

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

Yuri Alexander Figueiredo Flores Machado

**Apropriações e intersecções da arte contemporânea com a escrita:  
desligar as máquinas e permanecer sentado**

Porto Alegre  
2023

Yuri Alexander Figueiredo Flores Machado

**Apropriações e intersecções da arte contemporânea com a escrita: desligar as máquinas e permanecer sentado**

Trabalho de dissertação apresentado à Banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais no Instituto de Artes como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte, no primeiro semestre de 2023.

**Orientador:** Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira.

Porto Alegre  
2023

Dados internacionais de catalogação na publicação  
Rosa Helena Cunha Vidal CRB 10/1906

A149m Machado, Yuri Alexander Figueiredo Flores  
Apropriações e intersecções da arte contemporânea com a  
escrita: desligar as máquinas e permanecer sentado / Yuri  
Alexander Figueiredo Flores Machado. – 2023.  
142 f.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira  
da Silveira.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-  
Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, RS, 2023.

1. Arte contemporânea. 2. Arte e escrita. 3. Artes visuais.  
I. Título. II. Silveira, Paulo Antonio de Menezes Pereira da  
(orientador).

CDD 730  
CDU 73

Yuri Alexander Figueiredo Flores Machado

**Apropriações e intersecções da arte contemporânea com a escrita:  
desligar as máquinas e permanecer sentado**

Trabalho de dissertação apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte, no primeiro semestre de 2023.

Linha de pesquisa: História e teoria dos processos artísticos.

Aprovado em: \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2023.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira-PPGAV/UFRGS  
Orientador

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rita Lenira de Freitas Bittencourt-PPGLET/UFRGS  
Examinadora

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Daniela Pinheiro Machado Kern-PPGAV/UFRGS  
Examinadora

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Joana Bosak de Figueiredo-PPGAV/UFRGS  
Examinadora

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mônica Zielinsky-PPGAV/UFRGS  
Suplente

Prof. Dr. Francisco Eduardo Coser Dalcol-MARGS  
Suplente

## AGRADECIMENTOS

Agradecimentos especiais aos seres humanos especiais que acompanharam a minha pesquisa: Margarita Santi Kremer, minha esposa, Alice Dipp Flores Machado, minha filha, Pietra Santi Kremer, minha enteada, às minhas irmãs, Claire Ducatti Machado e Flora Carolina Figueiredo Flores Machado e à minha sobrinha Laura Flores Machado Levandoski. Agradeço também pelo conhecimento técnico ofertado generosamente pela amiga Rosa Helena Vidal. Dedico à Margarita e à Alice o presente trabalho, *in memoriam* ao meu pai, Jorá Ribeiro Machado, e *in memoriam* com uma saudade implacável, à minha mãe, Clara Figueiredo. Importante agradecer com franco entusiasmo ao meu orientador, o Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Paulo Silveira, pelo apoio acadêmico às minhas ambições metodológicas durante o andamento da pesquisa, bem como, pela paciência com alargamento dos prazos regulamentares para a finalização da pesquisa.

Registro a minha admiração pelos docentes do PPGAV/UFRGS que contribuíram com a minha formação em História, Teoria e Crítica da Arte, o que resultou na transformação de meu entendimento de mundo e das Artes Visuais, em especial às integrantes de minha banca de mestrado, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Daniela Kern e Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Joana Bosak. Fico grato também pelo aceite da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rita Lenira Freitas de Bittencourt, docente do Instituto de Letras da UFRGS, pesquisadora que acumula importante conhecimento sobre o meu objeto de pesquisa. Saúdo todos os meus colegas e colegas de turma e meus companheiros e companheiras de trabalho da Fundação Vera Chaves Barcellos pelo compartilhamento do conhecimento em artes visuais, principalmente nas pessoas dos artistas Patricio Farías e Vera Chaves Barcellos.

Por fim, acuso aqui, toda a minha satisfação em poder contribuir em uma pequena escala com o complexo conhecimento produzido no seio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, instituição que proporcionou a mim a oportunidade de poder estudar e satisfazer o meu desejo recorrente em adquirir conhecimento sobre artes visuais e literatura. Como retribuição ofereço tão somente o meu compromisso em defendê-la de todo e qualquer ataque obscurantista que venha aossá-la durante a minha existência.

## RESUMO

A presente dissertação ambiciona traçar um possível trajeto de algumas práticas artísticas interseccionadas pela escrita, investigando e refletindo acerca das especificidades dessa permuta, passando pelas experiências apropriacionistas em artes visuais de Marcel Duchamp, Patricio Farias, Rufino Mesa, Vera Chaves Barcellos, coletivo de artistas *Fractal Studios* e do poeta e escritor Bertolt Brecht. Temos como objeto de análise, exemplos de apropriação em artes visuais e seus enlaçamentos com a escrita, a literatura e a mídia de massa desenvolvidos pelos artistas visuais e o escritor alemão. Propõe-se um viés crítico no que diz respeito a alguns fenômenos sociais contemporâneos de grande envergadura como a influência das novas tecnologias digitais sobre o campo artístico e uma evidente ausência de uma concertação ética em alguns gestos apropriativos. Evidenciamos também um possível vórtice da disseminação generalizada do ato apropriacionista durante o século XX em relações imbricadas de artistas com escritores nas primeiras décadas do mesmo século. Constatamos a presença da comunicação de massa, em especial o jornal e a televisão, como matéria-prima de alguns trabalhos analisados na presente dissertação. Presentes ao debate proposto, oferecemos noções contemporâneas de arquivo, anacronismo das imagens, textos literários precursores, memória e patrimônio cultural.

**Palavras-chave:** apropriação artística; arte e escrita; arte e literatura; arte e tecnologia; montagem.

## ABSTRACT

This dissertation aims to trace a possible path of some artistic practices intersected by writing, investigating, and reflecting on the specificities of this exchange, passing through the appropriation experiences in visual arts of Marcel Duchamp, Patricio Farías, Rufino Mesa, Vera Chaves Barcellos, collective of *fractal studios artists* and the poet and writer Bertolt Brecht. As the object of analysis, we have examples of appropriation in visual arts and their links with the writing, literature, and mass media developed by these visual artists and the German writer. A critical bias is proposed concerning some contemporary social phenomena of grand scales, such as the influence of new digital technologies on the artistic field and an evident absence of ethical concertation in these appropriate gestures. We also evidenced a possible vortex of the widespread appropriationist act during the twentieth century in the imbricated relations of artists with writers in the first decades of the same century. We observed the presence of mass communication, especially the newspaper and television, as the raw material of some works analyzed in this dissertation. Present to the proposed debate, we offer contemporary notions of archives, anachronism of images, precursor texts, memory, and cultural heritage.

**Keywords:** artistic appropriation; art and writing; art and literature; art and technology; mouting.

## SUMÁRIO

|          |  |            |
|----------|--|------------|
| <b>1</b> | <b>INTRODUÇÃO .....</b>  | <b>8</b>   |
| <b>2</b> | <b>CONSOLIDAÇÃO DA APROPRIAÇÃO ARTÍSTICA NO SÉCULO XX .....</b>                          | <b>11</b>  |
| 2.1      | A palavra resguardada pela obra de arte .....  | 44         |
| 2.2      | A obra de arte na era de sua destrutibilidade técnica .....                              | 57         |
| <b>3</b> | <b>DESLIGAR AS MÁQUINAS E PERMANECER SENTADO .....</b>                                   | <b>74</b>  |
| 3.1      | A apropriação por contraposição em obras de Vera Chaves Barcellos e Bertolt Brecht ..... | 100        |
| 3.2      | Libertando Genet.....  | 115        |
| <b>4</b> | <b>A APROPRIAÇÃO ARTÍSTICA ENTRE O REPOUSO E O MOVIMENTO .....</b>                       | <b>127</b> |
|          | <b>REFERÊNCIAS.....</b>  | <b>136</b> |



## 1 INTRODUÇÃO

Tenho vivo interesse em realizar uma pesquisa sobre as intersecções entre arte e escrita e seus desdobramentos em alguns processos de apropriação artística. Meu objetivo principal gira em torno de entender como se dava e se dá esse infinito processo de aprendizagem humana fundamentado em partir daquilo que já foi realizado pelo outro, o que acaba por ressignificar a arte e o próprio mundo: mapear similitudes e diferenças nos modos de fazer de artistas e escritores nos campos das artes visuais e da produção de textos no que diz respeito aos processos contemporâneos de apropriação em artes visuais.

Depois de iniciada a pesquisa outra razão se impunha, havia subjacente ao meu interesse tentar sanar um incômodo que me acompanha desde o Bacharelado em História da Arte que apresento na forma de uma pergunta: em que medida tais processos de apropriação artística estão em consonância com alguns valores fundamentais e bem-vindos à coletividade humana, tais como, a ética e a honestidade intelectual e artística?

Outro efeito que me alcançou no desenrolar da pesquisa foi causado pelo sentimento de verificar o quanto esses processos de apropriação que ocorreram no século XX acabaram por influir decisivamente na construção da própria memória cultural, e também, como esses elementos poderiam estar presentes na produção artística, e ainda: como a intersecção das artes visuais e da escrita, principalmente em sua configuração literária, permaneceram em constante fricção e contaminação mútua desde pelo menos o início do século XX?

Na investigação sobre o tema desenvolvido no primeiro capítulo verifiquei que os processos de apropriação cultural entre os seres humanos remontam à antiguidade, contudo, o meu objetivo está restringido aos acontecimentos ocorridos durante o século XX e início do XXI, tanto na mudança nas formas de operar dos artistas, quanto na percepção e na recepção do espectador de arte com consequências decisivas na disciplina História da Arte.

Arte e escrita mantiveram e mantêm uma relação muito próxima, e ao que parece, o fenômeno continua em franca expansão, seja em um diálogo impulsionado pela apropriação direta, seja pela inspiração de artistas seduzidos por alguns textos literários em seu uso direto, ou em parte, em seus processos de investigação poética, ou ainda, em traduções intersemióticas de diversas intensidades.

