazia. É a precariedade do nosso cotidiano transformada em matéria de criação da artista: o tempo do cronômetro, que sempre foge, do qual perdemos o controle; tempo da pressa, da vivência esvaziada de transcendência.

No entanto, o presente, como lembra, mais uma vez, Maria Rita Kehl (2015), é o único tempo em que o corpo existe, sente e é capaz de agir. O único tempo em que nos é dado romper com as amarras da temporalidade que nos subjuga, com a velocidade do tempo da mercadoria. E se outros futuros são possíveis, a arte, como propõe Lais Myrrha (2018a), “também está à serviço do desejo de construir uma ideia de mundo”. E o faz, justamente, ao suspender a temporalidade hegemônica e colocar o corpo como centralidade, ativando uma experiência sensível que desvia nossa atenção, que mobiliza nossos sentidos, que restaura a duração do tempo: um decorrer que reconecta no tecido temporal a memória daquilo que já foi à ideia de futuros possíveis, unindo as sucessivas temporalidades de forma que a vida não seja uma sucessão de instantes desconexos à espera da morte, única certeza que o tempo nos reserva.

Lais Myrrha, assim, confere concretude às abstrações que regem a nossa vida e, ao fazê-lo, as retira do curso da normalidade. Quais as linhas definem nosso lugar na comunidade? Quais espaços nos são reservados e quais nos são vedados? Que velocidade determina nossa existência e quem ou o que a rege? O que nos é dado lembrar e o que devemos esquecer? O que (ou quem) podemos ver? Como, enfim, são arquitetadas as coisas do mundo? Estamos habituados às normas, às convenções e aos instrumentos que as representam, de modo que as tomamos como verdades incontestáveis, especialmente, quando resultado de um suposto projeto racional. São elas que garantem a imagem de um mundo homogêneo, num contexto de globalização

econômica, e de sua suposta naturalidade. Nesse processo criativo de propor uma “teoria empírica” – ou pensar materialmente os princípios que organizam nossa existência (MYRRHA, 2018a) – a artista nos coloca diante de tais estratégias e ativa novas sensibilidades que permitem que nos desvencilhemos desses enquadramentos limitantes.

Em outra obra, Lais Myrrha grava, em placas de mármore branco, palavras iniciadas com a letra “i”, que são irrealizáveis, pelo menos concretamente, pois remetem a um plano da abstração ou idealização – igualdade, imparcial, ideal, independente etc. Ao gravar tais palavras sobre a pedra elas assumem, simbolicamente, a qualidade de leis, mas, ao denominá-las *Dicionário do Impossível* (2005), a artista atesta que esses mandamentos são falíveis (MYRRHA, 2007a). Aponta, portanto, que as regras que regem a vida coletiva, ao contrário do que sua organização nos faz crer, são transitórias e, portanto, passíveis de serem modificadas pelo interior. Inscrever a dúvida, desestabilizar tais verdades, contrariar a suposta estabilidade é criar a possibilidade de reconfiguração de nossa experiência sob outro regime de percepção. E essa experiência transgressora que mobiliza novos sentidos é capaz de inaugurar um processo formativo que ative um olhar político para o mundo e nos libere dos limites da existência positivada.

* * *

EXCURSO II – A INSTRUMENTALIZAÇÃO DO CONCEITO DE FORMAÇÃO HUMANA E O ESVAZIAMENTO DA ARTE NA NOVA BNCC

Longe da arte, da literatura e da poesia, os estudantes universitários alemães do início do século passado distanciavam-se da criação enquanto forma de existência comum em nome do pragmatismo da vida profissional. Essa era a observação de Benjamin (2009, p. 39) no ensaio “A vida dos estudantes”, escrito em 1915: “a falsificação do espírito criador em espírito profissional, que vemos em ação por toda parte, apossou-se por inteiro da universidade e a isolou da vida intelectual criativa e não enquadrada no funcionalismo público.” A “dúvida radical” (BENJAMIN, 2009, p. 38) – aquela capaz de instigar a crítica a uma realidade enrijecida e fazer vibrar a vida –, cedeu lugar a um conformismo superficial que recusa a liberdade e estranha a imaginação, para tão logo se encaixar à segurança da vida burguesa reduzida ao trabalho e ao matrimônio.

Os estudantes apenas ensaiam nas universidades o papel definitivo que deverão cumprir, em meio à “passividade generalizada” (IS, 2002, p.32), na conservação da sociedade mercantil espetacular na qual estão inseridos. Dessa forma, conclui a Internacional Situacionista, no texto “A miséria do meio estudantil” (1966), acerca das instituições de ensino na década de 1960: “de fornecedoras da ‘cultura geral’ para uso das classes dirigentes, as diversas faculdades e escolas, ainda ornamentadas de prestígios anacrônicos, são transformadas em centros de criação apressada de pequenos e médios funcionários” (IS, 2002, p. 36). Um ensino mecanizado e especializado inibe a autonomia e a capacidade criativa dos estudantes para transformá-los em peças moldadas para que se encaixem perfeitamente na engrenagem da vida positivada do espetáculo, isto porque o sistema econômico, que domina todas as esferas da existência, “exige a fabricação maciça de estudantes incultos e incapazes de pensar” (IS, 2002, p. 35).

Essas duas imagens da educação demonstram que a precariedade do ensino e de suas instituições não é algo novo e que os fatores sociais exercem grande influência em seu delineamento. Todavia, hoje, presenciamos os efeitos do incremento das forças de exploração e dominação e da ampliação de seu campo de ação, que se estende pelo globo atingindo em cheio, e como nunca, a esfera da educação, que agora é oferecida, ela mesma, como mais uma mercadoria disponível no mercado. A ingerência de organismos internacionais e instituições

privadas⁶⁴ sobre decisões que irão definir o seu futuro em nosso país demonstram o que se espera dela: assegurar o desenvolvimento de competências e habilidades para a formação de um sujeito que responda com destreza e flexibilidade às demandas do mercado global. Ao assumir esse viés pragmático, utilitarista e instrumental, a educação reforça, dentro da escola, as desigualdades sociais que permeiam a nossa história, acirradas em tempos de neoliberalismo globalizado, negando aquilo a que se propõe: a formação integral.

Já foi dito aqui que, nos termos de Adorno (2010), as reformas pedagógicas, embora necessárias, quando não vêm acompanhadas de uma reflexão profunda sobre os fatores sociais que a engendram e o poder que a realidade extrapedagógica exerce sobre os educandos, além de não trazer alterações significativas para os impasses que permeiam a formação cultural, podem, inclusive, reforçar a dimensão da crise que visam combater. Mais recentemente, Pierre Dardot e Christian Laval (2016, p. 375) afirmam que é inútil lamentar a crise das instituições, como família, escola, organizações sindicais e políticas, por exemplo, assim como o declínio da cultura, do saber, da democracia, sem tentar entender como essas instituições, atividades, valores são hoje “incorporados e transformados no dispositivo desempenho/gozo, em nome de sua necessária ‘modernização’”, unindo o discurso psicológico ao econômico – cada vez mais presentes na educação – como instrumento de gestão social.

Nesse sentido, a reformulação do Ensino Médio – implementada por meio da Lei nº 13.415/17 – e a Nova Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2018) que a complementa, não avançam para nenhum tipo de educação integral, pelo menos nos moldes de uma formação para a emancipação, embora empregue, a todo momento, a expressão, para sinalizar, tão somente, a adesão plena dos estudantes a

⁶⁴ O Brasil vem aderindo de forma cada vez mais engajada às orientações da Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE) que incluem diretrizes que interferem diretamente na educação. A partir de parcerias do Ministério da Educação com entidades privadas, como o Instituto Airton Sena (IAS), como apontam Rafael Rodrigo Mueller e André Cechinel (2020), essas medidas têm sido implementadas no sentido de atender às necessidades do mercado global – que depende da formação de uma mão de obra qualificada e da capacidade de inovação que pode gerar – reduzindo a educação a uma perspectiva instrumental apta a satisfazer os interesses econômicos do neoliberalismo, de forma a aumentar o nível de produtividade da população economicamente ativa.

uma realidade precária e excludente. O léxico empregado pela nova BNCC (2018, p. 466), incorpora o discurso do desempenho tão em voga – “empreendedorismo”, “criatividade”, “inovação”, “liderança”, “visão de futuro”, “assunção de riscos”, “resiliência” – de forma a reduzir o estudante a um “capital humano que deve crescer indefinidamente, isto é, um valor que deve valorizar-se cada vez mais” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 31) para que seja inserido num mundo que não pode lhe dar o que promete pelo resultado de seu empenho.

É a noção de “competência” que fundamenta a nova BNCC, definida como “a mobilização de conhecimentos (conceitos e procedimentos), habilidades (práticas, cognitivas e socioemocionais), atitudes e valores para resolver demandas complexas da vida cotidiana, do pleno exercício da cidadania e do mundo do trabalho” (BRASIL, 2018, p. 8). São dez “competências gerais” que estruturam todas as etapas da Educação Básica e, a partir delas, são definidas as “competências específicas” de cada área do conhecimento que compõe o Ensino Médio – Linguagens e suas Tecnologias, Matemática e suas Tecnologias, Ciências da Natureza e suas Tecnologias, Ciências Humanas e Sociais Aplicadas. Para cada competência específica são definidas certas “habilidades” que correspondem às “aprendizagens essenciais” que devem ser desenvolvidas ao longo do Ensino Médio.

Esse enrijecimento da lógica de meios e fins entre um “saber” e um “saber-fazer” (BRASIL, 2018, p. 13), com ênfase no desenvolvimento de competências e habilidades, não só cognitivas, mas também socioemocionais, atende prontamente à nova ordem mundial fundada na competitividade, na produtividade e no consumo, que forja subjetividades engajadas, motivadas, envolvidas completamente com sua atividade profissional (DARDOT; LAVAL, 2016). A racionalidade empresarial, incorporada à educação por meio da padronização do currículo (que minimiza os riscos) e da avaliação constante de resultados (que mensura o desempenho), trata, então, de formar – ou fabricar – um sujeito que saiba “comunicar-se, ser criativo, analítico-crítico, participativo, aberto ao novo, colaborativo, resiliente, produtivo e responsável” (BRASIL, 2018, p.14), e, ainda, que desenvolva aptidão para “aprender a aprender [...], aplicar conhecimentos para resolver problemas, ter autonomia para tomar decisões, ser proativo para identificar os dados de uma situação e buscar soluções, conviver e aprender com as diferenças e as diversidades” (BRASIL, 2018, p. 14).

O Ensino Médio, etapa final da Educação Básica, reforça esse pragmatismo com destaque para a performance individual. O estudante,

então, torna-se “protagonista de seu próprio processo de escolarização” (BRASIL, 2018, p. 463), o que, em teoria, lhe permite definir o seu “projeto de vida” tanto em relação ao estudo e trabalho, como no que concerne “às escolhas de estilos de vida saudáveis, sustentáveis e éticos” (BRASIL, 2018, p. 463). A exigência de adaptação flexível às necessidades da sociedade contemporânea – uma realidade incerta e cada vez mais dura – antecipa, já nessa etapa do processo formativo, a assunção dos riscos que o jovem deve assumir como curador de seu saber⁶⁵: “com quinze anos somos empreendedores de nós mesmos assim que nos perguntamos o que queremos fazer da vida” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 336). A gestão precoce de si, todavia, não é um fim em si mesmo. Tudo é determinado pelo uso prático e a eficácia é o horizonte na construção de uma imagem como expressão do eu – que envolve também uma vida saudável, ética e sustentável – e na comunicação com o outro, requisitos indispensáveis para a inserção harmoniosa na dinâmica da concorrência generalizada. Ignorando as condições sociais e históricas que nos trouxeram até aqui – o mundo se apresenta como um dado intangível –, o jovem é estimulado a conformar-se a uma forma de vida supostamente natural, e as habilidades e competências que precisa desenvolver desde já devem ser empregadas não para causar atrito a essa realidade nada promissora, mas para que aprenda a ser um sujeito “ativo” e “autônomo” capaz de desenvolver estratégias para “fortalecer o eu, adaptá-lo melhor à realidade, torná-lo mais operacional em situações difíceis” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 339).

Essa perspectiva de formação instrumentalizante é de todo contrária a uma ideia de formação (*Bildung*), que só poderia ter lugar na contramão desse discurso de que tudo tem que servir para alguma coisa – “ter conhecimentos *para...*”, “ter autonomia *para...*”, “ser proativo *para...*” (BRASIL, 2018, p.14, grifo nosso). A despeito das aparências – a gramática da BNCC (2018) incorpora expressões como “formação integral”, “reflexão”, “consciência crítica”, “imaginação”, “criatividade”, “liberdade”, “autonomia”, “diálogo”, “autocrítica” –, as

⁶⁵Considerando, na melhor das hipóteses, que todas as áreas de conhecimento serão oferecidas como opção de percursos formativos aos educandos, o que é pouco provável na realidade das escolas públicas, especialmente diante do congelamento de gastos públicos com educação e saúde pelos próximos 20 anos, de acordo com a Proposta de Emenda Constitucional (PEC) 241/2016, e da crescente desvalorização dos professores.

condutas visadas pelo documento, que poderiam perfeitamente apontar para um processo formativo emancipatório voltado para a autodeterminação e liberdade, ao excluir a possibilidade de recusa ao que está posto, são, todavia, direcionadas exclusivamente para a resolução de problemas, para a maximização do desempenho diante de novos desafios, para a capacidade de antecipação das falhas e de criação de soluções inovadoras, ou seja, tão somente para conformar-se à vida real que exige sempre mais do sujeito a ponto de extorquir-lhe a própria vida. Como já destacado no primeiro capítulo, não havendo lugar para a negatividade, para o desentendimento, para a resistência, estamos diante de uma semiformação, como afirma Adorno (2010), que nada mais é do que uma formação danificada ou deformação⁶⁶: “o entendido e experimentado medianamente – o semientendido e semiexperimentado – não constitui o grau elementar da formação, e sim seu inimigo mortal” (ADORNO, 2010, p. 29).

Se a escola define de antemão o sujeito que pretende formar, a partir de uma determinada concepção de formação humana que busca controlar a subjetividade para melhor adaptá-la a uma sociedade consensual da competitividade generalizada – distanciando-se cada vez mais do ideal de uma sociedade livre de homens livres –, é compreensível que os meios sejam dirigidos para essa finalidade

⁶⁶ É importante reiterar que, para Adorno (2010), o ideal de formação humana que o conceito de *Bildung* orientou – levando em conta a multiplicidade de dimensões que forjam a razão humana para além das aptidões lógico-práticas – jamais chegou a ser concretizado. Quando de sua implementação nas instituições de ensino alemãs seus princípios foram obliterados em favor da imposição de uma dimensão utilitária necessária à afirmação da burguesia e ao desenvolvimento do sistema capitalista. “A desumanização implantada pelo processo capitalista de produção negou aos trabalhadores todos os pressupostos para a formação e, acima de tudo, o ócio” (ADORNO, 2010, p. 14). Dessa forma, o projeto formativo, na prática, serviu à conservação do sistema capitalista industrial e seus objetivos de produção e lucro. A ênfase da formação para o trabalho é decorrência desse processo. Por isso, a formação humana nesses moldes é, para Adorno (2010), uma semiformação: o apagamento das dimensões da razão que não sejam úteis ao propósito de acumulação de riquezas, ou a supremacia da razão instrumental na manutenção da realidade objetiva. Ainda assim, o autor não abandona a perspectiva de uma formação humana que só poderia ter lugar, hoje, pela via negativa, ou seja, pela crítica ao presente e àquilo que se concebe como formação.

pragmática, esvaziando a presença de tudo aquilo que não sirva específica e imediatamente a tal propósito. Daí a presença de Português e Matemática, exclusivamente, como disciplinas curriculares obrigatórias no Ensino Médio – aquelas objeto de mensuração de desempenho em larga escala por meio de exames como o Programa Internacional de Avaliação de Alunos (PISA) – e uma rarefação de disciplinas como história, geografia, educação física, sociologia, filosofia, artes, literatura entre outras essenciais para a formação de indivíduos críticos, que aparecem tão somente como componentes e temas transversais.

A arte, nesses moldes, deixa de ser uma área específica do conhecimento e é alocada na área de Linguagens e suas Tecnologias, ao lado de Língua Portuguesa, Educação Física e Língua Inglesa. Para além do menosprezo da arte – e de todas as disciplinas e conteúdos que não tenham relação imediata com o mercado de trabalho e a geração de lucro – sua presença emerge vigiada para assegurar o cumprimento dos objetivos que lhe são impostos previamente, enrijecendo as possibilidades de experiências que contrariem a planificação tecnicista da BNCC. No Ensino Médio, além de competências que atravessam todos os componentes da área, como, por exemplo, empregar as diferentes linguagens para atuar com “autonomia” na vida social, “de forma crítica, criativa, ética e solidária”, respeitando e promovendo os “Direitos Humanos, a consciência socioambiental e o consumo responsável” (BRASIL, 2018, p. 490), a arte deve contribuir para que os estudantes possam:

6. Apreciar esteticamente as mais diversas produções artísticas e culturais, considerando suas características locais, regionais e globais, e mobilizar seus conhecimentos sobre as linguagens artísticas para dar significado e *(re)construir produções autorais* individuais e coletivas, *exercendo protagonismo de maneira crítica e criativa*, com respeito à diversidade de saberes, identidades e culturas (BRASIL, 2018, p. 490, grifo nosso)

Ora, Benjamin constatou que as instituições de ensino afastavam os estudantes da existência intelectual criativa em nome do pragmatismo da vida profissional; os situacionistas presenciavam as alterações que a especialização e a mecanização do ensino imprimiam nas universidades,

de forma a inibir a força de criação, e reduzi-las a mero instrumento das classes dominantes. Pois, desde então, atingimos um novo patamar no estágio da precariedade: a criatividade, em vez de distante, foi agregada e cooptada enquanto mero atributo a ser desenvolvido com ênfase na inovação. O poder apropriou-se da imaginação para forjar a tão almejada subjetividade adaptável e a força criativa não só é acolhida como estimulada desde cedo nas escolas – as inúmeras vezes em que aparece no texto da BNCC o confirmam. É da criatividade – e, também, do conhecimento – que a lógica da adaptação flexível se nutre. Mas essa liberdade criativa certamente não é voltada para o desenho de novos territórios possíveis de existência, senão para confinar-nos nos limites estreitos impostos pelas imagens sociais dominantes. É para isso que a arte serve nesse modelo de educação da BNCC: uma ferramenta para desenvolver a imaginação, a expressividade, a comunicação como atributos a serem agregados no “processo de valorização do eu” (DARDOT; LAVAL. 2016, p. 335).

Nesse contexto, a arte enfatiza uma dimensão artesanal, um fazer autocentrado como expressão de si, autoconhecimento, visando não a autonomia dos sujeitos, mas o desenvolvimento de uma imagem pessoal que contribua para a sua inserção sob medida à dinâmica social do empreendedorismo e à exigência de desempenho no mundo da competitividade sem limites. No entanto, talvez porque outras disciplinas possam atingir de forma tão ou mais eficiente os mesmos objetivos pragmáticos, emerge uma presença rarefeita da arte, com carga-horária reduzida e, muitas vezes, uma atuação coadjuvante e acessória para a compreensão de conteúdos de outros componentes da área de Linguagens – teatro *para* encenar obras literárias, música *para* compreender regras de gramática, dança *para* movimentar o corpo na aula de Educação Física – , intensificando o uso instrumental da arte na mesma medida de seu completo esvaziamento.

Por outro lado, o documento atribui à arte uma suposta capacidade humanizadora. Seria sua função, portanto, ajudar-nos a reconhecer a diversidade cultural, a respeitar os direitos humanos, a atuar socialmente de forma ética, crítica e solidária, a cuidar do meio ambiente e a consumir de maneira consciente e responsável. Já mencionamos anteriormente que a arte não assegura o desenvolvimento de valores morais, que não garante que nos tornemos pessoas melhores, justamente porque ela não atende a pressupostos éticos ou quaisquer finalidades heterônomas. Além disso, também não é preciso relembrar toda a violência subjacente a um certo discurso humanista que, com

pretensão totalitária, em nome da eficiência e da racionalidade técnica, contribuíram para deflagrar as maiores catástrofes da nossa história. De um lado, uma vontade de humanização, de outro, a ênfase nas habilidades e competências necessárias para o desenvolvimento da “empresa de si mesmo” (DARDOT; LAVAL, 2016). Essas não são, contudo, dimensões contraditórias, já que ambos os objetivos, além da evidente instrumentalização da arte, concorrem de forma eficiente para a adaptação dos indivíduos às exigências sociais, mais que isso, para um compromisso integral de sociabilidade: “a noção de ‘empresa de si mesmo’ – construída com o auxílio de princípios éticos e da psicologia – supõe uma ‘integração da vida pessoal e profissional’[...]”; trata-se, pois, “de uma ética pessoal em tempos de incerteza”(DARDOT; LAVAL, 2016, p. 336).

Essa função pedagógica delineada para a arte na BNCC, além de provocar a dissolução das especificidades das práticas artísticas, neutraliza sua força política, eis que afasta a possibilidade de dissenso em nome de um uso específico na conservação de uma comunidade consensualmente amarrada. Doravante, a escola encarrega-se de formar os sujeitos para assumirem os lugares sociais que lhe são destinados na preservação do todo – lugares que são distribuídos entre os bons e maus alunos, entre escola pública e privada, entre aqueles que cursam a formação técnica e profissional e quem escolhe os percursos formativos –, e que devem ser garantidos pelo esforço e superação permanente diante das novas demandas em constante mutação. A despeito da vagueza daquilo que se pretende com a arte na escola, ainda assim é possível perceber uma ideia subjacente àquilo que a BNCC entende como ensino da arte: uma espécie de campo de autodesenvolvimento criativo-crítico que nos leve a entender melhor o mundo, a diversidade cultural que nele habita, as diferentes formas de comunicação e linguagem – que envolvem o uso imaginativo das diversas mídias e tecnologias digitais –, a adotar uma conduta ética, e uma série de outros pressupostos que formam um arcabouço técnico-prático que transformam a arte numa estratégia de aprimoramento do discurso de si e da autoexpressão singular – afinal, o sucesso começa com a criação e divulgação de uma imagem pessoal eficiente. Tudo isso empregado na reafirmação infinita de uma realidade violenta e excludente.

Talvez seja este o significado de educação integral presente na BNCC: um ajustamento irrestrito e totalitário aos modos de vida e produção social dominantes, uma via sem escapatória destinada à manutenção e reprodução do sistema vigente; o completo apagamento

das dimensões da razão que não sirvam à conservação e à expansão do mercado; a hegemonia da racionalidade instrumental em todas as esferas da existência. Estamos diante de uma “educação embrutecedora” (RANCIÈRE, 2015) que visa, não só “conduzir”, o educando em seu processo formativo – sob o problemático discurso da escolha –, mas fabricar um sujeito sob medida para a demanda social. Nesse sentido, não só pressupõe a desigualdade, mas encarrega-se de acirrá-la e expandi-la indefinidamente.

De todo modo, seja qual for a competência e/ou habilidade que a arte é convocada a desenvolver, a sua aplicação utilitarista resulta na sua própria negação, uma vez que opera, como já referido, por meio de um contato imprevisível com seus objetos, que inaugura uma experiência que não pode ser controlada aprioristicamente e que não atende a pressupostos específicos. Como lembra André Cechinel (2019), não há relação imediata entre a literatura/arte e a viabilização de habilidades e competências, já que seu caráter formativo emerge da utilidade de sua inutilidade: num mundo que não admite gasto improdutivo, uma experiência intransitiva provoca atrito. Nesse sentido, algo que possa existir por si mesmo, numa dinâmica em que tudo, sem exceção, deve visar a algum fim específico – que, via de regra, coincide com os desígnios do mercado global –, é capaz de inserir uma dose de negação e dissenso ao império da positividade que rege a sociedade da transparência. Num momento de conformismo uniformizador onipresente, a tarefa da educação, como já advertira Adorno (1995a, p. 144), é muito mais “fortalecer a resistência do que fortalecer a adaptação”.

E a arte pode atuar como esse espaço de desajuste em relação às exigências de integração incondicional ao modelo social hegemônico, desde que liberada de seu uso instrumental. Ao acolher as categorias do imprevisto, do espontâneo, da liberdade criativa e da diversidade de experiências, a arte resgata sua força política, uma força que só emerge por meio do contato imediato com o seu objeto ou prática. Todavia, essa parece ser uma dimensão que vem sendo apagada do ensino da arte: além de privilegiar a pura expressão e o fazer artesanal, o ensino em sala de aula – já prejudicado pela carga-horária reduzida – parece evitar o contato direto com os artefatos, que são utilizados como meros emblemas para uma espécie de discurso entre estilos, linguagens e movimentos artísticos, uma gramática determinista que submete e aprisiona o objeto em um saber fixo, delimitado e perene. Ao recusar uma relação mais orgânica capaz de lidar com as singularidades das

práticas artísticas, esse contato se dá de forma enrijecida e instrumentalizada para fins que lhe são exteriores.

É sobre isso que Didi-Huberman (2013) chama atenção quando reflete sobre a História da Arte, enquanto disciplina, cujo tom de certeza, um saber que nomeia tudo o que vê, que traduz todas as imagens em conceitos, sem restos, sem sobras, sem contradições, acaba por impor seu discurso sobre o objeto tão somente em busca de confirmar questões já colocadas de antemão, a ponto de destituir a própria obra de sua especificidade e da potência daquilo que transcende o visível enquanto mera representação⁶⁷. Essa “retórica da certeza” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11) transforma as imagens da arte em documentos históricos, destituindo-as de seu saber crítico e, mais que tudo, da “negatividade inalienável de um não-saber” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 13). Num mundo em que entendemos tudo, como lembra Durão (2017, p. 25) – propagandas, vídeos, memes, séries, telejornais, até mesmo as imagens mais icônicas da história da arte – não saber ou não entender, e enfrentar o desconforto que isso gera, pode ser uma “experiência profundamente desalienante”.

O encontro com a obra é, pois, o acontecimento que nos instiga, que nos afeta e que inaugura um não-saber – no lugar de tudo aquilo que já foi dito, do óbvio – a partir do qual podemos construir um saber crítico sobre nosso presente capaz de arruinar uma narrativa histórica perene e desestabilizar aquilo que parecia imutável. Esse momento de despertar diante da imagem – de liberar-se da autoridade absoluta dos textos que já foram produzidos acerca dela enquanto objeto da história da arte – é uma maneira de dialetizá-la, de permitir que ela produza uma “rasgadura” (DIDI-HUBERMAN, 2013) e, assim, rechaçar as

⁶⁷ Didi-Huberman (2013) esclarece a diferença entre o visível – aquilo que poder ser visto, da ordem da representação e, portanto, da significação ou da legibilidade – e o visual – aquilo que, embora não apareça visivelmente, emerge como potência, um acontecimento, uma apresentação que impede que o visível possa fechar-se em si mesmo. A História da Arte, segundo o autor, por meio de sua pretensão de tudo saber, teria obliterado o visual pelo visível, impondo um tom assertivo e autoritário à leitura das imagens. Desde Vasari (século XVI), passando por Panofsky (século XX), a História da Arte, enquanto disciplina acadêmica, não teria cessado de domesticar seus objetos em busca da certeza de um saber de todo incompatível com um objeto (a arte) que se apresenta como “uma nuvem sem contornos que passa acima dele mudando constantemente de forma” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11) e, que, portanto, jamais poderá ser apreendido inteiramente.

evidências em nome da incerteza e da contingência, da abertura de novos caminhos no presente. E o olhar que instaura o acontecimento permite que sobrevenham os “sintomas” (DIDI-HUBERMAN, 2013), ou seja, tudo aquilo que permanece latente enquanto potência subterrânea – e que, portanto, não se encerra no visível/representável – e que pode interromper a ordem do discurso, abrir-se para esse não saber caótico, desorganizado, que causa desentendimentos, conflitos, ao invés de apaziguar e confortar.

