

UMA ARTE POLÍTICA OU UMA POLÍTICA DA ARTE: OS PEQUENOS *SUJEITOS* NA ARTE DO ARGENTINO LEÓN FERRARI

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira*
Universidade de Brasília

Resumo

O presente artigo buscou compreender a leitura empreendida pela crítica de arte especializada sobre a série de gravuras denominada *Plantas* do artista argentino León Ferrari (Buenos Aires, 1920). Tal leitura tipifica tais obras como não-políticas e pertencentes um momento pouco engajado do artista. Nosso trabalho mostra outra possibilidade interpretativa, cujo teor mira nas relações entre as políticas do ordinário e do cotidiano.

Palavras-chave: arte latino-americana, arte política, cotidiano, cidade

Abstract

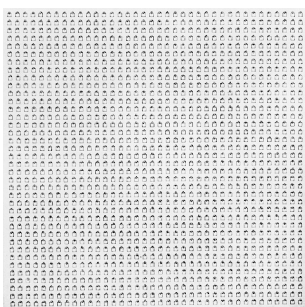
Political art or a policy of art: the small *subjects* in the art of the Argentinean artist, León Ferrari (Buenos Aires, 1920). This paper sought to understand the reading material from specialized art critics about the series of engravings denominated *Plants* by the Argentinean artist León Ferrari. This reading material typifies these works as non-political, which belong to a moment when the artist was little engaged. Our work shows another interpretative possibility, where the content looks at the relationships between the ordinary and everyday policies/politics.

Key words: Latin American art, political art, quotidian, city.

* Mestre em História da Arte pela Unicamp e aluno do Doutorado da Universidade de Brasília (UnB). Este trabalho foi orientado pela Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito e contou com recursos da CAPES. E-mail: emerson_dionisio@hotmail.com

A Pinacoteca adverte que esta exposição apresenta obras que podem ferir a sensibilidade moral ou religiosa dos visitantes. Recomenda-se que menores de 16 anos sejam acompanhados por seus pais ou responsáveis.¹

Interpretar uma obra de arte é propor uma teoria sobre o assunto de que ela trata, sobre seu objeto e elementos constitutivos. Para alguns olhos, principalmente no mundo dos gostos da arte, essa premissa pode parecer corriqueira, mas não o é na esfera da história da arte e da cultura. O trabalho desenvolvido nos próximos parágrafos deseja discutir assuntos e conteúdos de determinadas obras de arte e nasce de algumas inquietudes, na medida em que lida com uma arte de fronteira, dividida entre as culturas argentina e brasileira.

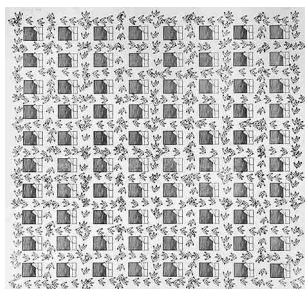
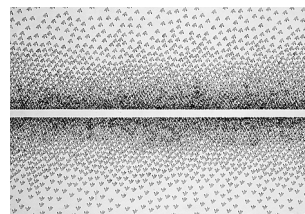


Conheci as primeiras obras de León Ferrari (Buenos Aires, 1920) em 2001, quando trabalhei no Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MACC). Três esculturas em metal, da série instrumentos musicais, desenvolvidas nos anos 80, e quatro gravuras não intituladas, da série *Plantas*, decorrentes de um desenvolvimento técnico específico na carreira do artista, das quais três fazem parte das minhas preocupações.

Fig. 1. *Sem título*, 1983, impressão com carimbo metálico sobre eucatex, 159 x 159 cm. Acervo do Museu de Arte Contemporânea de Campinas, foto: Rodrigo Biojone.

Dessas gravuras, duas são obras impressas com carimbo metálico sobre eucatex, realizadas em 1983. A primeira possui 159 x 159 cm (fig.1), e nela encontram-se pequenas figuras humanas estilisticamente representadas em 38 linhas horizontais e verticais, perfazendo 1.444 *sujeitos*. Cada um deles está sentado em uma espécie de mesa, simplificada por um pequeno quadrado, que nos leva a compor a cena. Os pequenos apresentam-se em apenas quatro variações de traços, e sua repetição induz o espectador a uma ilusão perceptiva. A segunda gravura possui 119 x 84 cm (fig.2) e apresenta motivos semelhantes; são pequenas figuras humanas que partem das extremidades superior e inferior da obra em direção a seu centro, onde aglomeram-se, deixando uma faixa de pouco mais de 7 cm em branco, como limite entre os dois grupos.

Fig.2. *Sem título*, 1983, impressão com carimbo metálico sobre eucatex, 119 x 84 cm. Acervo do Museu de Arte Contemporânea de Campinas, foto: Rodrigo Biojone.



A terceira obra do MACC a ser analisada é uma litogravura sobre papel com 70 x 76 cm (fig.3), de 1986, cujo motivo reside nas mesmas pequenas figuras, transitando entre camas, idênticas e organizadas. Oitenta camas e muitos *sujeitos*, que parecem passear ao seu redor, numa alusão lúdica e ao mesmo tempo surreal a um “grande quarto”.

Fig. 3 *Sem título*, 1986, litogravura, 70 x 76 cm. Acervo do Museu de Arte Contemporânea de Campinas, foto: Rodrigo Biojone.

Uma quarta obra, pertencente ao acervo do Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA), entra no grupo que pretendo analisar. Datada de 1980, sob o título de *Autopista del Sur*, trata-se de uma heliografia com 100 x 100 cm, em que se visualiza uma rodovia com cinco pistas formando três círculos na forma de caracol e terminando onde havia começado, numa forma cíclica. Sobre as pistas, dezenas de pequenos carros parados num congestionamento que toma todos os círculos e todas as pistas, seriadamente.

Essas quatro obras representam a fase em que Ferrari residia no Brasil² e têm em comum uma combinação do ímpeto provocado por sentimentos intensos e obsessivos com a inefável sublimidade da trama cotidiana, propensa ao idílio, à serenidade e, sobretudo, a uma suavidade às vezes incompatível com a brutalidade e o dinamismo das repetições apresentadas. Geralmente são lidas como críticas ácidas à contemporaneidade e às questões de subjetividade e sua relação no coletivo. Apesar do evidente senso crítico, tais obras costumam ser apresentadas como pertencentes a um período “apolítico” do artista.

Ferrari é conhecido por possuir duas faces distintas em sua produção. A primeira diz respeito a um artista político, que não poupa de suas provocações nenhuma instituição (Estado, família, religião, escola, museus etc.); a outra fala de um artista abstrato, de uma produção pouco ou nada envolvida com motivos sociais. As obras gráficas escolhidas para reflexão são consideradas exemplos

dessa segunda face pela maioria dos especialistas, historiadores e críticos, e pelo próprio artista. Tal fato me inquietou, uma vez que a divisão tão bem estruturada para a carreira de Ferrari não parece resistir muito quando começo a analisar as obras do MACC, do MALBA e suas pares; ao mesmo tempo, tais obras questionam a própria noção de Política presente no pensamento crítico e criativo de Ferrari, bem como para além dele, em pensadores dedicados a esta questão no campo tangente à cidade e à vida doméstica.

De fato, a presença dessas obras em qualquer discussão sobre a carreira de León com a manutenção do discurso de obras apolíticas me faz perguntar porque a crítica especializada continua a dividir sua produção em duas³. Ainda que tal divisão possa ser verossímil, é evidente que os elementos que soam definidos como estéticos em contraposição a uma arte ética e política possuem fronteiras móveis. E uma face não nega a outra, na medida em que a própria arte abstrata fora, para o modernismo, um ato político de sentido muito amplo, mas plenamente reconhecido pela historiografia da arte⁴. Dessa forma, as séries produzidas no Brasil, como *Plantas*, podem ser experimentações gráficas mais conceituais e simultaneamente questionadoras de determinados valores sociais. Essas gravuras carregam as marcas do grafismo que, desde 1962⁵, toma a atenção do artista, ao mesmo tempo em que não deixam de ter um forte conteúdo crítico, político a respeito do modelo de vida que nos habituamos a chamar de “normal”.