No capítulo *A palavra resguardada pela obra de arte* tentamos uma aproximação da *Biblioteca de textos apócrifos*, trabalho do escultor catalão Rufino Mesa, que apresenta uma “escultura-biblioteca” interseccionada pela arte e a escrita em uma de suas *ocultaciones*. Aqui, a reflexão gira em torno dos diálogos entre arte, texto e a ambição humana de permanência por meio da escrita e das artes visuais, tendo em vista a capacidade da materialidade da obra de arte de atravessar a fronteira dos tempos. Desenvolvemos uma abordagem da obra, amparados em algumas discussões contemporâneas que giram em torno do conceito de montagem e anacronismo das imagens, de *mal de arquivo*, do filósofo francês Jacques Derrida (1930-2004), bem como, algumas considerações sobre a percepção contemporânea do conceito de patrimônio histórico. Há também a ambição de relacionar com o presente alguns aspectos latentes na obra que pode nos levar pensar sobre armazenamento e transmissão de dados em arquivos da contemporaneidade.

Dando sequência ao trabalho oferecemos uma visada sobre o presente em *A obra de arte na era de sua destrutibilidade técnica*, em que tentamos colocar em marcha a necessária crítica de um processo de apropriação violenta, fomentada em nossa época por artistas que se utilizam de uma nova tecnologia oriunda do mercado financeiro e que permanece em franco assédio sobre o campo artístico. É imperioso, pelo menos entre os muros da academia, tal exercício crítico a respeito da influência da nova tecnologia digital sobre artistas e as suas consequências sociais, ambientais e econômicas no século XXI.

Em *Desligar as máquinas e permanecer sentado* temos um exemplo de apropriação artística desenvolvido pelo artista chileno radicado no Brasil desde os anos 1980, Patricio Farías (1940), a partir da obra *Apolinère Enameled* de Marcel Duchamp (1887-1968), que Farías ressignifica em vídeo. Tenta-se evidenciar a influência de fundamental vanguarda literária sobre artistas visuais do século XX, bem como, a relação de obras do artista francês com diversos textos literários do século XIX e XX, entre os quais, os de Raymond Roussel (1877-1933) e de Franz Kafka (1883-1924). No que chamamos de “vertente duchampiana” da obra de Patricio Farías, podemos refletir em torno da reificação do ser humano, tendo como pano de fundo a onipresença da máquina e da técnica a partir do século XX, onde estiveram e (estão) presentes, a tortura, o terror e a morte.

Em *A apropriação por contraposição em obras de Vera Chaves Barcellos e Bertolt Brecht*, tem por base de uma comunicação aprovada para apresentação no

41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte em 2021. O trabalho teve origem na disciplina de *Metodologia de pesquisa em História, teoria e crítica da arte*, ministrada pelo Professor Paulo Silveira. O texto completo coloca em diálogo duas obras da artista Vera Chaves Barcellos (1938): *No a la guerra* (2007) e *Menexene* (1992/1993), com *Kriegsfibel* (1955), livro escrito por Bertolt Brecht (1898-1956). A primeira obra traz relação com imagens apropriadas de guerras, a segunda, com imagens apropriadas e manipuladas da primeira guerra do Iraque com um Diálogo de Platão. Colocamos ambas em analogia com o livro do poeta alemão Bertolt Brecht. Comparece também uma discussão a respeito de exemplos de apropriação artística direta que oferecem contribuições para o nosso entendimento de fenômenos sociais e midiáticos decisivos ocorridos no século XX.

Chegamos ao fim do trabalho *Libertando Genet*. O texto foi originalmente publicado na forma de ensaio em 2021 na *Revista Pomares*, periódico sobre artes visuais e cultura da Fundação Vera Chaves Barcellos. Analisamos a obra *Visitant Genet* (2000), de Vera Chaves Barcellos, exposta em Girona e Porto Alegre respectivamente em 2000 e 2001. A artista teve como inspiração para a realização do trabalho, alguns romances de autoria do escritor Jean Genet (1910-1986). Pretende-se, por meio do texto *Visitant Genet*, oferecer uma reflexão sobre o conceito de tradução intersemiótica, e também, com algum teor de ambição, colocar em marcha uma tímida aproximação do que entendemos significar a palavra “liberdade”, mergulhados que estamos mais uma vez na história do Brasil, em um ambiente político imprevisível em que a democracia novamente está ameaçada.

## 2 CONSOLIDAÇÃO DA APROPRIAÇÃO ARTÍSTICA NO SÉCULO XX

É comum no âmbito das diversas áreas de investigação dos fenômenos sociais e culturais, a afirmação de que a própria formação da teia complexa a qual nomeamos “cultura” está inexoravelmente tecida por processos múltiplos de apropriações artísticas, religiosas e comportamentais. Na presente dissertação temos em mente a cultura não somente como o oposto a *natura* – ideia problemática no contexto da modernidade e do capitalismo industrial, tendo em vista que tal separação está levando ao colapso de ambos, cultura e natureza –, e também, não exclusivamente como um conjunto ou somatório de tradições artísticas, científicas, religiosas e filosóficas de uma sociedade. Os objetos artísticos serão analisados partindo do princípio de que, cultura significa que também as técnicas próprias e os costumes políticos interferem decisivamente no pensar e no fazer artístico dessa sociedade, e por isso, se cultura em seu sentido antropológico é também um conjunto de convenções compartilhadas do qual somos tributários, é lícito afirmar que todo e qualquer objeto artístico estará evidentemente sujeito à crítica.

Tal proposição, a de que, o que é produzido artisticamente é o resultado de um fluxo incessante de apropriações possui fundamentação em diversos estudos e pesquisas sobre as trocas de experiências simbólicas do ser humano e apropriações materiais - violentas ou não - realizadas entre os diversos agrupamentos humanos desde pelo menos a Era do Bronze. Aqui interessa o importante trabalho realizado pelo pesquisador alemão Walter Burkert (1931-2015), estudioso da mitologia e da cultura grega que depois da Segunda Guerra Mundial ajudou a estabelecer de vez a noção nas disciplinas de História e Ciências Sociais de que aquilo que sempre se pensou ser origem, a semente do que chamamos no senso comum de “ocidente”, foi formado na verdade por diversas apropriações culturais e religiosas realizadas pelos gregos em contato com povos orientais, do norte do continente africano e de povos semitas:

O fato de a língua grega, bem como a religião grega, ter de ser entendida como uma síntese entre um substrato solidamente ligado a uma região e sedimentações indo-europeias é desde muito uma ideia diretriz da História. Em que medida este ponto de partida é consistente e pode ser verificado em pormenor, é uma outra questão. (BURKERT, 1993, p. 54).

A Grécia Antiga foi considerada por muito tempo o berço dos fundamentos da nossa própria existência e de nossa autopercepção como “humanos”. Contudo, tal conhecimento teria sido buscado em diversos outros agrupamentos, também formados por seres humanos, durante a sua consolidação como ponto de referência hegemônico em diversos âmbitos das atividades criativas no mundo antigo. Os integrantes dos agrupamentos existentes onde hoje é a Grécia, passaram então, a ser percebidos não mais como pessoas que criaram uma cosmovisão independente de influências:

Dualismos globais que exageram e sobrecarregam a diferença entre indo-europeu e não indo-europeu; masculino e feminino; patriarcado e matriarcado; céu e terra; olímpico e ctônico; espírito e instinto. São colocados de modo algo simplista no primeiro plano. A interação de ambos os polos se reflete depois, supostamente na religião grega, fazendo com que os novos deuses destronem os antigos titãs ou com que o pai celeste indo-europeu despose a rainha mediterrânea. (BURKERT, 1993, p. 54).

O que Burkert argumenta é que não poderia haver um grupo de humanos que viveria em um determinado espaço geográfico apartado do restante do mundo antigo em um *ponto de origem unívoco*. Seria mais razoável entender a Grécia Antiga como um *ponto de intersecção múltiplo* em que foi construído coletivamente um conhecimento entrecruzado por diversas influências. O que pode ser evidenciado no fluxo das práticas religiosas:

A observação mais pormenorizada mostra como a esquematização violenta o fenômeno. O mito das gerações dos deuses é arcaico e oriental, bem assim a ideia dos deuses celestes em contraste com os deuses inferiores. [...] Enquanto o sacrifício olímpico tem a ver com algo semita. (BURKERT, 1993, p. 55).

E também de influências linguísticas ocorridas entre agrupamentos humanos separados no espaço geográfico em um grande arco em que o indo-europeu é somente uma das potenciais influências, juntamente de outras, sobre a formação da cultura na Grécia Antiga:

Há muito tempo que foi constatado que uma grande parte do vocabulário grego e, particularmente, a maioria das localidades não são indo-europeias. São principalmente os sufixos *-nth (os)* e *-ss(os)* que chamam a atenção. (BURKERT, 1993, p. 55).

A investigação filosófica dos fenômenos naturais e sociais, o estabelecimento da política como uma arena privilegiada da disputa de contrários como alicerce da

*pólis*, e também, no que nos interessa no presente capítulo, aquilo que nós entendemos como constituintes da arte e da poesia até os dias de hoje foram resultado de um complexo e duradouro processo de apropriação entre agrupamentos humanos localizados em diversas partes do globo terrestre. Tal percepção sobre a importância dos processos de apropriação cultural e artística que constituíram e constituem o mundo ocidental é fundamental para uma visada crítica do presente. É a partir desse exercício também crítico que uma pergunta se impõe: com as rupturas e mudanças nos processos poéticos no campo das artes visuais ocorridas no século XX, ainda é levada em conta alguma preocupação do ponto de vista ético e moral no desenvolvimento daquilo que concerne aos próprios processos de apropriação artística? Temos em perspectiva na escrita da presente dissertação a ética (*ethike*) em sua relação direta com a moral (*moralis*), ou seja, na conformação de uma existência humana coletiva e jamais individual e que age em busca de algum universal. Pensamos que os processos artísticos devam estar submetidos ao mais elementar entendimento da ética:

Parte da filosofia prática que tem por objetivo elaborar uma reflexão sobre os problemas fundamentais da moral (finalidade e sentido da vida humana, os fundamentos da obrigação e do dever, natureza do bem e do mal, o valor da consciência moral, etc.), mas fundada num estudo metafísico do conjunto das regras de conduta consideradas como universalmente válidas. (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006, p. 97).