Esse sujeito que é afetado, incomodado, desestabilizado pela imagem com a qual se confronta, não é mais o sujeito soberano do conhecimento. A experiência com a arte, nesses termos, é uma experiência perturbadora que nos desarma dos saberes anteriores, das certezas confortáveis, das crenças, que provoca esvaziamento, instabilidade, crise. Uma experiência que expõe a via negativa da arte, como propõe André Cechinel (2017, p. 188-9): “liberar a potência destrutiva da literatura [e da arte] significa saber olhar a alteridade irreconciliável da obra e dos objetos, entregando-se a essa alteridade num gesto generoso de saída de si, sem a promessa de reencontro algum”. Essa seria a potência do abalo suscitado por um olhar sobre a obra (DIDI-HUBERMAN, 2013), algo que não poderia ser alcançado senão por meio de uma experiência intransitiva com o artefato.

A sala de aula deveria ser um local privilegiado para despertar o exercício do olhar e dos sentidos, para que fosse estabelecida uma relação com os objetos e práticas artísticas, para que fosse inaugurado um processo de descoberta de maneiras de lidar com eles, de confrontá-los, de desvendar seus enigmas, de transpor legibilidades condicionantes e colocar a imaginação em movimento e arriscar; de suportar, inclusive, o desconforto de não saber, a dificuldade de aproximação, a perda de si; de encarar o esforço e o tempo de concentração e atenção que a interpretação exige. Isto porque o ensino da arte não pode se dar pela mera transmissão de conteúdos herméticos, de um conhecimento passivo, mas deve ser um despertar da vontade capaz de ativar o desejo de fazer experiências sensíveis e intelectuais.⁶⁸ Nesse momento,

⁶⁸ É essa a experiência que Rancière (2015) nos conta acerca de Jacotot em “O mestre ignorante”, como já referido: uma experiência que desperta a vontade que liga o ato de ensinar ao de aprender e, com isso, aponta uma experiência pedagógica ocupada em desenvolver a autonomia dos estudantes e não sua dependência intelectual a um mestre que julga tudo saber a partir da soberania

estaríamos diante de uma educação emancipadora ou de uma dinâmica apta a promover uma verdadeira formação integral: quando abertas possibilidades de recusar o determinismo da razão instrumental e permitir que cada um inscreva seu corpo e sua voz no tecido das relações comuns.

O fato é que essa “dimensão desconcertante” (CECHINEL, 2017) da arte parece não ter mais espaço nas instituições de ensino, especialmente no Ensino Médio, ocupadas em formar os estudantes para o mercado de trabalho. Por outro lado, a ideia de que a história da arte é um discurso que confere certeza àquilo que se vê, ao reconhecer, discernir, classificar e nomear as imagens, contribui para criar, em sala de aula, um obstáculo ao confronto direto com os artefatos. Ao impor legendas às imagens neutraliza-se sua força crítica e política e, nesse contexto, a história da arte fracassa em reconhecer e estimular a potência dissonante das práticas artísticas buscando integrá-las ao domínio convencional do visível e do dizível.⁶⁹ Além disso, sem o tempo necessário para estimular uma experiência de descoberta com as obras, a sala de aula acaba por tornar-se uma extensão da sociedade espetacular, seja pela “tirania do visível” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 67) imposta por uma história da arte delineada por uma equação fechada entre ver e saber – e que, portanto, não exige maior reflexão, além da mera aplicação de fórmulas visuais –, seja porque deve servir à utilitária concepção de formação vigente que incorpora, sem resíduos, a dinâmica produtora de estímulos ininterruptos em plena consonância com o tempo da mercadoria no mercado globalizado, um tempo incompatível com a demanda de atenção, esforço, concentração e reflexão que a experiência com a arte requer. Esses limites impostos à arte nas instituições de ensino constituem interferências policiais que impedem – ou, pelo menos, dificultam em muito – uma experiência viva com os artefatos, um contato que possa trazer questões relevantes sobre assuntos

de sua inteligência: “quem ensina sem emancipar, embrutece” (RANCIÈRE, 2015, p. 37).

⁶⁹ Não se trata aqui de menosprezar a importância da História da Arte, inclusive, como acesso a muitos artefatos contemporâneos que fazem referência, de algum modo, a obras emblemáticas. O que é contestado por Didi-Huberman (2013) é uma certa concepção linear e enrijecida que submete os objetos artísticos a determinadas leituras fechadas e, com isso, acabam por dificultar um contato direto que pode ser sempre renovado e potencializado a partir do presente.

contemporâneos, que permita que a arte exista com toda a sua potência crítica, criativa e dissonante.

O documento, de todo modo, fracassa ao tentar instrumentalizar a arte, precisamente porque ela nega o que ali é concebido: a necessidade incondicional de conformação dos sujeitos ao determinismo econômico que guia nosso mundo, em que tudo o que existe deve servir para gerar lucro. Ao provocar atrito, suscitar controvérsias, questionar certezas, desestabilizar regras e convenções, a experiência estética autônoma, fundada numa intransitividade radical na relação com os artefatos, permite que os sujeitos experimentem formas de viver fora dos lugares circunscritos pela ordem policial e, assim, abram caminho para um destino incerto que, em última análise, tem por horizonte a reconfiguração (sempre em curso) do mundo. Talvez fosse o caso de lembrar, como adverte Durão (2017), que não há coincidência entre a lógica neoliberal vigente – e uma concepção limitante de formação integral com ela consonante – e a manutenção do ensino de algo que não serve para nada, que existe por si mesmo. Em outros termos, esse controle da arte na BNCC resulta em seu completo apagamento. Permanece ali enquanto mera perfumaria, até o momento em que não vamos mais lutar por sua presença e sequer vamos estranhar quando sobrevier sua ausência. Isso porque, outras disciplinas podem alcançar, quiçá até de forma mais eficiente, o que se espera da arte na escola.

Mas se observarmos à nossa volta as consequências produzidas pelo apagamento de uma razão sensível em favor da dominação da razão instrumental orientada exclusivamente para o lucro e estruturada sobre um estado difuso de competitividade e desigualdade, percebemos que “a arte é uma produção de inutilidades imprescindíveis”, como afirma o artista Cildo Meireles (2013) e que vale a pena lutar por ela. De acordo com Agamben (2017), “deveria ser claro, de fato, que numa sociedade dominada pela utilidade justamente as coisas inúteis se tornam um bem a salvar”. Ao lado do estudo – que não visa nenhuma utilidade concreta, é animado pelo desejo e torna-se parte da vida –, categoria que o autor defende em detrimento da pesquisa – que se disseminou como vocabulário dominante no meio acadêmico, em plena consonância com a exigência contemporânea de produtividade nas instituições superiores –, poderíamos incluir a arte. Assim, como o estudo, a arte faz parte dessas coisas com as quais nos relacionamos de maneira desinteressada, movidos pelo desejo, por uma disponibilidade improdutivo, mas que requer esforço, tempo, atenção, que causa, não raro, desconforto, desamparo, e não promete nada em troca.

Caso queiramos defender uma ideia possível de formação humana hoje teríamos de pensá-la, na contramão de um percurso de conformação, aclimação à realidade, como um processo de atrito, de tensão contínua com a ordem das coisas. Se concordamos que a educação não pode se reduzir à formação do funcionário obediente, ou do empreendedor criativo, seguindo à risca “as ascèses do desempenho”⁷⁰ (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 338) e ocupados em recobrir eternamente uma realidade excludente, violenta e autodestrutiva com um verniz moralmente cor-de-rosa (KRACAUER, 2015); se reconhecemos que a adequação a uma existência mecânica que reproduz sem resistência a forma de vida hegemônica nos tornará incapazes de libertar o futuro de sua forma presente desfigurada, tarefa primordial da crítica, segundo Benjamin (2009), devemos criar espaços para estas atividades intransitivas movidas pela vontade, pela sensibilidade, pela afirmação e presença do corpo e do desejo, pela abertura ao risco, ao jogo, pela liberdade de questionar, de duvidar, de experimentar, de sentir, capazes de inaugurar a potência emancipatória.

Desordenar palavras de ordem é a tarefa do dissenso (CACHOPO, 2015), que está no cerne da política e da arte, segundo Rancière (2018), encarregadas de perturbar a ordem policial fundada no consenso. A quem diz *progresso*, como a promessa de uma racionalidade lógico-prática que não mais tem promovido além da produção de subjetividades adequadas a uma organização social hierarquizada, opressora e desigual, respondemos *emancipação*,⁷¹

⁷⁰ As “ascèses do desempenho” são técnicas, como *coaching*, programação neurolinguística, e uma série de outros saberes psicológicos, que visam o controle das emoções, do estresse, a melhoria das relações com os subordinados, colegas e clientes, uma espécie de “domínio de si mesmo” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 339) com vistas a adaptar melhor o sujeito à realidade e aumentar sua eficácia na relação com os outros.

⁷¹ Importante ressaltar que não menos necessário é desordenar as palavras de ordem que constituem o próprio processo de emancipação, de modo a questionar o seu uso e sentido ao longo do tempo, ainda que sem renunciá-las de todo. Dessa forma, Rancière (2015) atualiza, em “O mestre ignorante”, um determinado sentido de emancipação fundado numa ordem hierárquica e, para isso, propõe a igualdade de inteligências e, a partir dessa afirmação, a possibilidade de instruir-se sozinho e de ensinar, até mesmo, o que se ignora. É o que faz também Adorno (2010), ao refutar a ideia de formação como categoria definida aprioristicamente e questionar a possibilidade de uma educação para a emancipação diante das condições sociais vigentes.

tomando a igualdade das inteligências e a possibilidade de uma experiência autônoma – não instrumentalizada para fins sociais predefinidos – como pressupostos para operar fraturas nessa organização consensual, de modo a reconfigurar, ainda que precariamente, a partilha policial do sensível.

Ao longo do capítulo, Lais Myrrha nos mostra que, ao inserir a dúvida às coisas que nos cercam, a tudo que é tido como verdadeiro e natural – aos espaços físicos e simbólicos que organizam a nossa existência, ao tempo socialmente convencionado que atua de modo eficiente no controle do corpo, da mente e dos desejos, à permanência de um projeto de progresso insustentável, à construção de uma memória social fundada sobre o esquecimento da violência e da desigualdade que estruturam a construção de nosso país – é possível desordenar os discursos hegemônicos e criar outras narrativas possíveis. Ao colocar em crise nossas certezas, ao desestabilizar a segurança de uma vida normatizada, ela nos faz transitar pelo desconhecido e, a partir dessa abertura, transgredir os limites impostos ao nosso presente e ampliar as possibilidades de futuro. A artista nos mostra assim, o caráter destrutivo da arte e a força da impermanência para retraçar o horizonte das condições possíveis de experiência no mundo. Essa reconfiguração da experiência que a arte é capaz de inaugurar coloca o corpo e o pensamento em movimento e, desse modo, pode ativar um saber espontâneo que é, desde já, possibilidade de ação e intervenção naquilo que se vê, que se diz, que se pensa, e se deseja. Isso não significa outra coisa senão a possibilidade formar-se a si mesmo abrindo-se ao risco da intransitividade da experiência artística.

* * *

4 EDUARDO BERLINER: O CORPO E A SUBJETIVIDADE CONTEMPORÂNEA

*Quem anda de cabeça para baixo,
minhas Senhoras e meus Senhores,
quem anda de cabeça para baixo tem o
céu por abismo debaixo de si.*

(Paul Celan, 1996, p. 53)

Para Eduardo Berliner, a pintura é uma forma de tocar o mundo: “faço pinturas assim como respiro. Se eu não tivesse a pintura e o desenho, seria como andar com esponjas nos pés, sem tocar o chão de fato. Sem a pintura, não entro em contato com as coisas de verdade”, afirma (BERLINER *apud* FURLANETO, 2013, p. 5). É, portanto, a partir de sua experiência – “quando pinto, mantenho vivas, de forma muito intensa, a experiência e a lembrança de tudo o que vejo e penso em cada parte do meu corpo” (BERLINER *apud* JATOBÁ, 2016) –, e do estranhamento das coisas mais óbvias, que o artista pinta aquilo que o afeta e nesse ato apresenta a fragilidade humana e um corpo que reflete o trauma e as violências reproduzidas no nosso cotidiano, sob o amparo da “razão”.

Diante de um fluxo intenso de imagens efêmeras e condicionantes, Eduardo Berliner escolhe um suporte tradicional na difícil prática de retornar à pintura para tocar o mundo (LABRA, 2010). E não se contenta com as imagens prontas que circulam por aí, ou com as palavras “certas” para nomear aquilo que já existe. Talvez seja a impossibilidade de traduzir o real em palavras – “lido com o que nem sei o nome” (BERLINER *apud* FURLANETO, 2014) – que o faz criar imagens que misturam realidade, sonho e ficção a partir de um acúmulo de eventos – alguns observados, outros criados ou imaginados – de temporalidades diversas, segundo o artista, mas que se encontram no presente (BERLINER, 2014), engendrando uma colagem de fragmentos heterogêneos do qual emergem figuras que transitam entre o humano e o animal, o familiar e o estranho, o natural e o fantástico, onde o sentido parece sempre escapar. Todavia, longe de pretender uma reconciliação com o mundo – ou de impor lições moralizantes – quando pinta cria atritos (BERLINER *apud* FURLANETO, 2014). Em vez de preencher os buracos, de alisar a realidade – fragmentária e contingente –, de firmar o pé no chão pelos caminhos já trilhados, o artista parece caminhar sobre o abismo: suas obras deixam entrever, em meio a cenas

da vida cotidiana, o absurdo do mundo, a perda, o silêncio, a dor e a ausência, aquilo que ainda não encontrou palavra para ser dito.

Como interroga o poeta (CELAN, 1996, p. 51): “Talvez a poesia – é apenas uma pergunta – talvez a poesia, tal como a arte, se diria, com um Eu esquecido de si para aquelas coisas inquietantes e estranhas, para de novo se libertar – mas aonde? mas em que lugar? mas com que meios? mas em que condição?” Essa é “uma questão [...] que aponta para um espaço aberto e vazio e livre [...]” (CELAN, 1996, p. 58). Essa abertura, contudo, é também obscuridade. Assim como Celan,⁷² para quem a poesia faz um percurso onde a linguagem é levada aos seus abismos – desarticulada e rarefeita – para, então, redescobrir as palavras e a existência num reencontro (LINS, 2005), Berliner confronta o mundo e suas imagens cor de rosa;⁷³ ouve seus ruídos, mas não para transformá-los em música (BERLINER *apud* JATOBÁ, 2016) e, nesse caminho, traz à tona o que nos inquieta, aquilo se esconde nas fendas da realidade, aquilo que foi extirpado pela racionalidade dominante e que não se esgota no já conhecido. No reencontro, ouve o grito contido, fragmentado, abafado da dor e apresenta as feridas de uma existência humana marcada pela experiência cindida e pelo abismo em relação ao outro.

Se, para Paul Celan, como afirma Shoshana Felman (2000), diante de um evento limite, singular, como a *Shoah*, procurar a realidade é deparar-se com a ferida infligida por ela e, ao mesmo tempo, ressurgir da paralisia da dor para novamente engajar-se na realidade como necessidade crítica de continuar – “[...] entregar sua própria vulnerabilidade à realidade, como a condição de uma disponibilidade excepcional e de uma atenção excepcionalmente sensibilizada e submetida à relação entre linguagem e os eventos” (FELMAN, 2000, p. 40-1) – para Berliner⁷⁴, talvez, tocar o real seja deparar-se com nossa

⁷² Se a pintura, para Berliner, é uma forma de acessar o real, Celan afirmava que escrevia: “para falar, para me orientar, para descobrir onde eu estive e aonde deveria ir, para desenhar a realidade para mim mesmo” (CELAN *apud* COETZEE, 2011a).

⁷³ Aquelas que procuram encobrir uma realidade que não tem nada de cor de rosa, para lembrar Kracauer (2015).

⁷⁴ Sem pretender reduzir a poética de Berliner ao seu discurso, sua fala, ainda que evasiva, aponta caminhos importantes para acessar a produção do artista. Nesse sentido, afirma: “Pintura é algo que me coloca em contato direto com minhas limitações e mais profundo senso de vulnerabilidade” (BERLINER *apud* JATOBÁ, 2016), “mas cada vez que migro (para a tela) fico perdido, e

condição humana de desamparo e com o mal-estar diante da violência que marca a cultura. Daí porque emerge o inquietante em suas obras, como lembra Alcino Leite Neto (201-?a), “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331), aquilo que deveria ter permanecido secreto, mas que veio à tona (SHELLING *apud* FREUD, 2010).

Da catástrofe pontual à onipresença do choque cotidiano⁷⁵ (SELIGMANN-SILVA, 2000), acessar a realidade envolve, então, a quebra da linearidade narrativa, a impossibilidade de dar conta da totalidade do real, o abandono de uma consciência soberana, a negação do mundo tal como está configurado e uma aposta na imaginação como forma de desenhar possibilidades. Implica romper as barreiras do belo e do eu e explorar o obscuro. “Não mais a arte de areia, nem livros de areia, nem mestres”, afirma Celan, no poema “Virada de Fôlego” (*apud* LINS, 2005, p. 25), enquanto “corta a fala envenenada, com a faca do silêncio” (LINS, 2005, p.27). E ainda que Eduardo Berliner se valha da pintura figurativa é “o poder da ausência e a violência do corte”⁷⁶ (BERLINER *apud* DOCTORS, 2015) que emerge de sua poética ao criar narrativas por meio da montagem de imagens que deixam ver, mais do que a criação de algo, muito além de mensagens precisas, um não dito, uma fala interrompida, uma ausência, que é também uma ausência de limites. Tal como Celan, o artista propõe o despedaçamento das imagens de um mundo harmônico (LINS, 2005), ideal, e, a partir das ruínas, do enfrentamento da dor – sem omiti-la ou disfarçá-la –, um apagar e retrair os limites do eu (SELIGMANN-SILVA, 2000), uma

isso é essencial para o meu trabalho: estar perdido pede que eu esteja muito presente” (BERLINER *apud* FURLANETO, 2014).

⁷⁵ Como lembram Arthur Nestrovsky e Márcio Seligmann-Silva (2000, p. 6) “não é preciso passar por uma catástrofe no sentido geológico, biológico ou histórico para reconhecer as contingências traumáticas da experiência” no presente.

⁷⁶ Eduardo Berliner refere-se à primeira experiência visual como ideia de colagem: quando, na infância, seu cachorro de estimação teve a perna amputada em função de um câncer. Perplexo diante de um cão enorme em estado de pura vulnerabilidade, a imagem de um buraco cinza e sem pelo costurado por fios cirúrgicos pretos simboliza, para ele, a ausência: “quando você corta algo, você não está só colando algo no outro lugar; o buraco que fica é coisa... Então é uma ausência” afirma em entrevista a Josué de Mattos (BERLINER *apud* MATTOS, 2014, p 16).

saída de si para encontrar o outro, uma interrogação sobre uma identidade fixa e soberana.

“Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade. / Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia” escreveu Drummond (2013, p. 56) no poema “O Sobrevivente” (1930), acerca da experiência da Primeira Guerra: “o último trovador morreu em 1914” (ANDRADE, 2013, 56). Adorno, por sua vez, afirmou a impossibilidade de escrever poemas após Auschwitz. E se Drummond reconhece no último verso que, apesar de tudo, “desconfio que escrevi um poema” (ANDRADE, 2013, p.56), Adorno expõe – quando confrontado com a poesia de Celan⁷⁷ – a intenção aporética de sua afirmação radical ao declarar que é apenas na arte que o sofrimento pode ser apresentado, sem que seja amenizado visando reconfortar e consolar. “Fala a verdade quem fala de sombras” (CELAN *apud* LINS, 2005, p. 25), afirmou Celan, ou seja, para que a arte sobreviva, ela não pode recusar a sombra, é preciso penetrar na escuridão, pensar contra si mesma (LINS, 2005).

Depois de duas grandes guerras e da experiência dos campos de extermínio – eventos guiados por uma hipertrofia da razão instrumental (ADORNO *apud* SELIGMANN-SILVA, 2000) e implementados por um sujeito soberano – é a própria noção de humanidade que se torna frágil. Auschwitz assume, dessa forma, uma função de cesura na história da cultura ocidental, como lembra Adorno (1995a), e são, especialmente, as relações entre ética e estética que tal reflexão crítica suscita que importam ser preservadas no presente; relações, como lembra Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 60), “que uma concepção meramente estetizante da estética ou meramente consensual da ética tendem a esquecer.” É preciso evitar a todo custo o risco de que projetos totalitários venham a reproduzir mecanismos semelhantes de exclusão e aniquilamento, e, se ainda presenciamos tortura e morte implementadas pelo Estado, responsável por garantir uma vida digna;

⁷⁷ Adorno, como lembra Márcio Seligmann-Silva (2005), revendo seu veredito contra a poesia após a Shoah, em *Dialética Negativa*, aprendeu com Celan que “a dor perene tem tanto direito à expressão, como o torturado ao grito; por isso pode ter sido errado afirmar que não se pode escrever mais nenhum poema após Auschwitz” (ADORNO *apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 53). Coetzee (2011a), também nesse sentido, recorda que, em 1966, Adorno revisaria sua afirmação, talvez em concessão ao poema “Fuga da morte”, de Celan.

fundamentalismos, intolerância, ódio às diferenças no convívio social; exploração, violência e opressão operadas por um mercado que coisifica as pessoas, enquanto humaniza as coisas e destrói a natureza, é porque as condições que permitiram a barbárie continuam a rondar nossa existência e inundar nosso cotidiano.

Essa morte sem sentido que o homem impôs – e continua a fazê-lo – a outros homens, de forma organizada, planejada e racional, permitiu questionar o sentido do humano. Se o próprio homem, sob a “luz” da razão, é capaz de aniquilar seu semelhante e de colocar em risco a existência da humanidade, é preciso que nos confrontemos com essa racionalidade soberana que tudo pretende dominar, é preciso que reavaliemos, diante da realidade concreta, o ideal de emancipação a partir de uma razão que tem se mostrado, ao longo da história, hipostasiada em sua dimensão instrumental; é necessário, enfim, diante desse excesso de violência e dor que encaremos aquilo que foi esquecido e recalado em nossa cultura, que nos confrontemos com o estranho/familiar que nos assusta⁷⁸ e também nos constitui (GAGNEBIN, 2009).

Ao invés de princípios universais e abstratos – seja o ideal da beleza, de uma razão soberana, do homem como centro do universo e medida de todas as coisas – apresentar o corpo humano dentro do corpo social acarreta um deslocamento que nos permite um olhar crítico sobre nossa posição nesse mal-estar. E se considerarmos, como afirma Márcio Seligmann-Silva (2010, p. 218), a partir de Freud (2010), que “nosso processo de aculturação é um largo processo de afastamento, recalamento e de despedida de nosso corpo”, nos permite, também, refletir sobre o menosprezo do corpo, enquanto veículo da experiência sensível e instância do saber, sob o projeto de uma racionalidade restritiva que, ao visar o domínio da natureza externa e interna – medos, pulsões, afetos –, impede que o sujeito se relacione aberta e imediatamente com o mundo a sua volta e imagine outras formas de existência menos opressivas.

Desse modo, ao *quebrar as lentes empoeiradas*⁷⁹, Eduardo Berliner abala as certezas preconizadas pela lógica e pela razão e deixa

⁷⁸ Eduardo Berliner afirma que as anotações e desenhos que desenvolve ao longo dos anos têm a ver com uma espécie de susto que leva do mundo. (BERLINER, 2010)

⁷⁹ *E se quebrarem as lentes empoeiradas?* (2015) era o nome de uma exposição coletiva, realizada no Instituto Tomie Ohtake, que contava com obras de

aflorar uma pintura que emerge da corporeidade – de sua sensibilidade e percepção do mundo, a partir de experiências cotidianas e do acúmulo da memória, que é também uma memória somática – para apresentar o corpo como matéria de criação artística. Não mais o corpo harmônico, proporcional do homem universal da representação clássica resumido na tríade ética e estética do belo, bom e verdadeiro –representação falha de um sujeito soberano que utilizou a razão como forma de dominação e aniquilação –, mas um corpo como sintoma de uma subjetividade forjada e controlável, de uma experiência fraturada pelos choques cotidianos. Dar corpo à dor e encarar o “frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 2012a, p. 124), em sua materialidade, nos abre também para novas possibilidades de pensar e viver, de forma que essas situações que nos oprimem não venham a sufocar de vez nossos desejos.

Um corpo fragmentado é o que Berliner apresenta na obra *Balanço* (2016), uma pintura a óleo sobre duas placas de MDF, medindo 275 x 372 cm. A obra, exibida na exposição *Corpo em Muda* organizada, em 2016, pela Casa Triângulo, em São Paulo, chamava atenção pelas suas dimensões. Mas não só isso. As cores sóbrias e frias (predominância de tons esverdeados, azulados e acinzentados) pintam uma cena inquietante: um corpo esquartejado e suspenso pelas correntes de um balanço infantil.⁸⁰ No lugar dos assentos, fragmentos imóveis de um cadáver, cuja cabeça, decepada e jogada ao chão, é cutucada por uma pomba. Uma cena brutal retratada num ambiente lúdico e trivial associado à infância engendra um paradoxo entre delicadeza e violência (BERLINER *apud* MATTOS, 2014) que remete ao absurdo e, simultaneamente, à banalidade do horror. Mas deixa ver também uma certa racionalidade operacional que permeia a crueldade da exibição de um cadáver masculino mutilado, com suas genitálias à mostra, seu

Eduardo Berliner. Fonte: <http://www.institutotomieohtake.org.br/media/CONHECA/imprensa/releases/-e-se-quebrarem-as-lentes-empoeiradas--2-.pdf>

⁸⁰ Na dissertação “Todo o sonho é real. Pornografia, humanoides e bonecas na pintura de Eduardo Berliner: uma análise cronotópica” (2018), Gabriel Morais Medeiros analisou a produção artística de Berliner a partir da categoria bakhtiniana do cronotopo, que mobiliza as dimensões do espaço e, especialmente, do tempo na leitura das obras. Em relação a *Balanço* (2016), Gabriel Medeiros aponta para uma “chacina ocorrida” (ou consumada) num “parquinho infantil” (MEDEIROS, 2018, p. 118), alegoria para um universo sacrificial que insere o mundo infantil numa via sem escapatória.

tronco ausente e sua cabeça desprezada como resto, em um ambiente infantil, cercado por um muro escuro e impermeável.

Figura 13 – Eduardo Berliner, *Balanço* (2016), óleo sobre MDF, 275 x 372 cm



Fonte: Portfólio do artista. Casa Triângulo

Somos testemunhas dessa cena bárbara que o artista enquadra sob medida para nossa contemplação. Essa violência que nos causa horror e nos inquieta, todavia, longe de ser exceção, está no cerne de nossa cultura. Também está no centro do projeto de esclarecimento quando se volta para a dominação do outro, do desconhecido, da natureza, engendrando seus bárbaros como par oposto sempre que necessário. *El sueño de la razón produce monstruos* sentenciou Francisco Goya (1746-1828) na gravura que compõe a série intitulada *Os Caprichos* (1797-1799). O desenho mostra um homem dormindo, sob um feixe de luz, debruçado sobre uma mesa e rodeado por animais noturnos – como morcegos, corujas –, mas também por um lince, animal famoso por sua potente visão. A palavra *sueño* designa, em espanhol, tanto sono quanto sonho. Por sono entende-se um estado de repouso, suspensão dos

sentidos, da consciência, da razão. Sonho, por sua vez, pode designar tanto imagens, ideias, fantasias que povoam a mente durante o sono, quanto uma utopia, uma esperança, um projeto. A ambivalência da frase, que se desfaz ao ser traduzida para o português, é constitutiva da gravura de Goya, uma alegoria que retrata justamente a ambiguidade de sua época: para alguém que confiava na razão iluminista, tanto as superstições de seus contemporâneos, quanto as atrocidades cometidas pela invasão napoleônica à Espanha trazem à tona seu lado obscuro, seus monstros, que emergem não só durante o sono – quando a razão está ausente –, mas que também integram o sonho do esclarecimento. Sua reflexão antecipa a dialética da razão desenvolvida posteriormente por Adorno e Horkheimer (1985).