Ferrari pode surpreender-se com esta abordagem, uma vez que, mesmo em recentes entrevistas, continua a salientar que:

Eu fiz política, ou arte política, um pouco antes de vir ao Brasil. Aqui, em São Paulo, eu fiquei muitos anos sem fazer arte com intenção crítica. Só em 1985, eu fiz pela primeira vez, no MAM, uma peça contra o juízo final. Era uma instalação com pombas presas em uma gaiola, que faziam uma cruz de excrementos sobre uma reprodução da obra ‘Juízo Final’ de Michelangelo.⁶

Mesmo com o aceite de Ferrari quanto ao modo como a história de sua carreira é contada, e sendo ele um excelente crítico de si mesmo, não se pode deixar de levar em conta que a postura ética de um artista o conduz ao caminho da arte comprometida, não obstante as aparências possam dizer o contrário. O elo entre arte e política, embora crucial, é bastante complexo, e mereceu aqui algumas considerações mais demoradas.

O início dos anos 80 para Ferrari fora um momento de intensa experimentação técnica. Ele começou a trabalhar com gravuras no Brasil a partir de 1978, quando da fundação do Centro de Estudo Áster, do qual tomou parte ao lado de Julio Plaza, Walter Zanini, Donato Ferrati e Regina Silveira. Essa última foi, des-

de os primeiros momentos, sua orientadora na técnica gráfica. Ferrari optou por experimentar, sobretudo, a litografia. Mas também realizou trabalhos com ponta-seca, águas-fortes, lito-offset e serigrafias ⁷, além das famosas incursões nas experiências com fotocópias ao lado Hudinilson Jr. Acerca desse período, o artista afirma: Estou interessado na não-estética, em suportes não valorizados, em um tipo considerado antiarte (...) Tenho que usar suportes da sociedade industrial. Tenho que considerar essas coisas no momento em que penso em criar algo novo. O quadro a óleo e a performance têm o mesmo valor. ⁸

Em meio às polêmicas que as novas linguagens suscitavam, estavam as pequenas figuras, os objetos, os compartimentos, feitos, inicialmente, com letraset, nanquim e carimbos, que formaram séries diferentes, como *Códigos*, *Plantas*, *Cozinhas* e *Xadrez*. Um universo marcado pelas repetições gráficas, que foram publicadas nos livros *Homens* (1984) e *Imagens* (1989) ⁹. A série *Plantas*, em especial, foi realizada entre 1980 e 1986, e compreende vinte e sete diferentes obras, produzidas, sobretudo, em letraset e reproduzidas em gravuras, conforme citado anteriormente.

As séries são compostas por obras que mostram: fileiras de automóveis sobre rodovias geometricamente incongruentes, num congestionamento que torna tais rodovias intransitáveis; plantas de espaços edificadas hipercompartimentados, nas quais os personagens – ou apenas um que se desdobra em múltiplos – perambulam atônitos entre os cômodos; peças de xadrez e grafias posicionadas na busca da desregulamentação das partilhas do espaço e do tempo, ou seja, uma série de “programas”. Vistas do alto, essas obras tendem a aguçar nosso sentido de inutilidade e, de certo modo, a apregoar um sarcasmo dissimulado sobre as formas de poder que nos condicionam. Como nos adverte Canclini: “diante das urbes anônimas, alguns acreditam que seu recinto privado está na subjetividade: por seu poder renovador, como sobrevivência da originalidade criadora do indivíduo”. ¹⁰ Eu prefiro crer na cisão da subjetividade intuída em Ferrari.

Plantas possui sua genealogia. É perceptível a relação da série com os elementos formais adquiridos com base nas formulações provindas da escrita, conformada e manipulada como elemento visual, que Ferrari pesquisava desde 1962 ¹¹. Contudo, embora não fossem necessariamente estranhas na trajetória do autor, chegando mesmo a serem recorrentes no que se refere à repetição, as primeiras obras com “planos arquitetônicos habitados” ¹² não foram unanimidades. Em resenha à exposição de Ferrari no MAM, em 1980, Jacob Klintowitz (“A exposição do preciosista León Ferrari. Decorativa?”, *Jornal da Tarde*, 15 de maio de 1980) escreveu que as obras resultam de “uma arte convencional e repetitiva”, “mecânica e pouco criativa”, “esgotada” ¹³.

A primeira resposta partiu de seus amigos, que publicaram, no mês seguinte, uma defesa da “arte pura”.¹⁴ Mas, ao estilo de León, a resposta dos amigos diz que sua arte não compartilha com a legislação da arte pura: “No creo que todo sea arte pero si que com todo se puede hacer arte”¹⁵. Em 1987, mesmo em tom conciliador, Roberto Jacoby (“Las herejías de León Ferrari”, *Crisis*, Buenos Aires, janeiro) escreve que: “Em sua pasta *Homens*, de 1984, Ferrari exercita um estilo cada vez mais neutro, desumanizado, um contraponto em relação aos *manuscritos*, caligrafias impossíveis para uma técnica mecânica, que Ferrari fazia por mais de vinte anos”¹⁶.

As controvérsias que envolveram essas novas obras têm em comum o fato de que verem tal arte a partir de uma interpretação aparentemente corriqueira do homem contemporâneo, ao mesmo tempo, que incomoda o circuito da arte que não quer ler-se nessas topografias ou mesmo classificá-las dentro da produção do artista. A tônica da crítica, na época, repousava sobre os alicerces da relação forma *versus* conteúdo, mídia *versus* mensagem. E o que tais gravuras provocam é a negação de toda a relação de necessidade automática entre uma forma e um conteúdo determinados. A postura dos especialistas fica mais visível quando, no mesmo ano, Ferrari expõe na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com sucesso de crítica, suas esculturas musicais, obras em aço inoxidável: abstratas, puras e lúdicas.

Enfim, a dubiedade da série não é um componente apenas das interpretações realizadas naquele período, ainda hoje continua sendo uma questão inquietante para acervos brasileiros proprietários dessas obras: MAC Campinas, MARP, MAM-SP, MAM-RJ, Museu de Arte da Pampulha, Pinacoteca do Estado de São Paulo, MASP, MAC-USP, apenas para citar os detentores de obras gráficas.

Parte das respostas possíveis a essa questão está inscrita no próprio modo com que o artista representa sua carreira e a dimensão política. Ferrari é um daqueles artistas cuja produção é marcada pelo desenrolar de questionamentos que ora complementam, ora apenas suplementam (no sentido que Bhabha dá ao termo¹⁷) poéticas anteriores. Sua obra pode ser, de certo modo, resumida como: “o questionamento dos valores éticos e estéticos dominantes, a problematização do poder, a revelância à mulher, a representação da violência, o questionamento do erotismo, o uso da montagem, as repetições, a literalidade, a ironia, o humor.”¹⁸