Para iniciar o trajeto necessário à compreensão do processo ininterrupto de apropriação artística escolhemos uma passagem de um texto da metade do século XX. Apesar de não ser um texto diretamente relacionado às pesquisas sobre apropriação artística em artes visuais em seu sentido estrito, o tema pode ser abordado tangencialmente em raciocínios sobre a técnica e os objetos técnicos, conhecimento desenvolvido por Gilbert Simondon (1924-1989) que estabeleceu um diálogo entre o pensamento técnico e o pensamento estético. Sendo o século XX o momento histórico em que a técnica assedia quase todos os âmbitos de atividade humana de forma brutal e definitiva, optamos em ter em mente na escrita do presente capítulo sobre a apropriação artística no século XX, a seguinte proposição:

A arte transpõe os limites ontológicos, libertando-se em relação ao ser e ao não ser: um ser pode vir a ser e se repetir sem se negar e sem rechaçar o ter sido. A arte é um poder de iteração que não aniquila a realidade de cada recomeço; nesse aspecto, ela é mágica. Faz com que toda a realidade singular no espaço e no tempo seja, no entanto, uma realidade em rede: esse ponto é homólogo de uma infinidade de outros que lhe correspondem e que são ele mesmo, mas sem destruir a hecceidade de cada nó da rede: ali, nessa estrutura reticular do real, reside o que se pode chamar de mistério estético. (SIMONDON, 2020, p. 296).

Fica evidente para Simondon que o “mistério estético” só realmente existe e somente permanece mistério se possuir a capacidade mágica na manutenção de dois processos concomitantes: o de mudar infinitamente, ao mesmo tempo em que, se repete mantendo a sua *hecceidade*<sup>1</sup>, ou seja, condição e sítio do relacional em artes visuais contemporâneas que pressupõe que cada encontro é único e que cada apropriação gerará outra unicidade ressignificada. Esse *quase-princípio* que estabelece uma transposição constante dos limites ontológicos da arte é possivelmente o fio condutor do ato de apropriação artística em vários momentos da história da arte do século XX. A arte contemporânea, mais do que ser dependente do ato de apropriação artística, esteve e está estabelecida por uma iteração<sup>2</sup> que concede a sustentação poética necessária para os diversos processos artísticos apropriacionistas. Processos que em um primeiro momento modificaram e logo solidificaram um entendimento apropriacionista do fazer artístico no século XX, ao ponto de em alguns momentos, o próprio ato de apropriação desaparecer na opacidade do objeto apropriado. Sobre a onipresença da apropriação, a pesquisadora e professora Lucy Soutter da Escola de Artes de Westminster, em Londres, em um texto de 2006, intitulado, *The Collapsed Archive: Idris Khan*, argumenta:

---

<sup>1</sup>Caráter particular, individual e único de um ente.

<sup>2</sup>Ato de repetir uma função por um determinado tempo até que uma condição seja alcançada.

Em meados da década de 1990, a apropriação pós-moderna ainda não era um tópico relevante nas escolas de arte. Estudantes ficariam entusiasmados com a pura audácia de Sherrie Levine, a libido de *bad boy* de Richard Prince e o sensacionalismo *kitsch* de Jeff Koons. Mas nos últimos anos isso tudo tem decaído bastante. A apropriação se tornou, não ultrapassada, mas tão onipresente, ao ponto de passar despercebida. A última Trienal Tate propôs que a apropriação se tornou uma tendência dominante na prática da arte contemporânea, e que o material apropriado já não precisava apontar nada em particular: não a “morte ao autor”, não à crítica de representações da mídia de massa, não a um comentário sobre o capitalismo consumista. Ao contrário, parece que apropriação se torna uma ferramenta para um novo subjetivismo, com a escolha do artista de imagens ou referências representando um lance de autenticidade. (SOUTTER, 2009, p. 166).

Não nos parece que seja o caso de afirmar que já não nos damos ao trabalho de identificar os gestos apropriativos colocados em prática pelos artistas visuais, mas muitas vezes, os naturalizamos de tal sorte que nem mais os questionamos quando julgamos necessário, seja do ponto de vista ético e moral, seja do ponto de vista da sua envergadura imagética e da qualidade poética do ato de apropriação artística analisado. Para alguns atores do campo da arte, questionar um ato de apropriação que se julgue inconsequente do ponto de vista ético e moral, seria o mesmo que questionar a liberdade inerente que existiria ao próprio ato artístico. Na presente dissertação, entendemos o contrário, que é a ausência de crítica que pode levar a uma despontecialização do bem-vindo fazer disruptivo em artes visuais que acaba por se dissolver em uma espiral apropriativa e destrutiva levada adiante conscientemente, ora pelo capital especulativo, ora por atores do próprio campo da arte. Pensar em apropriação no campo da arte é pensar em arte contemporânea, e vice-versa, um processo que a partir dos anos 1980 irá se intensificar com tanta força ao ponto de confundir-se com a própria arte produzida. Contudo, como lembra o antropólogo Bruno Latour em seu texto *Não há redenção para arte*, chama a atenção que tal processo relacional vem de longe, sendo inclusive anterior à era da reprodutibilidade técnica:

Colocar uma imagem em relação com outras, jogar com séries de imagens, repeti-las, reproduzi-las, transformá-las sutilmente são, e eram, práticas artísticas correntes antes mesmo da tristemente célebre “era da reprodução mecânica”. A “intertextualidade” é uma das maneiras de visualizar a cascata de imagens no terreno artístico – essa relação profunda e inextricável que articula cada imagem com todas as imagens já produzidas, a relação complexa de sequestro, alusão, destruição, distância, citação, paródia e luta. (LATOURE, 2021, p. 145).



Desde os anos 1960 a intertextualidade tentou e continua tentando dar conta do entendimento desses processos citados por Latour, entendido aqui como uma conexão entre textos. O conceito foi introduzido na década de 1960 por Julia Kristeva (1941–). Em um sentido explícito o termo é aplicado em casos evidentes quando uma obra literária faz alusão a outra, como por exemplo em *Ulisses* de James Joyce. A intenção da filósofa e crítica literária búlgaro-francesa, contudo, foi evidenciar que cada texto é também um intertexto numa sucessão de textos pretéritos ou que ainda serão escritos. Se um texto jamais pode ser avaliado isoladamente, se um texto é sempre relacional tanto no tempo como no espaço, poderíamos aplicar com alguma liberdade que ultrapassaria as fronteiras epistemológicas da disciplina de História da Arte, o conceito de Kristeva em análises de obras de arte. Encontraremos analogias com os conceitos de anacronismo e de montagem anacrônica como um entrelaçamento de anacronismos e conflitos, dialética daquilo que se cria ou avança ou do que perdura ou retorna pousando novamente no presente. Esse olhar dialético entende os diversos tempos existentes na imagem jamais em sucessão, mas em simultaneidade e inter-relação. Um olhar assim nos permite uma escrita da história da arte como montagem feita de aproximações enfáticas que partem da nossa experiência aguda no tempo presente diante da imagem, e como propomos, também do leitor diante do texto. Em dois capítulos subsequentes da presente dissertação tentaremos desenvolver o presente raciocínio.

Dessas complexas relações entre imagens e obras de arte derivam o que o antropólogo francês chama de *re-representações*. No seu texto *Iconoclash* ele alerta, que tais processos não transitam no âmbito do iconoclasmo, mas no campo da arte contemporânea propriamente dita e estaria situado dentro da história e jamais fora dela. A partir das proposições de Simondon e Latour, não há como não imaginarmos o uso da “cascata de imagens” em arte contemporânea, como um meio de *duplas-condições* que aparecem na mesma obra de arte. Tomemos como exemplo algumas das obras analisadas na presente dissertação: após sofrer um ato de apropriação, as imagens passam a existir ao mesmo tempo em uma condição *prosaica e privilegiada*, como veremos na obra de Vera Chaves Barcellos (1938–) *Menexene*, onde uma imagem publicada no jornal é apropriada e manipulada e passa a ter a companhia do mármore e da condição nobre do guerreiro do mundo antigo; *submetida e entronada*, no livro *Kriegsfibel*, em que as imagens são

submetidas e ao mesmo tempo elevadas pelo poeta alemão Bertolt Brecht (1898-1956) a uma *práxis* intertextual, sendo incluídas em uma obra híbrida em que o dramaturgo alemão conjuga imagem e poesia; *passada e futura*, presente na obra de Rufino Mesa (1948–) *A biblioteca de documentos apócrifos*, em que escritos-imagens-documentos apropriados passam a viver em um limbo existencial formado por escultura e escrita entre o anacronismo e um possível futuro; *destruída e reidealizada*, em *The Burned Picasso*, em que uma obra original de Pablo Picasso é apropriada e incinerada, tendo a sua imagem “reidealizada” como um NFT.

Em 1930 no texto *The Challenge to Paiting*, o poeta francês Louis Aragon (1897-1982) apontou alguns acontecimentos que envolveram o ato da colagem e da apropriação artística utilizado por Marcel Duchamp (1887-1968) e Francis Picabia (1879-1953), e que teriam sido de importância capital para o entendimento de muito do que viria a acontecer no século XX em artes visuais. Chama a atenção que também Aragon fala em “mágica” oriunda de “novos mágicos” (artistas vanguardistas apropriaçãoistas) capaz de reinventar o encantamento, e que como vimos, também pensou Simondon:

O que agora é preservado emerge uma ideia afirmativa que foi chamada “a personalidade de escolha”. Um objeto manufaturado pode de mesma forma ser incorporado a uma pintura, ou constituir a própria pintura. Uma lâmpada elétrica se torna para Picabia uma jovem moça. Nós vemos que aqui os pintores realmente começaram a usar objetos como palavras. Os novos mágicos reinventaram o encantamento. E para aqueles que continuam pintando, todo o sentimentalismo em relação ao material agora era abandonada. (ARAGON, 2009, p. 27).