Goya lançou um olhar perfurante sobre a realidade do seu tempo e soube perceber as aporias da razão iluminista, tornando visível o invisível (TODOROV, 2011). Além dos *Caprichos*, as gravuras da série *Desastres da guerra* (1810-1816) mostram o lado sombrio da razão: nesses desenhos não há mais idealização da catástrofe, mas apenas a realidade da morte e do horror, como lembra Seligmann-Silva (2005). Essa luta contra a violência de que foi testemunha no auge do projeto de esclarecimento, é uma luta contra toda a violência que viria depois e da qual, talvez, jamais nos livremos. Essa parece ser, à primeira vista, a advertência da imagem de Berliner, ao trazer para o universo infantil uma cena brutal de mutilação do corpo. As cores sombrias – que em nada remetem a um ambiente lúdico – contrastam com os tons rosados da pele e da grama amarelada que se estende sob o corpo pendurado até o limite do muro escuro e impenetrável, uma espécie de clausura que parece confinar a infância a um futuro nada otimista: não há saída, esse é o risco de estar vivo num mundo como o nosso; ou, como afirmou Kafka, “há esperança suficiente, esperança infinita – apenas não para nós” (KAFKA *apud* BENJAMIN, 2012a, p. 152).

A infância, esse momento da vida humana em que somos incapacitados de falar, destituídos, portanto, de linguagem e razão – de *logos* – é também um espaço de desajustamento em relação ao mundo, de ausência de soberania a nos lembrar “que a humanidade do homem não repousa somente sobre sua força e seu poder, mas também, de maneira mais secreta, mas tão essencial, sobre suas faltas e suas fraquezas” (GAGNEBIN, 1997, p. 182-3), sobre o silêncio e o vazio das palavras, sobre a incompletude do pensamento que é, também, abertura para outras possibilidades. Nesse transbordamento ao universo infantil da lógica de uma racionalidade aniquiladora – num gesto bárbaro que

exibe sua dimensão punitiva e educativa –, limitamos as possibilidades de romper com a relação entre razão e dominação e de propor desvios ao trágico destino da humanidade – que as coisas continuem como estão é a própria barbárie, vale lembrar, mais uma vez, a sentença de Benjamin (2018). Elimina-se, assim, o risco de invenção de uma nova língua – ou de uma linguagem sem palavras como a do sentimento (GAGNEBIN, 1997) – capaz de destruir a pretensa totalidade do discurso elaborado e da linguagem arbitrária do dia a dia.

“Uma palavra – bem sabes: / um cadáver” (CELAN *apud* CAMILO DE OLIVEIRA, 2011, p. 174), afirma Paul Celan, “vamos lavá-lo, / vamos penteá-lo, / vamos voltar-lhe os olhos / para o céu”. A dor das palavras somente pelas palavras pode ser ressignificada. Da mesma forma, em Berliner, a imagem da violência e da dor é apresentada por meio da exibição de um corpo que é, ao mesmo tempo, agente e sujeito passivo dessa agressão, uma violência que, em última análise, é constitutiva da própria noção de corpo: não somente o destrói como também o engendra. Mas, assim como Celan expõe sua poesia por meio do silêncio, o artista deixa entrever a ausência que emerge do corte. Ali, onde as duas placas são aproximadas, em sua visível cesura – o que reforça a ideia de fragmentação –, emerge uma falta constitutiva da obra: o tronco, onde concentram-se nossos órgãos vitais, a parte central do corpo humano, responsável pela sua sustentação e, mais que tudo, pela manutenção da vida biológica. Embora as correntes estejam visíveis, o torso, ou aquilo que sustenta o corpo e a vida, é ausente.

Ausência que nos lembra também a interdição do luto do corpo torturado e desaparecido durante a ditadura e que a memória do silêncio insiste em apagar, mas que as cicatrizes profundas do trauma não deixam esquecer – violência institucionalizada que continua a ser reencenada na nossa história pela emergência de um discurso que reedita em versão renovada os velhos pilares do autoritarismo: a pátria, a família e Deus.

“Cria! / o Brasil é nosso / cria nos três poderes / na ordem e progresso / na constituição impressa / obedeça! / e ande reto / como todo homem direito / nada de protestos / cuidado! / não pense / é perigoso / nesse instante obscureceu no céu o sol da liberdade / desafia o nosso peito a própria morte / ó pátria amada! / não escutas a dor e o pranto dos torturados? / não olhas! / não falas! [...]”;

escreveu Ana Maria Maiolino (*apud* MIYADA, 2019, p. 2), em outubro de 1976 – poesia que inaugura o livro da exposição “AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar”. Palavras que traduzem a violência que fabrica um corpo dócil, resignado, produtivo, capaz de aceitar esse horror, bem como sua perpetuação velada no nosso presente e, ainda assim, seguir a vida, tranquilamente, empenhando-se em ter sucesso e ser feliz. Mas são palavras que, ao mostrar esse lado sombrio, também permitem ampliar aquilo que pode ser dito e sentido frente às interdições da linguagem (MIYADA, 2019):

segues a doutrina dos generais / mas eu digo: /
 meu filho, a indiferença é pior que a violência /
 ela te tornará um pássaro empalhado / sem voo /
 de nada te adiantará estar deitado em berço
 esplêndido / ao som do mar e à luz do céu
 profundo / iluminado ao sol do Novo Mundo / na
 terra gigante pela própria natureza / engana-te
 quem diz / teu futuro será o espelho dessa
 grandeza / nada de preocupações! / tu és o rei
 dessa imensa natureza / pensa em ti / alegre-te! /
 aproveita / seja inteligente / invista / ganhe
 dinheiro / compre um apartamento na Vieira
 Souto / fume Minister / o cigarro que dá prazer /
 não esquente a cabeça // faça do-in / yoga / após o
 banho use desodorante e seja homem / cuidado! /
 certifique-se que ela toma anticoncepcional /
 goze! / mas nada de paixões / não se desgaste /
 opere com tecnologia / primeira / segunda / e
 terceira posição / parabéns! / vai em frente / pra
 frente que o Brasil é nosso (MAIOLINO, *apud*
 MIYADA, 2019, p. 2-3).

Esse “corpo-cadáver” (SELIGMANN-SILVA, 2005) que Berliner nos faz ver traz a ferida aberta do trauma.⁸¹ Aquilo que se deixa de fora,

⁸¹Como esclarecem Arthur Nestrovski e Mário Seligmann-Silva (2000, p. 8), catástrofe é uma palavra de origem grega que designa “virada para baixo”, desabamento, desastre. A catástrofe provoca um trauma, também uma palavra grega que significa ferimento. Mas trauma, lembram os autores, é derivada de uma raiz indo-europeia com sentido duplo: “friccionar, triturar, perfurar”; mas também “suplantar”, “passar através”. Essa contradição de algo que perfura, mas, ao mesmo tempo, supera é característica do paradoxo da experiência

aquilo que cai – cadáver, da mesma forma que o verbo esquecer, vem do latim *cadere*, ou seja, cair (SELIGMANN-SILVA, 2005) –, que é posto de lado, para baixo, numa sociedade narcísica e voltada para a produtividade pode, então, manifestar-se livremente na arte e, ao fazê-lo, confronta o recalque que sustenta a nossa organização social (SELIGMANN-SILVA, 2005). E é nesse espaço/tempo complexo que pertence ao real que emerge esse corpo violentado como prova da violência que marca a civilização.

Mas o real que, todavia, escapa ao domínio total dos homens, é aprisionado pelo pensamento abstrato da razão iluminista. A racionalidade ocidental, ao priorizar seu caráter instrumental e seu apego à identidade, atua de maneira arbitrária e coercitiva, impedindo que se pense o real enquanto multiplicidade (GAGNEBIN, 1997), – “o que não se submete ao critério da calculabilidade e da utilidade torna-se suspeito para o esclarecimento” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 19). O pensamento rígido, fixo e dominador cria um mundo sob medida para nossa existência, um mundo que reduz a pluralidade ao idêntico:

o homem da ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las. É assim que seu *em-si torna-se para-ela*. Nessa metamorfose, a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação. Essa identidade constitui a unidade da natureza (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 21).

O conceito de identidade torna-se não só necessário ao funcionamento dessa racionalidade como, sobretudo, configura uma tentativa de dominação da realidade e do próprio homem, aprisionado numa forma que se projeta sobre as coisas do mundo, diante do “medo da perda total do eu, da morte, do inconcebível” (BURKE *apud* SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 83), de tudo aquilo que foge ao seu pensamento identificador e à sua ordenação racional arbitrária.

A decomposição desse corpo, assim, gera atritos cujas faíscas incendeiam o que é familiar num gesto de desvio a partir do qual o mundo mostra suas fraturas, suas descontinuidades e o pensamento

traumática que, por isso mesmo, não se deixa reduzir a narrativas simples, totalizantes e lineares.

deixa mover-se sem se impor, abrindo perspectivas por meio de uma aproximação sensível com seu objeto. Esse cadáver esquartejado suspenso no balanço é a figura de um “antropomorfismo dilacerado” (BATAILLE, 2017, p. 47) que decompõe a imagem do homem soberano como centro do mundo e medida de todas as coisas e, dessa forma, inaugura um esboçar incessante dos limites do nosso corpo e de nossa individualidade. O mesmo corpo que é objeto da violência racionalmente organizada e institucionalizada é aquele que, dilacerado, nos propõe questionar essa identidade fundada numa razão soberana, violenta e dominadora. Não é à toa que essa forma que se fragmenta na obra não é qualquer corpo, mas um corpo branco e masculino – padrão da identidade do homem universal.

Num dos dois textos intitulados “Homem” do *Dicionário Crítico*, publicado na revista *Documents*, editada por Bataille, na França, entre 1929 e 1930, o corpo humano é reduzido a sua composição química. O alto – corpo harmônico e proporcional, imagem da perfeição e unidade, ideal de beleza – é equiparado ao baixo – sabonete, açúcar etc. –, a qualquer coisa que não vale quase nada.

Um eminente químico inglês, o Dr. Charles Henry Maye, empenhou-se em estabelecer de maneira exata do que o homem é feito e qual é o seu valor químico. Eis os resultados de suas douras pesquisas: a gordura do corpo de um homem de constituição normal bastaria para fabricar sete sabonetes. Encontra-se no organismo ferro suficiente para fabricar um prego de grossura média e açúcar para adoçar uma xícara de café. O fósforo daria para 2.200 palitos de fósforo. O magnésio forneceria o necessário para tirar uma fotografia. Ainda um pouco de potássio e de enxofre, mas em quantidade inutilizável. Essas diferentes matérias primas, avaliadas em valores correntes, representam uma soma de cerca de 25 francos (BATAILLE, 2018, p. 96).

Do corpo do homem como forma perfeita resta apenas uma ideia, fabricada pela razão, que se desfaz em matéria orgânica avaliada em míseros trocados. E essa decomposição não deixa de remeter, como lembra Eliane Robert Moraes (2017), à decomposição do corpo morto quando, então, “o homem se vê confrontado com a sua condição de

matéria, perecível, reciclável, cuja evidência maior se manifesta no aspecto definitivo do cadáver” (MORAES, 2017, p. 124). É isto o que Berliner nos mostra.

Esse balanço que não serve mais para brincar – disfuncional, portanto, em relação ao seu contexto (LABRA, 2010) – apresenta um corpo mutilado que, ao perder sua forma – informe –, inscreve a crítica de uma razão alienada, de um pensamento ordenador, que molda e classifica, impõe e nomeia cada coisa, cada objeto e, inclusive, o ser humano.

“*informe* não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda a parte como uma aranha ou uma minhoca (BATAILLE, 2018, p. 147).

Esse corte simboliza a porosidade dos limites humanos frente ao universo: se a cabeça é a forma acabada por meio da qual o ser humano constrói as certezas ilusórias acerca de si mesmo (MORAES, 2017), a cabeça jogada ao chão, como um resto desprezível, na obra de Berliner, aponta para um não-saber inerente à condição humana no mundo que, dessa forma, abandona a posição de centralidade e de acabamento para reconhecer “o centro informe que toda forma viva encerra” (MORAES, 2017, p. 217). Por outro lado, a pomba que parece se aproximar da boca, órgão da fala – do *logos* –, nos faz pensar que uma proposta de desantropomorfização transborda a ideia de desagregação física do corpo e, supõe, o tensionamento da linguagem que organiza o mundo a partir de um discurso fundado no antropocentrismo. Nisso reside a transgressão do dicionário sugerido por Bataille (2018, p. 268): “um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras.” A língua, então, ao invés de fixar as coisas, abre-se para aquilo que ainda não foi dito, desperta para sua potência performativa diante das coisas do mundo e, nesse sentido, o dicionário seria apenas mais um ideal (PENNA; MORAES, 2018).

A violência da forma humana, todavia, é um processo interminável.⁸² A ausência do tronco em *Balanço* (2016) – junto com os órgãos vitais – pode apontar, nesse sentido, para uma perspectiva de vida: a decomposição não encontra resolução no aniquilamento (MORAES, 2017) e a transgressão da imagem do homem vislumbra uma saída na subversão da forma, ou, melhor, numa dialética da forma: “afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas *informe* equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro” (BATAILLE, 2018, p. 147). Não se trata, portanto, de uma negação da forma, mas de uma “abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29).

Corpo em Muda, vale lembrar, é o nome da exposição na qual a obra foi apresentada ao público. A exposição foi baseada no livro *A desumanização* (2014), de Valter Hugo Mãe. O livro narra a história de uma menina (Halldora) que perde sua irmã gêmea (Sigridur). “Foram dizer-me que a plantavam” (MÃE, 2017, p. 17), inicia a narrativa sob a perspectiva da irmã viva. A morte, aqui, assume uma condição ambivalente: esse corpo enterrado é, ao mesmo tempo, “carça e semente” (GOMES; KAIZER, 2016). O corpo morto em decomposição é a mesma matéria que pode gerar a vida: “achei que a minha irmã podia brotar numa árvore de músculos, como ramos de ossos a deitar flores de unhas” (MÃE, 2017, p. 17). A experiência da dor extrema é também o que permite vislumbrar o “extremo do possível” (BATAILLE *apud* MORAES, 2017, p. 149). Esse corpo em muda – em processo de transformação, transmutação, metamorfose, eclosão – é uma experiência

⁸² Foram os modernos que apresentaram a decomposição da figura humana, tais como Pablo Picasso, na obra *Femme em chemise assise dans un fauteuil* (1913), René Magritte, em *L'évidence éternelle* (1930), Salvador Dalí, sem título (1942), por exemplo, como resultado de uma ideia de desumanização/desantropomorfização (MORAES, 2017). A arte moderna refletiu a crise do humanismo ocidental e o sentimento de instabilidade que gerou. Do final do século XIX até a eclosão da Primeira Guerra e nos anos seguintes, a desintegração da unidade, o caos, a fragmentação da consciência, revelou um mundo em pedaços. A imagem do corpo, enquanto unidade material do homem, assim, não tardou a refletir tais angústias. Todavia, tal processo ao invés de opor uma nova figura humana à estética clássica, inaugura a impossibilidade de fixar a figura humana: apresenta um corpo em crise.

de alteridade, a possibilidade de tornar-se um outro, um “fora de si” (DIDI-HUBERMAN, 2015) que engendra uma potência de mudança a abrir caminhos improváveis para novas expressões do humano. Trata-se de uma experiência de abertura sensível contra o fechamento abstrato de uma ideia de humanidade, mas não de sua aniquilação, pois, se o homem “é o único animal que mata seus semelhantes com furor e obstinação”, afirma BATAILLE (*apud* MORAES, 2017, p. 147), “ele é também o único que se transtorna de maneira absolutamente dilacerante com a morte de seus semelhantes”. Esse corpo em muda assume, portanto, uma forma em permanente metamorfose, como uma existência precível – e não a ilusória completude e unidade antropomórfica – mas também inacabada enquanto a “possibilidade eterna e indefinida da coisa humana” (MORAES, 2017, p. 225).

O corpo humano é o suporte material onde ressoam as condições de nossa existência. Numa cultura hedonista que, apesar de todas as atrocidades, violências e exclusões, não admite a dor; numa sociedade individualista que acredita que podemos viver só de prazer, que exige o gozo constante, o sucesso permanente, a felicidade incondicional, o sofrimento nos coloca numa situação de solidão absoluta, de desamparo, como lembra Maria Rita Kehl (2004). Nesse contexto, a força da imagem de Berliner, ao mostrar a dor, talvez esteja também em apontar para o sofrimento como algo inerente à nossa condição humana⁸³. A experiência da dor é também uma experiência de transformação do ser: “em toda realidade acessível, em cada ser, é preciso buscar o lugar sacrificial, a ferida. Um ser só é tocado no ponto onde sucumbe [...]” (BATAILLE, 2017, p. 47). Esse ser fragmentado aponta para a possibilidade de existência diante de nossa separação em relação à natureza, de nossa impossibilidade de encontrar uma comunhão com o todo. Daí o incômodo de observar uma imagem que contempla o estranho e familiar e que apresenta a desintegração do corpo como desmentindo a unidade do corpo social (MORAES, 2017).

Kafka – nas palavras de Seligmann-Silva (2010, p. 205), “alguém que não se sente em casa nem no próprio corpo” – apresenta na novela “Na colônia penal” (1919) uma narrativa sobre uma máquina de tortura e execução que inscreve no corpo da vítima a sentença a que foi condenada, antes de provocar sua morte. A característica essencial da

⁸³ Ainda que a violência externa planejada e calculada que submete o corpo e o apresenta de forma organizada na obra *Balanço* possa, paradoxalmente, remeter não à condição humana, mas à simples perda desta.

máquina, na perspectiva do oficial, seu ferrenho defensor e responsável pela execução, como lembra Jeanne Marie Gagnebin (2009), é sua virtude pedagógica, como descreve ao explorador estrangeiro: “O senhor viu como não é fácil decifrar a escrita com os olhos; mas o nosso homem a decifra com seus ferimentos” (KAFKA, 1988, p. 44). O sofrimento da vítima, nesse contexto, seria um processo de aprendizado que marca no próprio corpo aquilo que deveria ter feito em vida: “a escrita interior, essas palavras inscritas na alma ou no coração, que a tradição filosófica chamou de consciência, tinha falhado no decorrer de sua vida; agora, na agonia, essa escrita se exterioriza e se revela nas feridas do suplício” (GAGNEBIN, 2009, p. 126-7).

Os códigos morais que convertem os “homens-animais” em seres obedientes devem, por conseguinte, ser marcados a ferro e fogo na alma e no corpo para que fiquem registrados na memória (GAGNEBIN, 2009), sob a perspectiva de uma racionalidade burocrática dominadora. No entanto, certos corpos são marcados mais que outros pelos mecanismos cruéis e anônimos de poder disseminados pela sociedade. E tal como o viajante da colônia penal que, apesar da injustiça do “processo” – a vítima foi condenada, sem direito à defesa, e sem ter conhecimento da sentença, porque cedeu ao impulso corporal e dormiu quando deveria apresentar-se ao superior de hora em hora – e da desumanidade da execução – uma máquina que inscreve a sentença nas costas da vítima, lentamente, cada vez mais fundo, até que, depois de 12h, atravessa seu corpo de lado a lado jogando-o ao fosso – permanece indiferente e omissos, apesar de não concordar, assistimos passivos e impotentes, corpos serem marcados injustamente por um poder arbitrário e segregador numa verdadeira carnificina. Ou então por um novo mestre que diz ao sujeito consuma, goze, viva no prazer, ultrapasse seus limites (KEHL, 2004) e, para suportar este imperativo que se dirige a todos e, no entanto, é acessível somente a alguns, valhamo-nos das conquistas da ciência para anestesiá-lo esse corpo desejante.

Os braços e mãos imóveis, suspensas por correntes ao balanço, nos fazem lembrar que lavamos as mãos – como funcionários obedientes e estrangeiros omissos – diante dessa cruel realidade. As mãos, primeira forma humana conquistada a partir da postura ereta, modelo perfeito cujas particularidades funcionais atestariam, na visão clássica, a nossa superioridade em relação aos outros seres vivos (MORAES, 2017), estão inertes e limpas, isentas da culpa, e dispensadas de serem estendidas ao outro quando este se apresenta como “resto”, como “baixo”, “repulsivo” – “quando ‘o outro’ se insinua

de modo ‘ameaçador’, a mentalidade ‘por tickets’⁸⁴ continua a postos para acionar seus mecanismos de ‘limpeza étnica’ e ‘genocídarios’’ (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 10). Nesse sentido, a(s) obra(s) de Berliner nos ativa(m) uma experiência do ver e do sentir que em nada se aproxima de uma consolação estética.⁸⁵ Ao contrário, reconhece nas formas concretas de nossa existência aquilo que expressa os dilemas e as angústias da humanidade. Ao nos colocar enquanto sujeitos corpóreos diante da imagem, enquanto o outro a quem a obra – com seus cortes, ausências e silêncios – se dirige, ela nos convida à reflexão. Não se trata, assim, de uma mera transfiguração das formas, mas de um deslocamento do próprio pensamento (MORAES, 2017) e, quem sabe, de nossa forma de existir.

Esse eu que se arruína na decomposição do corpo apresentado por Berliner em *Balanço* (2016) deixa ver o indivíduo desabrigado como aquilo que todos nós somos. O dilaceramento do homem inaugura um processo que permite reencontrá-lo, não mais em sua completude antropomórfica, mas num esboçar constante dos limites de sua subjetividade. E ao tentar descortinar a “complexa arquitetura humana” (BATAILLE *apud* MORAES, 2017, p. 218) o homem se perde no labirinto de sua existência para, assim, enfrentar sua própria imagem e interrogar-se diante de outras criaturas. A reconfiguração estética que o sacrifício do ideal da beleza clássica instaura abre caminhos obscuros a serem enfrentados e ampliados, especialmente, pela imaginação, por meio das errâncias da arte, da poesia e da literatura que, na tentativa de

⁸⁴ “Mentalidade por tickets” é um conceito desenvolvido por Adorno e Horkheimer no capítulo “Elementos do Antissemitismo”, no livro *Dialética do Esclarecimento* (1985), que indica uma forma de pensamento em bloco das massas e evidencia em seus integrantes o ódio à diferença.

⁸⁵ Em sentido oposto, a crítica de Bataille aos modernistas, especialmente aos surrealistas, cuja transfiguração das formas, no seu entender, ao pretender resolver as contradições do mundo num determinado efeito estético, visaria apenas a possibilidade de ‘manipular e de transformar os tristes fetiches destinados ainda a nos comover’ (BATAILLE, 2018, p. 249). “Diante dos horrores múltiplos que compõem o quadro da existência” (BATAILLE, 2018, p. 250), os modernos proporiam “os sabões, as escovas de dente e todos os produtos farmacêuticos cuja acumulação nos permite escapar penosamente a cada dia da crosta de sujeira e da morte” (BATAILLE, 2018, p. 250): nos serviríamos da arte, então, “como entramos numa farmácia, em busca de remédios bem apresentados para doenças confessáveis” (BATAILLE, 2018, p. 250).

esboçar existências, apontam para a autoconsciência de nosso ser natural recalçado, a partir de uma dialética entre o espiritual e o elementar – o repelente, o desagradável –, de nosso ser natureza ou ser apenas um animal, tal como propõe Adorno (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2010).

* * *

Figura 14 – Da série *Esopo* (2013), nanquim sobre papel, 17 x 24 cm cada



Fonte: Portfólio do artista. Casa Triângulo.

Eduardo Berliner foi convidado para ilustrar a edição da Cosac Naify das *Fábulas de Esopo*, lançada em 2013. Em seus desenhos percebe-se uma complexidade que excede o universo fabular da antropomorfização do animal e seu emprego como metáfora para reafirmar uma humanidade que se sustenta pela separação e soberania em relação às outras espécies. Ao invés de representar as histórias e estabilizá-las numa lição moralizante ou numa eficácia pedagógica, os desenhos do artista – fugindo “do estereótipo do bicho fofo em prado verde” (DUARTE, 2013) – tensionam com os textos e revelam o que há de perturbador e violento nessa relação homem/animal, uma temática que percorre a produção poética de Berliner: figuras híbridas, homens metamorfoseados em animais, animais em coisas desestabilizam as fronteiras estanques entre os reinos e nos fazem pensar nas relações de opressão e assujeitamento que colocam o homem contra os seus outros.

Ossada (2019) é uma dessas obras e choca pelo absurdo e pela crueldade da cena que exhibe: camadas densas de tinta pintam um amontoado de carcaças de cachorros cuidadosamente dissecadas por um homem com pés amputados; ao lado, uma figura híbrida: pernas humanas e cabeça de animal; ao fundo, uma mulher idosa assiste, impassível, a cena apoiada sobre bengalal aparentemente feitas de ossos. A construção pictórica opera por meio da distorção das figuras cujos tamanhos, desproporcionais em relação ao espaço que ocupam na tela, forjam uma ideia de colagem, comum às obras de Berliner. As cores dos animais, que transitam entre tons alaranjados e avermelhados, apontam uma carne ainda viva a contrastar com a veste branca e as luvas azuis que protegem da ação sanguinolenta o corpo do algoz, também ele, mutilado. Em segundo plano, o cinza da construção delimita a encenação e nos coloca frente a frente à figura feminina na contemplação da imagem de violência.

Figura 15 – Eduardo Berliner, *Ossada* (2019), óleo sobre tela, 135 x 160 cm



Fonte: Portfólio do artista. Casa Triângulo

A obra, que compunha a exposição individual do artista *A forma dos restos*, organizada na Casa Triângulo, em 2019, evoca o corpo, a passagem do tempo, a morte. Disposta ao lado de telas de suportes e tamanhos diversos onde aparecem esqueletos, caveiras, animais, *Ossada* (2019) mostra a materialidade e a finitude de nossa existência: o corpo e a morte como aquilo que nos aproxima de outros viventes. Não mais a razão, o *logos*, a dignidade humana, abstrações que justificam a nossa supremacia e arrogância em relação aos animais, mas o corpo a atestar que somos todos seres vivos, independentemente da espécie. “O hábito não pode impedir, ao contrário do que parece, um homem de saber que ele mente *como um cachorro* quando fala de dignidade humana no meio dos animais, afirma Bataille (2018, p. 132). A dignidade humana, enquanto mero ideal filosófico, tem justificado, ao longo dos tempos, a separação do homem em relação ao animal e, no limite, aquilo que sustenta nossa humanidade reverte-se em brutal desumanidade, convertendo o não-humano em coisa disponível a ser empregada na autoconservação do sujeito soberano – formal e materialmente.

O cão, esse animal doméstico adestrado e humanizado que conecta, de forma mais direta, a esfera animal à humana, já que imerso na nossa existência cotidiana, é objeto do mais afetuoso carinho e cuidado quando amado, mas, quando rejeitado, é desprezado e maltratado, a ponto de sofrer as mais cruéis atrocidades, como nos mostra Berliner, tal como os humanos rejeitados e excluídos que vivem à margem do corpo social e político (MACIEL, 2016). O homem com os pés decepados, a mulher idosa sustentada por bengalas, e uma terceira figura que, no lugar da cabeça humana, assume a cabeça do animal (e, ao que parece, com mãos humanas fazendo as vezes das orelhas), estão a demonstrar que a condição do ser humano mutilado, da “velha incapaz” – improdutiva, portanto – e dos cachorros abandonados equiparam-se como restos pela “máquina antropológica do humanismo” (AGAMBEN, 2017, p. 51), condenados a viver uma vida indigna – e, por isso, fora do nosso horizonte de convívio – sobre a qual o poder soberano se reproduz nesse nosso “mundo cão”.⁸⁶

⁸⁶ A expressão “mundo cão” foi popularizada na década de 1960, quando lançado uma série de documentários italianos que reuniam imagens de violência e crueldade praticadas por seres humanos e capturadas em diversos recantos do mundo. O documentário chocou pela perversidade das imagens, dando origem ao gênero *Shockumentary*.