Nossas especulações demonstram que parte considerável dessas características estão contidas na formulação poética das gravuras estudadas. Obras como a litogravura de 1986, do MACC (fig. 3), ou *Planta*, um nanquim e letreset sobre película plástica, de 1980, do Museu de Arte da Universidade do Texas, nos remetem ao jogo labiríntico borgiano, em que o destino do *sujeito* anônimo parece estar contido no “destino das multidões”, que, por sua vez, “está no movimento,

não importa aonde vão”¹⁹. A grande pergunta política do artista talvez tenha sido: para onde vamos? A resposta a ela, Ferrari fez questão de enfatizar desde seus primeiros passos como artista, não seria dada pelos tecnocratas do Estado, nem pelas religiões institucionais. Talvez o ato político mais contundente de sua carreira fora a produção de *A Civilização Ocidental e Cristã*, obra seminal de 1965, na qual Ferrar



ri coloca um cristo crucificado, sobre a maquete de um F-107, avião de caça norte-americano (fig. 4), no lugar da tradicional cruz de madeira. Cristo transforma-se “em um misto de figura impotente, terrorista suicida e protocolo de uma ação genocida”²⁰. Trata-se de uma imagem-manifesto, uma crítica aos Estados Unidos frente à guerra do Vietnã, fundindo-se com um dos assuntos preciosos de seus questionamentos: a crítica direta à religião cristã.²¹

Fig. 4. *A civilização ocidental e cristã*, 1965, plástico, óleo e gesso, 200 x 120 x 60 cm. Coleção do artista, reprodução; cf. GIUNTA, 2006, p.129

Civilização Ocidental... ainda foi capa do livro *Palavras Ajenas*, em 1967. Projeto conceitual em que Ferrari reuniu 120 personagens que interagem entre si numa extensa colagem. São discursos retirados de agências de imprensa internacionais, de jornais locais ou de personalidades históricas e contemporâneas, como Goering, Borges, Paulo VI, Hitler e Johnson. Ferrari utiliza, também, trechos bíblicos e obras cânones da literatura, num amplo debate sobre a violência. O texto foi concebido para ser encenado, e sua duração média não era inferior a sete horas. Como texto teatral, a obra malogra, mas, como manifesto conceitual, resiste ainda hoje. Como diria Julio Cortázar sobre *Palavras Ajenas*, em carta enviada do Vietnã em julho de 1967: :

(...) faltam a mecânica teatral, as vozes e as mudanças de planos e, suponho, luzes e tonalidades que haveriam de dar toda a sua força. Mas a idéia é muito boa, e me ocorre que essa espécie de enorme oratório (a palavra soa irônica, mas não me vem outra) pode ter um efeito muito profundo em qualquer público do mundo.²²

Em outubro de 1968, a obra estreou, com modificações, no *Arts Laboratory*, de Londres, com o título de *Listen Here Now: a new concert four voices and a soft drum*²³. *Civilização Ocidental...* e *Palavras Ajenas* foram apenas os exemplos mais importantes dos anos 60. Desse período em diante, Ferrari produziu arte e manifestos que trataram de temas como tortura, repressão, censura, história indígena, história das religiões, costumes, sexo, AIDS, partidos po-

líticos, drogas, legislação internacional, direitos humanos, homossexualismo etc. Poucos temas importantes escaparam a seu olhar direto e imperativo.

Ao me aproximar do trabalho de Michel Maffesoli, utilizando seu pensamento como guia para a interpretação das obras Ferrari, tenho de partilhar com eles alguns pontos cruciais. A intersecção entre ambos recai sobre o fato de que, nessas obras, a grande matéria-prima de Ferrari reside no *cotidiano*, o mesmo cotidiano que, uma vez *mostrado*, pode nos esclarecer melhor a política fragmentada, em seu sentido mais amplo ²⁴. Mas não é por essa razão, a fragmentação – Maffesoli prefere fractal²⁵ – que se inquietam ou sofrem as figuras situadas no campo dramático do cotidiano, em diversas ambientações sociais e culturais. São os percalços reais ²⁶ que impelem para a marcha acelerada das personagens de Ferrari, bem como para aqueles que observamos para além de nosso *ego* e que pertencem a uma ocupação indefinida, à massa embrutecida de automobilistas urbanos, formando um conjunto que se movimenta questionando sem cessar, e em diferentes níveis de linguagem, os sentidos dos acontecimentos. Mesmo na passividade, como veremos à frente, o questionar não deixa de ser uma das molas propulsoras desses movimentos.

Acabaram-se os sistemas, as visões panorâmicas são constantemente ameaçadas pelo subjetivismo e pelo relativismo que põs a pique a moral do livre arbítrio e, sendo assim, a arte não poderia propor, sob pena de fracassar esteticamente, uma nova ordem. Contudo, resta à sensibilidade artística apostar na contingência, nos acasos, nos imponderáveis que se impõem. Ao mesmo tempo em que resta aos cientistas sociais e historiadores o questionamento dos mecanismos que regulam a instabilidade das convivências cotidianas.

Para a leitura das obras a partir de Maffesoli, seguimos o conselho de Ferrari a respeito das gravuras: “quem se depara com essas obras está livre para estabelecer associações e lhes dar a interpretação que considere mais correta”.²⁷ E questionamos o que o próprio autor atribui a elas: “Pessoalmente, quando as vejo acabadas, minha própria interpretação, que não limita nem exclui outras, é que estas obras expressam o absurdo da sociedade atual, esse tipo de loucura cotidiana necessária para que tudo pareça normal”.²⁸

Não podemos concordar com Ferrari, se nos pautarmos pela idéia de que o *cotidiano* pode ser o campo das imprevisibilidades e táticas, no sentido que Certeau lhes confere ²⁹. De um lado, as gravuras exprimem uma ordenação calculada, uma automação fria, cuja matriz de poder parece separada dos personagens; por outro lado, temos obras em que a ordenação é quebrada pelo movimento confuso e desordenado dos personagens. Redefinimos nossa idéia de cotidiano, se considerarmos que “O que chamamos de vida cotidiana é constituída de microatitudes, de criações minúsculas, de situações pontuais e totalmente efême-

ras. É, *stricto sensu*, uma trama feita de minúsculos fios estreitamente tecidos, onde cada um, em particular, é totalmente insignificante.³⁰

Sendo assim, poderemos redefinir a própria obra de Ferrari, uma vez que tanto as ordenações alienantes, quanto a perspectiva caótica demonstram-se como dados igualmente necessários para a compreensão das aparências que regem o *estar-junto* do dia-a-dia.

Certeau nos diz que o “cotidiano é aquilo que nos prende inteiramente a partir do interior”³¹. Maffesoli, por sua vez, está certo de que o cotidiano possui três bases, a repetição, a astúcia e a fragmentação, a partir das quais a vida diária não se deixa apreender por modelos ou instrumentos que “pressuponham o desenvolvimento uniforme e constante”³². Por essa óptica, o postulado de Ferrari pode se invertido. À medida em que vemos o caótico, vemos, de fato, o cotidiano. Enquanto, na ordem, vemos aquilo que Jacoby chama de “arquitetura utópica”,³³ uma ilusão de como o mundo *deve-ser*, e mais grave, uma interpretação, que se acha crítica, de como o mundo é: massificado e lógico. A crítica à vida contemporânea passa a ser uma representação mais aguda, positivada do próprio cotidiano doméstico ou citadino; expressão dos jogos de astúcia e das aparências, cuja principal ferramenta pode ser a “passividade fecunda”³⁴.

Essa inversão interpretativa não sobrevive às custas de uma apologia irresponsável do caos urbano ou da alienação massificadora. Maffesoli quer apenas denunciar as criações causadas por uma metafísica da unidade, cujo objetivo central é dar sentido a todas as práticas cotidianas, sem mensurar, para isso, modalidades como acaso, ou mesmo sem levar em conta que, por trás da alienação e do aparentemente desordenado, repousam formas táticas de sobrevivência às forças impostas por lógicas externas. No entanto, a inversão no artista não pode ser completa – se o fosse, Ferrari não faria arte e, sim, anúncios.