O poeta francês notou que os precursores dos artistas apropriaçãoistas de hoje passaram a utilizar objetos como palavras em uma narrativa visual. Um vocabulário que envolve as artes visuais e a escrita será estabelecido. Salta aos olhos a utilização de toda uma heteroglossia que é utilizada de forma comum na contemporaneidade por críticos e teóricos da literatura na análise de textos literários, assim como, por teóricos e historiadores da arte na análise de obras de arte.

O foco da pesquisa de Julie Sanders, Professora de Literatura Inglesa e atual diretora da *Royal Holloway*, Universidade de Londres em seu livro *Adaptation and Appropriation* está nas adaptações de textos canônicos da literatura para o teatro e o cinema, mas também sobre exemplos de textos literários que derivam em outros e que foram carregados de apropriações mais ou menos nebulosas, e que são

interpretadas como alusões, citações ou homenagens, e não como apropriações, tal qual o estabelecido e consagrado no campo das artes visuais e normalmente encaradas com bastante naturalidade, tanto por artistas, como pelo público de arte contemporânea. Uma obra de arte na contemporaneidade para ser acusada de plágio deve cumprir uma lista de requisitos, deve ser considerada uma imitação ou cópia que esteja bastante evidente, ao contrário do campo da literatura em que os autores de textos que trabalhem com alusões, inferências ou homenagens sutis não explicitadas no que diz respeito ao texto-fonte estarão certamente sujeitos a acusação de plágio:

Interações encorajadas entre apropriações e suas fontes começam a emergir, então, como um aspecto fundamental, e até vital, da experiência de ler ou assistir, uma experiência capaz de produzir novos significados, aplicação e ressonância. A apropriação nem sempre torna as suas relações e interrelações com o texto-fonte tão claras como em peças com textos embutidos citados pelo nome. O gesto para apontar o texto-fonte pode ser mais enuviado que nestas situações explícitas, e isto coloca em jogo, às vezes de modos controversos, questões de propriedade intelectual, reconhecimento apropriado, e, no pior dos casos, a acusação de plágio. (SANDERS, 2006, p. 32).

A apropriação artística que foi colocada em prática por algumas das vanguardas artísticas e literárias acabou por contribuir para tal cruzamento. Parece que no âmbito da cognição e da percepção poética de alguns escritores e artistas vanguardistas, o trabalho com a linguagem escrita e com a utilização de palavras em seus processos de reorganização poética foi realizado em conjunto com o pensamento por imagens. Ao acoosarem o mundo veloz e violento do início do século XX, a adesão de palavras e imagens não concorriam entre si, mas colaboravam em um processo imbricado de abordagem poético-visual de mundo.

Texto e imagem corroboraram no âmbito do futurismo. Cubofuturismo foi o termo usado pela crítica de arte russa para designar ao mesmo tempo um grupo de pintores e escritores, os cubofuturistas e sua produção caracterizada de objetos, palavras, números e elementos planos representados total ou parcialmente em um espaço restrito. Costuma-se atribuir a introdução do termo a David Burliúk (1882-1967), que o utilizou em 1913 para se distinguir de outros futuristas (tanto russos como italianos) e encontrar um nome adequado para as pesquisas realizadas pelo pequeno grupo de artistas e poetas. Originalmente o grupo se chamava *Gileja* e se reunia em torno dos irmãos Burliúk em uma extensa propriedade rural chamada

*Tcherniánka*, na Rússia pré-revolucionária. Na semente do que veio a se chamar cubofuturismo, a manifestação poética escrita e o pensar poético por meio de símbolos, imagens mentais e números estavam mesclados entre si em processos cognitivos interdependentes de que se serviram alguns artistas/escritores russos, como Velimir Khlébnikov (1885-1922), conforme registrado pelo escritor russo Benedikt Lívchits (1886-1939) que fez parte do grupo inicial cubofuturista:

Logo no primeiro dia de estada na casa dos Burliúk, Nicolai trouxe para o meu quarto uma pasta de papéis cheia dos manuscritos de Khlébinikov. Uma papelada caótica que parecia ajuntada às pressas. Incrições com os mais variados conteúdos ziguezagueavam em disparada para todas as direções como contas de vidro miúdas em páginas in-quatro e in-fólio arrancadas de livros contábeis, ou simplesmente espalhavam-se por fragmentos de papéis. Colunas de palavras aleatórias se mesclavam com datas de acontecimentos históricos e com fórmulas matemáticas, rascunhos de cartas, nomes próprios e fileiras de números. Só a muito custo era possível fisgar elementos de discurso organizado na torrente maciça de escritura. (LÍVCHITS, 2021, p. 52).

Khlébnikov foi poeta, pintor e teórico da poesia e figura central do cubofuturismo, considerado como o maior exemplo de poetas para poetas. Roman Jakobson (1896-1982) em sua famosa monografia *A geração que esbanjou seus poetas* (1931) dá a ele um lugar central na renovação da poesia russa. Será por meio da análise da práxis poética de Khlébnikov que o linguista desenvolverá no âmbito do Círculo de Moscou, ideias centrais que permearam por muito tempo as pesquisas dos formalistas russos, tais como: “palavra autoforjada”, “linguagem transmental”, “estranhamento”, “procedimento” e “literariedade”. Em 1922, Velemir Khlébnikov morreu de fome em condições de miserabilidade extrema ao final da Guerra Civil que foi deflagrada com a Revolução Russa em 1917.

Em 1911, Lívchits identificou em Khlébnikov, uma tentativa de um pensamento entrecruzado pela poesia e pelas artes visuais como elementos inseparáveis em um processo de organização poética do espaço:

Uma seara em que tudo dependia de instinto e de inspiração, em que o êxito dependia de um acaso inesperado para o próprio poeta. Era preciso explodir o solo virgem e abrir veredas na mata espessa enquanto se buscava apoio na experiência das artes visuais, principalmente na pintura, que quarenta anos antes já havia levantado o lema da emancipação do material. Um caminho feito de analogias arriscadíssimas e de suspensões contínuas, mas não havia escolha, e eu o tomei. (LÍVCHITS, 2021, p. 56).

Em 1912, os poetas futuristas lançaram o manifesto *Bofetada no gosto público* (em que repetem o tom niilista do manifesto de Marinetti, o que mais tarde será motivo de autocrítica) assinado por Vladimir Maiakóvski e Velimir Khlébnikov, e anunciaram “a palavra como tal” ou *samovítioie slovo*. Khlébnikov, considerado um mestre por Maiakóvski, transportou a questão da sonoridade para a relação com o significado, pois, ele considerava, que não há som que não seja tomado também de sentido, ritmo e tema são interdependentes e indissolúveis. Em *A palavra como tal sobre as obras literárias*, aparece em suas primeiras prescrições:

1 - Que se escreva e leia num abrir e fechar de olhos: (canto, murmúrio, dança, dispersão em construções mal arrumadas, esquecimento, aprendizagem. V. Khlebnikov, A. Gouro, A. Kroutcho. Em pintura: N. Bourliouk e O. Rozanova. 2 - Que se escreva e leia penosamente e da forma mais discordante que botas engraxadas ou um camião no salão (muitos meandros, ligações, enredos e extractos, superfícies, cheia de farpas, fortemente rugosa.). Em poesia: D. Bourliouk, V. Maiakovski, N. Bourliouk, B. Livishitz. Em pintura: D. Bourliouk e K. Malevitch. (KROUTCHONYKH; KHLEBNIKOV, 1973, p. 7).

Na velocidade de uma pincelada sobre a tela ou de “um abrir e fechar de olhos” os artistas e poetas cubofuturistas propunham uma escrita que saltasse para a terceira dimensão:

O odor e a palavra. Sou jovem e não possuo rimas de perfumadas cartas de mulheres, mas vós, erotomaniacos envelhecidos, podeis acreditar no aroma. [...] Quando era aluno no Liceu Kherson era para mim um grande prazer passear no velho cemitério do tempo de Catarina e ler as inscrições funerárias que soavam diferentemente sobre a pedra ou o bronze. Esforçando-nos por exprimir a 3ª dimensão das letras, não estamos alheios à sua escultura. A verbocriação é possível, e em que medida? Onde procurar o critério de beleza da nova palavra? A criação duma palavra deve partir duma raiz ou ser fortuita? (BOURLIOUK, 1973, p. 26).

Elencamos o exemplo do cubofuturismo como objeto de análise devido à relação imbricada entre o pictórico e a escrita contida não somente no resultado final de algumas de suas obras de arte, mas principalmente pela percepção essencial que os seus integrantes nutriam de que poesia e artes visuais participavam de um mesmo constructo mental complexo em seus processos artísticos. Foi na década de 1910 que esse o grupo de artistas e poetas introduziram a tentativa de amalgamar tanto no pensamento como em sua *práxis*, as artes visuais e a escrita reemersas

imagneticamente em uma aura de utopia e antecipação futurística expressada no neologismo *zaum*:

Na Rússia, na década de 1910, o livro, ou seja, a primeira página, foi mais do que a tela do pintor, o suporte de múltiplas experimentações que associavam escrita poética e rica pincelada pictórica. A invenção de uma linguagem “transracional” (chamada “zaum”, palavra composta por “za” além, e “um”, o espírito, a razão) catalisou essas investigações. (CHEVRIER, 2004, p. 190).