A imagem de ser humano “sem pé nem cabeça” – *nec caput nec pedes*, expressão de origem romana que remete àquilo que não tem lógica, sem razão de ser, absurdo – protesta contra a alegada soberania humana fundamentada na linguagem, na racionalidade, na ordem civilizatória contra o caos da natureza – reino dos instintos, da reação, da violência. Essa separação estanque justifica aos seres humanos cometer atos atrozos contra a vida dos animais, porque a morte, nesse contexto, é tida como uma experiência exclusivamente humana, já que os animais dela não teriam consciência (MACIEL, 2016): o animal, assim, é reduzido a uma coisa qualquer – “para a finalidade sangrenta da dominação, a criatura não passa de um material” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 207). Nesse sentido, é a própria “razão”, paradoxalmente, em sua relação de dominação, que justifica os atos mais violentos e irracionais nesse processo de exclusão e coisificação do outro e que inscreve as fronteiras que separam o humano/animal, cultura/natureza, nós/outros, identidade/diferença, um *topos* político móvel, em permanente disputa, gerador dos contornos de uma subjetividade excludente e, ao mesmo tempo, constitutiva, afinal, como nos lembra o poeta, “[...]sem bárbaros o que será de nós? / Ah! eles eram uma solução” (KAVÁFIS, 2012, s/n).

A roupa branca e as luvas apontam, ainda, para uma matança ordenada, uma morte programada e organizada (uma profunda precisão que inaugura uma violência desmedida): os animais, assim, são reduzidos a coisas empregadas para suprir as “necessidades” (ou seriam caprichos?) humanas. Se a natureza é algo externo ao humano a ser dominado em nome do progresso e se o animal é algo que pertence à esfera da natureza, por exclusão da cultura, então, ele nada mais é do que um objeto que vale apenas em função de sua utilidade. “O que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 18): dessa lógica decorrem as experiências genéticas, os experimentos com animais em laboratórios, inclusive o investimento milionário do estado americano no estudo dos pardais de coroa branca, espécie de pássaro que tem a capacidade de permanecer acordado por até sete dias seguidos durante o período de migrações, a fim de capturar aquilo que, talvez, seja o último resquício de resistência humana ao capital: o sono, como relatado na obra *24/7*, de Jonathan Crary (2016), já referida anteriormente. Sem mencionar as criações em cativeiros, a vida cruel das produções em granjas e fazendas industriais – e os riscos biológicos a que expõem os seres vivos, animais e humanos – e o abandono e, até

mesmo, quando “demasiados”, o extermínio de animais domésticos. Emerge em *Ossada* (2019), portanto, uma relação entre vida e mercadoria: o “corpo capitalizado do animal” (GIORGI, 2016, p. 223) a refletir a vida apropriável e disponível pela hegemonia econômica e seu poder sobre os viventes.

Por outro lado, essa vestimenta que protege o corpo do “abatedor” parece denotar uma certa assepsia do processo, uma proteção contra o sangue e as excreções dos animais abatidos. O animal, por conseguinte, emerge como a imagem do sujo e o homem, do limpo, ainda que este não consiga controlar sua animalidade, seu impulso de violência, tornando porosa e complexa tal cisão. Nesse sentido, Freud (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2010) aponta que o processo de aculturação se confunde com o de hominização e perpassa pelo recalque de nossos instintos animais – entre eles o olfato, menosprezado pela visão como sentido dominante –, fator ligado a uma tendência cultural à limpeza, à higiene. Não à toa empregamos o nome de nosso companheiro, “o cão, como injúria, justamente porque ele tem o olfato como sentido dominante, não sente repulsa com relação a seus excrementos, nem se envergonha de suas funções sexuais” (FREUD *apud* SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 217).

“Nos olhos esbranquiçados de um cachorro velho, o espelho dos dias” escreveu Eduardo Berliner em um dos pequenos cartões (119 x 85cm) que também compunham a exposição. A idosa apoiada sobre uma ossada animal nos faz pensar em uma longa tradição, uma empresa interminável que leva à inferiorização e menosprezo dos outros animais, aos quais são também equiparados os outros humanos. Essa travessia precarizada e violenta remete à imagem do rio que se mistura ao homem que se mistura ao cão na poesia de João Cabral de Melo Neto (2007, p. 142):

Como o rio/ aqueles homens / são como cães sem plumas / (um cão sem plumas / é mais / que um cão saqueado; / é mais / que um cão assassinado. / Um cão sem plumas / é quando uma árvore sem voz. / É quando de um pássaro / suas raízes no ar. / É quando a alguma coisa / roem tão fundo / até o que não tem).

E essa mistura é tão intensa e profunda até que se percam os contornos e as identidades:

Na paisagem do rio/ difícil é saber / onde começa o rio; / onde a lama / começa do rio; / onde a terra / começa da lama / onde o homem, / onde a pele / começa da lama; / onde começa o homem / naquele homem. / Difícil saber / se aquele homem / já não está / mais aquém do homem; / mais aquém do homem / ao menos capaz de roer / os ossos do ofício; / capaz de sangrar na praça; capaz de gritar / se a moenda lhe mastiga o braço; / capaz / de ter a vida mastigada / e não apenas / dissolvida / (naquela água macia / que amolece seus ossos / como amoleceu as pedras) (Melo Neto, 2007, p. 145).

Até que tamanha violência dissolva a própria humanidade do homem. A animalidade, dessa maneira, emerge mas como condição partilhada entre os seres (MACIEL, 2016) e a passagem do tempo – e o espelho dos dias – nos faz ver que somos todos carcaça em potência (DELEUZE *apud* MACIEL, 2016) e que seremos todos reduzidos a ossadas.

A visão antropocêntrica fundada na separação e hierarquização dos reinos da natureza é colocada à prova por meio da reflexão crítico-criativa na obra *Ossada* (2019). Ao entrar na esfera da animalidade – e, assim, também nos confrontar com o animal que habita em nós – a obra nos permite uma abertura para a heterogeneidade do vivente que não se reduz, de modo algum, ao humano. A experiência estética permite, então, um entendimento mais plural da noção de vida. Nesse contexto, se somos todos viventes, quem tem direito de decidir sobre a vida do outro? Quem são os outros, aqueles excluídos pela diferença, confinados às margens dos contornos que delineiam os corpos visíveis e os invisíveis, os disponíveis e os indisponíveis? Qual a *forma dos restos* ou, ainda, o que resta dessa forma? A “forma-corpo” (GIORGI, 2016, p. 31) apresentada por Berliner, uma forma em trânsito – metade animal, metade humano –, desconstrói uma ideia de corpo enquanto forma acabada, diferenciada, estável, para delinear contornos difusos que contestam as classificações tradicionais, seus modos de exposição e ocultamento, os lugares predeterminados que tais figuras ocupam no espaço sensível.

O homem, ao ser capaz de reconhecer a animalidade que carrega dentro de si e, nesse sentido, ao reconciliar-se com sua natureza animal, pode reconfigurar a relação com as alteridades e repensar o sentido do humano. A cena grotesca povoada por corpos mutilados, incapazes,

híbridos, humanos e não-humanos, que se relacionam com outros corpos de forma violenta, passiva ou transgressora coloca a questão do vivente enquanto operação formal que, ao propor novas sensibilidades e percepções acerca da corporeidade e de sua visibilidade, desorganiza uma determinada hierarquia entre corpos e formas de vida (GIORGI, 2016). Se, como propõe Freud, nos tornamos humanos graças à nossa capacidade de moldar nosso corpo às grades de uma prisão (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2010), ou, como Bataille (2018, p. 133), que vê em cada homem “uma prisão de aparência burocrática” ou, ainda, “um animal trancado numa prisão”, a experiência com a obra de Berliner escancara as grades que reprimem nosso corpo e nossos sentidos e, assim, permite ampliar os limites do humano.

O animal, por conseguinte, transforma-se em signo político para pensar questões éticas que envolvem nossa relação com alteridades humanas e não humanas e, dessa forma, se inscreve como ponto de inflexão para reinvenção do comum. Ao invés de uma política da diferença fundamentada em recortes estáveis do sensível, uma política contingente da multiplicidade, afinal, não há corpo que não exista em relação com outros, que não se constitua *entre* corpos, a partir de agenciamentos biopolíticos e tecnológicos, como lembra Gabriel Giorgi (2016). Assim, uma distinção que se quer ontológica é tornada instável. O corpo, dessa forma, não funciona mais como “a afirmação e a sede do indivíduo, mas como seu ponto crítico, como linha de abertura” (GIORGI, 2016, p. 225).

Contudo, as reflexões sobre essa complexa relação homem/animal, aqui ativada a partir das formas estéticas criadas por Berliner, não se submetem a soluções simplistas e apaziguadoras, tampouco a oposições excludentes, como nos mostra Coetzee (2002) no livro *A vida dos animais*. Por meio de Elizabeth Costello, a fictícia escritora vegana e defensora dos animais, e das interações com seus interlocutores, ficcionais ou reais, que aparecem ao longo do livro, o autor apresenta as aporias que cercam a questão da simpatia, da compaixão e da violência. “Não há limite para a nossa capacidade de perceber pelo pensamento o ser de outrem. Não há limites para a imaginação simpatizante”, adverte Costello, e, paradoxalmente, “fechamos nossos corações” (COEZEE, 2002, p. 43), evitamos olhar o mal praticado contra aqueles que estão fora da esfera da proteção, participamos “de um crime de proporções inimagináveis” (COETZEE, 2002, p. 82-3). “Ao que parece podemos fazer qualquer coisa e sair

limpos” (COETZEE, 2002, p. 44), comparando o assassinato cotidiano dos animais a um novo Holocausto.

Como admite Costello, a preocupação com os direitos dos animais é recente, de origem anglo-saxã, e deriva de um campo mais amplo das preocupações humanitárias. Nesse contexto, não deixa de fazer parte da história da razão ocidental (*Aufklärung*) que, ao mesmo tempo que expande uma forma de pensamento fundada na liberdade e respeito (que pode ser lido como piedade), carrega consigo a violência num empreendimento colonialista (SELIGMANN-SILVA, 2009). “Razão ocidental e compaixão formam um par dialético que se desdobra na violência. Esta dialética leva a uma paradoxal incorporação violenta do outro, que destrói as diferenças sob o manto da solidariedade” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 94). E esse processo de expansão do círculo da compaixão tem sido ampliado para incorporar os outros reinos da natureza, numa disputa sobre o controle da vida, como demonstram as sutilezas dos discursos que dialogam com a posição radical de Costello. Coetzee, assim, ao mesmo tempo que defende as teses veganas, as critica e ironiza, como lembra Seligmann-Silva (2010), sem resolver a questão.

Essa dialética da compaixão e seus limites também aparece em Adorno e Horkheimer (1985) para quem o comportamento narcísico que move a compaixão seria insuficiente para superar as injustiças perpetradas pela humanidade. Todavia, os autores também vislumbram uma relação entre humanidade, animalidade e fragilidade que emerge da materialidade da vida, do momento corpóreo de identificação com a dor e com o sofrimento do outro – humano ou animal. Apontam, portanto, para uma afinidade que possibilita uma concepção emancipatória de racionalidade que inaugura uma relação ética de proximidade e distanciamento – não mais de dominação e, portanto, para além das pretensões do esclarecimento e do humanismo – em relação ao animal e à natureza. E essa concepção é vislumbrada por Adorno de forma mais promissora na literatura – nas análises sobre Kafka, por exemplo (ADORNO, 1998) – do que na filosofia, no interior da qual a razão, a linguagem, a dignidade humana são atribuídas como vantagens humanas que legitimam o processo de dominação. Um debate/embate que também parece proposto por Coetzee em “A vida dos animais”.

De volta à cena perturbadora de *Ossada* (2019), os tons avermelhados do céu por trás das densas nuvens escuras, sugere que o

acontecimento se dá ao cair da noite. Agamben utiliza uma imagem de Benjamin⁸⁷ para estabelecer uma relação entre humanidade, natureza e história que escapa à máquina antropológica: “como modelos de uma natureza que não espera dia algum e, portanto, ainda menos o dia do juízo, como modelos de uma natureza que não é palco da história nem da habitação do homem: **a noite salva**” (BENJAMIN *apud* AGAMBEN, 2017, p. 128, grifo nosso). A noite salva, na perspectiva da leitura de Agamben (2017), é o lugar do “insalvável”, daquilo que não se resolve numa oposição entre humano e não humano, uma dialética em suspensão que não se submete à síntese autoritária do antropocentrismo. É o espaço de uma nova técnica que não visa a dominação da natureza, mas “o domínio da relação entre natureza e humanidade” (BENJAMIN, *apud* AGAMBEN, 2017, p. 130), ou seja, uma relação ética em que nenhum dos dois polos prevaleça e, tampouco, sejam superados por um terceiro termo. O espaço/tempo no qual “a máquina antropológica não articula mais natureza e homem para produzir o humano através da suspensão e captura do inumano” (AGAMBEN, 2017, p. 130). É justamente o intervalo que conserva viva a tensão. Uma imagem que não se resolve na clareza das dicotomias fáceis, mas que flutua como uma “estranha permanência na memória das coisas vistas no escuro”⁸⁸ (BERLINER *apud* CASA TRIÂNGULO, 2019b).

* * *

⁸⁷ Conforme Agamben (2017), em carta a Rang, de 1923, Benjamin fala sobre “a noite salva”. A natureza, nela, seria concebida enquanto mundo do fechamento e da noite e a história, em oposição, como descoberta.

⁸⁸ Frase escrita em outro cartão que compunha um conjunto de obras de pequeno formato, contendo textos e desenhos, expostas numa mesa com tempo de vidro na exposição *A forma dos restos*, na Casa Triângulo, em 2019. Fonte: https://www.casatriangulo.com/media/pdf/EB_CT2019_6.pdf.

Figura 16 – Eduardo Berliner, *Anjo* (2018), óleo sobre tela, 196 x 120 cm



Fonte: Porftólio Eduardo Berliner, 2019. Casa Triângulo.

Uma mulher costura as asas de um pássaro às costas de um bebê. O sangue escorre pela roupa branca da criança, apoiada de braços sobre o seu colo. Com o semblante aflito, vestida de vermelho e sentada sobre o chão escuro, a mulher parece executar o ato como se não houvesse outra saída. Os corpos iluminados destacam-se do ambiente precariamente representado. Ao contrário das tradicionais madonas, retratadas ao longo da história da arte, que carregam amorosamente seu filho no colo, muitas vezes amparadas por seres alados, a cena apresentada por Berliner mostra uma mãe que dá a vida e causa a dor, uma mãe que protege e castiga, que liberta e oprime. Longe de uma perfeição ideal encarnada em Maria, mãe do Menino Jesus, a ambivalência da figura materna mostra a angústia de, ao dar à luz, fazer nascer um ser exilado, cindido, em sua incompletude e incapacidade de, desde logo, satisfazer sozinho suas necessidades, mas também de simplesmente viver na hostilidade desse mundo. *Anjo* (2018) é o título da obra. Mas esse anjo que nos mostra Berliner, longe de ser uma figura mensageira do sagrado parece participar do desamparo do mundo profano. Trata-se de um anjo sem transcendência, forjado da dor como uma tentativa desesperada da mãe de trazer esperança ou de salvar a criança da inevitável barbárie.

Paula Rego⁸⁹, uma artista portuguesa que Eduardo Berliner tem entre seus ídolos⁹⁰, pintou uma série de quadros sobre a história de Maria. São oito pequenas telas, permeadas de referências à cultura portuguesa, terra natal da artista, contemplando desde a Anunciação do anjo até a Assunção do corpo da virgem no céu. Em todas elas, Maria, assim como as demais personagens, é retratada como uma pessoa comum, uma mãe que sofre com as dores do parto, que goza as alegrias da maternidade e sente a tristeza profunda de ver seu filho torturado e morto – como muitas mães, ainda hoje. Longe de uma complacência

⁸⁹ Paula Rego nasceu em Lisboa, em 1935, e é considerada uma das maiores artistas contemporâneas portuguesas. A construção de narrativas visuais sobre os dilemas que envolvem a nossa existência é expressiva na produção da artista que tem como temáticas recorrentes a violência, as disputas de poder, os conflitos sociais, a mulher e seu lugar na sociedade. Fonte: < <http://www.casadashistoriaspaularego.com/pt/>>

⁹⁰ “Admiro inúmeros artistas, mas guardo entre meus ídolos um lugar especial para William Kentridge, Paula Rego e Lucian Freud. De alguma forma, em todos eles encontro um olhar perfurante sobre as coisas que estão bem debaixo de nosso nariz, mas não notamos” (BERLINER, *apud* JATOBÁ, 2016).

passiva, uma mulher real atravessada pelas angústias de seu destino e de sua condição no mundo. Os anjos aparecem em cerca da metade do conjunto das obras que compõem a narrativa. Contudo, na maior parte delas, são retratados como mulher. Chama a atenção o último quadro da série, *Assunção* (2002), no qual Maria, vestida de preto, ao que parece, assustada, talvez com medo, inclina-se sobre as asas de um anjo menino que se esforça para elevá-la aos céus. Sob os dois corpos, a cor preta do chão aponta uma espécie de vazio, um fundo infinito que se estende sob seus pés. O céu como perspectiva e o abismo como possibilidade se mesclam na narrativa visual de Paula Rego.

Figura 17 – Paula Rego, *Assunção* (2002), giz pastel sobre papel, 54 x52 cm



Fonte: Museu da Presidência da República de Portugal.

O mesmo abismo aparece sob o corpo da mulher e da criança cruelmente transformada em anjo, na obra de Berliner. Esse abismo que apaga as certezas, que joga na opacidade as imagens iluminadas pelos ideais que se acumulam historicamente, e que nos confrontam com aquilo que desejamos enquanto sujeitos e aquilo que a vida social exige de nós em cada época. A figura da mulher/mãe, então, longe dos estereótipos da doação irrestrita, da realização plena, do amor incondicional, aponta para as dúvidas e angústias que envolvem, inclusive, o ato de amar, cujo aspecto antitético foi tão bem explorado por Drummond (2012, p. 43):

Que pode uma criatura senão, / entre criaturas,
 amar? / amar e esquecer, / amar e malamar, /
 amar, desamar, amar? / sempre, e até de olhos
 vidrados, amar? / Que pode, pergunto, o ser
 amoroso, / sozinho, em rotação universal, senão /
 rodar também, e amar? / amar o que o mar traz à
 praia, / o que ele sepulta, e o que, na brisa
 marinha, / é sal, ou precisão de amor, ou simples
 ânsia? / Amar solenemente as palmas do deserto, /
 o que é entrega ou adoração expectante, / e amar o
 inóspito, o cru, / um vaso sem flor, um chão vazio,
 / e o peito inerte, e a rua vista em sonho, e uma
 ave de rapina. / Este é o nosso destino: amor sem
 conta, / distribuído pelas coisas pérfidias ou nulas,
 / doação ilimitada a uma completa ingratidão, / e
 na concha vazia do amor a procura medrosa, /
 paciente, de mais e mais amor. / Amar a nossa
 falta mesma de amor, e na segura nossa / Amar a
 água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita.

O poeta não fala do amor, substantivo abstrato, estático, talvez o mais idealizado dos sentimentos, que tem na figura da mãe uma de suas imagens mais emblemáticas; fala do ato de amar, esse exercício contínuo e incompleto, essa “ânsia” que jamais sacia nossa “sede infinita”. Esse amor que é nosso destino e nossa carência, tem sua gramática subvertida e deseja o “inóspito”, ao invés do acolhedor, “o vaso sem flor”, em vez do perfume das flores, “o peito inerte” no lugar do coração pulsante, a “ave de rapina” e não a pomba da paz. Aquilo que mete medo, que faz sepultar, esquecer e continuar amando, e doar-se sem fim, ainda que à mais “completa ingratidão”. Esse amar compulsivo que contempla o amor fundamental de mãe e filho é

também um “chão vazio”, um abismo que remete à nossa irredutível incompletude, uma falta jamais preenchida, como uma “concha vazia do amor”.

Contudo, esse amor que ama o desamor é desencanto, mas também inconformismo, é falta e subversão. Talvez seja essa a força da imagem do anjo forjado de Berliner, mais do que a promessa de transcendência do anjo menino de Paula Rego. Ou, talvez, esse anjo que acabou de nascer seja uma figura que contempla, a um só tempo, destruição e salvação. Encarna, assim, a perda, a evasão de uma infância que não virá e a esperança de um anjo que viria anunciar, no instante presente, outros sentidos da história que nos escapam, abrir um novo caminho, tal qual os seres intensos e efêmeros de Benjamin, que “são criados para, depois de terem entoado seus hinos na presença de Deus, deixarem de existir e se dissolverem do nada” (BENJAMIN, 2016, p. 46)⁹¹. Os anjos, essas criaturas que habitaram o pensamento de Benjamin ao longo de sua vida, sem jamais se estabilizar em um sentido único – ainda que eternizados na imagem unívoca do *Angelus Novus*, de Paul Klee –, são portadores da destruição: de si mesmo e, de maneira mais aguda, de um tempo que pretende perpetuar a si mesmo numa cronologia linear (GAGNEBIN, 1997), mas também são mensageiros da redenção e anunciam “contra o ideal clássico do humanismo” – aquele que trouxe consigo guerras, violência e destruição – o “humanismo real”, na figura de uma “criatura nascida de uma criança e de um devorador de homens” (BENJAMIN *apud* GAGNEBIN, 1997, p. 126)⁹². Para salvar aquilo que ainda resta da humanidade, os anjos, ao invés de seres belos e radiantes, “assumem os traços de inumano” e se tornam “exterminadores e purificadores” (GAGNEBIN, 1997, p. 126).

⁹¹ Assim, Benjamin anuncia o lançamento da revista *Angelus Novus*, reivindicando uma atualidade que jamais se eternize, recorrendo à imagem frágil e fugaz de um anjo que, ao entoar seu hino, desvanece: “Há mesmo uma lenda talmúdica segundo a qual os anjos — a cada momento sempre novos, em legiões infinitas — são criados para, depois de terem entoado seus hinos na presença de Deus, deixarem de existir e se dissolverem do nada” (BENJAMIN, 2016, p. 46).

⁹² Aqui, neste trecho, ao atribuir a imagem do anjo a Karl Krauss, editor da revista *Die Fackel* (“A Tocha”), segundo Benjamin (*apud* GAGNEBIN, 1997), um crítico feroz da imprensa burguesa que empreendeu uma destruição da linguagem perene e dominante que suplanta a narrativa frágil e fragmentária dos vencidos, a cada momento ameaçada pelo esquecimento.

Esse anjo híbrido de Berliner poderia encarnar a imagem das criaturas descritas por Benjamin. Mas os anjos de Benjamin mudam como o semblante de uma criança ao longo da infância. E progressivamente, como lembra Jeanne Marie Gagnebin (1997), esses seres portadores de uma nova mensagem parecem atingidos por uma inércia, uma impotência que os impede de afirmar sua atualidade e interromper o curso progressivo da história, tal como o último e mais famoso anjo da nona tese “Sobre o conceito de História” (BENJAMIN, 2012a). Talvez o olhar fundo, vazio e melancólico do anjo menino de Paula Rego, denuncie justamente isso: ao cumprir sua tarefa de conduzir Maria ao paraíso, ao resgatar uma única alma, percebe-se incapaz, deparando-se com os escombros que se amontoam como uma longa e ininterrupta catástrofe, de interromper o desenrolar funesto do tempo e salvar a humanidade da inevitável barbárie.

A figura liminar que se situa entre humano/animal, criança/anjo, sagrado/profano, nascimento/morte remete, também, à transição, a um espaço/tempo indeterminado, ainda não definitivo e, portanto, pleno de possibilidades. Assim é a infância, imagem que emerge com força, mas, ao que parece, não com muito otimismo, na obra de Berliner. O território da infância aponta para uma experiência de descobertas, para uma abertura à riqueza do real e uma disponibilidade à concretude das coisas, cuja aproximação acontece mais por meio de uma imaginação fluída e menos pela retidão e rigidez de um pensamento que visa à precisão e clareza. Contudo, essa experiência de limiar que a infância engendra – período de êxtase que antecede a sobriedade da vida séria (BENJAMIN, 2009) –, não passa de uma “curta noite” (BENJAMIN, 2009, p. 22), eis que nos querem “empurrar desde já para a escravidão da vida” (BENJAMIN, 2009, p. 22). É do achatamento desse período de transformação, de fruição de um tempo presente que ainda não se rendeu à temporalidade acelerada do mundo adulto; de um território desconhecido, incerto, rico em descobertas e que, por isso, coloca em risco a rigidez e a previsibilidade da vida, que nos fala Benjamin. Um território crescentemente rarefeito na dimensão da vida humana, em razão de uma tentativa, cada vez mais agressiva, de aniquilação prematura de seu potencial subversivo, por meio da antecipação dos códigos do universo adultocêntrico. Quanto antes as crianças aclimataram-se ao mundo adulto, tanto maior serão suas chances de conformarem-se com este universo nada promissor: “anos de compromisso, pobreza de ideias, lassidão” (BENJAMIN, 2009, p. 22).

Esse voo abortado frustra justamente o que a infância tem de mais potente: a liberdade de experimentar, de jogar e brincar, uma relação incoerente com as coisas, um “fazer sempre novo” (BENJAMIN, 2009, p. 102) que nos mostra sua capacidade de neutralizar os dispositivos vigentes, de exceder os limites impostos à nossa existência, de liberar-nos para experimentar outras formas inesperadas de uso do mundo:

as crianças, que brincam com qualquer bugiganga que lhes caia nas mãos, transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias

nos lembra Agamben (2007, p. 67). A infância, portanto, esse lugar inaugural da mais séria profanação da vida, é capaz de resgatar a arte de viver (AGAMBEN, 2007), e, por isso mesmo, representa uma ameaça à forma sacralizada de vida.

Profanar significa devolver ao livre uso dos seres humanos aquilo que foi consagrado, ou seja, separado e transferido para a esfera religiosa. Se consagrar significa separar e indisponibilizar coisas, pessoas, lugares, “não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso” (AGAMBEN, 2007). O jogo é uma das formas de ignorar essa separação e, por meio de uma atitude livre e distraída diante das coisas, propor-lhes um uso particular que, além de deslocar e tornar disponível aquilo que profana, neutraliza sua força (AGAMBEN, 2007). Contudo, “o jogo como órgão da profanação está em decadência em todo lugar” (AGAMBEN, 2007, p. 67), isto porque, como já advertira Benjamin (2013), o capitalismo “generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião” (AGAMBEN, 2007, p. 71). Se no capitalismo o consumo nos distancia do uso das coisas, em razão da velocidade de sua substituição e da primazia de sua exibição separada, “então espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar” (AGAMBEN, 2007, p. 71), o que nos confronta com a criação de algo “absolutamente improfanável” (AGAMBEN, 2007, p. 71).

“Qualquer improfanável”, prossegue Agamben (2007, p. 79), “baseia-se no aprisionamento e na distração de uma intenção

autenticamente profanatória”. Diante disso, não é de se estranhar que o capitalismo trate também as crianças como meros consumidores, tentando, a todo custo, aprisionar e distrair esses seres insolentes e neutralizar o poder profanatório do jogo, que tão bem dominam, como mostram André Cechinel e Rafael Rodrigo Mueller (2017), ao analisar dispositivos como “KidzMondo”, um parque temático voltado para crianças que simula a vida de consumo e trabalho do universo adulto, e Câmara Mirim, um projeto educativo implementado nas escolas que pretende introduzir as crianças na vida política por meio do mimetismo dos trâmites da elaboração legislativa. Ora, tanto um quanto o outro, negam aquilo que há de político na infância, ou seja, a sua singularidade, sua imprevisibilidade, o que não se deixa capturar, o seu desajuste em relação ao universo adultocêntrico, que a torna capaz de estranhar, de profanar e instituir novos usos fora dos limites prescritos. Essa é a tarefa política que Agamben (2007, p. 79) atribui à geração que vem: “a profanação do improfanável”.