O artista argentino cria formas repetitivas com os padrões da letraset; ele nos instiga a olhar aqueles *sujeitos* como sendo todos iguais, vítimas do olho que os vê e da lógica que os gere. Nesse igualitarismo é que se demonstra não o sentido social positivo, mas uma forma de subjugar, pois o “igualitarismo significa achatamento, redução ao mínimo denominador comum; o outro idêntico não pode mais ser objeto de desejo (ou de ódio), enquanto a paixão vige numa estruturação contrastada e diferencial.”³⁵ Essa maneira de reiterar uma crítica clássica à uniformidade não pode, todavia, passar pelo seu contrário, uma individualidade auto-gestora, algo que não possui sentido na percepção criativa do artista e que é condenado no pensamento de Maffesoli.

Por conhecer um pouco a biografia de Ferrari e por saber como ele se comportou diante da crítica de Klintowitz, em 1980 – agradecendo a seus defensores, mas sem aderir a eles –, reexaminando seus textos³⁶, vejo que o artista

possui uma forte desconfiança quanto ao discurso libertário e igualitário proveniente de matrizes religiosas ou políticas. Maffesoli faz do discurso libertário um de seus maiores oponentes na discussão das questões do cotidiano. Segundo ele, “a temática da libertação é sempre um acúmulo de fruição em nome de um ideal, de um *dever-ser*, ou de um *melhor-ser* a se realizar”³⁷. Esta dimensão do libertário está, portanto, atrelada a valores dominantes, que ignoram as dimensões do querer coletivo para digladiar-se na arena aberta do poder, elegendo, como inimigo, um outro, também defensor do *dever-ser*. No meio de ambos está a astúcia social, que dá a essa dimensão, alertada por Maffesoli – e outros como Elias, Certeau, Ginzburg e Bhabha –, uma outra vestimenta para compreender a passividade, por exemplo.

Nessa óptica, os pequenos *sujeitos* de Ferrari podem exprimir um modo tático de sobreviver às conformações, um modo de *aparentar* sujeição. Estão aptos a não partir para um confronto direto com o estabelecido, algo que Maffesoli considera ingênuo, optando pelo “princípio do desvio”³⁸. Ao mesmo tempo em que o anonimato é um modo potencial de dar corpo a um “nós”, um coletivo movente, uno e não-unitário, que está na raiz das novas formas do político, contrariando os preceitos da modernidade que apregoa a vitória de uma metafísica da subjetividade³⁹.

Se existe algo que a arte contemporânea tem tentado demonstrar nas últimas décadas é a caducidade do indivíduo consciente de si, gestor de sua vida. Se há uma arte engajada, ela busca conscientizar-nos dessa caducidade. Sabemos que a vida cotidiana é o lugar das imperfeições e que, de certo modo, elas nos tomam por meio de hábitos, naturalizações e apropriações⁴⁰. Maffesoli nos lembra que, ao contrário do igualitarismo, a harmonia diferencial conflitava, repousa sobre a imperfeição e que “a troca é a sua expressão mais completa”, mesmo no que ela possui de mais violento, pois essa troca é sempre desigual, pois está centrada na disparidade entre o que é dado e recebido. Dessa forma, segundo ele, “aquilo que é completo, perfeito, não tem a menor necessidade de alteridade.”⁴¹

Se toda a socialidade é conflitiva, a harmonia surge na administração das diferenças, mesmo quando a troca é apenas um lugar-comum, um estereótipo. O que encontramos em obras como a litografia do MACC (fig.3), de 1986, é um apagamento da diferença e, portanto, a incapacidade de troca, de interação entre os sujeitos. Uma derradeira forma de violência.

Mas há muito mais nas obras de Ferrari que pode ser negociado para a formação de uma nova linha interpretativa. Amaral, já em 1980, intui que as formas repetitivas de Ferrari não estavam inteiramente contidas numa crítica à homogeneidade. Ela escreve no catálogo da exposição do MAM-SP:

Longe de um efeito que retrai a sua origem industrial, surge um elemento carinhoso na humanização desses itens (em geral despersonalizados, ou mecanicamente inseridos em projetos ou anúncios), através da mão que lhes infunde vida e em torno dos quais se cria um clima que o artista descobre. E se compraz infinitamente com essa recriação. Isto é perceptível. Ludicamente, ele transforma a própria matéria da máquina. (...) Aqui temos, portanto, um exemplo da inversão liberada através dos recursos mecânicos (fotocópias) e técnicos (letraset).⁴²

A percepção da crítica de arte naquele período partia do binômio homem *versus* tecnologia (máquina), dando ao primeiro a primazia de superar as marcas da segunda. Não queremos adentrar nessa questão, pois essa temática mereceria um outro estudo; doravante chamo atenção para o modo como o artista, através da expressão do seu estilo ⁴³, deixa sobre sua obra pequenas marcas – *elemento carinhoso* –, necessárias para a adesão do observador. Se forem *sujeitos* anônimos, porque então, quando olhamos para essas obras, pensamos em nosso meio, em nossas vidas e em nossos comportamentos? Mero narcisismo? Não creio: “A tendência a apagar os traços individuais de um objeto é diretamente proporcional à distância emocional do observador” ⁴⁴. Não vejo indiferença ou distância diante dessas obras.

Conforme os princípios interpretativos instituídos pela História da Arte no último século, a obra de arte terá tanto mais valor quanto mais convincentemente exprima o ideal social, a psicologia individual, o espírito de um povo, os interesses de uma classe, a natureza humana, o homem em suas relações com a vida ou a idéia de modernidade. Apesar de desgastados, tais valores ainda se apresentam como modelos possíveis para compreender a sedução que obras como as de Ferrari exercem sobre a crítica e o público não-especializado. Talvez porque um dos pontos tratados pelo artista argentino parece unir os observadores numa adesão imediata ao modo de pensar o *nós*, a casa e a cidade.

Se a *cidade* é uma metáfora que engloba a *casa e o nós* no pensamento de Maffesoli, podemos dizer que ela “tornou-se então um cadinho gerador de grupos miméticos, matriz que favorece a superação da autonomia e reforça o fato de que só existo em relação ao outro, na relação com o outro, sob o olhar do outro”.⁴⁵ A *cidade* torna-se o lugar privilegiado da superação do *ego* e onde a dialética ‘eu-nós’ ajuda a constituir aquilo que Maffesoli chama de *transfiguração do político*, a partir de estetização do cotidiano⁴⁶.

É nessa perspectiva que poderemos ler *Autopista del Sur* ou qualquer outra das obras analisadas. Obras que forçam o espectador a um voyerismo panorâmico. Olhamos as obras de cima, somos impelidos a lhes tratar com certa

benevolência e, duplamente, vê-las como sendo nossas, pertencendo ao nosso campo ocular. Nosso olhar é o próprio fracasso, uma vez que nos força a ver tudo como um quarto-panorama, uma cidade-panorama, ruas-panoramas, ou seja, simulacros teóricos⁴⁷ que pouco ou nada dizem da própria cidade, ou do próprio quarto:

Ninguém se atreveria a projetar um destino tão horrível para a espécie humana. (...), trata-se de uma grande prisão. Uma visão transposta da teoria foucaultiana do poder. O dispositivo panóptico, em que um olho soberano vigia sem ser visto, enquanto os observados não se conectam entre si mais do que parcialmente. Um território que é ordenado com a finalidade de disciplinar.⁴⁸

Ninguém, de certo, se atreveria. Mas, se olharmos para essa *cidade ferrariana* como uma metáfora dos mirabolantes projetos urbanísticos da modernidade, ao gosto dos funcionalistas ou dos puristas, teremos poucas dúvidas sobre quão ácido e político foi o artista ao desenvolver formas simultaneamente estranhas e próximas.