A ideia de *zaum* é caracterizada pela associação com a gestualidade. Som e a escritura são dependentes do contexto em que o poema é enunciado (pragmática). A escrita surge entre o além e a razão descolando-se do seu conteúdo semântico, transitando entre dois âmbitos, o da imagem e o da escrita que aparentemente não são conjugados hierarquicamente. Tal processo experimental que ambiciona separar a palavra de seu conteúdo semântico levou os escritores russos a revelaram a complexidade de qualquer material verbal criando uma nova linguagem – denominada pelos cubofuturistas de (transmental ou *zaum*). Mostraram que o sentido pode ser transmitido tanto por letras, a grafia em seu aspecto visual, como pelo som, a entoação prosódica e discursiva, propondo que o valor semântico não está apenas no conteúdo da palavra, mas também na articulação dos aspectos formais. O sentido dependerá do contexto e dos sujeitos do grupo, do local, da faixa etária, do grau de instrução, etc. Pesquisas similares no âmbito da Linguística são hoje desenvolvidos no campo da Sociolinguística.

Além de Khlébnikov e Roman Jakobson, irão cultivar a ideia de uma linguagem universal impregnada da “substância do mundo sensível” e de que os integrantes do grupo eram os *budetilâne*<sup>3</sup>, o poeta, romancista, ensaísta, pintor, tipógrafo e editor Ilia Zdanevich (Iliasad) (1894-1975) e o pintor Kaziimir Malevich (1879-1935) e também Alexei Kruchenykh (1886-1968), este, interessado sobremaneira na grafia pictórica e na colagem. Artistas e escritoras tão ativas quanto os artistas e escritores homens fizeram parte do grupo cubofuturista: Elena Guro (1877-1930), Lyubov Popova (1889-1924), Aleksandra Ekster (1882-1949), Nadezhda Udaltsova (1885-1961), e Olga Rozanova (1886-1918). O cubofuturismo na História da Arte tem sido entendido como um privilegiado momento de experimentações de artistas e poetas vanguardistas russos, um laboratório que terá

---

<sup>3</sup>Neologismo, que em português pode ser traduzido como “vindourianos”, ou seja, aqueles que virão, as pessoas do futuro. Segundo Elena Guro, Khlébnikov considerava que os vindorianos deveriam se mudar para o leste, é na Rússia que reside o *búduchee* (o futuro).

influência em poéticas que serão desenvolvidas e metamorfoseadas, principalmente no ascendente cinema soviético. Como lembra o poeta concretista brasileiro Augusto de Campos (1931–), uma influência duradoura também sobre poetas e escritores como Vladimir Maiakóvski (1893-1930) e Boris Pasternak (1890-1960). E é claro, influenciando pintores fundamentais para a disciplina de História da Arte no que diz respeito ao abstracionismo, e mais adiante, da própria arte conceitual, tais como Malevich e Popova, que no contexto do suprematismo irão inaugurar este que foi o primeiro movimento de vanguarda eminentemente russo.

Khlebnikov mostra no poema a seguir, um pouco a respeito do seu modo de pensar a poesia. Ele não desejava somente dar às raízes das palavras novos significados emocionais, mas também queria estender atribuir significados independentes às sílabas e letras no encadeamento do poema. Por exemplo, a primeira palavra do poema *Bobéobi* (Figura 1) consiste em três repetições de fonemas ligados por vogais para torná-la pronunciável. A dependência da oralidade é evidente, contudo, tratava-se mais em “performar” o poema do que declamá-lo. A tradução encontrada foi a do poeta, tradutor e eslavista italiano, Angelo Maria Ripellino (1923-1978). Quando da transposição da Língua Italiana para a Língua Portuguesa e ao lermos o poema em voz alta, os versos funcionaram do ponto de vista da sua fluidez sintática, e até mesmo, em sua recepção de sentido usual, completando um conjunto que se fecharia em si mesmo, tal qual outros poemas modernos. Contudo, esse não era o objetivo da linguagem “*zaum*” (CHLÉBNIKOV, 1989, p. 11):

*Bobèobi si cantavano le labra*

*Verómi si cantavano*

*Pieeo si cantavano le ciglia*

*Lieej si cantava il semblante*

*Gzi-gzi-gzeo si cantava la catena: cosi sulla tela di alcune corrispondeze*

*Fuori della dimensione vivela il vólto<sup>4</sup>.*

---

<sup>4</sup>Em tradução livre: Bobéobi cantou os lábios / Verómi cantou uma para a outra / Pieeo cantou os cílios / Lieej o semblante foi cantado/Gzi-gzi-gzeo a corrente foi cantada: assim na tela em algumas correspondências / Fora da dimensão vive-se a volta.

Figura 1

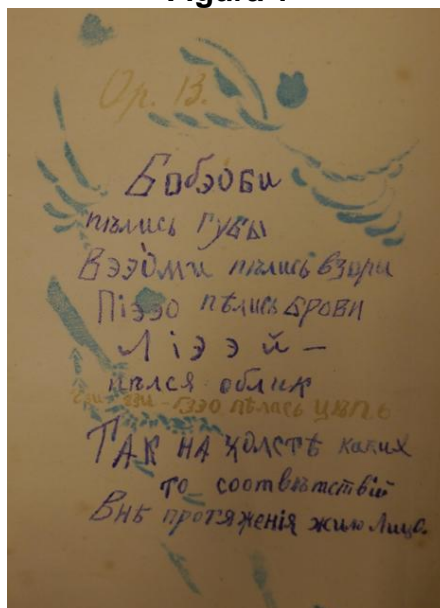


Ilustração de Olga Rozanova e Poemas de Vélimir Khlebnikov e Aleksei Kruchenykh (1914) do poema Bobéobi.

A poesia faz parte da própria condição existencial do artista russo, ela transcende o caráter de manifestação sensível individual sobre o mundo e ganha uma dimensão coletiva. Essa importância da poesia na Rússia como manifestação que se quer essencial da “identidade do povo russo”, e que segundo o teórico da literatura Boris Schnaiderman (1917-2016) esteve historicamente vinculada às grandes ocasiões da vida nacional, o fez lembrar de Óssip Mandelstam (1891-1931) que teria afirmado sarcasticamente: “Em nenhum lugar do mundo se dá tanta importância à poesia: é somente em nosso país que se fuzila por causa de um verso.”. (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 129). Há uma evidente concretude na afirmação, a poesia como definidora do que é a vida e também a morte. É realmente possível verificar o uso da poesia, das artes gráficas e visuais nos momentos de tensão revolucionária na Rússia na forma de propaganda política revolucionária (Agitprop), é como se a arte e a literatura fizessem parte essencial da própria dinâmica capaz de transformar o mundo<sup>5</sup>.

<sup>5</sup>Nos anos 1980 em tempos de Glasnost ocorreu uma reabilitação de poetas que foram mortos ou censurados no período de 1920-1940. Nas artes visuais este processo havia iniciado na década de 1970, mas grandes exposições com as obras tão admiradas pelo ocidente que foram produzidas pelas vanguardas russas na década de 1910 só ocorreriam na década de 1980. Em *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da união soviética*, Schnaiderman escreve que em sua viagem à União Soviética em 1986, a tiragem da edição de luxo comemorativa pelo centenário do nascimento de Khlebnikov foi de 200.000 exemplares e que se esgotaram rapidamente. Quando o livro virou raridade, passou a ser vendido somente em livrarias que negociavam em moedas estrangeiras. Outras edições mais comuns alcançavam nos anos 1980, tiragens de 500.000 exemplares. A poesia



Além disso, no período 1900-1930, poetas e artistas visuais russos demonstraram uma capacidade intensa de imaginar e pensar futuros, influenciados que estavam por pensadores nascidos no século XIX e que publicaram textos influentes na década de 1910, obras relacionadas ao que se chamava de “cosmismo russo”, e que terá influência duradoura na sociedade russa, inclusive na construção da hegemonia inicial conquistada pela União Soviética no início da corrida espacial com os EUA nos anos 1950. Ideias como a “Imortalidade para todos” e a tarefa da ressurreição dos mortos acabaram por desembocar na proposta de que a sociedade comunista deveria ser também interplanetária. Esse constructo utópico parte do princípio que os avanços científicos e tecnológicos seriam capazes de domar a finitude humana. Na Rússia, integravam este grupo heterogêneo: anarquistas radicais, ativistas revolucionários orgânicos, poetas ocultistas, filósofos, romancistas utópicos, e até mesmo, cientistas precursores da astronáutica soviética. A ver: Nikolái Fiódorov (1829-1903), filósofo cristão ortodoxo, cosmista russo e libertário radical, suas ideias retornariam com força na União Soviética dos anos 1970/80; Aleksander Bogdánov (1873-1928), autor da primeira novela utópica socialista, *Estrela vermelha* (1908), tinha uma formação eclética, era escritor, físico economista, filósofo, e ativista revolucionário; Alexander Svyatogor (1889-1937), anarcofuturista foi o fundador do movimento biocosmista; Valerían Muraviov (1850-1932), filósofo, diplomata e cosmista russo foi salvo do fuzilamento por Trótski e libertado em 1922, era filho de políticos tradicionais do Império Russo, cresceu e estudou na Inglaterra, sendo ele autor de importante obra de cunho científico e social, traduzida em vários países, intitulada *Domínio do tempo como principal tarefa para a organização do trabalho* (1924); Kostantín Tsiolkovski (1857-1935), cientista espacial e fundador do programa espacial soviético; Alexander Chizhevski (1897-1964), cientista soviético, pintor e poeta.