Num mundo em que tudo parece inevitável, a infelicidade transforma-se em necessidade graças à crença ideológica no progresso, aprisionando-nos numa asfixia consumista e no trabalho alienante. Essa resignação apática à infelicidade faz com que deixemos de agir sobre o presente, de criar algo novo – que não as novidades fungíveis do ciclo mercadológico. Contudo, é quando retomamos o fôlego e interrompemos o fluxo da infelicidade – ali, onde interferimos no curso da história – que somos capazes de um comportamento profano que instaure uma temporalidade feliz:

tensão de um tempo simultaneamente sempre novo e sempre retomado como o é a atualidade angelical na qual cada anjo canta seu hino e deixa, sem rancor nem ressentimento, seu lugar ao próximo anjo, juntamente semelhante e diferente (GAGNEBIN, 1997, p. 135).

E isso é o que desejam os anjos de Benjamin, como lembra Jeanne Marie Gagnebin (1997): a felicidade, em sua contingência de experiências outras, em seu retraçar constante os contornos do comum, em sua interrupção ao curso do progresso. Essa temporalidade feliz instauraria um sentido verdadeiro e libertador à noção de progresso, eis que “o progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir

pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer” (BENJAMIN, 2018, N-9,7, p. 785).

Num dos textos de *Infância em Berlim por volta de 1900*, chamado “Desastres e crimes”, Benjamin (2012b) apresenta a história de um menino à procura da desgraça pela cidade: morte, roubo, acidente, incêndio, afogamento, todo tipo de infelicidade circulava pela cidade, mas em nenhum lugar se deixava ver. Tudo isso o aterrorizava, mas não mais que as janelas fechadas, as correntes na porta e os veículos gradeados. O Anjo da Morte, então, diante desse excesso de segurança, aparece como uma criatura incapaz de levar a cabo sua tarefa:

Ao ouvirem falar do Anjo da Morte, que assinalou com o dedo as casas dos egípcios, onde os primogênitos deveriam morrer, os judeus podem ter visualizado aquelas casas com tanto terror quanto eu aquelas janelas fechadas. Mas será que o Anjo da Morte cumpria o seu dever? Ou será que um belo dia os postigos se abriam, e o doente grave assomava à janela como convalescente? Ou se teria gostado de facilitar a passagem a ele: à Morte, ao fogo ou apenas ao granizo que tamborilava nos vidros de minha janela sem jamais perfurá-los?

O anjo, impotente, não consegue cumprir sua promessa e, para isso, necessita da ajuda dos homens. Como lembra Jeanne Marie Gagnebin (1997, p. 130), o verdadeiro perigo que ronda o menino não é “nem o acidente, nem o roubo, nem a ruína de seus pais, mas, sim, que nada vá realmente até seu cumprimento, nem a revolta dos infelizes, nem mesmo o terror da morte, nem a perigosa plenitude da vida.” Dessa forma, o anjo, ao exibir sua fraqueza, emite uma súplica, uma tarefa política que incumbe aos homens: abrir-se ao risco, de maneira a “interromper o escoamento moroso da infelicidade cotidiana e instaurar o perigoso transtorno da felicidade” (GAGNEBIN, 1997, p. 130).

A pintura de Berliner mostra uma cena que retira aquilo que retrata de seu lugar comum. A mulher/mãe, a criança/anjo da pintura deixam, portanto, de representar figuras idealizadas, imagens seguras do amor irrestrito, do júbilo, da redenção, e dão pistas de seres que mostram suas dúvidas, suas fraquezas, sua impotência. Mas talvez, precisamente aí, na profanação do eu cartesiano, resida sua força e a

possibilidade sempre renovada de intervir, mais uma vez e de forma diferente, no curso de uma temporalidade infeliz que escoo em linha reta. Talvez, para esses seres, “inacabados” e “ináveis”, ainda exista esperança (BENJAMIN, 2012b, p. 153)!

* * *

EXCURSO III – TEMPORALIDADE E ATENÇÃO: O CORPO NO MUNDO 24/7

Siegfried Kracauer (2009) menciona no livro *O Ornamento da massa* sobre um espetáculo criado no final do século XIX e que se tornou muito famoso nas primeiras décadas do século XX, as *Tillergirls*⁹³, segundo o autor, um “produto das fábricas americanas de distração” (2009, p. 92)⁹⁴. Nesse espetáculo, corpos harmônicos realizam, com precisão matemática, movimentos simétricos e sincrônicos de forma ininterrupta. O ritmo acelerado comanda os passos lineares desempenhados de forma vigorosa num contínuo estímulo sensorial. Qualquer individualidade é apagada em favor do todo e o que se vê são “complexos indissolúveis de garotas” (KRACAUER, 2009, p. 92) a atrair a atenção do público que, mobilizado pela agitação constante, assiste, apático e anestesiado, a dança precisa. Esses corpos padronizados – máquinas de disciplina – dançam na mesma cadência e executam ações calculadas sem hesitar, apesar da velocidade, encaixando-se como peças da engrenagem social – assim como a massa dos corpos que os assiste impassível – e, obedecendo à racionalidade abstrata que subjaz à sua dinâmica, são reduzidos à condição de suportes funcionais de um processo contínuo de circulação da equivalência.

⁹³ As *Tillergirls* eram um grupo de dança de precisão montado pela primeira vez em 1889, por John Tiller, em Manchester, Inglaterra. O grupo fez muito sucesso e apresentou-se em diversos países, chegando a abrir uma escola de dança em Nova York.

⁹⁴ Kracauer (2009), no texto “O ornamento da massa”, que dá nome ao livro, analisa fragmentos da realidade que, para ele, podem ser vistos como índices da época. Nesse sentido, a partir de espetáculos como os das *Tillergirls*, ele concebe o que seria o ornamento da massa: “o reflexo estético da racionalidade aspirada pelo sistema econômico dominante” (2009, p. 95). As massas obedecem a um princípio de organização racional exigido pelo capitalismo que apaga as singularidades em nome de uma forma superficial estetizada em plena consonância com o sistema. As *Tillergirls*, essas bailarinas que existem apenas enquanto um conjunto uniforme de gestos calculados e sincronizados, refletem a realidade do processo de produção capitalista. A massa dos espectadores reflete também essa forma. A estetização da vida, todavia, não se reverte em incremento das experiências sensíveis, eis que apenas aderem à mercadoria/imagem como forma de gerar lucro.

Eduardo Berliner, todavia, diante da mesma ameaça de sincronia que converte o corpo em ornamento, o traz à cena, para além da aparência harmônica, em suas afecções, seus desejos e seus tormentos. Nos mostra que cada um de nós, enquanto sujeitos corporificados, somos afetados por aquilo que vemos, sentimos, ouvimos, desejamos ou tememos, afinal é no campo de nossa experiência comum – campo do que é sensível, perceptível – que se definem, em última análise, os limites de nossas possibilidades de agir. Há, portanto, uma certa organização de afetos que determinam a nossa experiência enquanto corpos políticos. Dessa forma, ao apresentar a desintegração do corpo como recusa (e desvelamento) desse corpo social pleno, unitário, disciplinado, reunido por dispositivos de atração, sem, no entanto, perder o isolamento e a separação – as *Tillergirls* nos mostram que os corpos podem ser moldados em conjunto para assumir uma forma social que neutraliza completamente a força de cada um deles – traz à tona as estratégias múltiplas e difusas de apagamento do corpo enquanto força política.

Se a percepção é nossa interface em relação ao mundo ela é, no entanto, sensível às transformações históricas. Jonathan Crary (2013, p. 26) descreve como as mudanças sociais e econômicas, a reorganização da cultura visual e auditiva, especialmente com o surgimento, no final do século XIX, “de novas formas tecnológicas de espetáculo, exposição, projeção, atração e registro”, engendraram uma ampla reconfiguração dos meios de percepção. Kracauer (2009) percebeu esse fenômeno, mais do que com as *Tillergirls*, por meio do surgimento dos cineteatros na Alemanha, nos anos 1920, sintoma daquilo que chamou de “culto da distração”. Além do filme, uma série de outros estímulos são acrescentados ao espetáculo, como música ao vivo, luzes coloridas, dança, etc., de forma a promover uma avalanche sensorial que, no limite, contribui menos para aguçar a percepção do que para o embotamento dos sentidos. O excesso, assim, tanto pela sobrecarga, quanto pela velocidade dos impulsos, violenta a capacidade de entendimento e o resultado, segundo o filósofo alemão, é uma recepção automática, irrefletida, uma forma de entorpecimento sensorio.

Mas essa tentativa de chamar a atenção do público pelo excesso de estímulos faz parte de uma reconfiguração mais ampla da percepção humana que decorre de um vasto processo de racionalização e funcionamento do capitalismo com vistas a capturar, modelar e controlar o corpo, a fim de forjar subjetividades adaptáveis. Vários teóricos ocuparam-se disso, entre eles, Benjamin, Adorno e Kracauer. A

modernidade, segundo esses autores, com a crescente circulação de imagens e informações, novas fontes de estímulos, aceleração do consumo e da produção, causaram uma transformação profunda na forma de perceber o mundo – que vai muito além das questões da visualidade – a ponto de afetar a ontologia dos sujeitos. Contudo, se para os teóricos da Escola da Frankfurt, “a percepção distraída era fundamental para qualquer explicação da subjetividade moderna” (CRARY, 2013, p. 72) – produto da deterioração da experiência e da consequente fragmentação e atrofia da percepção –, Crary centra-se na atenção como componente essencial na construção institucional da subjetividade, concebida como um elemento que pode ser conformado e direcionado externamente.

A distração, segundo Crary (2013), seria mais um efeito da tentativa de produzir atenção no sujeito do que uma ruptura em relação a formas estáveis de experiência sensória que respondiam a um fluxo mais demorado, a um ritmo mais lento da vida pré-moderna. Atenção e distração, desse modo, não são polos opostos, mas sim parte de um fluxo contínuo orientado, de um lado a outro, por forças sociais que as impulsionam insistentemente. No contexto de um sistema emergente que demandava um sujeito atento para o desempenho de tarefas produtivas e espetaculares – trabalho e lazer interligados obedecendo a mesma racionalidade técnica – numa sequência veloz de produção de novidades e obsolescências, o corpo do indivíduo – sua percepção, sua atenção – passa a ser objeto de uma complexa e intrincada rede de poder, a partir da qual atuam ingerências científicas, estéticas, forças econômicas e relações sociais necessárias à sua organização. Como afirma Crary (2013, p. 53) “o capital, como processo de troca e circulação aceleradas, produziu no homem essa capacidade de adaptação da percepção, e tornou-se um regime de atenção e distração recíprocas.” Uma atenção errante mobiliza, então, o sujeito: perdura enquanto seu interesse pelo objeto não se esgota e, quando isso ocorre, é a distração que sobrevém até que um novo produto/imagem desperte novamente sua percepção atenta. Enquanto a atenção impulsiona o consumo, a distração desacelera o fluxo. Nesse sentido, é preciso ativá-la a intervalos cada vez mais curtos de forma a promover uma espécie de balanço de forças entre uma e outra, necessário ao funcionamento desse circuito. É a disponibilidade de forças que determina sua utilidade e operacionalidade pelo mercado e quanto mais o capitalismo investe em hiperestímulos para manter a atenção do consumidor, maior é a necessidade de controlá-la e direcioná-la para seus interesses. Isto porque essa

experiência instável guiada por uma contínua variação rítmica poderia desembocar em estados contrários às imposições mercadológicas.

É possível afirmar, assim, de acordo com Jonathan Crary (2013), que a modernidade gerou uma crise ininterrupta da atenção cuja resposta foi a emergência de novas estratégias para administrar a percepção com o intuito de adequar as subjetividades às demandas mutáveis do sistema capitalista. “Mobilidade”, “novidade” e “distração” (CRARY, 2013, p. 53) aliam-se à atenção como elementos da experiência perceptiva, de forma a adaptar constantemente o sujeito a novas formas de consumo e produção e a seus ritmos cada vez mais intensos. Essas oscilações periódicas da atenção impulsionadas por modulações temporais cada vez mais aceleradas, todavia, provocam um estado de excitação permanente que, em última análise, cria obstáculos à interiorização da experiência, à significação das práticas, violentando a percepção e gerando a automatização do comportamento que, se por um lado, atende aos padrões dos ciclos de obsolescência programada, contribuindo, sem maiores obstáculos, à manutenção do sistema de consumo e descarte rápido, por outro, gera um estado de esgotamento que leva ao cansaço, ao tédio, à depressão.

Ainda que o problema da atenção tenha emergido como questão social, científica e estética em meio à transformação das práticas culturais e econômicas no final do século XIX, ele permanece relevante até hoje, sem, com isso, ter permanecido invariável. Uma ampla estratégia de normalização da atenção, empregada enquanto técnica não coercitiva de poder, permitiu ao longo do século XX a internalização do controle social e a responsabilização direta dos indivíduos pela eficiência, ou não, de seu uso, conforme as regras preestabelecidas. Todavia, em função das alterações introduzidas pelo neoliberalismo e dos avanços nos dispositivos tecnológicos e aparatos midiáticos, os últimos anos do século XX e o início do século XXI, contribuíram não só para a consolidação de um regime global da atenção, mas para mudanças na percepção que levaram a exploração da economia psíquica a novos patamares. Diante do excesso de positividade, da superprodução, da competição, do desempenho máximo exigido pela sociedade neoliberal de nosso tempo – que nos despoja não só da mais-valia, mas nos priva também da negatividade, do estranhamento – uma cultura “fundada na errância da atenção, na lógica do inconsequente, na sobrecarga perceptiva, na ética generalizada do ‘ir em frente’ e na celebração da agressividade” (CRARY, 2013, p. 60) engendra a separação e o isolamento, mas não a introspecção, a reflexão, o

pensamento crítico, afinal: “a cultura do espetáculo não está fundada na necessidade de fazer o sujeito ver, mas em estratégias pelas quais os indivíduos se isolam, se separam e habitam o tempo destituídos de poder” (CRARY, 2013, p. 27). O resultado é uma subjetividade maleável, fragmentária, uma compulsão irrefreável pela emissão de impulsos, pela afirmação de si mesmo, por novas experiências, por mais excitação, levando o sujeito à beira do colapso.

Em “Balanço” (2016), Berliner apresenta um corpo partido. A violência da exposição de um cadáver esquartejado preso às correntes de um balanço, a cabeça desprezada como resto e a ausência do tronco nos confrontam com uma dimensão *aprisionada*, uma dimensão *descartada* e uma dimensão *ausente* de um corpo que, assim como os demais, é afetado pelos usos da atenção, por uma política da excitação e pelas mudanças da percepção que engendram o sujeito contemporâneo. De certa forma, essas dimensões poderiam apontar para os lugares do corpo numa sociedade neoliberal que tem por horizonte a consensualidade mercantil que rechaça de sua paisagem tudo aquilo que ofereça obstáculo à concorrência generalizada em busca da maximização do lucro. Desconstruindo a forma ideal e harmônica, o artista revela o isolamento dos corpos sob a falsa aparência de integração e, dentro da lógica espetacular, a imposição de exterioridade como a clausura de uma existência corpórea que descarta qualquer forma de resistência, levando a um estado meramente reflexivo que culmina com a ausência da força vital – dos desejos e da imaginação – e da consequente possibilidade de esboçar outras formas de habitar o mundo.

Um corpo *aprisionado* emerge como imagem da violência da positividade. De fato, se o espetáculo é a “afirmação de toda vida humana – isto é, social – como simples aparência” (DEBORD, 1997, § 10, p. 16), é aquilo que circula, ou seja, que é visto – “o que aparece é bom, o que é bom aparece”, vale relembrar a sentença de Debord (1997, § 12, p. 16-7) – que organiza a existência do corpo social. Essa lógica, que não se reduz à estetização dos corpos, afeta a integralidade da vida – privada e comum –, aprisionada pelo monopólio da aparência e pela racionalidade empresarial que se nutrem reciprocamente: “a pressão concorrencial pertence ao capitalismo assim como a pressão sanguínea, ao corpo” (TÜRCKE, 2010, p. 20). Ser visto/ser percebido, nesse contexto, é condição da própria existência social (TÜRCKE, 2010), especialmente sob circunstâncias de alta tecnologia. Não se trata de um dever, mas de um tudo pode que se apresenta como sinal de uma suposta liberdade de agir. Essa “liberdade”, todavia, no lugar de emancipação e

autonomia, traz consigo outras formas, mais eficientes, de opressão que minam a esfera psíquica do sujeito.

Christoph Türcke (2016, p.28) lembra que os seres humanos “não estão em condições de manobrar ou manejar [...] máquinas, sem com elas se identificar em certo grau”. Na medida em que as telas transformam-se em paisagem cotidiana onipresente, o choque da imagem, desencadeado pelo advento do cinema, “se tornou o foco de um regime global de atenção, que insensibiliza a atenção humana por meio da sobrecarga ininterrupta” (TÜRCKE, 2016, p. 33), posto que

cada fotograma age como impulso óptico, a irradiar sobre o observador um “alto lá”, “preste atenção”, “olhe para cá”, a administrar-lhe uma pequena nova injeção de atenção, uma descarga mínima de adrenalina – e a desgastar-lhe a atenção por meio de uma estimulação ininterrupta. O choque da imagem exerce poder fisiológico; o olho é magneticamente atraído pela abrupta alteração luminosa, e dela só consegue se afastar através de um grande esforço da vontade. O choque da imagem exerce fascinação estética; constantemente ele promete novas imagens, ainda não vistas. Ele se exercita na onipresença do mercado; seu “olhe para cá” exalta a cena seguinte como um vendedor com sua mercadoria (TÜRCKE, 2016, p. 32-33).

E isso vale tanto para imagens quanto para palavras: essa política estimulante se aplica a praticamente tudo que circula, ou melhor, é condição da circulação do que quer que seja, e o que não entra no fluxo, não existe no mundo – inclusive, seres humanos. Essa sobrecarga de estímulos, de novidades ininterruptas, e o fascínio que exercem sobre as pessoas, ultrapassa o âmbito da circulação de mercadorias e converte-se numa “compulsão social generalizada” (TÜRCKE, 2010, p. 38). A linguagem da propaganda transforma-se, assim, na linguagem da comunicação e chamar a atenção, causar uma sensação transforma-se em imperativo da autoconservação. Esse comportamento está em plena consonância com a figura contemporânea do empresário de si, que incorpora com extrema facilidade essa compulsão à emissão como estratégia para incrementar seu desempenho competitivo.

Capacidade de atrair o olhar aliada à capacidade de circular: é essa a dinâmica das redes sociais, a mesma que determina o fluxo das

mercadorias. As pessoas que não participam dessa equação correm o risco de não serem percebidas o que, doravante, significa a completa exclusão social. O mercado, assim, passa a existir enquanto instância de socialização, e seguindo sua equação inflexível entre meios e fins, deixa de lado tudo (e todos) que não têm uso. Quando o corpo desaparece como presença, escondendo-se atrás das telas, emitir significa ser. A exposição de si, assim, ao ser assumida como condição de nossa existência, nos impele a promover uma “hipertrofia do eu até o paroxismo, que enaltece e premia o desejo de ser diferente e querer sempre mais” (SIBILIA, 2016, p.14). Postar incessantemente e cada vez mais, movidos pela popularidade em detrimento do conteúdo, geram uma propulsão à visibilidade, à informação, à emissão de opinião sobre tudo e sobre todos, elevando os acontecimentos do cotidiano, a vida ordinária, à condição de espetáculo. A barra de rolagem infinita (das quais dificilmente conseguimos escapar), *likes*, *deslikes* e compartilhamentos ditam, nesse contexto, a dinâmica de um uso mobilizado por esse impulso emissivo.

A “combinação do faça você mesmo com o mostre-se como for” (SIBILIA, 2016, p. 23), potencializada pelos avanços tecnológicos que permitem uma conexão ininterrupta, têm convertido o uso das redes sociais em algo como uma necessidade incontornável – até mesmo “vital”.⁹⁵ A questão é que quanto mais utilizamos os aparatos midiáticos tecnológicos mais expomos nosso comportamento, nossas preferências, nossas inclinações pessoais, de forma que os algoritmos podem facilmente elaborar um perfil seguro dos usuários. Além das bolhas de filtro que nós mesmos criamos – as pessoas que escolhemos seguir, as páginas que nos interessam, os produtos que nos chamam a atenção – e que nos remetem continuamente ao ponto de partida, ou seja, a reafirmação cotidiana daquilo que penso e acredito como se fosse a própria realidade, o capitalismo de dados captura nossos movimentos, direciona nossa atenção, coloniza nossa economia psíquica a ponto, inclusive, de interferir em nossas escolhas e decisões. Essa autorreferencialidade infinita – o sujeito aprisionado num cenário parcial

⁹⁵ Não se pode esquecer que essa compulsão por emitir apaga por meio de um falso nivelamento as desigualdades sociais e de acesso. Comunidades inteiras, ou mesmo regiões do globo não estão conectados via rede. Por outro lado, como lembra Türcke (2010), ela se impõe indistintamente a todos e acirra, dessa forma, a marginalização, especialmente, por meio das telas da TV, que mostram justamente esse mundo também a quem não tem acesso.

como se fosse a própria realidade objetiva – materializa uma visão narcísica de mundo e com ela a intolerância que leva ao esvaziamento da esfera comum. Não causa estranheza, diante de tais circunstâncias, a tendência crescente de fazer a política coincidir com expectativas individuais e o conseqüente apagamento do debate público. Decorre desse quadro (ao mesmo tempo que o reforça), além disso, a facilidade com que as *fake news* circulam nas redes sociais, obedecendo a mesma política do efeito, a mesma dinâmica do espetáculo, em busca da captura da sensibilidade alheia, como lembra André Cechinel (2020). Para além da falsificação da verdade, seu “sucesso” se deve à rapidez, à excitação, à sedução exigidas a qualquer coisa que pretenda irradiar-se no fluxo midiático.

Esse abuso da positividade que se manifesta como um excesso de impulsos e estímulos, uma percepção sempre alerta, disponível e produtiva, gera uma agitação, um senso de urgência que bloqueia a autorreflexão. Um estado de exteriorização constante, então, mobiliza a atenção dispersa e errante que se converte de forma acelerada para outras e novas imagens/produtos. O contínuo despertar da atenção, seu movimento oscilante e constante, traz obstáculos incontornáveis à concentração. Nesse contexto, convivem, ironicamente, em nossa época, uma cultura fundada na errância da atenção e a condenação, como patologia, de comportamentos que não acompanham a disciplina institucional da produtividade como o Transtorno de Déficit de Atenção com Hiperatividade (TDAH) que, em adultos, tem sido associado a sentimentos de fracasso, insegurança social, incapacidade financeira, entendidos como “falha de um indivíduo em se ajustar com atenção aos padrões, ideologicamente determinados, de desempenho e realização.” (CRARY, 2013, p. 60).

Nesse sentido, é uma existência positivada, uma atenção mobilizada para aquilo que circula exteriormente e que fomenta uma percepção automatizada que embaraça a capacidade de interioridade, de reflexão, dimensões desprezadas de uma vida hiperexcitada. O corpo *descartado*, assim, é a figura de tudo aquilo que contraria a euforia que nos move sob o influxo de uma subjetividade empreendedora e narcisista e que alimenta constantemente a aceleração do circuito das imagens-mercadorias: outras temporalidades e estados cognitivos que são obstáculos às demandas capitalistas como a introspecção, a atenção prolongada, o pensamento, a imaginação, a contemplação ou qualquer outro modo disruptivo ou inútil de habitar o tempo.

Não é de se estranhar que o aparato perceptivo engendrado pela microeletrônica e pelo avanço midiático – novo centro de funcionamento do capitalismo – prefira o fácil em detrimento ao difícil e ao complexo, o rápido em relação ao lento; tudo, enfim, que é ruidoso, que brilha, que chama a atenção, que não demanda muito tempo e que produz prazer tão súbito quanto passageiro. Essa é a lógica do “alto lá” da telas: causar sensação sem demandar esforço. Nesse contexto, é mais fácil assistir TV, ver um vídeo no Youtube, ler uma publicação com limite de caracteres no Twitter, saber das novidades e exibir a intimidade por meio de imagens no Instagram e Facebook, do que ler um livro ou contemplar uma obra de arte, por exemplo. Da mesma forma com os videogames, que invadem também o universo adulto e exigem uma resposta rápida, uma reação instantânea à enxurrada de estímulos visuais e auditivos, afastando qualquer resquício de reflexão e ponderação para agir.

Essa temporalidade em constante aceleração movida pelos choques das imagens, pelo consumo intensificado, por tecnologias em transformação permanente, por uma atenção mobilizada por lançamentos efêmeros e descartáveis enquanto estratégia de simulação contínua de novidades, aponta para uma relação com o tempo destituída de futuro. Assim é o tempo das redes sociais: uma sucessão de instantes, de “olhe para cá”, do qual dificilmente conseguimos escapar. O fetichismo do novo, o imediatismo produtivista e a padronização da percepção nos insere numa lógica de curto prazo que dita nossas vidas. Há no encolhimento da percepção temporal uma “espécie de narcisismo do presente que corre atrás de novidades rapidamente caducas segundo a lei de consumo de mercadorias novas” (GAGNEBIN, 2014, p. 221). Nesse contexto, ao mesmo tempo que registramos todos os acontecimentos, acumulamos imagens, armazenamos cada vez mais conteúdos – graças à crescente capacidade da microeletrônica –, somos pobres em experiência, em memória, incapazes de dar significado ao que vivemos no presente e de elaborar nosso passado, individual e coletivamente, como se esta fosse a única realidade possível: um presente perpétuo no qual estamos presos. Não à toa, “o espetáculo, como organização social da paralisia da história e da memória [...], é *a falsa consciência do tempo*” (DEBORD, 1997, p. 108, § 158). O apagamento do passado, assim, faz parte da construção fantasmagórica do presente (CRARY, 2016). Esse tempo que se impõe e arrebenta nossos sentidos nos destitui da capacidade de perceber que nosso presente é feito de temporalidades diversas, de fragmentos do passado, e

que a memória nos abre também para a possibilidade de hesitar diante dele, de escolher não continuar, de resistir ao automatismo.

O arranjo mobilizado pelas demandas de comunicação e consumo eletrônico no formato 24/7, no entanto, não admite a desaceleração, não acolhe a pausa. Na verdade, mais que isso, impõe a cada indivíduo a tarefa de tornar-se um emissor eficiente e permanentemente conectado para garantir sua presença midiática – seu “aí” – caso contrário, está “fora”, um mero resíduo físico ocioso (TÜRCKE, 2010). Na medida em que a tecnologia penetra de maneira profunda na vida social, a presença etérea ofusca nosso “aqui e agora”, ou seja, nossa presença física. É, então, a presença midiática – ainda que espectral – que determina a existência real. E quando a alta pressão por emitir, por chamar atenção, causar sensação mobiliza compulsoriamente toda a sociedade, a irradiação pessoal se “converte não apenas em fantasma da pessoa, mas também em seu vampiro” (TÜRCKE, 2010, p. 47), culminando na completa despotencialização da existência corpórea. Trata-se, portanto, de uma presença sem corpo, ainda que emitida por um organismo vivo.

Desde que não são mais as máquinas colossais, ruidosas e arfantes que dominam o processo de trabalho, mas as superfícies brilhantes dos monitores, a incerteza subliminar a respeito da capacidade corpórea transforma-se gradualmente em uma dúvida sobre a existência do corpo (TÜRCKE, 2010, p. 47).