Se partirmos de uma clássica visão da cidade com base no humanista inglês Thomas More, e se lembrarmos que, para o artista, suas obras falam sobre a “loucura cotidiana necessária para que tudo pareça normal”, podemos conjecturar, com certa probabilidade de sucesso, que Ferrari pensa sobre o programa da modernidade urbana. More associava a civilidade à *cidade*, quanto as suas feições físicas. Fazer a *polis* seria um ato político urbanístico. Construir o urbano seria a ação política primordial, assim como fazer política exigiria urbanizar. A partir de sua tese, a cidade passa a ser opaca, ela necessitará de uma cifra, de uma chave, de códigos condutores e poderá ser planejada⁴⁹. É claro que essa formulação diz mais sobre minhas impressões sobre More e seu legado indireto que sobre qualquer arte. Mas tomadas como guias, essas formulações nos fazem lembrar o quanto a cidade ainda é o lugar do *u-topos*. E o quanto interpretações formalistas podem apenas gerenciar diferentes utopias, cada vez mais distantes das dinâmicas do *cotidiano*.

Além de uma crítica à cidade cifrada, outra possibilidade de ler nos é dada pela história do artista. À primeira vista, poderíamos aderir ao pensamento fácil de que as plantas arquitetônicas, com seus *sujeitos* e cidades anônimos, são decorrentes da permanência de Ferrari em São Paulo. Metrópole que viu seu processo urbano sofrer drasticamente com o crescimento desordenado entre os anos 70 e 80. Tal possibilidade continua válida, na medida em que creio ser o meio, mesmo inconfessadamente, um fator primordial para a constituição da sensibilidade criativa. Contudo, o artista complica as facilidades quando expõe suas

gravuras no México, em 1982 (Museu Carrillo Gil da Cidade do México), e alia sua obra à repressão militar argentina:

Não há nenhuma intenção e não é que eu pretenda representar a loucura, senão que ela foi aparecendo (...). Eu sinto a necessidade de poder expressar quanto foi terrível e continua sendo, mas não basta dizer que se quer fazer algo e realizá-lo, porque antes teria que conseguir algo com tanta força como todo o horror do que aconteceu na Argentina, e se não se faz com uma linguagem que tenha o mesmo nível de força, é difícil refletir essa realidade. Eu não conheço nada no plano expressivo que tenha a força da repressão na Argentina.⁵⁰

Na época dessa declaração, Ferrari estava sob os efeitos frustrados de não conseguir que o governo argentino oficializasse seu filho como desaparecido político (trata-se, de fato, de um jogo jurídico-político, pois o artista soube da morte do filho antes, em 1978). Essa esfera do excepcional, que tomou de assalto sua vida cotidiana, não explica completamente sua visão crítica, mas nos faz pensar nesses *sujeitos* como os *cúmplices* que vemos na famosa *Nós não sabíamos*, de 1976. Obra no formato de livro em que o artista seleciona notícias de jornais argentinos que informavam sobre corpos incinerados, afogados, crivados por balas, que apareciam em diferentes partes do país, sobretudo em Buenos Aires. Tais notícias indicam a nulidade da afirmação de desconhecimento por parte da sociedade Argentina sobre os crimes da ditadura. Os cidadãos desmentidos pelo artista, parte daqueles que diziam desconhecer tais crimes, são enunciados indiretamente como aqueles *sujeitos* surdos, mudos, conformados, imersos em sua cotidianidade repetitiva e alienada?

Se a resposta for sim, caímos novamente na interpretação do *sujeito* como elemento mimético e caricato do homem ordinário e, portanto, distante das formulações de Maffesoli. Esse homem é repetidamente encontrado em outras obras de arte, que podemos apenas visitar rapidamente, mas que se tornam úteis para nossa defesa de que essas são, sim, obras de forte conteúdo político, seja qual for a vertente interpretativa.

Qualquer parentesco entre as obras de Ferrari e outras poéticas pode soar forçado ou óbvio. Todavia prefiro o risco, mesmo porque não é novidade que uma interpretação possível para as gravuras está associada ao labirinto *borgiano* (Teixeira Coelho, 1983 e Canclini, 1982). Prefiro outros autores que, de modos diversos, produziram seu *sujeito* perdido em táticas cotidianas para livrar-se das determinações de um poder exterior.

Embora não tenha os contornos do pesadelo e o sombrio das ambiências, as obras de Ferrari bem poderiam ser uma divertida peça sarcástica sobre Josef K., personagem central de *O Processo* de Franz Kafka, publicado em 1925. K é

um homem que sofre com um processo misterioso, movido por uma justiça paralela, detido num labirinto burocrático inusual. A cada passo da investigação de K., menos ele sabe, colocando em dúvida, como o final exemplifica, a única certeza que tinha no começo, sua inocência.⁵¹

A dinâmica entre *ignorar-ignorante* nos faz lembrar outro personagem. Há na literatura um burocrata⁵² mais “eficaz” que K.; trata-se de Bartleby, do romance *Bartleby, o escrivão* de Herman Melville, publicado anonimamente em 1853. O escrivão, ao contrário do sarcasmo kafikaniano, carrega, em comum com nossos *sujeitos*, o tédio e a repetição. A história se passa dentro do universo corporativo do incipiente capitalismo americano. Bartleby é contratado para trabalhar como escrivão num escritório de um renomado advogado. Trabalho que ele executa com apatia, sentado, inerte, mecânica e continuamente, como se fosse alimentado por documentos. Com o passar do tempo, algo peculiar começa a ocorrer: toda vez que o escrivão é solicitado a realizar uma nova tarefa, Bartleby responde evasivamente: “Acho melhor não!”⁵³ Frase que gera uma série de efeitos que apenas agravam a apatia, um pouco ao gosto de Tahi bôbo, um dos escreventes de “existências frustradas, fidalgos arruinados, membros lunáticos de boas famílias” do conto *Da sala dos velhos escreventes*, do húngaro Krudy Gyula, publicado em 1914⁵⁴.

Ulrich bem poderia ser outro personagem desta lista, mas a crítica especializada⁵⁵ prefere transferir as características de *Um homem sem qualidades*, de Robert Musil, publicado integralmente em 1940, a toda uma sociedade, numa contundente crítica aos valores da modernidade, por meio de uma narrativa estreitamente moderna⁵⁶. Esse *sujeito* de um romance difícil é, sobretudo, um homem que, embora tome ciência de sua condição e lugar histórico, muito pouco consegue mudar em sua conduta ou em seu meio. Nesse aspecto, Musil não faz apenas a descrição de uma Europa à beira do colapso, mas também retira as ilusões do sujeito como centro de si⁵⁷.

Anos depois, em sua novela realista⁵⁸, *O Expulso*, de 1946, Samuel Beckett dá-nos mais um exemplo desse ser de feições desconhecidas, que parece um *sujeito* de terras longínquas, esquecido de suas próprias memórias⁵⁹. Essa transcendência sem rosto personifica-se por meio de um mendigo, narrador anônimo, solitário, caminhando sem rumo certo e sem suportar a presença dos outros, vistos, via de regra, como não-acolhedores, agressivos. A ausência de comunicação e a inevitabilidade desta é a chave comum que liga este Beckett a Ferrari.

Embora Ulrich, Bartleby, Josef K. e o mendigo de Beckett possam trazer alguma luz à tradição crítica desse sujeito dissolvido num coletivo massificado e burocrático, não podemos deixar de chamar a atenção para dois outros moder-

nistas: o gravurista M.C. Escher e o pintor René Magritte⁶⁰. Escher nos oferece uma obra de repetições ilusionistas, matemáticas, mecanicamente concebidas, mas com forte teor lírico. Magritte, por sua vez, cria seu *sujeito* “burguês”, previsivelmente bem vestido, em obras como *Le maître d’école* de 1954, um típico anti-retrato, símbolo do anonimato, e *Golconda*, de 1953, em que se podem ver dezenas de *sujeitos* “chovendo” sobre um casario⁶¹.