Os textos dos cosmistas russos tinham entre seus leitores famosos alguns escritores essenciais à literatura russa e universal que exerceram forte influência sobre a literatura do século XX, como “Fiódor Dostoiévski, Lev Tolstói e Vladimir Soloviov”. (GROYS, 2021, p. 11). Malevich em escritos sobre o quadro *Branco sobre Branco* (1918) também se utilizou dos preceitos do cosmismo russo: “O quadrado branco carrega um mundo branco (construção do mundo) atribuindo o símbolo da

---

na Rússia alcançou um *status* cultural mais elevado que ultrapassa em importância o lugar reservado pelo público aos poetas de outras latitudes.

pureza e da vida criativa da humanidade.” (MALEVICH, *Suprematism*. 34 risunka, 1995, p. 188 *apud* BAÑA; GALLIANO, 2021, p. 34). Proposições similares às do cosmismo russo, mas esvaziadas de sua potência utópica original, surgiram na contemporaneidade personificadas em Elon Musk (SpaceX), Jeff Bezos (Amazon) e Ray Kurzweil (Google) que foram institucionalizadas no Vale do Silício na Califórnia, USA, “[...] que parece materializar-se na privatização da corrida espacial.” (BAÑA; GALLIANO, 2021, p. 43). Já no transumanismo há novamente a presença de concepções utópicas das potencialidades da ciência, o processo que levaria a humanidade ao pós-humano em que há “[...] uma radicalização do humanismo que leva a confiança na razão e na autodeterminação a um mais além da própria natureza humana, entendida como uma fase passageira de seu desenvolvimento.” (BAÑA; GALLIANO, 2021, p. 40), e por último, no ciberfeminismo e sua relação com “[...] a ética do *Manifesto Cyborg*, em que devemos tomar o controle do processo de hibridização entre humanos e tecnologia antes que outros o façam.” (BAÑA; GALLIANO, 2021, p. 46), o que encontramos em maior ou menor medida é uma dívida com os precursores no cosmismo russo nessa abordagem mais utópica da humanidade e do próprio futuro do ser humano tanto no planeta como fora dele. Recentemente esses textos voltaram a circular não somente na Europa: *Cosmismo Ruso: tecnologias de la inmortalidad antes e después de la Revolución de Octubre*, de Boris Groys, foi editado na Argentina em 2021, e também, o surpreendente romance de ficção científica, *Estrela vermelha*, de Aleksander Bogdánov, editado no Brasil no mesmo ano. Uma primeira hipótese que provém de nosso saber empírico contemporâneo e confirmado durante nossa experiência durante a pandemia de COVID-19 de 2020/2021 é de que para entendermos essa ressurreição do cosmismo russo e suas derivações em nosso presente, precisamos compreender antes, o fenômeno do enfraquecimento da nossa própria capacidade de imaginarmos futuros.

No âmbito do cubofuturismo e também de outras vanguardas russas, ao contrário, essa capacidade humana de apropriar-se de ideias e contextos revolucionários do presente para imaginar futuros era dominante. Em 1920, em uma Moscou sitiada e em plena Guerra Civil, Roman Jakobson retorna a cidade trazendo novidades do ocidente e em uma conversa com seu amigo Vladimir Maiakóvski aparece parte do argumento que será desenvolvido posteriormente pelo poeta russo na peça *O Percevejo* (1929), em que ele conjugará ideias utópicas do cosmismo russo com a amarga desilusão sobre os rumos que Revolução Russa havia seguido,

possivelmente, um dos motivos do suicídio do poeta no ano seguinte ao lançamento da peça em São Petersburgo:

Na primavera de 1920, voltei a Moscou, então cercada pelo bloqueio. Trazia livros novos da Europa, informações sobre a atividade científica no Ocidente, Maiakóvski fez-me repetir várias vezes meus comentários, um tanto confusos, sobre a teoria geral da relatividade e a discussão que se desenvolvia a respeito na época. A liberação de energia, a problemática do tempo, a questão de saber se uma velocidade ultrapassa o raio de luz não constitui a marcha inversa de tempo – tudo isso apaixonou Maiakóvski. Poucas vezes o vi tão atento, tão entusiasmado. “Você não acha?”, perguntou-me de chofre, “que é desse modo que adquiriremos a imortalidade?” Olhei-o surpreso e murmurei uma dúvida. Então ele apertou os maxilares com aquela obstinação hipnotizadora, provavelmente familiar a todos que o conheceram de perto, e disse: “Pois eu estou inteiramente convencido de que algum dia não existirá mais morte. Vão ressuscitar os mortos.” (JAKOBSON, 2006, p. 29).

Há nessa passagem toda uma admiração pelas possibilidades que o futuro poderia reservar para o povo russo, no caso, é claro, se ele tomasse algumas providências no presente, dentre as quais, a sua própria emancipação e o estabelecimento de uma confiança inabalável na ciência. Para os cubofuturistas e futuristas russos existia um entrelaçamento entre poesia, artes visuais, ciência e política que expressava um sentimento de aposta em um futuro promissor para humanidade. Essas, entre outras, são diferenças essenciais entre o futurismo italiano e futurismo russo que possuem algumas assimetrias fundamentais. Ambos, artistas e escritores filiados ao futurismo, tanto ao russo como ao italiano, atravessavam várias de suas obras com a escrita e a imagem, contudo, eram movimentos assimétricos do ponto de vista de sua cosmovisão e da sua perspectiva das mudanças que seriam necessárias para a “emancipação do homem”. O termo “futurismo” serviu a dois senhores, primeiramente, a um fascista, e em seguida, a outro, a um senhor também circunspecto, mas só que dessa vez, socialista revolucionário:

Chegamos à conclusão de que Marinetti vê sua viagem à Rússia como uma visita do chefe da organização a uma de suas filiais. Isso deveria ter sido resolutamente rejeitado: não apenas não nos consideramos uma ramificação do Futurismo ocidental, mas também, não sem razão, acreditamos que, de muitas maneiras, estávamos à frente de nossos colegas italianos. De fato, depois de nos familiarizarmos com as dúzias de manifestos enviados por Marinetti de Milão, não encontramos nada de novo para nós mesmos, especialmente naqueles três que tratavam diretamente da literatura. (LIVCHITS, 2021, p. 473).

A divergência era desde o princípio e não somente sobre a poética dos artistas desses dois países, mas sobre política e a emancipação da humanidade:

O Futurismo russo não foi, de forma alguma, continuação dos princípios do futurismo italiano. Apesar do nome comum, os futuristas russos eram profundamente estranhos e hostis à agressividade imperialista de Marinetti e seus seguidores, e o *pathos* do industrialismo e do dinamismo nada tinha a ver com a estética dos futuristas russos. Isso ficou especialmente evidente quando Marinetti chegou à Rússia em 1914. (STEPÂNNOV, 2020, p. 19).

Ao final da primeira palestra que Filippo Marinetti (1876-1944) realiza em São Petersburgo, 5 anos depois do lançamento de seu famoso manifesto, ele seguia vociferando toda a sua já conhecida apologia da velocidade e da guerra como higiene do mundo, Lívitchis, então sentenciava:

O futurismo de Marinetti, a despeito de suas afirmações em contrário, não era uma religião do futuro, e sim uma idealização romântica da contemporaneidade, ou melhor, dos temas candentes atuais. Era uma doutrina que condensava todas as aspirações do jovem imperialismo italiano. Uma apologia do “hoje”, um presenteísmo de pura cepa. (LÍVCHITS, 2021, p. 210).

Trazemos aqui a comparação entre duas manifestações artísticas de vanguarda que na História da Arte do século XX foram colocadas sob a mesma chancela de “futurismo” e que possuem diferenças fundamentais, além das aqui já apontadas, são visíveis também no papel que poesia e o uso da língua possuem em seus trabalhos. Lívchits, em seu diálogo com o poeta italiano expõe as diferenças, perguntando para Marinetti:

Você já viu os quadros de Iakúlov? Saberá que o disco solar em rotação que ele fez antecede em um ano o simultaneísmo de Delaunay?

- Você está falando de pintura...

Porque ela, assim como a escultura e a música, é a língua internacional da arte. Você pensa que as coisas são diferentes na poesia? Infelizmente, Khlébnikov vai lhe soar vazio. Os trabalhos que expressam com mais força a sua genialidade são completamente intraduzíveis. As maiores audácias e arroubos de Rimbaud são brincadeiras de criança comparados ao que Khlébnikov faz quando explode os extratos linguísticos milenares e mergulha sem medo nos abismos articulatórios da palavra primordial. (LÍVCHITS, 2021, p. 218-219).

Gueórgui Iakúlov a partir de 1920 será professor de pintura nas *Svomas*, acrônimo russo para os “Ateliês Estatais Livres de Arte”. Nesse ano, todas as escolas de arte que recebiam subsídios do governo foram transformadas em

*Svomas*, escolas de arte que eram subordinadas ao *Narkompros*, organizado já em 1917 com o objetivo de reorganizar do ponto de vista pedagógico as escolas soviéticas. Quem foi nomeado pelos bolcheviques foi Anatóli Luntchárski que rapidamente iniciou as reformas, amparado em experiências com o cosmista e novelista russo Aleksander Bogdánov quando ambos permaneceram exilados na Ilha de Capri em 1909, onde implementaram um programa piloto de ensino da história por meio da análise da pintura, música, literatura, dança e artesanias russas. Tal projeto, que hoje chamaríamos de interdisciplinar, será então implementado nas *Svomas*. Apesar de Luntchárski denominar como “futuristas” todos os movimentos de vanguarda artística que trabalharam antes, durante e depois da revolução de outubro, foi ele o responsável primeiro pelo reconhecimento que na renovação das linguagens colocada em prática pela vanguarda artística russa havia uma fonte preciosa na formação e no surgimento do “novo homem socialista”. Pensamos que o futurismo italiano implementava uma perspectiva de terra arrasada do passado, enquanto os artistas e poetas vinculados ao cubofuturismo e ao futurismo russo utilizaram a tradição como um impulso para imaginar futuros, tendo como perspectiva o universal (cosmos). O que aparentemente poderia parecer retrógado ou conservador (o recorrer à tradição), no contexto aqui analisado foi bastante disruptivo, ao contrário do futurismo italiano que aparentava ser revolucionário por renegar e destruir o passado, mas que acabou por revelar-se reacionário em sua perspectiva política. Tal fenômeno ocorre na contemporaneidade, como veremos mais adiante no capítulo intitulado *A obra de arte na era de sua destrutibilidade técnica*.