Eis a dimensão *ausente* do corpo despedaçado de Berliner: uma existência corpórea em sua força vital, em sua capacidade de sentir e ser afetado, de desejar, de comunicar-se com o outro, de agir e transformar a realidade.

Com a alta torrente de estímulos, a luta pela irradiação midiática transforma-se também na luta pela percepção, pois aquilo que a estimula é, simultaneamente, o que violenta o aparato perceptivo. Daí a necessidade de certificarmos-nos da própria sensibilidade, da própria existência, o que nos impele novamente à enxurrada de excitações, em um processo que Christopher Türcke (2010, p. 67) denomina de “*sensation seeking*”, uma tentativa de “sair do vácuo da falta de percepção, de sensação e de sentimento”. Mas que poderíamos chamar também de vício, algo que passa a controlar a nossa vontade, que

compromete nossas escolhas, algo profundamente ambivalente, segundo TÜRCKE:

Os viciados anseiam tanto pela substância viciadora porque eles cobiçam dela algo diferente daquilo que recebem. O vício não se pode acalmar de si mesmo. Ele consiste na fuga de si próprio. Ele impele para o aumento da dose ingerida, pois ele deseja *parar* de ser vício. Em termos de sensação, isso significa: a exigência de mais choques, despertada pelos choques audiovisuais, demanda de doses cada vez maiores, na forma de um *reality show* mais intenso, de mais *live* câmeras, de cenários tridimensionais com mais plasticidade é, ao mesmo tempo, a necessidade de algo mais plástico e real do que qualquer cenário tridimensional, ou seja, a exigência da explosão de todo um mundo de sucedâneos audiovisuais e do gozo daquilo que tais sucedâneos prometem mas não cumprem (TÜRCKE, 2012, p. 10).

Mais excitação, mais estímulo, mais uso desemboca em seu inverso: mais tédio, mais cansaço, mais esgotamento. As doses aumentam, a velocidade se intensifica e os efeitos ainda não são suficientes para satisfazer o vício pela sensação. Essa compulsão à repetição pela tecnologia não sedimenta, não elabora, não simboliza absolutamente nada. Trata-se, portanto, de uma repetição autodestrutiva que mutila a vida. Quando mais buscamos confirmar a nossa existência – quanto mais projetamos no mundo nosso eu narcísico –, mais nos perdemos de nós mesmos, mais violentamos nossa percepção, mais arrebentamos com nosso corpo. A exposição excessiva, o ruído constante, o brilho das telas é, assim, motor de uma imensa passividade, de uma desmedida impotência, de um corpo anestesiado, de um corpo ausente.

Tão avançada tecnologia e tanta pobreza da existência, eis um dilema do mundo contemporâneo: a completa contradição entre as possibilidades que a microeletrônica nos abre e a regressão a um estado quase que reflexivo do corpo, a uma repetição sobre a qual perdemos o domínio e que satura nosso aparelho sensorio e coloniza o tempo vivido. Dito de outro modo, é a própria vida aquilo que o espetáculo captura de mais valioso e, com ela, qualquer potência desviante. Diante de uma existência alienada e passiva, em que os sujeitos apenas se reconhecem nas imagens dominantes, e, assim, se mostram inábeis para compreender

suas experiências, seus desejos – o que requer o corpo e os sentidos –, para dialogar com o outro, é a própria vida que se esvai, e leva junto consigo a força vital para contrariar as formas hegemônicas e forjar outras existências possíveis.

O mundo 24/7 não admite sombras, nem temporalidade alternativa. É inimigo do sono, do sonho, da imaginação, da contemplação, da inutilidade, da paciência, do silêncio. Não por acaso, qualquer manifestação que requeira a calma do olhar, qualquer tarefa que exija engajamento, que pressuponha lentidão e introspecção está em queda. A experiência artística e literária situam-se nessa dimensão, às margens da excitação social. Talvez por isso o seu menosprezo institucional, o esvaziamento de seu lugar na escola, permanecendo ali apenas enquanto ainda lhe são conferidos usos específicos dentro de um projeto educacional que se curva às demandas competitivas da sociedade neoliberal.

Todavia, essa mesma cultura que é responsável por evaporar a arte de seu horizonte, preservando-a apenas enquanto simulacro de algo que sirva em alguma medida para a preservação desse regime de fluxos e hiperestímulos, é aquilo que a reafirma em seu sentido forte e que assegura sua importância, como argumenta André Cechinel (2020) acerca da literatura: a arte é dissenso, negatividade, crítica em relação a essa exposição ofuscante, ao ruído contínuo, à exterioridade sem restos. A arte está atrelada ao recolhimento, à lentidão, ao silêncio, à memória, à complexidade, à dificuldade. Quando “o olho não pode mais projetar-se para além da tela e assegurar-se de que se trata apenas de um espetáculo; o ouvido não pode mais ouvir outros ruídos, a pele nada mais pode tocar” (TÜRCKE, 2010, p. 68), a arte é afirmação do corpo, dos sentidos, da imaginação. A experiência com a arte exige concentração, propõe habitar o tempo fora do ciclo produtivo que movimenta a expansiva digitalização do mundo, requer o rompimento dos vínculos com estímulos externos. Por tudo isso, é capaz de interferir na forma como percebemos o mundo, é capaz de fazer circular novos afetos, de nos mobilizar de formas divergentes para além daquilo que está dado.

Mas não sem riscos, sem angústia e incertezas. Lidar com os artefatos e práticas artísticas nos joga na penumbra, nos faz tatear sentidos, construir hipóteses, desconstruir certezas, violentar os automatismos, recusar respostas prontas e, por isso, causa atrito com a realidade estabelecida. Esse contato com a linguagem do outro, com algo que nos impõe obstáculos, que não se deixa apropriar sem

dificuldade e sem restos, nos joga para fora das bolhas consensuais que alimentam o eu espetacular, desestabiliza uma ideia de mundo como extensão de si que pode ser administrado por um clique e realiza um movimento inverso àquele que convida à exteriorização e à exposição constante e excitada: uma experiência de alteridade, de confronto com a precariedade e a contingência do eu. Do mesmo modo, perceber que é a relação com a particularidade dos artefatos em sua concretude formal que opera a interrupção do fluxo de abundância e equivalências, nos faz duvidar de discursos que acolhem a pluralidade interpretativa, a textualidade infinita, conceitos em plena sintonia com a rede de significações deslizantes e escolhas privadas que organizam o universo das redes sociais enquanto ficções de mundo construídas para o gozo de seus usuários.

Num mundo de iluminação compulsória permanente, a arte percebe a obscuridade e assim, desviando das superfícies brilhantes do espetáculo, mantém a distância necessária do nosso tempo que lhe permite propor questões relevantes para pensarmos o presente. Quando coincide completamente com o tempo, quando prescinde de seu caráter anacrônico, a arte não faz mais do que alimentar o bombardeio cotidiano de imagens homogeneizantes, afastando-se daquilo que atesta sua contemporaneidade, nos moldes propostos por Agamben (2009). Restaurar a complexidade das imagens, sua dimensão crítica e disruptiva, é, portanto, a força política da arte. E isso envolve o trabalho crítico da memória: o passado interpelando o presente a fim de instaurar crises, de abrir brechas no fluxo da repetição, da excitação e da imobilidade. Para perceber essas imagens – dialéticas, segundo Benjamin (2018) – é preciso suspender a fugacidade do tempo presente, interromper a sucessão de novidades fungíveis, ativar o olhar e os sentidos, aproximando “espaço corpóreo” e “espaço imagético”: “imagem e corpo, imagem de memória e imagem desencadeada pela sensação corpórea se alimentam reciprocamente e colocam em questão [...] a apreensão intelectual do tempo como uma mera cronologia linear” (GAGNEBIN, 2012, p.31). Isso só emerge, portanto, quando há um encontro ativo com a obra que supere a simples redução da imagem a seus gêneros, temas, conceitos e esquemas prévios. É quando nos deixamos afetar, entregamo-nos a um olhar atento e superamos a acomodação perceptiva, que as imagens da arte são capazes de instaurar crises, desviar o curso das coisas, criticar as imagens, refutar palavras de ordem, desestabilizar o senso comum. Só assim quando investida da

possibilidade de recusar as formas ordinárias de perceber o mundo, a arte surge como potência crítica.

Tudo o que foi dito e que afirma a importância da arte hoje, enquanto negatividade em relação ao tempo – e, por isso, como um obstáculo às demandas capitalistas e suas interferências na subjetividade contemporânea – é o que a liga a um processo formativo. Um processo que surge por meio da aproximação lenta, atenta, sensível dos objetos e práticas artísticas e que afasta quaisquer tarefas ou usos que lhe sejam impostos de antemão: humanização, autoconhecimento, cura, desenvolvimento de habilidades e competências etc. A arte, então, se não quiser ser apaziguada por uma presença utilitária – a mesma que é defendida na BNCC (2018) – deve enfatizar “a radicalidade de sua formação intransitiva, sem a qual tampouco se pode falar de formação integral ou humana sem mutilar o conceito” (CECHINEL, 2020, p. 67).

Esse mundo 24/7 tritura corpos, sufoca, esmaga, dilacera; se alimenta de corpos vivos para manter o fluxo veloz de suas engrenagens, consumindo a força vital para que dela não reste nada mais que a dormência dos sentidos, apenas o suficiente para garantir as irradiações midiáticas. São os corpos que Berliner nos apresenta: partidos, mutilados, esgotados, nas dimensões de sua existência contemporânea: aprisionados, descartados, ausentes. Contudo, arte é corpo, educação é corpo, política é corpo. Restitui-lo à cena pública, portanto, talvez mais que nunca, resgate a importância dessas três esferas e sua implicação mútua para a vida comum.

Arte, educação e política atuam sobre a existência coletiva organizando as sensibilidades, interferindo na forma como os corpos são afetados e como os desejos e imaginação são impulsionados. A vida em comum pressupõe a presença do corpo enquanto fricção, demanda uma espécie de atrito, já que o convívio com o outro não se reduz àquilo que eu acredito – na contramão, portanto, da confirmação de si mobilizada pelo uso das redes sociais. Mas talvez seja justamente este gesto de desamparo provocado pelo dissenso que inaugura uma outra forma de experimentar o tempo: no lugar da imobilidade que nos prende a um presente consensual e inevitável, abrir-se à potencialidade da contingência capaz de inscrever novas corporeidades e inaugurar a emancipação. No lugar dos corpos sincrônicos condenados a dançar a mesma dança do espetáculo até a exaustão, que novos corpos sejam capazes de criar seus próprios passos e afetar outros mais a criar tantos outros. Talvez não seja exagerado lembrar, nesse momento em que vivemos, a advertência de Achille Mbembe (2020, p. 9), ao refutar uma

ideia de amparo do corpo de carne e osso dos riscos biológicos pelo uso meios digitais: “assim como dificilmente haverá humanidade sem corpo, a humanidade também não poderá conhecer a liberdade sozinha, fora da sociedade ou às custas da biosfera”.

* * *

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço.

(Italo Calvino, 2017, p. 200)

Pensar a possibilidade de uma experiência formativa por meio do contato com as obras dos artistas contemporâneos Lais Myrrha e Eduardo Berliner solicita um olhar ampliado sobre as questões que envolvem a nossa cultura. Para além do confronto e/ou imbricações entre arte e educação, é preciso, antes de tudo, questionar esses campos e retirá-los do lugar confortável que habitam enquanto conceitos predicados de antemão e cotejá-los com a realidade na qual estão inseridos, o que envolve também um olhar atento ao passado. É necessário, tal como propôs Lucas Simões, em *Recalque Diferencial* (2015), revirar os escombros que estruturam o frágil solo que sustenta nossos passos na construção de nossa existência social. Esse foi o caminho que procurei percorrer ao longo da pesquisa. As imagens da arte, da poesia e da literatura operaram, nesse contexto, como campos de força a partir dos quais tentei articular sentidos em um movimento de tensão do pensamento com a realidade concreta exterior.

Retomando rapidamente o percurso até aqui delineado – e para entender de onde partimos na nossa análise –, deparamo-nos com uma cultura marcada pela hegemonia da imagem, pelo culto à aparência, pela reprodução de novidades instantâneas e substituíveis que circulam em ritmos crescentemente acelerados impulsionando-nos a uma existência automatizada, alienada e reificada. Imersos nesse tempo de sucessivos instantes fragmentários o mundo se nos apresenta como algo que não se deixa capturar, que não se submete ao escrutínio e que escapa à interpretação. Torna-se, assim, palco para uma performance ininterrupta

de exterioridades voltadas para a produção/consumo de imagens-mercadorias em um circuito de concorrência generalizada. Nessa dinâmica, somos jogados à torrente de estímulos e condicionados à irradiação midiática até o nível da compulsão, sob o risco perverso de desaparecimento da vida comum, como tudo que não tem utilidade imediata. Esse poder que opera em rede de forma sutil e interiorizada, separa, isola, fragmenta, incidindo sobre a linguagem, os saberes, o corpo e os desejos, como nos mostra Bill Viola, em *Capela de Ações Frustradas e Gestos Fúteis* (2013).

A impermanência das coisas do mundo, como exposto, já havia sido captada como sintoma da modernidade por Baudelaire (2011) e Benjamin (2012a). As nuvens, estes elementos tão familiares na paisagem cotidiana e, ao mesmo tempo, algo que só existe enquanto movimento e metamorfose constante, emergem, para ambos, como metáfora da contingência e da fugacidade operadas pelas mudanças drásticas inauguradas a partir do final do século XIX e início do século XX. Transformações decorrentes do crescente processo de industrialização e urbanização inerentes à consolidação do sistema capitalista e que alteraram radicalmente as noções de tempo e espaço ligadas aos ciclos naturais que organizavam a vida social pré-moderna. Já a partir desse momento, as imagens, assim como o fluxo de informações e de mercadorias, passam a circular, mimetizando o compasso do trabalho industrial, em um ritmo até então desconhecido, bombardeando as massas com sucessivos choques aos quais reagem de forma irrefletida, como meros reflexos, produzindo efeitos, dessa forma, sobre a percepção e a subjetividade.

Todavia, tentamos demonstrar que é a partir do advento de uma nova racionalidade mundial, com a pulverização da lógica empresarial sobre todas as esferas da existência – até o mais íntimo da subjetividade –, difundida a partir das últimas décadas do século XX, e com o desenvolvimento dos dispositivos tecnológicos e dos aparatos midiáticos, que estas mudanças atingem um novo patamar de opressão, de modo que pouco reste ao sujeito a não ser aclimatar-se, sem atritos, a uma realidade que pretende a sua completa espoliação física e psíquica. O mundo 24/7 transforma a esfera do mercado na nova instância da socialização, na qual os usuários, além de engajar-se na dinâmica do fluxo acelerado das mercadorias, devem saber fazer circular a própria imagem, seguindo a mesma lógica, sob pena da completa exclusão social. Para isso, uma atenção dispersa e manipulável garante a disponibilidade absoluta que a linguagem da propaganda trata de

preencher com pseudonecessidades ininterruptas e, no entanto, jamais satisfeitas integralmente. No limite, a irradiação midiática transforma-se numa verdadeira compulsão por emitir, por chamar atenção, e, simultaneamente, por mais estímulos, mais excitação, mais sensação. Aquilo que estimula a emissão etérea é também aquilo que violenta o esquema perceptivo, culminando no arrebatamento do corpo.

Algumas questões destacaram-se nessas análises e revelaram-se importantes para investigar os campos da arte e da educação se não quisermos reduzi-los à fragilidade de conceitos ideais. Em primeiro lugar, uma temporalidade hegemônica determinada pelo ritmo do ciclo produtivo – no compasso acelerado do consumo e descarte sucessivos – e que movimenta também a expansiva digitalização e mediação do mundo – novo *locus* de operacionalidade do capitalismo – se espalha por todas as esferas da vida, sobredeterminando nossa existência. Qualquer forma intransitiva de habitar o tempo torna-se um obstáculo às demandas do mercado regido pela cadência 24/7, temporalidade da indiferença que requer movimento e atividade constante até a exaustão, que exige disponibilidade integral e que promove a fusão e indistinção entre trabalho e consumo. Nesse tempo que move o mundo, não se tolera a pausa para a introspecção, para a reflexão, para o silêncio, para atividades que exijam uma atenção prolongada, engajamento e concentração. A atenção, como se tentou explicar, direcionada para novidades efêmeras, oscila continuamente entre sucessivas imagens equivalentes e a velocidade de seu movimento está diretamente ligada à intensificação do consumo. Dentro dessa equação, aquilo que é fácil, rápido, que não oferece resistência, destituído de complexidade, tudo, enfim, que causa sensação sem demandar esforço e que pode ser objeto de fruição imediata, circula com maior agilidade.

Esse tempo transparente que exige que estejamos sempre presentes, disponíveis, produtivos e desejosos não deixa nada de fora: tudo deve ser exposto, tornar-se visível, aparecer sob os holofotes do circuito midiático, para ser. Nesse sentido, um grande sistema de semelhanças, assegurado pela consensualidade mercantil, nos arrebatava em um fluxo voraz de imagens, mensagens e informações que espolia a negatividade e o estranhamento. E essa é uma segunda questão, intrinsecamente ligada à primeira, que também tentei evidenciar ao longo da pesquisa: a coerção por positividade. Tudo deve ser iluminado, porque tudo deve ser integrado enquanto valor de troca – até mesmo a insatisfação com esse universo fetichizado, que pode, ela mesma, ser transformada facilmente em mais uma mercadoria. É de uma

subjetividade narcisista e empreendedora, movida pela excitação e euforia, acolhendo e reproduzindo o que já existe, que esse circuito se alimenta. As redes sociais são o palco desse mundo de confirmação das ideais e expectativas, de criação de uma realidade privada, uma bolha perversa que alimenta o eu e cancela o outro. A aposta é na previsibilidade das atitudes, na compreensão irrestrita, na anulação do mistério, na eliminação do risco de uma experiência dissonante, que não seja neutralizada pela rápida exclusão de um clique. Esse cenário onde se elimina o fora, culmina no esvaziamento da esfera pública e da política, que se constitui pela inscrição sempre renovada de dissensos. A manifestação da negatividade passa a ser admitida apenas como cansaço, esgotamento, melancolia, depressão.

À atualidade sem estranhamento corresponde a corrosão de uma ideia de temporalidades diversas: a vida parece resumir-se a um presente prolongado em instantes consecutivos – organizados e divulgados por meio da emissão e consumo de imagens –, a uma existência atomizada movida pela aparência e que deixa de lado a importância de seu conteúdo, de sua densidade e significação. Um tempo esvaziado de experiência, de narratividade, de memória: eis um terceiro aspecto desse *modus operandi* da cultura na sociedade neoliberal que é importante de ser destacado. O tempo da precisão, do cálculo, um tempo abstrato regido pelo valor de troca das mercadorias e pela velocidade traumática dos choques midiáticos, parece ter substituído o tempo do corpo, do vivido, bem como o saber tecido entre o lembrar e o esquecer e que dá significado às nossas experiências e confere sentido à nossa existência. Mas a pressa contemporânea, a exigência de produtividade e a transparência em relação àquilo que circula dificultam a disponibilidade necessária para acolher as imagens do passado, aquelas que ressoam no presente e são capazes de fazer vibrar a imaginação e construir outros horizontes possíveis para a existência comum. Se, por um lado, nosso presente celebra as imagens congeladas de um passado oficial enquanto valor de exposição, ou seja, como mais uma imagem-mercadoria à disposição de consumidores ávidos, por outro, apaga as reminiscências daquilo que foi negligenciado e silenciado, evaporando sua força de transformação de uma realidade que se apresenta, então, como inevitável.

O presente, todavia, é o único tempo em que o corpo se apresenta em sua concretude e, portanto, é o momento em que nos é dado agir contra essa temporalidade que nos submete. Talvez, por isso, presenciemos uma completa despotencialização do corpo enquanto força

política, um quarto ponto que procuramos salientar no percurso da pesquisa. Embora nos deparemos com a presença do corpo o tempo todo, ele circula apenas enquanto aparência, eis que a mera existência virtual serve sob medida ao mercado e sua lógica espetacular: um corpo que se esconde atrás das telas e dos muros e que parece articular-se a partir do medo de tudo que é vivo. Os usos da atenção e as mutações da percepção – objeto de uma rede de forças científicas, estéticas, econômicas e sociais – fazem parte de uma estratégia abrangente de controle do corpo, a fim de engendrar uma subjetividade precária e controlável. Mergulhado na sobrecarga perceptiva – doses cada vez maiores de impulso, excitação, irradiação – o sujeito, então, é arrastado a uma repetição autodestrutiva que alimenta uma imensa passividade e impotência. A busca desesperada por sentir e sentir-se vivo – uma busca de si mesmo que, no entanto, se materializa na projeção do eu narcísico no mundo e que culmina na eliminação dos limites entre o eu e o mundo – acarreta o seu oposto, ou seja, a perda de si, a violência contra a percepção, o anestesiamento do corpo. A estetização exacerbada é, em última instância, anestésica.

No fim das contas, essa tentativa de articulação crítica do passado nos depara com um longo projeto de apagamento de uma razão sensível em favor da soberania de uma dimensão instrumental da razão que deseja transformar tudo (e todos) em meio para atingir algum fim. A angústia diante do desconhecido, como lembram Adorno e Horkheimer (1985), levou o esclarecimento a implementar um projeto de dominação da natureza e do outro de modo que nada restasse de fora. O vínculo perverso entre a razão iluminista e a lógica espoliadora do capitalismo, exacerbada em sua vertente neoliberal, nos remete a uma equação inflexível entre meios e fins: se algo existe que não pode ser transformado em riqueza, deve ser aniquilado. E esse é outro item a destacar: no mundo da produtividade e do consumo irrestrito, estruturado sobre um estado de competição difusa e permanente, tudo deve ter uma finalidade imediata, tudo tem de servir para alguma coisa, nada pode existir por si mesmo. Aquelas atividades inúteis, intransitivas, contemplativas, aquilo que não se conhece, que é estranho, que gera desconforto – e talvez por isso, possa nos retirar desse fluxo de semelhanças consumíveis –, mais que isso, o outro – qualquer um que se oponha ao império neoliberal –, são apagados, negados, cancelados.

Contudo, os excessos da razão esclarecida aparecem em imagens cada vez mais tangíveis do fim da humanidade, a nos lembrar que essa geopolítica aniquiladora que recorta o mundo segundo sua capacidade

de produção de riqueza implica em sua própria morte: violência, desigualdade social, miséria e fome, aniquilação do outro, colapso do meio ambiente, epidemias, xenofobia, fundamentalismos têm sido as pretensas “conquistas” dessa teleologia do progresso. O neoliberalismo, dentro dessa lógica da eficiência e da concorrência máxima, aproxima-se do conservadorismo e forja a construção de narrativas do próprio e exclusão do outro que esvaziam qualquer ideia de solidariedade, de justiça social e de compartilhamento da esfera comum, culminando com a degradação substancial da democracia, embora ainda seja preservada em sua aparência formal. Presenciamos, assim, uma consensualidade difusa que se manifesta na hegemonia da dimensão econômica como motor da sociedade e, aliada à coerção pela positividade engendrada pela colonização digital da vida, estabiliza essa realidade de forma a enfraquecer as possibilidades de mudança de seu horizonte. Para além do controle dos corpos, produz-se sistematicamente o sequestro da imaginação e, com ela, a possibilidade de fabular outros mundos; mais uma questão que merece ser enfatizada nesse cenário. No limite, uma sociedade da positividade total e do consenso generalizado decretaria a impossibilidade de imaginação e dissenso, aquilo que está no cerne da política, da arte e da educação, como procuramos demonstrar ao longo do percurso investigativo.

Todas essas questões emergem com força brutal em um país marcado pela experiência colonial e construído a partir de uma sociedade escravocrata, conservadora e autoritária que tem de encarar, hoje, a materialização do fascismo bem diante de seus olhos, não só por meio dos ataques às instituições democráticas, mas também por intermédio de uma cultura que se pulveriza e sedimenta facilmente com a entrada massiva da tecnologia no nosso cotidiano e suas bolhas consensuais, máquinas efetivas de silenciamento do outro e da disseminação do ódio à diferença. “Cidadão de bem”, expressão tão propalada hoje em dia, poderia ser o emblema da tecnologia genocidária desse Estado, um lema genérico o suficiente para fabricar com folga cada nova encarnação do seu outro – o “cidadão do mal” –, aquele que não merece ser reconhecido e protegido institucionalmente. Qualquer elaboração do passado em nosso país reclama o confronto com a escravidão e o racismo estrutural, com a ditadura e sua tentativa de ocultamento da violência, com a corrupção generalizada, além da opressão econômica, da desigualdade social extrema, da perseguição das minorias e dos despossuídos, dos projetos que ameaçam a natureza e sua biodiversidade, a sobrevivência de comunidades tradicionais e dos

povos originários: uma longa batalha contra tudo que é vivo, humano e não humano. Voltar o olhar para essa trajetória histórica de brutalidade nos confronta com aquilo que ainda ressoa – e é muito – dessas questões no nosso presente. Se o Brasil pretende deixar de ser o país *desse* futuro (caso ele exista), um futuro reservado a poucos privilegiados, é preciso inscrever essa violência, trazer à tona a memória dos excluídos, dos silenciados, dos mortos. Quando outros não podem mais morrer no nosso lugar, quando precisamos nos confrontar com a possibilidade real de nossa própria morte, talvez não possamos mais adiar essa tarefa: convoquemos os mortos para que suas mortes não sejam em vão.

Arte e educação são atravessadas por todas essas circunstâncias que ressoam e engendram a nossa cultura e materializam-se em meio a esse cenário complexo que tentamos, ainda que superficialmente, apresentar. Se, por um lado, como vimos, são capazes de atuar como espaços críticos e ativar reflexões que tensionem com essa realidade, afetando-nos e implicando-nos, em vez de amenizar a existência e reproduzir as estratégias cotidianas de anestesiamento dos sentidos, por outro, não cessam, por isso mesmo, as tentativas de enquadrá-las em um uso espetacular e reduzi-las ao mundo das equivalências, inserindo-as na rigidez do utilitarismo e do pragmatismo que o organizam, de modo a apaziguar sua potência desviante. Rancière (2009), por meio dos regimes de visibilidade, mostra justamente essa ambiguidade: a arte pode tanto servir à manutenção da ordem consensual comum e sua divisão hierárquica, quanto abalar a partilha hegemônica ao inaugurar experiências sensíveis dissonantes.

Todavia, ainda que lhe seja reservado pouco espaço na cultura contemporânea – assim como no âmbito institucional da escola –, rivalizando com imagens e palavras facilmente digeríveis que circulam com força na mídia, a experiência com a arte – doravante, pensada a partir de sua autonomia inaugurada pelo regime estético, na esteira de Rancière (2009) – situa-se nos antípodas dessa excitação social e é capaz de recusar o imperativo de integração incondicional do tempo presente. Isso não significa, contudo, que estejamos propondo uma tarefa salvífica para a arte. Vimos como qualquer tentativa prévia de impor-lhe funcionalidade ou limites de atuação resulta em sua própria negação, posto que opera por meio de um contato intransitivo e imprevisível com seus objetos e práticas. O que tentamos ressaltar é que a mesma cultura que é responsável pelo desprestígio da arte, preservando-a apenas enquanto travestida de algo que sirva à continuidade desse regime de hiperestímulos e fluxos acelerados, é

aquilo que a ressalta em seu sentido forte e sustenta sua importância: a arte tensiona com essa cultura, provoca dissenso, relaciona-se de maneira crítica e negativa com ela. E, ao entendermos que a educação que se comprometa com uma tarefa emancipatória também tem de afirmar, não só a adaptação, mas a dimensão de negatividade, ou seja, a possibilidade de recusarmos as evidências do senso comum, então a experiência com a arte inaugura a perspectiva de um processo verdadeiramente formativo: aquele que visa nada menos que a liberdade e autonomia dos sujeitos.