O que todos têm em comum com os *sujeitos* de Ferrari? São personagens do absurdo, de um certo tom surreal, ao passo que se mascaram num disfarçado compromisso crítico, que não deixa de lado o humor e o sarcasmo. “A arma crucial dos modernos é o princípio de crítica”.⁶² Também tematizam formas de violência em graus e contornos diversos. Seres esquecidos da sua dívida para com o outro e de sua submissão às potências heterogêneas do poder. Eles estão unidos, antes pela tradição da leitura, que pelo nexos entre seus produtores. Realizam, no campo estético, aquilo que Rancière define como “partilha do sensível”.

Rancière avisa-nos que, por partilha, ele toma duas possibilidades. A idéia de participação de um conjunto em *comum*, “a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”.⁶³ E, seu verso, a divisão, a distribuição de parte, de lugares:

Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determinano sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. Antes de ser um sistema de formas constitucionais ou de relação de poder, uma ordem política é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível: em uma relação entre os modos do fazer, os modos do ser e os do dizer, entre a distribuição dos corpos de acordo com suas atribuições e finalidades e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e do dizível.⁶⁴

Ele acredita que essa partilha é a base nocional de uma estética política. Maffesoli nos oferta noção semelhante, na medida em que a estética é compreendida “enquanto *aisthésie*, isto é, vivido emocional comum, parece ser, de fato, a forma alternativa ou a realização acabada da transfiguração do político”.⁶⁵ Assim, segundo ele, a estetização do cotidiano, ao *mostrar* o sensível, favorece a identificação entre os sujeitos sociais. “A aglutinação em torno de um guru, de uma imagem emblemática, de uma idéia política, intelectual, religiosa, é uma forma de estética que repousa sobre um sentimento partilhado”.⁶⁶

Rancière dá um passo mais estrito, uma vez que, para ele, estética designa um novo regime de identificação da arte, no qual as obras surgem como habitantes iguais de um novo tipo de *sensorium comum*, um modo de ser específico daquilo que pertence à arte. Essa dimensão não confere à arte apenas uma po-

tencialidade política própria, mas nos dá instrumentos para ver – como em Maffesoli – todo ato político pelo viés estético.

Rancière logo se adianta para lembrar que a estetização da política não pode ser entendida como “espetacularização”, no sentido que Benjamin lhe confere. O filósofo nos lembra que entender a estética por esse viés é carregá-la de um sentido perverso, em que a política, por uma vontade da arte, torna-se prisioneira de um fim. Lendo por outro lado:

A política não se tornou “estética” ou “espetacular” recentemente. Ela é estética desde o início, na medida em que é um modo de determinação do sensível, uma divisão dos corpos – reais e simbólicos – destinados a essa ou àquela ocupação, uma forma de visibilidade e de dizibilidade do que é próprio e do que é comum.⁶⁷

Sendo assim, temos a noção de que política, bem antes de ser um exercício de um poder, é a seleção ou o recorte de um espaçotempo específico, de ocupações comuns; “é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas etc.”.⁶⁸ Maffesoli lembra-nos de que a “experiência partilhada” é a própria constituição do político.⁶⁹

De fato, ambos pensadores franceses se aproximam no que tange à compreensão da estética e da política, na mesma medida em que divergem, paradoxalmente, no que definem como *comum*. Maffesoli enfatiza o *ser-junto-com* como categoria necessária à formação do *nós fusional*. Esse, por sua vez, deriva daquilo que ele denomina como *empatia*, uma orientação para o outro.⁷⁰ Já Rancière trabalha para recuperar a dimensão do dissenso como elemento comum e para demonstrar como o consenso “tende a transformar todo conflito político em problema que compete a um saber de especialista (...) ele tende a exaurir a invenção política das situações dissensuais”.⁷¹ O que importa não é contar com o desentendimento perpétuo, mas não eliminar essa condição basal da política, destituindo a arte de propor novas condições de reflexão e conflito. É aqui que nossa reflexão retorna a Ferrari.

Um dos pontos cruciais do pensamento do artista argentino reside na crítica à incomunicabilidade da arte contemporânea; em seu desinteresse por gerar projetos conflituais; em sua adesão inconsequente aos discursos libertários e “engajados” como formulação pronta de críticas e critérios acabados. No texto de 1968, “A Arte dos significados”, ele alerta: Nuestra vanguardia, en efecto, como casi todas las vanguardias contemporáneas, dirigió sus obras a los críticos, teóricos, coleccionistas, museos, instituciones, muestras internacionales, periodistas, etc., que los comprendían, alentaban y daban prestigio.⁷²

Não se trata de uma crítica populista ao “divulgado” elitismo da arte. Antes, Ferrari quer chamar atenção para como as relações de partilha no meio da arte obedecem às instituições que procuram neutralizar críticas políticas pela censura velada ou pela auto-censura sobre o processo criativo. Tal denúncia atinge em cheio os modos de narrar de sua própria obra de arte, e, mesmo de forma antagônica, o modo fácil como o artista aderiu a esses modos de narrar. Lembrando suas próprias palavras, contudo, Ferrari não se furta a reconhecer o processo:

O triunfo das obras significou o fracasso das intenções. A denúncia foi ignorada, e a arte foi aplaudida: a arte converteu-se em inimiga do denunciante, no apaziguador de seus rancores, no tranquilizador de suas idéias. Diante desses quadros políticos quase ninguém fala de política, todos falam de arte. A denúncia é comprada pelo denunciado e usada não somente como indicador de prestígio cultural, mas também como indicador dessa tolerância, dessas liberdades que, como a liberdade de expressão e de imprensa, constituem outro dos mitos que a elite do dinheiro manipula com eficácia. (LF, *Cultura*, in Longoni e Mestman, 2001).⁷³

Há aqui uma crítica ao circuito de arte contemporâneo, obcecado por carreira e mercado. Crítica aqui que não implica rejeição, mas uma exposição do processo de domesticação dos ruídos e da inadequação. A contradição de criticar aceitando, ou seja, de dentro do sistema, é uma condição possível de se viver a complexidade do presente.

Essa complexidade parece revelar a inquietude de Rancière, ao indicar que o problema não reside no fato de a liberdade da arte ser incompatível com a disciplina política e, sim, como Ferrari intui, nas disposições para compreender que a arte precisa ameaçar frontalmente seu próprio *fazer* político, retomando à dimensão do desentendimento, do dissenso; tomando cuidado para não aderir às formas “dadas” pela encenação do conflito, numa política de artes ou produção artística de justapor experiências mais ou menos ousadas com valores seguros. Para isso, basta lembrar, no exemplo indicado acima, que o discurso libertário em Maffesoli pode antes reiterar a presença do poder que liberá-lo.

Uma hipótese valorativa sobre as gravuras, muito difundida, e o sensível partilhado por elas detém-se no grau de realismo das obras, procurando nelas a fidelidade com que se retratam os homens em sua circunstância social e existencial. Por essa óptica, as formas figurativas seriam *caricaturas* desse pretenso realismo e, como tais, trariam o duplo funcionamento de indicar e de criticar. Contudo, se entendermos o realismo como sinônimo de uma estética que busca mimetizar a conjuntura exterior, descrever meticulosamente a arquitetura plásti-

ca do mundo que nos cerca, esquematicamente ou não, estaremos diante de uma definição limitadora. O realismo, quando é capaz de cruzar as vozes dos diferentes aspectos que nos cercam, tem a capacidade de inserir a sugestão, de suspender o juízo, de nos deixar moralmente incertos do que é o “real”, aí, sim, ele se realiza na sua dimensão mimética, uma vez que o *cotidiano* que descreve é, como vimos, um cadinho de inconstâncias.

Mesmo com esse caráter mimético, de uma política da arte gramaticalmente acessível, muitas das obras de Ferrari, ainda hoje, não foram assimiladas. Talvez porque seu compromisso seja com o desentendimento criativo, contemplando mesmo aquilo que vimos como *passividade fecunda*.