Outra intersecção entre a linguagem verbal e o visual realizada nessa mesma década, só que na França, aparece na concepção do “*readymade* auxiliado”, de Marcel Duchamp, lembrada pelo próprio artista em uma conferência no MOMA em Nova Iorque em 1961:

Uma característica importante era a frase curta que eu ocasionalmente inscrevia no *readymade*. Esta frase, ao contrário de descrever o objeto como um título, mas sim feita para levar a mente do espectador para outras regiões mais verbais. Às vezes eu adicionaria um detalhe gráfico de apresentação, que para satisfazer meu desejo por aliterações, se chamaria “*readymade* auxiliado”. (DUCHAMP, 2009, p. 40).

Também essa mesma conferência, Marcel Duchamp contou mais uma versão da história do surgimento da ideia de seus variados tipos de *readymades*:

Em 1913, eu tive a feliz ideia de prender uma roda de bicicleta a um banquinho de cozinha e assisti-lo girar. Alguns meses depois comprei uma reprodução barata de uma paisagem de uma noite de inverno, a qual eu chamei “Pharmacy” depois de adicionar dois pequenos pontos, um vermelho e um amarelo, no horizonte. Em Nova Iorque, em 1915, fui a uma loja de ferragens e comprei uma pá de neve, na qual escrevi “antes do braço quebrado”. Foi nessa época que a palavra *readymade* veio à mente para designar esta forma de manifestação. Um ponto que quero muito estabelecer é que a escolha destes *readymades* nunca foi ditada por deleite estético. Essa escolha foi baseada na reação de indiferença visual com ao mesmo tempo uma ausência de bom ou mau gosto... Na verdade, uma anestesia total. (DUCHAMP, 2009, p. 40).

Uma “anestesia total” é expressão utilizada pelo artista francês que se distancia de qualquer ideia que teríamos de deleite estético ou mesmo de fruição poética. A apropriação artística, pelo menos em sua vertente duchampiana, manteve esse distanciamento da contemplação estética investindo ao contrário na ressignificação sensorial provocada pelo deslocamento de um objeto prosaico, interferido ou não, para um contexto inesperado. A apropriação duchampiana não tem nada de mágica e navega por uma sensação passageira de estarmos junto e por um tempo diminuto da companhia de algo inusitado. O nó visual que causa um *readymade* no espectador é efêmero e logo se desenlaça, gerando uma insípida vacuidade, cansando rápido, causando a necessidade no espectador por outro *readymade* ainda mais surpreendente. Por isso, e talvez nesse sentido, o próprio Duchamp afirmou que arte vicia:

Eu percebi bastante cedo o perigo de repetir essa forma de expressão indiscriminadamente e decidi limitar a produção de *readymades* a um número pequeno anual. Nessa época eu já era consciente de que para o espectador, ainda mais que para o artista, a arte é uma droga viciante, e eu queria proteger meus *readymades* de tal contaminação. (DUCHAMP, 2009, p. 40).

A percepção de Duchamp sobre o perigo da repetição indiscriminada do ato apropriativo também pode ocorrer com o encadeamento desenfreado do uso de um só tema nos processos de apropriação artística que seja utilizado à exaustão. Algo experimentado por Andy Warhol, em sua famosa série *Death and Disaster* (1962) que possui origem em um texto, uma manchete de jornal:

Eu acho que foi com a foto do grande acidente de avião, a primeira página do jornal: 129 MORREM. Eu também estava pintando as “Marilyns”. Percebi que tudo que eu estava fazendo deveria ser Morte. Era Natal ou Dia do Trabalho – um feriado – e toda vez que se ligasse o rádio eles diriam algo como, “4 milhões irão morrer”. Foi assim que começou. Mas quando você vê uma imagem macabra de novo e de novo, ela deixa de ter qualquer efeito. (WARHOL, 2009, p. 42).

Bem antes de Warhol, no século XIX, ocorreram algumas apropriações artístico-literárias no campo da experimentação em literatura que tinham como fonte de apropriação textos prosaicos de jornal ou canônicos. O exemplo mais conhecido é o *Dicionário de ideias feitas* (1850-1880) de Gustave Flaubert (1821-1880), em que o escritor francês cria um dicionário onde os dois desastrados personagens de seu romance póstumo *Bouvard e Pécuchet* (1881) recolhem toda a “estupidez humana” presente nos jornais e também as que ouvem pela cidade, copiando o conteúdo coletado para um idiossincrático dicionário<sup>6</sup>. Cabe ressaltar que Flaubert foi acusado de plágio, não por utilizar textos apropriados em seu trabalho, mas por ter copiado a ideia de um livro já existente, um pequeno romance intitulado *Le deux greffiers*, de Barthélemy Maurice, publicado em forma de folhetim em 1841 e 1858. Maurice publicou um artigo na imprensa parisiense em 1887 onde ele denuncia Flaubert:

Lemos, na casa de Daudet, o artigo do *Journal des Journaux*, assinado por B. Maurice, de quem Flaubert tirou a ideia para o romance *Bouvard e Pécuchet*. Ele não deixa dúvidas... os dois medíocres escriturários... *a vida parada como o canal de San-Martin...* tudo. É incrível que Flaubert não tenha pensado que, um dia ou outro, o plágio seria descoberto. [...] (GONCOURT, 2021, p. 306).

Outro livro menos conhecido, inclusive do público de seu próprio país de origem, a Alemanha, é *Papa Hamlet* (1889). Os autores, jovens dramaturgos vanguardistas Arno Holz (1863-1929) e Johannes Schlaf (1862-1941), simularam com sucesso um livro escrito por um autor norueguês inventado, Bjarne P. Holmsen, traduzido também por um tradutor fictício, o Dr. Bruno Franzius. A obra é um apanhado de gíria berlinense permeada por interjeições que pulam de repente no texto e atravessada por dezenas de passagens inteiras apropriadas do canônico

---

<sup>6</sup>Um escritor que irá influenciar decisivamente autores como Jorge Luis Borges (1899-1986) e Roberto Bolaño (1953 – 2003), no século XX, no que diz respeito aos seus processos de criação literária em que foram utilizadas a citação, a apropriação e a alusão, será Marcel Schwob (1867-1905), principalmente a partir de *Vidas imaginárias* (1896). O texto ficcional do escritor francês parte de livros já existentes que “se citam” mutuamente e anacronicamente. Assim, por exemplo, as “Vidas” Giorgio Vassari irá se cruzar com *A obra-prima desconhecida*, de Balzac.

texto de William Shakespeare (1564-1616). O resultado dificulta a leitura mesmo para quem tem o alemão como língua mãe<sup>7</sup>, mas foi aplaudido e resenhado por diversos críticos literários na época em que foi publicado pela *Verlag von Carl Reissner* em Leipzig.

O século XIX foi por excelência o século em que William Shakespeare foi alçado para compartilhar o desespero da modernidade europeia e em que a dúvida hamletiana foi apropriada como uma histeria também moderna. Charles Baudelaire (1821-1867) a resgata no poema *Beatriz*, em *As Flores do Mal* (1857) e Flaubert que em uma carta enviada à poeta Louise Colet (1810-1876), escreve que se viesse a conhecer pessoalmente o bardo inglês, ele “morreria de medo”. Jules Michelet (1798-1874) referiu-se a Shakespeare como um dos “primogênitos de Deus” (FLAUBERT, 1993, p. 212). Mesmo algumas das mais intensas personalidades artísticas e literárias do século XIX tremaram diante da força poética da dúvida hamletiana, daí talvez, a urgência em apropriar-se dela e da obra de William Shakespeare, como fez o escritor suíço Gottfried Keller (1819-1890) em seu *Romeu e Julieta na Aldeia* (1856), em que o próprio autor afirma que realizou uma atualização de antigos assuntos em uma “dialética do movimento cultural”. Uma notícia de jornal que relatava um acontecimento trágico no interior da Suíça similar ao enredo da peça *Romeu e Julieta*, inspirou Keller a realizar tal movimento dialético. Também, o escritor russo Nicolai Leskov (1831-1895) com *Lady Macbeth do distrito de Mzensk* (1865), atualiza a famosa personagem da tragédia *Macbeth*, a caracterizando como uma mulher de muita personalidade, e por isso, entediada, que não aceitará o destino melancólico reservado às mulheres do meio rural da Rússia do século XIX. Ivan Turguêniev (1818-1883) adapta para a estrutura social e política da Rússia daquele período, o enredo de outra tragédia, *Rei Lear*, publicando em 1870, *Um rei Lear da estepe*, e escrevendo também, mas alguns anos antes, o esquete *Hamlet do distrito de Schigrí*.

Sobre o personagem Hamlet, Mallarmé anotou em 1886:

O adolescente que nos desapareceu no início da viagem e que assediou os espíritos superiores e pensativos com o luto do prazer, para vestir, admito, porque se debate com a má impressão: porque Hamlet exterioriza, nos tablados, aquele personagem único de uma tragédia íntima e oculta, seu próprio nome exposto exerce sobre mim, sobre você que os lê, um fascínio próximo da angústia. (MALLARMÉ, 2004, p. 20).

<sup>7</sup> *Papa Hamlet* foi traduzido para a Língua Portuguesa em 2022 por Douglas Pompeu e Mário Gomes.