Quando o mundo exige pressa, produtividade, conexão ininterrupta, errância da atenção, a experiência com a arte requer lentidão, concentração, engajamento, introspecção. Instaura, portanto, a desaceleração desse fluxo temporal produtivista. Quando somos impelidos a ativar continuamente o circuito de imagens e mensagens de consumo rápido, que afirmam o protagonismo do fácil, que não impõem resistência, a arte está atrelada à complexidade, à dificuldade de aproximação, ao trabalho árduo de interpretação. À compulsão por exterioridade, à coerção por transparência, a arte opõe a opacidade das imagens, a restituição do mistério, do enigma. No lugar da aderência total à realidade, propõe atrito, recusa, inscreve a dúvida, o desentendimento, de modo a promover uma reflexão crítica daquilo que se apresenta como incontornável. Enquanto o espetáculo promove subjetividades narcisistas que se reafirmam e se projetam sobre mundo em uma performance constante de si mesmas, a experiência com a arte inaugura uma saída de si, a desestabilização do eu, ao nos colocar diante da linguagem do outro: um experimento de alteridade no qual o confronto com o desconhecido pode causar fissuras no tecido consensual e, por conseguinte, desorganizar uma sensibilidade comum que estabelece de forma rígida os recortes de tempo e espaço que cabem a cada um no destino da comunidade.

Se a temporalidade 24/7 nos impõe uma existência fragmentária que mutila a percepção por meio dos choques das imagens, que nos encerra num tempo presente sem perspectivas outras além daquelas que estão postas (que reproduz o ciclo interminável das redes sociais que nos devolve sempre ao mesmo lugar e aos mesmos afetos), a arte subverte o uso das imagens ao restituir sua densidade e força crítica, ao resgatar as memórias silenciadas, ao testemunhar a violência, ao acolher o passado que surge repentinamente e abre brechas no fluxo da repetição e da excitação. A arte volta-se para a penumbra, para o silêncio e, com isso, instaura a distância necessária do tempo e do olhar que lhe permite

questionar o nosso presente e desestabilizar o senso comum. Dessa forma, ela é capaz de desordenar os sentidos anteriores e inventar perguntas inéditas que nos permitam ressignificar nossa existência e exceder os modos de vida hegemônicos: uma experiência que exige presença, um encontro afetivo com a obra. E, por isso, a arte solicita o corpo. Na medida em que a biopolítica neoliberal, como apontado, foca em estratégias de controle do corpo que são entronizadas pelos sujeitos, isto é, quando são eles que incorporam e assumem como “desejos” seus exatamente aquilo que os mutila enquanto subjetividades políticas, o resultado é a reafirmação do espetáculo integrado da positividade e a completa despotencialização do corpo e da perspectiva de circulação de outras sensibilidades e narrativas. Mas a arte é a afirmação da corporeidade, dos sentidos, e, por isso, interfere na forma como somos afetados, como nossos desejos e imaginação são impulsionados. Ao provocar dissenso, a arte abala a gramática consensual e, assim, pode ativar experiências extraordinárias que permitem engendrar novos afetos, imaginar novas formas de habitar o mundo e o tempo.

Contudo, nada disso pode ser garantido de antemão. A experiência com a arte é sempre um experimento de risco, intransitivo e contingente, e, por esse motivo, alheio ao utilitarismo que move a vida. Apenas o contato direto, inútil e imprevisível com a singularidade das práticas artísticas é capaz de fazer emergir a arte e com ela a potência dissonante que a retira do sistema de equivalências que impõe serventia imediata a tudo que existe. Dito de outro modo, qualquer critério que se antecipe ao contato com a concretude dos artefatos anula a possibilidade de uma experiência dissensual em favor da conformidade dócil à realidade mediada pelo espetáculo. É precisamente esta organização consensual que o regime estético propõe romper, a teor do que afirma Rancière (2009): a possibilidade de recusar as evidências do mundo ao desatar o fio que liga a *poiesis* a uma *aisthesis* – que não deixa de ser também a antecipação de premissas heterônomas que limitam a atuação da arte, nada menos do que uma utilidade previamente imposta que neutraliza a autonomia e a imprevisibilidade da experiência estética.

Dessa forma, toda vez que se espera que a arte humanize, que assegure o desenvolvimento de valores morais, que nos ensine a atuar socialmente de forma ética, com respeito ao outro, à natureza, à diversidade cultural; que nos torne eruditos; que nos dê prestígio e contribua para alcançar determinado *status* social; que nos conforte, console ou, simplesmente, nos divirta e distraia; quando se espera que a arte represente uma determinada visão de mundo ou um certo projeto

político – como na história recente de nosso país, conforme relatamos –, ou, ao contrário, quando assume a tarefa de nos ajudar a desvelar uma realidade oculta supostamente não acessível aos espectadores (quando transmite mensagens supostamente “políticas”), conduzindo a experiência do espectador; quando tem limites traçados aprioristicamente, restringindo a liberdade do fazer artístico: em todos essas situações em que são antecipadas determinadas funções ou contornos para sua atuação – seja humanização, educação moral, conhecimento, finalidade curativa, projeto político (policial, se quisermos pensar com Rancière) etc. – anula-se a experiência imediata com os objetos e práticas artísticas e contribui-se para sua reconciliação com uma realidade que não admite que nada exista por si mesmo. É isso que pretendem esses discursos redentores da arte: tentar apaziguar, por meio de narrativas essencialistas, um território polêmico que só emerge, de forma precária e contingente, por meio do encontro imprevisível e intransitivo com seus objetos e práticas, algo, portanto, que não pode ser antecipado. Em outros termos, não ter função predefinida – que significa o mesmo que afirmar sua autonomia – é o que torna a arte política, ou seja, capaz de provocar desentendimento em relação ao modo dominante de vida.

Trata-se de uma experiência que não se deixa capturar por uma lógica de meios e fins e, por isso, é na utilidade de sua inutilidade que a arte afirma sua importância. É precisamente isso que a liga a um processo formativo: uma experiência de intransitividade radical capaz de causar atrito às demandas de um mundo de cargos, bens e dinheiro e suas interferências na subjetividade para melhor adequá-las à vida social produtiva. Se ainda é possível falar em formação humana numa cultura do utilitarismo e pragmatismo onipresente, ela tem de resultar, não da simples adaptação, mas de um processo de atrito com essa realidade, o que envolve a necessária reflexão crítica sobre as condições em que vivemos. Pensar na possibilidade formativa requer, por isso, restituir a multiplicidade das dimensões da razão humana, para além das habilidades lógico-práticas que permeiam a dimensão instrumental que reduz tudo e todos a simples meios dentro da lógica dominante e espoliadora a que serve. Daí a importância de criar espaço para atividades intransitivas, com as quais nos relacionamos de maneira desinteressada, movidos pela sensibilidade, pelo desejo, pela corporeidade, pela liberdade de questionar, duvidar, experimentar. Essas experiências, ao contrário da certeza e da proteção das atividades que atendem a fins predeterminados, envolvem o risco do desconforto,

do desamparo, exigem esforço, tempo, atenção, e não prometem nada em troca. Mas por isso mesmo constituem experiências autônomas capazes de emancipar.

Todavia, tampouco a emancipação é uma garantia do contato com a arte. Propor o contrário seria, mais uma vez, inseri-la na dinâmica do uso produtivo. E toda vez que se procura conduzir o espectador nesse sentido, empreende-se uma atividade pedagógica embrutecedora, limitando a distância que permite o exercício poético da tradução que constitui o centro de qualquer prática emancipatória. Essa experiência, como já afirmado, não demanda conhecimentos prévios, não se restringe a especialistas ou conhecedores: é um jogo aberto a qualquer um e que propõe justamente embaralhar os sentidos preexistentes, desmontar certas concepções anteriores da realidade, propor novas relações entre imagens e palavras. Nesse experimento de autonomia e liberdade, embora nunca fácil e seguro, reside a ideia de formação humana.

Tal concepção de formação humana, no entanto, parece ter cada vez menos espaço na escola, quando a apropriação subjetiva da cultura que deveria orientar sua concretização, destituída de sua dimensão crítica, cede diante do triunfo do conformismo e é substituída pela unidimensionalidade de uma qualificação profissional que nada mais faz do que reafirmar a realidade e seu sistema de produção social desigual. Na medida em que se espera que a educação forme sujeitos para adequarem-se sem resistência ao mundo da produtividade, da competitividade e do consumo, quando os procedimentos da escola são ajustados às exigências do mercado – uma realidade frágil, fluida e egoísta –, anula-se a dimensão de negatividade e risco inerente a qualquer processo formativo que vise a liberdade e a autonomia. Quando o campo de forças entre adaptação e contradição é rompido, o que resta, retomando Adorno (1995), é a semiformação, imagem incorporada perfeitamente por Helbling, sujeito que encarna uma passividade inofensiva que, no limite, pode coincidir com uma forma de barbárie.

Nessa direção caminhou a reforma do Ensino Médio e a nova BNCC (2018) que a complementa, medidas que intensificam um longo processo de precarização do ensino, como tentei demonstrar. O léxico do documento incorpora o discurso do desempenho e foca no desenvolvimento de competências e habilidades que se conectam diretamente ao utilitarismo do mundo produtivo. Tudo ali é determinado pelo uso prático, inaugurando um processo de otimização permanente de si que seja eficiente para a inserção harmoniosa na realidade da

competição difusa. Se a escola distancia-se do propósito de contribuir para uma sociedade de sujeitos livres e emancipados capazes de desenhar outros horizontes comuns, incorporando uma ideia de formação que busca o seu contrário, ou seja, fabricar subjetividades controláveis para acomodarem-se consensualmente a uma sociedade desigual e excludente, não é de se estranhar que a arte, assim como tudo aquilo que não sirva diretamente a esse propósito, apareça de forma rarefeita e controlada. Como mero componente da área de Linguagens e suas Tecnologias, lhe é reservada uma atuação coadjuvante, rarefeita e acessória, talvez apenas presente porque instrumentalizada, enfatizando um fazer artesanal que emprega a criatividade e a imaginação para desenvolver tão somente a capacidade de autoexpressão e comunicação, em plena harmonia com as exigências sociais do empreendedorismo de si. Também aqui, uma suposta capacidade humanizadora reforça sua presença utilitária na mesma medida em que apaga sua força dissonante, algo que, como repetidas vezes enfatizado, só pode emergir por meio de uma experiência autônoma com os artefatos, e que não sirva, por conseguinte, a premissas heterônomas, quaisquer que sejam elas. Mas esse contato orgânico com a singularidade das práticas artísticas, que acolhe a dimensão do espontâneo, do imprevisto, do não-saber, parece não ter mais lugar na escola, quando um conhecimento enrijecido submete formalmente os objetos pela imposição de uma gramática de estilos, linguagens, épocas históricas, como se as imagens da arte fossem meros documentos históricos aos quais se aplicam interpretações já sedimentadas teoricamente.

A educação, aquela que aparece na escola, parece resumir-se, assim, a um processo de competição permanente, o mesmo que se sedimenta em todos os âmbitos da vida – fomentado pelo uso instrumental e pragmático de tudo que existe – e que é pacificamente incorporado pelas subjetividades como condição de sobrevivência. A presença escassa e vigiada da arte na BNCC (2018) resulta em seu completo apagamento, precisamente porque ali não há espaço para o ensino de nada que possa existir por si mesmo. Todavia, se, como tentei argumentar, a experiência com a arte situa-se na contramão dessa violência da positividade e é precisamente essa capacidade de tensionar com seu tempo – uma relação que não está dada de antemão e requer um exercício de singularização dos procedimentos artísticos – que afirma a sua dimensão formativa, então vale a pena lutar pela sua presença, abrir espaço para essas experiências inúteis e imprescindíveis, em qualquer lugar e a qualquer tempo, que podem contribuir para imaginarmos

outros futuros possíveis diante do “inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos”, uma experiência arriscada que exige “atenção e aprendizagem contínuas” (CALVINO, 2017, p. 200).

É essa a contradição que a arte tem de enfrentar hoje: a inutilidade radical que justifica sua relevância, e que assegura sua dimensão formativa, é aquilo que ameaça sua existência na cultura contemporânea. É certo que lhe é reservado pouco espaço no circuito de imagens do nosso cotidiano, como mencionamos. Parece também que estamos, em certa medida, desacostumados a um olhar crítico, atento, engajado que promova uma exploração criativa, de forma a retirar as imagens do fluxo homogeneizador e, assim, permitir um encontro singular e inquietante. De todo modo, como referido, nem todos os dispositivos imagéticos operam da mesma maneira e, tampouco, mobilizam o espectador de igual forma. Há imagens que chegam até nós enclausuradas em um saber anterior, justificadas por determinados usos ou orientadas para finalidades específicas. Seja como for, o fato é que deixam pouca margem para o exercício do olhar, para uma abertura que é capaz de afetar e, assim, ativar os sentidos a propor conexões improváveis. Isso acontece não só com as imagens da informação e do consumo que chegam até nós pasteurizadas, pré-digeridas e dispostas a manter as conexões habituais entre imagem e significado, de maneira a estabilizar a narrativa consensual que organiza a partilha social. Até mesmo as imagens da arte podem aparecer aprisionadas nesse mesmo circuito quando mediadas por um regime de conhecimento que lhes impõe, sem margem para desvios, uma determinada tradição de leitura que, no fim, acaba por calar a obra. Nesse contexto, seja a História da Arte, a propaganda/informação ou mesmo a pedagogia (ensino da arte), qualquer mediação que se imponha ao embate direto e espontâneo com os dispositivos imagéticos e que pretendam a sua tradução total em conceitos e significações, trazem obstáculos que inviabilizam uma experiência autônoma.

As imagens, como tentei demonstrar, não se reduzem a signos a serem traduzidos integralmente em palavras. Nenhum olhar esgota a imagem, porque há sempre mais e mais camadas de sentido a serem desafiadas, há sempre um resto que resiste à interpretação “definitiva”. Não se trata de atribuir às imagens uma caráter ininteligível, tampouco desprezar tudo que já foi dito anteriormente, mas de dar abertura à experiência propiciada ao lidar com elas e aceitar o risco de percorrer um caminho desconhecido que supõe, inclusive, desarmar ideias e conhecimentos prévios. Há sempre mais a dizer, novas conexões a

serem estabelecidas, novas hipóteses de sentido, uma tensão constante entre percepção e significação, entre saber e não saber, que envolve também uma postura ativa em relação àquilo que já foi dito, assim como o desconforto de perder-se. Esse experimento de tradução, associação, criação e narração – um jogo livre e espontâneo que pode tornar-se também um embate violento quanto maior a complexidade do objeto – é o cerne da emancipação, um risco que corremos quando nos dispusemos a desafiar a segurança do consenso, da satisfação garantida, da legibilidade total. O espetáculo, nesse caso, pode dar lugar a uma verdadeira experiência estética. Por isso a importância de enfatizar o contato imediato e espontâneo com as imagens e resgatar sua individualidade, de forma a interromper o fluxo avassalador das equivalências. Só assim abre-se a possibilidade de uma experiência emancipatória, que afirma a capacidade de qualquer um de ver, sentir, interpretar e agir, de forma a embaralhar as hierarquias legitimadas e produzir modos dissonantes de existência.

Se por um lado, é o espectador, no exercício de seu olhar crítico e criativo, que inaugura o percurso da emancipação, por outro, não se pode negligenciar o papel do artista na construção de uma poética que assegure àquele o espaço necessário para o seu experimento de colaboração ativa, aquele que mobiliza os sentidos, desejos e afetos. O artista tem o poder de liberar as imagens de seu uso instrumental, de subverter os procedimentos que as aprisionam à lógica da transparência, de restituir sua opacidade, resgatar sua densidade e seu potencial crítico. Ao articular as imagens a partir de outras narrativas, ao criar histórias, mudar os referenciais do que é visto e dos sentidos que ordinariamente lhes são atribuídos, ele bagunça a ordem das coisas, desordena as hierarquias e traz à tona a potência da destruição de tudo aquilo que parece necessário e inevitável – cria, assim, imagens que criticam as imagens estáveis de mundo e a nossa maneira de vê-las.

Além disso, os artistas contemporâneos, atentos às reverberações do passado no presente, são capazes de apropriarem-se criativamente da história e da memória de modo a salvá-las do esquecimento e do encobrimento pela narrativa hegemônica. Tal qual os historiadores, ao colecionar os rastros do mundo, engendram um gesto de protesto (e de anarquia) que interrompe a reprodução do sempre igual e, executam, também, uma tarefa silenciosa, mas imprescindível, do narrador que inscreve na história os anônimos, os esquecidos – uma tarefa que não se resume a uma inscrição paternalista da memória do outro. Embaralhando as temporalidades, criando outras formas de

agenciamento das imagens, trazem à tona também a violência e o mal-estar que está no cerne da cultura. Permitem-se, assim, questionar o mundo e também o próprio campo da arte e suas instituições, que, não raro, reproduzem narrativas que reforçam as partilhas desiguais – seja de raça, gênero, condições sociais e econômicas. Esse experimento da liberdade de criar, ao subverter os sentidos ordinários, ao mudar os referenciais do que é visto e do que se diz a respeito, misturando palavras e imagens, quebrando as continuidades pode, assim, inaugurar a liberdade do sentir que abre ao espectador a possibilidade de novas e dissonantes experiências, sempre uma contingência, um risco, nunca uma garantia. É isto o que fazem Lais Myrrha e Eduardo Berliner, como tentei demonstrar em um movimento de aproximação, por meio de uma leitura possível, das obras relacionadas. Sem tentar decifrar ou preencher as fissuras, o vazio – propor seu fechamento –, procurei oferecer mais rastros, abrir portas, ecoar o silêncio.

Quando o presente ofusca nosso olhar, pesa sobre nossos ombros, interfere na nossa capacidade de imaginar alternativas de existência e possibilidades de um outro porvir, Myrrha e Berliner nos confrontam com questões que permeiam nosso tempo e nos instigam a pensar criticamente um cotidiano saturado de violência, estruturado a partir da desigualdade social e étnica e do apagamento da memória dos oprimidos. Num país que continua calando as vozes insurgentes e ocultando seus mortos, essas histórias de violência ainda nos atravessam. O presente é o tempo da ação, o tempo que temos, inclusive, para atuar contra o tempo. É o momento de salvar essas imagens fugidias que nos interpelam num instante de perigo, como afirma Benjamin (2012), e que transformam tanto a apreensão do passado quanto o entendimento do presente. Nosso momento, como devem perceber Myrrha e Berliner, é de perigo e, atentos, acolhem essas imagens e expõem as cicatrizes dos traumas, a partir de narrativas testemunhais que, ao apropriarem-se crítica e criativamente da história e das memórias ocultas, instauram um novo olhar para o passado e, com isso, iluminam o sistema de dominação que se perpetua no presente.

Lais Myrrha promove uma verdadeira arqueologia do modernismo, como bem apontou Márcio Seligmann-Silva (2019). A artista nos faz olhar para as nossas cidades e perceber expressa em sua paisagem a lógica destruidora da modernização e sua tentativa de apagamento do passado, por meio de uma suposta renovação higienizadora que trata de cobrir os restos de outrora com superfícies brancas e formas minimalistas. Nos faz atentar também para aqueles que

se recusam a viver em nossas cidades, que se recusam a entrar no jogo do capitalismo e, por isso, são engolidos sem trégua pelo suposto progresso que visa crescer e produzir sempre mais. Ao questionar a arquitetura das coisas, a artista coloca o mundo em obra, e, escavando as ruínas de nossa vida em comum, propõe reconfigurar sua paisagem: transforma a pedra em pó para questionar os limites físicos e simbólicos que nos são impostos e todas as convenções que naturalizam certos modos de existir, para duvidar da produção das narrativas dominantes que silenciam sobre a violência, sobre a destruição e aniquilamento de vidas, de memórias anônimas, de saberes, de formas não hegemônicas de existência; emprega materiais ordinários na construção de antimonumentos que criticam o menosprezo e o apagamento das culturas que habitam as bordas da racionalidade dominadora que move a nossa sociedade – povos cuja resistência se torna a própria condição para existir –, assim como a ideia de um projeto desenvolvimentista que está levando ao esgotamento da natureza e ameaça a permanência da humanidade no planeta: dois mundos incomunicáveis e excludentes; utiliza a técnica para criticar uma razão instrumental que domina nosso corpo, que impõe nosso ritmo, que precariza a experiência, que nos impele em um fluxo aterrador movido pelo lucro. Engendrando atritos criativos com o nosso tempo, Lais Myrrha constrói limiares e nos convida a transitar por zonas instáveis e arriscadas do pensamento, da imaginação e da percepção, por meio das quais podemos transbordar as barreiras que constroem nossa experiência de mundo.

Eduardo Berliner, por sua vez, apresenta o corpo como sintoma desse espaço/tempo doente que Myrrha denuncia. O artista recorre primordialmente à pintura como forma de pensar a realidade e se relacionar com o mundo. Ao misturar aquilo que vê, imagina, rememora, cria imagens que trazem à tona o que é familiar e assustador, que está ali, ao nosso alcance, mas que esquecemos e recalamos. Essas cenas perturbadoras são metáforas da existência humana diante de uma cultura marcada pela violência: o desamparo e o mal-estar parecem emergir, assim, como nossa condição comum. O corpo, menosprezado pelo pensamento rígido, abstrato e dominador da razão instrumental, emerge em sua materialidade como sintoma de uma subjetividade fraturada. Mas Berliner mostra também, as ausências, o silêncio, aquilo que falta num mundo saturado de imagens e significações e, ao fazê-lo, inscreve um espaço livre para a imaginação e para a criação de uma linguagem não arbitrária. Ao contestar ideais abstratos – seja a forma humana, a beleza, o amor, a própria ideia de humanidade e sua relação

com o não-humano – insere dúvidas nas certezas naturalizadas e aposta na possibilidade de deslocamento dos sentidos, do pensamento e, porque não, de nossa forma de existir. A violência, o sofrimento, a vida e a morte, o humano e o animal, expõem a vulnerabilidade de uma cultura que exclui, segrega, domina, inclusive sob o manto da proteção e da solidariedade. A exposição da impotência, da fraqueza e da fragilidade do ser humano nos confronta, enquanto seres corpóreos, com nossos limites, mas também com nossa possibilidade de intervir, sem dominação, no curso da história.

Ao lidar com as obras de Lais Myrrha e Eduardo Berliner nossos corpos são afetados. Trazendo questões relevantes para pensar o presente, relacionando-se negativamente com o tempo, deixando espaço para o livre exercício de tradução e criação, sem antecipar o caminho a ser percorrido pelo espectador, esse contato inaugura uma experiência que é capaz de revirar os sentidos, desenhar novos caminhos. Restituir o corpo significa não aceitar a história como inevitável, implica a possibilidade de perceber o mundo de outra maneira, modificar as nossas formas de ver, pensar, falar e agir. Se cogitarmos que não são os grandes projetos, os grandes ideais, que podem promover grandes transformações, mas a instauração de novos afetos, então este contato intransitivo e imprevisível com as obras de Myrrha e Berliner, ao retrair, ainda que de forma contingente, as condições possíveis de nossas experiências no mundo, inaugura um processo emancipatório.

Essa dissintonia em relação aos modos ordinários de ver e sentir é o que torna a arte política. Arte e política, nesse sentido, conectam-se por uma dimensão estética, cujo centro é o corpo – a mesma dimensão que deve ser restituída para uma educação política, ou seja, uma educação voltada para a autonomia, que vise a liberdade de existência e de desenvolvimento do indivíduo e sociedade – um vir a ser que só pode ser concretizado hoje em dia por meio da possibilidade de contradição em relação à realidade concreta, como exaustivamente referido. Essa potência negativa da arte, contudo, acontece de forma imprevista, desavisada e, por isso mesmo, não pode ser capturada. Quando a arte coincide integralmente com seu tempo, cede a seus apelos, ela não faz mais do alimentar o circuito de imagens homogeneizantes que circulam no nosso cotidiano, anulando sua força política que é justamente a de atuar contra o tempo. Trata-se, portanto, de um território sempre precário e contingente que deve ser afirmado por meio da trama intrincada entre uma *poiesis* e uma *aesthesis* ativada por uma relação imediata e intransitiva com a singularidade dos artefatos. O efeito

político, nesse sentido, não está garantido de antemão, porquanto não pode ser reduzido a um determinado conteúdo, ou à relação direta entre a intenção do artista e a recepção do espectador, já que é a possibilidade, inclusive, de transcender essa ligação e criar novas significações, que desviam e excedem as poéticas propostas, que ultrapassam a positividade dos sentidos anteriores e nossa familiaridade com o existente, que transforma essa experiência estética em uma experiência emancipatória. Daí a importância de pensar a arte, como tentei expor, não como território fixo e imutável, mas como uma imagem frágil e intermitente que surge por meio de uma experiência concreta e inesperada e que pode causar fissuras no território estável de nossa existência. Isso a resguarda, ainda que precariamente, das tentativas constantes de captura e instrumentalização.

A arte, nesse contexto, atua provocando pequenos levantes da imaginação, insurreições às maneiras ordinárias de existir que, potencializando os sentidos, os desejos e o pensamento, os mobiliza como forças para intervir no mundo e romper com a harmonia forjada do consenso. São insurgências discretas que acontecem nas brechas do cotidiano e atuam nas micropolíticas da existência habitual pela produção de novas subjetividades – não mais as subjetividades esvaziadas e preenchidas por estímulos digitais – mas anônimas que passam a ser vistos como sujeitos políticos ao inscrever seus corpos e seus desejos na cena comum. Essas experiências dissonantes têm o poder de ressoar no espaço público fazendo circular novos afetos e testando outras maneiras de convívio entre seres humanos e destes com a natureza e com outros viventes, bem como criando espaço para imaginar outros futuros possíveis. Cada nova inscrição de subjetividades políticas no espaço público é um processo de verificação da igualdade e de afirmação da democracia, algo que precisa ser continuamente posto à prova. E, como lembra, Adorno (1995), não se pode falar em democracia sem sujeitos emancipados.

Nosso tempo nos confronta com os limites do nosso corpo e com o medo do corpo do outro. Nos confronta também com o esgotamento de um mundo fundado numa racionalidade técnica que visa a dominação da natureza e do próprio ser humano e que reduz tudo e todos a meio para obtenção de lucro. Desprezando e/ou aniquilando o que não serve ao seu propósito, acarreta o esvaziamento progressivo do espaço público e o esfacelamento da democracia. Progresso é o que ele promete, enquanto por todos os lados vemos catástrofe. Nesse momento de extremo perigo, onde se joga o futuro da humanidade, é nossa tarefa

ética libertar a razão e a técnica da relação de dominação, como propõe Benjamin (2012d). Pensar, então, uma outra forma de técnica – uma “segunda técnica” – que estabeleça uma relação dialógica, para além dos interesses do capital, com a natureza e com o outro, uma relação que resgate a ideia do jogo, uma espécie de aproximação e distanciamento ético, em substituição à concepção de dominação da “primeira técnica” (SELIGMANN-SILVA, 2019), faz-se urgente. E a arte, enquanto espaço de atrito criativo com a realidade, enquanto dispositivo de construção de novas subjetividades, de inscrição de memórias silenciadas, de testemunho da história de violência e exclusão, pode ser pensada como essa técnica capaz de promover uma experiência lúdica de emancipação. Essa relação dialógica com o mundo e com o outro, um modo de ser que também é físico (como somos interpelados, acionados, afetados), afirma uma dimensão imprescindível da formação humana: vislumbrar possibilidades de viver em comum e de forma harmônica com o outro e com a natureza.