As relações entre arte e política nem sempre geram bons frutos. Muita coisa ruim já se produziu à sombra de supostas boas intenções ideológicas ou a serviço de projetos de poder. Ferrari reconhece a fraqueza dessa relação na arte contemporânea, como vimos acima. Uma obra como a dele, de coexistência entre o poético e o político, não poderia se furtar à polêmica de ambos os lados. Ferrari desagrade aos críticos que vêm na arte engajada um enfraquecimento da poética e, também, àqueles que não deixam de aderir às boas intenções do artista, mas que transformam seu ativismo político num campo em que a arte é apenas um problema. Justamente o binômio que Rancière busca desacreditar, ao dizer que não há incompatibilidade entre a política e a arte, se tivermos em conta que a arte tem sua própria lógica política.

NOTAS

¹ Aviso exibido na entrada da exposição “León Ferrari: retrospectiva”, na Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre os dias 07/10 e 26/11/2006.

² Para fugir da onda de repressão instaurada pela ditadura militar argentina (1976-1983), o artista, em 1976, se auto-exila em São Paulo, onde, lentamente, retoma as esculturas de aço abstratas, em um primeiro momento. Sua opção pela cidade deu-se em razão de já conhecê-la. O artista tinha vindo à cidade em 1963, em viagem de negócios, aproveitando a ocasião para visitar a Bienal Internacional.

³ Os maiores estudiosos, críticos e conhecedores da obra de Ferrari são Andréa Giunta, Miguel Briante, Noé Jitrik, Luis Camnitzer, Fernando Farrina, Roberto Jacoby, Miguel de Almeida, Ana Maria Battistozzi, Aracy Amaral, Luis Felipe Noé, Nestor García Canclini e Sigwart Blum. Em verdade, Giunta destaca-se dos demais, pela quantidade de pesquisas realizadas sobre Ferrari e por desconfiar que a arte da fase brasileira do artista “continua sustentando uma forte tensão antiinstitucional.” cf, GIUNTA, A. “Pertubadora Beleza” In GIUNTA, A. (org). *León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006*. São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial, 2006, p.166.

⁴ Cf. RANCIÈRE, A *partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo Experimental Org.; Editora 34, 2005, p.22 .

⁵ Cf. CAMNITZER, L. “Latrinas, letrados e letras” In: GIUNTA, Andréa (org). *León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006*, cit. , 2006, p. 44.

⁶ Cf. RIBEIRO, J.A. “A arte política de León Ferrari” In *Revista Trópico*. Outubro de 2006, disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2631,1.shl>; acesso em 19/12/2006. Independentemente de minha hipótese a respeito das gravuras, obras como *A espada de Jeová* (série de desenhos, 1982) e *Uma catedral ao vento dos direitos humanos* (escultura pública de 1983) refutam a afirmativa do artista de não ter realizado obra com fins políticos antes de 1985.

⁷ Cf. AMARAL, A. “León Ferrari: os anos paulistas (1976—c.1984)” In: GIUNTA, Andréa (org). *León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006*. cit. 2006, p.60

⁸ Relato de 1980 *apud* GIUNTA, *op.cit*, *idem*.

⁹ *Idem*, *ibidem*.

¹⁰ Canciani, apresentação do catálogo da exposição no Museu Carrillo Gil da Cidade do México, em 1982; *ibidem*, p.181.

¹¹ “Em 1991, Noé Jitrik, referindo-se ao projeto que desde 1962 Ferrari desenvolve com as palavras, escreve: ‘Eu senti, na realidade, que queria fazer uma arqueologia do signo, porque suas grafias remexiam na letra constituída e reconhecível para ir atrás, sempre aquém, como querendo chegar ao ponto e ao momento em que o signo poderia ter se constituído, esse signo que damos por feito e com o qual nos arranjamos, ganho do sentido em toda sua plenitude...’ (Jitrik, 1991).”; *apud*, *op. cit*, p.107.

¹² Cf. CAMNTZER, *op. cit*, p.46.

¹³ Cf. GIUNTA, *op.cit.*, p.167.

¹⁴ Resposta assinada por Julio Plaza, Carlos Fajardo, Rafael Mara Rosa e Leila Ferraz, no *ABC Color*.

¹⁵ Carta da Julio Plaza, Carlos Fajardo, Rafael Maria Rosa y Lerila Ferraz; São Paulo, 02 de julho de 1980; cf. FERRARI, 2005, p.43

¹⁶ Cf. GIUNTA, *op.cit.*, p.177.

¹⁷ Cf. BHABHA, H.K. *O local da Cultura*. Trad. De Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p.226-227.

¹⁸ GIUNTA, *op. cit.*, p.17.

¹⁹ AGUILLAR, Roberto *apud idem*, p.182.

²⁰ Cf. CAMNTZER, *op. cit.*, p.46.

²¹ “Durante siglos, de los dos argumentos catequizadores, la promesa de felicidad eterna y la amenaza del eterno tormento, el Vaticano optó por priorizar este último y utilizó a sus artistas para reforzar y embellecer sus campañas intimidatorias (...) Todas las culturas torturaron, en mayor o menor grado, pero Occidente parece ser la única que hace cultura glorificando la tortura. Es alentador que no haya hoy artistas que, emulando a Miguel Ángel, alenten o endiosen con sus obras a torturadores humanos o divinos.” León Ferrari, “Arte y poder”, publicado no jornal *Clarín*, em 12 de junho de 2004, cf. FERRARI, *op. cit.*, p.222-223.

²² Cf. GIUNTA, *op. cit.*, p. 132.

²³ “Ouça aqui agora: um novo concerto para quatro vozes e um tambor suave”, tradução livre.

²⁴ Cf. MAFFESOLI, M. *A conquista do presente*. Trad. de Márcia C. de Sá Cavalcante. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1984, p. 13.

²⁵ *Idem*, 1997, p.253.

²⁶ Embora não tenha pretensões de discutir o “real” em suas dimensões práticas e representacionais, é importante lembrar que me filio àqueles que o lêem a partir do pensamento do historiador Roger Chartier, que, ao pensar a escrita, comenta: “o real assume assim um novo sentido: aquilo que é real, efectivamente, não é (ou não é apenas) a realidade visada pelo texto, mas a própria maneira como ele a cria, na historicidade da sua produção e na intencionalidade de sua escrita.”; cf. CHARTIER, R. *A Historia Cultural : entre práticas e representações*. Lisboa : Difel, 1988, p.63.

²⁷ *Apud* GIUNTA, *op. cit.*, p.185.

²⁸ *Idem*.

²⁹ Cf. CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Trad. de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994, p.46.

³⁰ MAFFESOLI, *op. cit.*, p.146

³¹ *Apud* ZACCUR, E. “Metodologias abertas a itêrâncias, interações e errâncias cotidianas”. In: GAR-

GIA, R. L. (org.). *Método: pesquisa com o cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p.178.

³² MAFESSOLI, *op. cit.*, p.26.

³³ *Apud* GIUNTA, *op. cit.*, p.172.

³⁴ MAFESSOLI, *op.cit.*, p.91.

³⁵ *Idem*, p.32.

³⁶ “A Igreja tem uma forma de polvo com braços à direita e à esquerda; ambas as partes fundamentam suas posições políticas na Bíblia. Os objetivos a que a esquerda se propõe, ao participar ativamente na luta pela libertação, justificam com acréscimos que a fundamentem em páginas tão terríveis, e compensam em parte o uso que lhe dá a direita. Mas a esquerda usa e cita os versículos benevolentes e cala, ou minimiza, os crimes que Jeová cometeu e os que seu filho promete.” León Ferrari, em entrevista a Alberto Collazo, em 1988, *apud* GIUNTA, *op. cit.*, p.188.