“Aquilo que é humano no homem vai ao encontro do seu destino, e em cada época o destino é peculiar, é distinto do que foi para a época precedente. O que esses diversos destinos têm em comum é o fato de serem todos igualmente difíceis”, afirmou Vassíli Grossman (2010), em Moscou, diante da imagem da *Madona Sistina* (1513), de Rafael, antes que o governo soviético a devolvesse para o Museu de Arte de Dresden. A cada nova geração, como lembra Benjamin (2012a), é conferida uma pequena fração de força messiânica para atender um apelo que nos é dirigido do passado: uma tarefa coletiva e arriscada que pressupõe, não só a rememoração dos oprimidos e esquecidos, mas a transformação ativa do presente por sujeitos emancipados que poderiam construir a sua própria história. Essa interrupção, que pressupõe desconfiança em relação às promessas de continuidade do mundo tal como se apresenta, poderia começar por valorizar, preservar e abrir espaço para essas experiências intransitivas e imprevisíveis, movidas pelos sentidos, pela liberdade do jogo, capazes de suspender a sucessão inevitável das coisas, de prolongar a atenção em um objeto singular e parar o tempo, e que, no entanto, são relegadas pelo progresso técnico e econômico que não cessa de ameaçar-nos com novas catástrofes. Essas experiências, pelas quais a humanidade deveria lutar, convidam a uma travessia perigosa, e impõem o risco da perda de si, da desconstrução do eu; exigem muito e não prometem recompensas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura**. 2. ed. Tradução de Celeste Aida Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- _____. **Educação e Emancipação**. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995a.
- _____. Tempo livre. In: **Palavras e sinais, modelos críticos 2**. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995b. p. 70-82.
- _____. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. Teoria da semiformação. In: PUCCI, Bruno; ZUIN, Antônio; LASTÓRIA, Luiz (Orgs.). **Teoria crítica e inconformismo**: novas perspectivas de pesquisa. Campinas: Autores Associados, 2010. p. 7-40.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. **Bartleby ou da contingência**. Tradução de Vinicius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a.
- _____. **Nudez**. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.
- _____. Estudantes. Tradução de Vinícius Honesko. **Revista do Instituto Humanitas Unissinos**. 2017. Disponível em: <<http://www.ihu.unissinos.br/78-noticias/567718-estudantes-por-giorgio-agamben>> Acesso em: 10 maio 2020.
- _____. **O aberto**. O homem e o animal. Tradução de Pedro Mendes. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- ALVIM, Roberto. **Pronunciamento sobre o Prêmio Nacional das Artes**. Vídeo (6m37s). 17 jan 2020. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=aNqAiyMxYRw>> Acesso em: 20 fev. 2020.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro Enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ARANTES, Pedro Fiori. Apresentação. In: FERRO, Sérgio. **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 9-30.

ARENDDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARDI, Lina Bo. Na Europa a casa do homem ruiu. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 64-70.

BARRETO, Jorge Menna. **Catálogo da exposição Zona de Instabilidade de Lais Myrrha**. São Paulo: Caixa Cultura/Farinha Produções, 2013.

BATAILLE, Georges. **O culpado**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. **Documents**: Georges Bataille. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2011.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. (Obras escolhidas, v. 3). Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103-149.

_____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. (Obras escolhidas v. 1). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8.ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012a.

_____. **Rua de mão única.** Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. (Obras Escolhidas v. 2). 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012b. p. 241- 243.

_____. **O capitalismo como religião.** Org. Michel Löwy; Tradução de Nélio Schneider e Renato Ribeiro Pompeu. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. Anúncio da revista Angelus Novus. In: _____. **O anjo da história.** Organização e Tradução de João Barento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. **Passagens.** (v. 2). Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

BERLINER, Eduardo. **Pipa 2010 nominated artists:** Eduardo Berliner. Vídeo (3m15s). 2010. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=lAYwYpfC7Lw>> Acesso em: 20 mar. 2019.

_____. **Conversa com Eduardo Berliner.** Programa Arte Atual: E se quebrarem as lentes empoeiradas? Instituto Tomie Ohtake. Vídeo (8m53s). 2015. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=uc7BjNgR1nQ>> Acesso em: 3 nov. 2019.

_____. **A arte de Eduardo Berliner:** um devoto da pintura. Por Audrey Furlaneto. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p. 2, 30 de maio de 2014. In: CASA TRIÂNGULO. Portfólio Eduardo Berliner. 2016. Disponível em:
<https://www.casatriangulo.com/media/pdf/EB_portfolio2016.pdf> Acesso em: 10 ago. 2018.

BOLAÑO, Roberto. **A literatura nazista na América.** Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BOLLE, Willi. A ideia de formação na modernidade. In: GHIRARDELLI JR., Paulo. (Org.), **Infância, escola e modernidade.** São Paulo: Cortez; Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1997. p. 9-32.

BRASIL. Base Nacional Comum Curricular: Ensino Médio. Brasília: Ministério da Educação (MEC) e Conselho Nacional de Educação (CNE), em parceria com Conselho

Nacional de Secretários de Educação (CONSED) e União Nacional dos Dirigentes

Municipais de Educação (UNDIME). 2018. Disponível em:

<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/wpcontent/uploads/2018/04/BNCC_EnsinoMedio_embaixa_site.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2020.

BRASIL, Presidência da República do. LEI Nº 13415, DE 16 DE FEVEREIRO DE 2017.

Estipula a Reforma do Ensino Médio. Brasília, 2017. Disponível em:

<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2017/lei-13415-16-fevereiro-2017-784336-publicacaooriginal-152003-pl.html>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

CACHOPO, João Pedro. Momentos estéticos: Rancière e a política da arte. **Aisthe**, v. VII, n. 11, 2013. Disponível em:

<<https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/article/view/2190/1911>> Acesso em: 09 mar. 2019.

_____. Jacques Rancière: a verificação da igualdade. In: DIAS, Bruno Peixe; ANDRÉ, José Gomes; SANTOS, José Manoel (Orgs.). **Teorias Políticas Contemporâneas**. Lisboa: Documenta, 2015. p. 339-352.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. Ilustrações Matteo Pericoli. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CAMILO DE OLIVEIRA, Mariana. **A dor dorme com as palavras: a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2011. p. 171-193.

CASA TRIÂNGULO. **Portfólio Eduardo Berliner**. 2016. Disponível em: <https://www.casatriangulo.com/media/pdf/EB_portfolio2016.pdf> Acesso em: 10 ago. 2018.

CASA TRIÂNGULO. **Portfólio Eduardo Berliner**. 2019. Disponível em: <https://www.casatriangulo.com/media/pdf/EB_portfolio2019.pdf> Acesso em: 08 dez. 2019.

CASA TRIÂNGULO. **Catálogo da Exposição “A forma dos restos”**, de Eduardo Berliner. 2019. Disponível em: <https://www.casatriangulo.com/media/pdf/EB_CT2019_6.pdf> Acesso em: 15 jan. 2020.

CECHINEL, André. O caráter destrutivo da literatura. In: CECHINEL, André; SALLES, Cristiano de. (Orgs.). **O que significa ensinar literatura?** Florianópolis: EdUFSC; Criciúma: Ediunesc, 2017. p. 185-206.

CECHINEL, André; MUELLER, Rafael Rodrigo. Reflexões sobre a câmara mirim e o brinquedo improfanável. **Perspectiva**, Florianópolis, v.35, n. 4, p. 1182-1195, out./dez. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/2175-795X.2017v35n4p1182/pdf>> Acesso em: 10 jan. 2020.

CECHINEL, André. O ensino da literatura e a negatividade do literário. **Revista Pro-Posições**. Faculdade de Educação da Unicamp. v. 29.n. 2, 2018. p. 285-298.

_____. Semiformação Literária: a instrumentalização da literatura na nova BNCC. **Educ. Real.**, Porto Alegre, v. 44, n. 4, e86216, 2019. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-62362019000400609&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 maio 2020.

CECHINEL, André; MUELLER, Rafael Rodrigo. Tempos espetaculares: a educação como falso negativo. In: _____. (Orgs.). **Formação Humana na Sociedade do Espetáculo**. Chapecó: Argos; Criciúma: Ediunesc, 2019. p. 147-172.

CECHINEL, André. **Literatura, ensino e formação em tempos de Teoria (com “T” maiúsculo)**. Curitiba: Appris, 2020.

CELAN, Paul. **Arte poética**: o Meridiano e outros textos. Trad. João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.

_____. **Cristal**. Seleção e tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.

COETZEE, J. M. **A vida dos animais**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Paul Celan e seus tradutores. In: **Mecanismos internos**: ensaios sobre literatura (2000-2005) Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a. p. 144-164.

_____. Robert Walser. In: **Mecanismos internos**: ensaios sobre literatura (2000-2005) Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b. p. 33-50.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. Tradução de Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **24/7**: capitalismo tardio e os fins do sono. Tradução de Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu, 2016.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Inquietar-se diante de cada imagem. Entrevista concedida a Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. **Revista Vacarme**, n. 37, 2006. Disponível em: <<http://flanagens.blogspot.com/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html>> Acesso em: 5 mar. 2019.

_____. La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética. In: JAAR, Alfredo. **La política de las imágenes**. Tradução de Alejandro Madrid Z. e Adriana Valdés B. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008. p. 39-67.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Diante da imagem**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. **A semelhança informe**: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Tradução de Caio Meira e Fernando Scheib. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. (Org.). **Levantes**. Tradução de Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: SESC, 2017.

_____. **A imagem queima**. Tradução Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.

DOCTORS, Marcio. **A presença da ausência**. Texto curatorial. 2015. Disponível em: <<https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/eduardo-berliner/texto/137/a-presenca-da-ausencia-marcio-doctors/>> Acesso em: 7 mar. 2019.

DOS ANJOS, Moacir. **Projeto Gameleira 1971**. 2014. Disponível em: <<https://www.pivo.org.br/noticias/moacir-dos-anjos-sobre-o-projeto-gameleira-1971/>> Acesso em: 10 out. 2019.

DUARTE, Adriane. Apresentação Esopo: fábulas completas. In: ESOPPO. **Esopo: fábulas completas**. Trad. Maria Celeste C. Dezotti. Ilustr. Eduardo Berliner. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DUARTE, Luisa. **Redução ao Absurdo**. 2007. Disponível em: <http://plataforma.videobrasil.org.br/system/anexos/21/original/Reducao_o_ao_absurdo_Luisa%20Duarte.pdf?1379622074> Acesso em: 10 out. 2019.

DURÃO, Fabio A. Sobre a relevância dos estudos literários hoje. **Linguagem**, São Carlos, v. 2, p. 1-1, 2008. Disponível em: <http://www.letras.ufscar.br/linguagem/edicao02/02e_fad.php>. Acesso em: 20 mar. 2020.

_____. Da intransitividade do ensino da literatura. In: CECHINEL, André; SALLES, Cristiano de. (Org.) **O que significa ensinar literatura?** Florianópolis: UFSC; Criciúma: Ediunesc, 2017. p. 15-29. p. 15-30.

EM VÍDEO, ALVIM COPIA GOEBBELS E PROVOCA ONDA DE REPÚDIO NAS REDES SOCIAIS. **Folha de São Paulo**. 17 jan. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/em-video-alvim-cita-goebbels-e-provoca-onda-de-repudio-nas-redes-sociais.shtml>> Acesso em: 5 mar. 2020.

FARIAS, Agnaldo. **Cifras secretas**. 2015. Disponível em: <<https://lucassimoes.com.br/recalque-diferencial>> Acesso em: 8 mar. 2019.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN- SILVA, Márcio (Orgs.). **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

FERRO, Sérgio. **Arquitetura e trabalho livre**. Apresentação de Pedro Fiori Arantes. Posfácio de Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**. v. 14. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **A Bienal**. 2019. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/fundacao>>. Acesso em: 29 set. 2019.

FURLANETO, Audrey. **Eduardo Berliner mostra pinturas e desenhos na Casa Daros**. O Globo, Rio de Janeiro, 30 maio 2014. Segundo Caderno, p. 3. Disponível em: <https://www.casatriangulo.com/media/pdf/eduardo_berliner_portfolio_2015_web_2.pdf> Acesso em: 20 nov. 2019.

_____. **CCBB recebe a pintura de Eduardo Berliner**. O Globo, Rio de Janeiro, 25 fev 2013. Segundo Caderno, p. 5. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/2013/03/eduardo-berliner-clipping/>> Acesso em: 20 nov. 2019.

GALERIA VERMELHO. **Portfólio de Rosângela Rennó**. 2013. Disponível em: <https://galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/RENN%C3%93_2013_bx.pdf>. Acesso em: 5 maio 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. O que é a imagem dialética? In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; PETERLE, Patrícia (Orgs). **História e arte: imagem e memória**. Campinas: Mercado de Letras, 2012. p. 21-34.

_____. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica**. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GOMES, Priscila; KAIZER, Felipe. **Corpo em Muda**. Texto Curatorial. Casa Triângulo, 2016. Disponível em: <<https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/eduardo-berliner/texto/163/corpo-em-muda-priscyla-gomes-e-felipe-kaizer/>> Acesso em: 20 nov. 2019.

GOYA, Francisco. **El sueño de la razón produce monstruos**. (n. 43). Gravura. 215 x 150 mm. Série Os Caprichos (1797-1799).

GROS, Frédéric. **Desobedecer**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2018.

GROSSMAN, Vassíli. A Madona Sistina. **Revista Piauí**. Edição 51, dez. 2010. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-madonna-sistina/#>> Acesso em: 20 jun. 2020.

HAN, Byung-Chul. Sociedade da transparência. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Fazenda Colubandê**. Disponível em <<http://www.ipatrimonio.org/?p=23513#!map=38329&loc=-22.842230999999995,-43.01241400000001,17>> Acesso em: 12 out. 2019.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Catálogo da exposição: **OSSO Exposição-apelo ao amplo direito de defesa de Rafael Braga**, 2018. Disponível em: <https://issuu.com/institutotomieohtake/docs/cat__logo_osso> Acesso em: 30 set. 2019.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. A miséria do meio estudantil. In: _____. **Situacionista**: teoria e prática da revolução. Tradução de Francis Wuillaume e Leo Vinicius. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002. p. 27-60.

JAAR, Alfredo. **Be afraid of the enormity of the possible**. 2015. Neon, 97 x 150cm. Disponível em: <<https://alfredojaar.net/projects/2015/be-afraid-of-the-enormity-of-the-possible/>> Acesso em: 10 maio 2019.

JATOBÁ, Waldick. Direto da FFWMAG 42: leia entrevista exclusiva com o artista Eduardo Berliner. **Fashion Forward**, 10 nov 2016. Disponível em: <<https://ffw.uol.com.br/lifestyle/cultura/direto-da-ffwmag-42-leia-entrevista-exclusiva-com-o-artista-eduardo-berliner/>> Acesso em: 5 dez. 2019.

KAFKA, Franz. Na colônia penal. In: _____. **O veredicto e Na colônia penal**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 27-70.

KAVÁFIS, Konstantinos. **Konstantinos Kaváfis**: poemas. Organização Trajano Vieira. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KEHL, Maria Rita. O espetáculo como meio de subjetivação.

Concinnitas, a. 16, v. 1, n. 26, jul. 2015. Disponível em: <

[https://www.e-](https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20102/14422)

[publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20102/14422](https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20102/14422)>

Acesso em: 7 mar. 2020.

_____. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

_____. O sexo, a morte, a mãe e o mal. In: NESTROVSKY, Arthur;

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). **Catástrofe e representação**:

ensaios. São Paulo: Escuta, 2000. p. 137-148.

_____. **Drogas**. Café Filosófico. Vídeo (56m14s). 2004. Disponível

em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DSOMRi1HJeQ>> Acesso em:

5 fev. 2020.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Gávea, Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil**, PUC-Rio, 1984. Disponível em:

<https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_esultura_no_campo_ampliado.pdf> Acesso em: 3 dez. 2019.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**: ensaios. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. **Os empregados**. Tradução de Manuela Gomes. Lisboa: Antígona, 2015.

LABRA, Daniela. Disfunção, 2010. In: Casa Triângulo. **Portfólio Eduardo Berliner**, 2019. Disponível em:

<https://www.casatriangulo.com/media/pdf/EB_portfolio2019.pdf>

Acesso em: 10 dez. 2019.

_____. Colagens, 2007. In: Casa Triângulo. **Portfólio Eduardo Berliner**, 2019. Disponível em:

<https://www.casatriangulo.com/media/pdf/EB_portfolio2019.pdf>

Acesso em: 10 dez. 2019.

LEITE NETO, Alcino. **A pintura inquietante de Eduardo Berliner**. Casa Triângulo, São Paulo, [201?a]. Disponível em: <<https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/texto/45/>>. Acesso em: 11 dez. de 2019.

_____. **Alcino Leite entrevista Eduardo Berliner**. Casa Triângulo, São Paulo, [201?b]. Disponível em: <<https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/texto/45/>>. Acesso em: 11 dez. de 2019.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LINS, Vera. Paul Celan, na quebra do som e da palavra: poesia como lugar de pensamento. In: _____. **Poesia e crítica: uns e outros**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. p. 23-34.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. pulsações. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAAR, Wolfgang Leo. À guisa de introdução: Adorno e a experiência formativa. In: ADORNO, Theodor. **Educação e Emancipação**. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 11-28.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MÃE, Valter Hugo. **A desumanização**. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

MARSILLAC, Ana Lúcia Mandelli de; SOUSA, Edson Luiz André de. Conexões: transformações do objeto da arte. **Ágora**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 321-335, maio/agos 2017. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/agora/v20n2/1809-4414-agora-20-02-00321.pdf>> Acesso em: 23 set. 2019.

MARTINS, Marta Lucia Pereira. Sobre algumas imagens em Robert Walser. **Organon. Revista do Instituto de Letras da URGs**. v. 31, n. 61, 2016. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/65211>> Acesso em: 20 jul. 2019.

MATTOS, Josué. Eduardo Berliner por Josué Mattos. **Revista Binômios**, n. 4, dez. de 2014. p. 15-26.

MAUAD, Ana Maria. Uma história visual e os passados possíveis. A propósito da prática artística de Rosângela Rennó. In: GERALDO, Sheila Gabo (Org.). **Fronteiras: arte, imagem e história**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2014. p. 133-156.

MBEMBE, Achille. **O direito universal à respiração**. Trad. Ana Luiza Braga. In: n-1. Disponível em: < <https://n-1edicoes.org/textos-1> > Acesso em: 10 jul. 2020.

MEDEIROS, Gabriel Morais. **Todo o sonho é real**. Pornografia, humanoides e bonecas na pintura de Eduardo Berliner: uma análise cronotópica. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais do Instituto de Artes). Universidade de Campinas, Campinas, 2018.

MEIRELES, Cildo. Carbono entrevista Cildo Meireles. Entrevista concedida a Marina Fraga e Pedro Urano. **Revista Carbono**, n. 4, ago. 2013. Disponível em: <<http://www.revistacarbono.com/wp-content/uploads/2013/09/Carbono-entrevista-Cildo-Meireles.pdf>> Acesso em: 10 maio 2020.

MELO NETO, João Cabral. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

_____. **O cão sem plumas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MELENDI, Maria Angélica. Uma cronografia de espectros. In: MYRRHA, Lais; **Breve cronografia dos desmanches**. Gráfica Pampulha, 2013. p. I-XII.

MENNA BARRETO, Jorge. **Catálogo da exposição Zona de Instabilidade de Lais Myrrha**. São Paulo: Caixa Cultura/Farina Produções, 2013. p. 14-15.

MEU TIO. Direção e Produção: Jacques Tati. França/Itália, 117 min., 1958.

MIYADA, Paulo (Org.). **AI-5 50 anos**: ainda não terminou de acabar. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.

MORAES, Eliane Robert. O corpo Impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 2017.

MUELLER, Rafael Rodrigo; CECHINEL, André. A privatização da educação brasileira e a BNCC do Ensino Médio: parceria para as competências socioemocionais. **Educação (UFSM)**, Santa Maria, p. e48/ 1-22, maio 2020. ISSN 1984-6444. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/reveducao/article/view/35680>>. Acesso em: 15 maio 2020.

MUNTADAS, Antoni. **Atenção**: percepção requer envolvimento. Cartaz. Projeto On Translation, 1995-2020.

MYRRHA, Lais. **Sobre as possibilidades da impermanência**: fotografia e monumento. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007a.

_____. **Compensação dos erros**. Vídeo (1:00:00h). 2007b. Disponível em: <<https://vimeo.com/3427729>> Acesso em: 10 out. 2019.

_____. **Breve cronografia dos desmanches**. Belo Horizonte: Gráfica Pampulha, 2013a.

_____. **Catálogo da exposição Zona de Instabilidade de Lais Myrrha**. São Paulo: Caixa Cultura/Farinha Produções, 2013b.

_____. **Entrevista com Lais Myrrha**. Entrevista concedida a Leandro Muniz, junho de 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/14750664/Entrevista_com_Lais_Myrrha> Acesso em: 10 mar. 2019.

_____. **Delírio**. Vídeo (10m01s). 2017. Disponível em: <<https://vimeo.com/204727186>> Acesso em: 20 set. 2019.

_____. **Entrevista com Lais Myrrha por Ilê Sartuzi no Auroras**. Vídeo (44m49s). 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zFw1YLJfKu8>> Acesso em: 02 set. 2019.

_____. Estado transitivo#2. In: Sim Galeria. **Portfólio Lais Myrrha**, 2018. Disponível em:

<<https://www.simgaleria.com/arquivos/1554233115-portfolio-lais-myrtha.pdf>> Acesso em: 20 jul. 2019.

_____. Prêmio PIPA 2018. Do Rio filmes. Vídeo (3m06s). 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=avoiZbgDliQ>> Acesso em: 20 ago. 2019.

PEDROSA, Mario. Brasília, a cidade nova. **Revista Brasileira dos Municípios** n. 47/48, a. 12, jul./dez., 1959. p. 117 – 121. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/180/rbm_1959_v12_n47_n48_jul_dez.pdf> Acesso em: 27 fev. 2019.

PEDROSA, Mario. A bienal de cá para lá. In: _____. **Política das artes: textos escolhidos**. Oflia Beatriz Fiori Arantes (Org.). São Paulo: USP, 1995. p. 217-284.

PELLEJERO, Eduardo. Ver para crer: a arte de olhar e a filosofia das imagens. **Princípios: Revista de Filosofia** (UFRN), v. 20, n. 34, p. 303-324, jul./dez. 2013, p. 303-324. Disponível em <<https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7547>> Acesso em: 10 mar. 2019.

_____. **Contingência, solidão, interrupção**: ideias isoladas sobre um tempo com o qual não contávamos. N-1 Edições, 2020. Disponível em: <<https://n-1edicoes.org/029>>. Acesso em: 12 abr. 2020.

PENNA, João Camillo; MORAES, Marcelo Jacques de. Posfácio. In: BATILLE, Georges. **Documents: Georges Bataille**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018. p. 255-270.

PUCCI, Bruno. Theodor Adorno, Educação e Inconformismo: ontem e hoje. In: PUCCI, Bruno; ZUIN, Antônio; LASTÓRIA, Luiz (Orgs.). **Teoria crítica e inconformismo**: novas perspectivas de pesquisa. Campinas: Autores Associados, 2010. p. 41-55.

RANCIÈRE, Jacques. El teatro de imágenes. In: JAAR, Alfredo. **La política de las imágenes**. Tradução de Alejandro Madrid Z. e Adriana Valdés B. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008. p. 69-89.

_____. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. Rancière: a política tem sempre uma dimensão estética. Entrevista a Gabriela Longman e Diego Viana. **Revista Cult**, 30 mar.

2010. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-jacques-ranciere/>> Acesso em: 20 ago. 2019.

_____. **El malestar em la estética**. Tradução de Miguel Petrecca, Lucía Vogelfang e Marcelo Burello. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.

_____. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Neto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

_____. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.

_____. **Aisthesis: escenas del régimen estético del arte**. Tradução de Horácio Pons. Buenos Aires: Manatíal, 2013.

_____. **O Mestre ignorante** – cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lilian do Valle. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. Um levante pode esconder outro. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. (Org.). **Levantes**. Tradução de Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017. p. 63-70.

_____. **O desentendimento: política e filosofia**. 2. ed. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

REBOUÇAS, Júlia. **Catálogo da exposição Zona de Instabilidade de Lais Myrrha**. São Paulo: Caixa Cultura/Farinha Produções, 2013.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. **Núcleo de Estudos da Subjetividade. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**, 2006. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>> Acesso em: 20 ago. 2019.

SAFATLE, Vladimir. Bem vindo ao estado suicidário. **Pandemia crítica**, n-1 edições, 2020. Disponível em: <<https://n-1edicoes.org/004>> Acesso em: 10 abr. 2020.

SCARABELLO, Marília Fornazieri. **O desafio ao esquecimento do outro na arte contemporânea**: Oscar Muñoz, Rosângela Rennó e Lais Myrrha. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

SCHWAFATY, Beto. **Amanhã não lembrarei de nada**. Placa de bronze retangular, 840×561. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/2019/03/beto-shwafaty-propoe-reflexoes-da-contemporaneidade/>> Acesso em: 20 fev. 2019.

_____. **O Brasil tem um enorme passado pela frente**. Placa de bronze retangular, 840×598. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/2019/03/beto-shwafaty-propoe-reflexoes-da-contemporaneidade/>> Acesso em: 20 fev. 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Arte degenerada no Brasil ou como sair da arquibancada moralista. In: DUARTE, Luisa (Org.). **Arte, censura e liberdade: reflexões à luz do presente**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 101-108.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKY, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). **Catástrofe e representação: ensaios**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

_____. (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho da Era das Catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. Quando a teoria reencontra o campo visual. Passagens de Walter Benjamin. **Revista Concinnitas: arte, cultura e pensamento**. v. 2, n. 11. (2007). UERJ/DEART. p. 103-115. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22862/16303>> Acesso em: 15 jun. 2019.

_____. Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee. **Revista ALEA**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 205-222, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2010000200002> Acesso em: 17 jan. 2020.

_____. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Orgs.). **Escritas da violência: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina**, v.2. Rio de Janeiro:7Letras, 2012. p. 64-85.

_____. Ficção e imagen, verdade e história: sobre a poética dos rastros. In: Sheila Cabo Geraldo (Org.). **Fronteiras: arte, imagen e história**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014. p. 91-124.

_____. Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades. In: DUARTE, Luisa. **Livro de Leituras: comunidades imaginadas**. São Paulo: SESC, 2019. Disponível em:

<http://bienalsescvideobrasil.org.br/webroot/uploads/21Bienal_Leituras_PT.pdf> Acesso em: 20 jul. 2020.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SIM GALERIA. **Portfólio Lais Myrrha**, 2018. Disponível em: <<https://www.simgaleria.com/arquivos/1554233115-portfolio-lais-myrtha.pdf>> Acesso em: 20 jul. 2019.

SOBRADO, Pedro. No covil de Robert Walser. **Revista de Comunicação e Linguagens**, n. 32. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2003. Disponível em:

<https://www.academia.edu/6816949/No_covil_de_Robert_Walser> Acesso em: 25 ago. 2019.

TODOROV, Tzvetan. **Goya**. A la sombra de las Luces. Tradução de Noemí Sobregués. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2011.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada: filosofia da sensação**. Tradução de Antonio A. S. Zuin et al.. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

_____. Vício e fundamentalismo. In: ZUIN, Antonio A.S.; LASTÓRIA, Luiz A. Calmon N.; GOMES, Luiz Roberto (Orgs.). **Teoria Crítica e formação cultural: aspectos filosóficos e sociopolíticos**. Campinas: Autores Associados, 2012. p. 1-13.

_____. **Hiperativos! Abaixo a cultura do déficit de atenção**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Júlia (Orgs.). **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

WALSER, Robert. A história de Helbling. In: _____. **Absolutamente nada e outras histórias**. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 41-54.

WILLIAMS, William Carlos. **Asphodel, that greeny flower (1954) & Other love poems**. New York: New Directions, 1994.

ZAMBRANO, María. Uma metáfora da esperança: as ruínas. **Sopro**, n. 37. Desterro: Cultura e Barbárie, out. 2010. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n37.pdf>> Acesso em: 19 dez. 2019.