³⁷ MAFESSOLI, *op. cit.*, p.162.

³⁸ Expressão de Charles Fourier citado por Mafessoli; *idem*, p.121.

³⁹ *Ibidem*, 1997, p. 207.

⁴⁰ Cf. CHARTIER, R. “O mundo como representação” In: CHARTIER, R. *À Beira da Falésia: A História entre certezas e inquietudes*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS, 2002, p.68-67.

⁴¹ MAFESSOLI, *op. cit.*, p.37.

⁴² Amaral *apud* Giunta, p.167; catálogo da exposição no MAM-SP em maio de 1980.

⁴³ “Poderíamos então reservar o termo ‘estilo’ a esse *como*, isto é, àquilo que resta de uma representação quando subtraímos seu conteúdo – uma fórmula autorizada pelo contraste entre estilo e substância consagrada pelo uso. No ato de criação artística, creio que é difícil separar o estilo da substância, uma vez que eles emergem juntos num mesmo impulso.”; cf. DANTO, A.C. A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte. Trad. de Vera Perreira. São Paulo: CosacNaify, 2005, p. 283-84. “Maffesoli procura mostrar como a um estilo do cotidiano feito de gestos, de palavras, de teatralidade, de obras em maiúsculas e em minúsculas, deve corresponder uma escritura mais ruidosa, mais polifônica que, sem perder o rigor científico, consiga expressar sua pluralidade e heterogeneidade.”; cf. TEIXEIRA, M.C.S. “Sócio-antropologia do cotidiano: a abordagem de Michel Maffesoli”. In: *Antropologia, cotidiano e educação*. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p.111.

⁴⁴ Cf. GINZBURG, C. Mitos, emblemas e sinais. Trad. de Frederico Carotti. São Paulo : Cia das Letras, 1990, p.163.

⁴⁵ Cf. MAFESSOLI, *op. cit.*, p. 245.

⁴⁶ *Idem*, p.224. “O esteticismo de Maffesoli é fundamentado em Simmel. Ele acredita que, a partir de uma reflexão estética, Simmel elaborou a noção de ‘forma’ como um molde cognitivo, como um *a priori* que ordena as situações e as particularidades observáveis, pondo em relação motivações e maneiras de ser que não são nem exclusivamente racionais, nem exclusivamente sensíveis.”; cf. TEIXEIRA, *op. cit.*, p.109.

⁴⁷ Cf. A cidade-panorama é um simulacro ‘teórico’ ou seja, visual, em suma, um quadro que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas. O deus *voyeur* criado por essa ficção e que, como o de Schreber [Daniel Paul Schreber, *Mémoires d’un névropathe*], só conhece os cadáveres, deve excluir-se do obscuro entrelaçamento dos comportamentos do dia-a-dia e fazer-se estranho a eles” ; cf. CERTEAU, *op. cit.* 1984, p.171.

⁴⁸ Robert Jacoby *apud* GIUNTA, *op. cit.*, p.172.

⁴⁹ Cf. MORE, T. *Utopia*. Trad. Jefferson Camargo e Marcelo Cipola. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

⁵⁰ Entrevista a Adriana Malvido, *ummaisum*, 7 de abril de 1982; *apud* GIUNTA, *op. cit.*, p.180-81.

⁵¹ Cf. KAFKA, F. *O Processo*. Trad. de Modersto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 1997; outra obra baseada no romance do escritor tcheco é o filme *The Trial* (1993) de David Hugh Jones, em que o ator Kyle MacLachlan interpreta Josef K. O diretor nos presenteia com uma cena panorâmica – uma câmera sempre alta, aliás, – do escritório de K., bem ao gosto da obra do MACC de 1983 (fig.1), com seus 1.444 *sujeitos*.

⁵² Como nos lembra Canclini ao chamar os *sujeitos* de Ferrari de “burocratas”.

⁵³ Cf. MELVILLE, H. *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*. Trad. de Irene Hirsch. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

⁵⁴ Cf. RÓNAI, P. (org) *Contos húngaros*. Revisão de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Biblioteca Universal Popular, 1964, p.28

⁵⁵ Cf. Michel Hanke: "A qualidade de *um homem sem qualidades* de Robert Musil"; disponível em: http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n8_Hanke.pdf; acesso em 16/01/07.

⁵⁶ Embora imbuído de uma linguagem própria da História da Arte, quando uso termos como modernismo ou modernidade, acolho as desconfianças de Rancière quanto à sedimentação dessas categorias: "A idéia de modernidade é uma noção equívoca que gostaria de produzir um corte na configuração complexa do regime estético das artes, reter as formas de ruptura, os gestos iconoclastas etc., separando-os do contexto que os autoriza: a reprodução generalizada, a interpretação, a história, o museu, o patrimônio (...). Ela gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de um co-presença de temporalidade heterogêneas."; cf. RANCIÈRE, *op. cit.*, 1995, p.37.

⁵⁷ Cf. MUSIL, R. *O homem sem qualidades*. Trad. Carlos Abbenseth e Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

⁵⁸ "Realismo para Brecht era 'por a nú' a verdadeira vida social e desmascarar o ponto de vista da classe dominante, sem que isto implicasse utilizar as formas do realismo antigo. Precisamente para acompanhar as mudanças de seu tempo, o artista engajado deveria ser aberto às novas formas, sem que isto implicasse o compromisso de sua atitude autenticamente realista com um estilo qualquer e particular'." cf. BRECHT, *On Theatre*, London: Methuen, 1955, *apud* BARROS, José D'Assunção. *O campo da história: especialidades e abordagens*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2004, p.70.

⁵⁹ In BECKETT, S. *Novelas*. Trad. de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

⁶⁰ Nossas referências são, sobretudo, literárias, porque concordo que a descoberta do homem ordinário, este *qualquer um* perdido em seu cotidiano, é uma criação, sobretudo, literária da primeira metade do XIX, e mais: "Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios é um programa literário, antes de ser científico." (cf. RANCIÈRE, *op. cit.*, p.49). V. Hugo, H. Balzac e C. Dickens são anteriores a G. Courbet, J-F. Millet e D.O.Hill.

⁶¹ LOCHER, J.L. (org). *M.C.Escher: his life and complete graphic work*. New York: Abradale Press, 1982; MEURIS, J. *Magritte*. Lisboa: Editora Benedikt Taschen, 1993.

⁶² Cf. COLI, J. "Belos Combates" In: *Jornal Folha de São Paulo*. Caderno **Mais**. Edição de 21 de janeiro de 2007.

⁶³ RANCIÈRE, *op. cit.* 2005, p.15

⁶⁴ RANCIÈRE, J. *Políticas da Escrita*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p.7.

⁶⁵ MAFFESOLI, 1997, p.23.

⁶⁶ *Idem*, p.260.

⁶⁷ RANCIÈRE, 1995, p.8.

⁶⁸ RANCIÈRE, 2005.

⁶⁹ MAFFESOLI, *op. cit.*, p.253. O autor também elege seu contra-argumentador em G. Debord e seu conceito de espetáculo. Ao contrário de Debord, Maffesoli crê que o espetáculo "é fraqueza, certamente, no sentido em que não permite a dominação generalizada do produtivismo, é sempre esse *hiatus irrationalis* que permite a eclosão da desordem num processo linear, sendo plural e multifacetado. Pretender suprimi-lo ou esperar ultrapassá-lo é pretender a completude perfeita e fechada de um dado essencialmente incoerente."; *idem*, p.115.

⁷⁰ cf. TEIXEIRA, *op. cit.*, p.127-131.

⁷¹ RANCIÈRE, *op. cit.*

⁷² cf. FERRARI, *op. cit.* 2005, p.20

⁷³ *apud* GIUNTA, p.142.