O dilema hamletiano aterrisca implacável sobre o pensamento poético do poeta simbolista francês. Mallarmé dará voz ao nada por meio de uma constelação verbal que se movimentava entre saltos e parábolas sobre páginas em branco como em uma tela também branca de pintura. *Um Lance de Dados* (1897) exercerá influência decisiva não somente sobre a chamada poesia de vanguarda do século XX, mas de modo especial, apontará caminhos às vanguardas artísticas a partir de 1907 quando o poema é publicado postumamente, e principalmente sobre os artistas cubistas, como apontou o *marchand* e colecionador alemão de arte de vanguarda, Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979):

Em minha opinião foi a partir de 1907 quando a poesia de Stéphane Mallarmé exerceu uma profunda influência sobre as artes plásticas, uma influência que se enlaça com a pintura de Paul Cézanne. A arte de nosso tempo tem uma grande dívida com esses dois homens, que não se conheceram e que, sem dúvida, não tiveram oportunidade para compartilhar entre si as suas ideias. O cubismo, origem da arte atual, encontrou em Cézanne o exemplo que permitiu edificar umas *arquitecturas plásticas*. A leitura de Mallarmé foi o que deu aos pintores cubistas a audácia de inventar livremente uns *signos*, com a convicção de cedo ou tarde os ditos signos seriam para os espectadores os objetos significados. (KAHNWEILER, 2004, p. 98).

A forma do poema de Mallarmé gera imprevisibilidade, algo presente também na fatura das telas cubistas e principalmente ao não perdermos de vista que “Todo Pensamento gera um Lance de Dados” (MALLARMÉ, 2017, p. 109). Durante o decorrer do século XX, artistas visuais prosseguirão na tentativa de pagar essa dívida com Mallarmé, como descrito neste fragmento de texto escrito por Georges Braque (1882-1963): “O ponto de partida é o nada, uma harmonia em que as palavras vão mais longe, têm um significado. Quando chegamos a esse nada intelectual, a esse “nada oco que faz música”, como escreveu Mallarmé, chegamos à Pintura.” (BRAQUE, 2004, p. 63). Mas será o poeta e artista visual Marcel Broodthaers (1924-1976), que radicalizará a leitura sobre a relação entre Mallarmé e o espaço moderno, e que possivelmente, prossiga influenciando artistas na contemporaneidade: “Mallarmé é a fonte da arte contemporânea. Inventa inconscientemente o espaço moderno.” (BROODTHAERS, 2004, p. 38).

Em seu estudo sobre essa relação, nomeado *O espaço de palavras – de Mallarmé a Broodthaers* (2005), Jacques Rancière irá desenvolver algumas reflexões sobre a teorização da autonomia da arte como autonomia das artes:

Uma verdadeira crítica do esquema modernista deve romper com a ideia segundo a qual a ruptura com o regime representativo teria significado uma autonomização de cada arte em seu domínio e com seu próprio material. É o inverso que é verdadeiro. Quando ruiu o modelo representativo que mantinha as artes apartadas entre elas, segundo as regras da analogia, o que se produziu não foi a concentração de cada arte sobre sua própria materialidade, mas, ao contrário, essas próprias materialidades começaram a cair umas sobre as outras, sem mediação. (RANCIÈRE, 2020, p. 20).

Nesse estudo o filósofo francês argumenta que a recusa das regras de representação que antes guiavam a comparação das artes leva, não a autonomização de cada uma delas sobre o seu próprio suporte, mas ao contrário, encaminha para um encontro de seus próprios suportes. Diz também, que:

Quando o poeta deixa de contar uma história ou de falar de seus próprios sentimentos, o que ele está explorando não é mais a intransitividade da linguagem, mas o espaço plástico da escritura. Quando o pintor deixa de pintar mulheres nuas, cavalos de batalha, o que ele está pintando, de fato, talvez seja ideias e palavras. Assim, ambos se veem construindo o ponto ou o espaço de permutabilidade dos suportes: esboço da ideia ou ritmo das coisas na página, dinamismo do movimento na superfície imóvel, pintura das palavras ou colagem de objetos na tela. (RANCIÈRE, 2020, p. 20).

A análise de Rancière utiliza como paradigma o poema *Um Lance de Dados*, e de fato, o que Mallarmé realiza é uma exploração sem precedentes, pelo menos na poesia ocidental, do “espaço plástico da escritura” a aproximando da estrutura de uma partitura musical. Todavia, apesar do poema ser uma constelação de ideias e imagens luminosas em uma formatação circular, resta a dúvida se Mallarmé teria deixado de “falar de seus próprios sentimentos”. Ao final do prefácio ao poema (que como lembra Gilberto Mendonça Teles (1931–) o próprio prefácio do poema como um texto de difícil interpretação), podemos inferir que Mallarmé pensou o seu poema como um híbrido que inaugurava um gênero:

[...] que venha a ser um, como sinfonia, pouco a pouco, ao lado do canto pessoal, deixa intacto o antigo verso, ao que rendo meu culto e atribuo o império da paixão e dos sonhos; enquanto que este seria o caso de tratar, de preferência (assim, como segue), tais assuntos de imaginação pura e complexa ou intelecto; que não fica razão alguma para excluir a Poesia – única fonte. (MALLARMÉ, 2009, p. 90).

Nada mais sensível ao “império da paixão e dos sonhos” em qualquer existência humana que as sensações de vacuidade e ausência que por vezes podem ser preenchidas pela própria dinâmica da vida – também circular, cristalizada

em bem-vindos acasos em que porventura tropeçamos inúmeras vezes em nossas próprias existências. Sentimentos de circularidade, vacuidade e elogio ao pensamento (ao intelecto) aparecem em outro poema do poeta francês. Escrito sob o impacto da morte do filho que completava apenas 8 anos, *Um túmulo para Anatole* (1880) é formado por um conjunto de poemas viscerais que tentam lidar com esse acontecimento brutal ocorrido na família do poeta. Foi publicado na França somente em 1961, já que Mallarmé havia solicitado à sua filha que os versos fossem incinerados, ordem que não foi atendida, tendo o manuscrito permanecido apartado dos leitores por mais de 80 anos. Sentimento de circularidade surge nos seguintes versos: “[...] túmulo – fatalidade – pai – “ele tinha que morrer” / mãe não quer que falem assim do seu fruto – e pai retorna ao destino cumprido enquanto criança [...]” (MALLARMÉ, 2021, p. 130). Também de vacuidade: “[...] não – eu não deixarei o nada / Pai – eu sinto o nada me invadir [...]” (MALLARMÉ, 2021, p. 211). Há em outro pequeno poema contido no livro a proeminência do “pensamento” como forma de lidar com as sensações e a própria dinâmica da vida, como também nos sugere o fechamento de *Um Lance de Dados*: “[...] hoje em diante – ser-te pai e mãe a dois / amor deles / ideia de criança / à mãe / chora, tu – e eu penso [...]” (MALLARMÉ, 2021, p. 151). A disposição dos poemas no manuscrito não obedece a composição usual, aparecendo por vezes uma palavra por verso o que imprime aos poemas, a impressão de atuarem como *pequenas constelações catárticas* que vão se relacionando no decorrer da leitura, modo de disposição da escritura sobre a página em branco que como sabemos encontrará o seu ápice em *Um Lance de Dados*.

Aragon lembra de Isidore Ducasse (1846-1870), que usava o pseudônimo Conde de Lautréamont, também um escritor do século XIX, um escritor que possuía uma concepção mais receptiva daquilo que poderíamos chamar nos dias de hoje de “apropriação em literatura”. Aproximando o plágio da colagem, Aragon considerava esta como uma “moralidade da expressão”, e como algo legítimo do âmbito do fazer artístico, enquanto que o público em geral a confundia como uma “moralidade da colagem” (ARAGON, 2009, p. 28), em uma chave depreciativa dessa técnica artística. Mesmo na contemporaneidade a apropriação em literatura é considerada plágio<sup>8</sup>, contudo, Ducasse, aqui citado por Aragon, assim pensava o uso da linguagem em que o plágio é necessário:

---

<sup>8</sup>*El Aleph engordado* (2009) de autoria do novelista argentino Pablo Katchadjian (1977–) lhe custou um ruidoso processo movido pela viúva de Jorge Luis Borges, María Kodama. O autor ousou se

Palavras que expressam o mal estão destinadas a assumir um significado utilitário. Ideias melhoram. O significado das palavras faz parte disso. O plágio é necessário. Progresso o envolve. Adere intimamente às palavras de um autor, faz uso de suas expressões, apaga a ideia falsa, a substitui pela correta. Para ser bem-feita, uma máxima não precisa ser corrigida. Ela precisa ser desenvolvida. (ARAGON, 2009, p. 28).

Aqui cabe uma reflexão sobre a relação da crítica do final do século XIX com a as experimentações vanguardistas, tanto no campo das artes visuais como no da poesia. Os famosos Irmãos Edmond de Goncourt (1822-1896) e Jules de Goncourt (1830-1870) em seus diários, onde anotavam as suas impressões sobre obras, escritores e artistas com quem mantinham amizade e inimizades, aparece em uma entrada datada de 23 de fevereiro de 1893, ou seja, 4 anos antes da publicação em revista do poema *Um Lance de Dados*, um esclarecedor comentário sobre um diálogo entre Mallarmé e o romancista Alphonse Daudet (1840-1897):

Mallarmé, a quem Daudet cautelosamente perguntou se não está procurando se tornar cada vez mais hermético e absconso, com uma voz meio indolente, que alguém disse às vezes *bemolizar* de ironia, após muitas frases ambíguas como “Não é com branco que se escreve”, findou sua nebulosa explicação confessando que atualmente vê o poema como um mistério cuja chave cabe ao leitor buscar. (GONCOURT, 2021, p. 355).

No diálogo relatado por Edmond Goncourt encontramos a antecipação dos movimentos de mudança de foco (tão caros à modernidade e à pós-modernidade) do autor para o leitor e que serão desenvolvidos por escritores e filósofos do século XX, como veremos a seguir. Em outra entrada do mesmo diário, com a data de 4 de maio de 1890, Daudet, mesmo atuando em uma chave depreciativa na abordagem de uma certa literatura do final do século XIX, tendo em vista que, tanto ele, como os Irmãos Goncourt eram ambos consortes do naturalismo e não do simbolismo de Mallarmé, acaba realizando uma precisa interpretação de certos processos de criação em arte e literatura que já apareciam sob o regime de uma influência entre as artes e que viria a intensificar-se no início do século XX: “[...] Muito justamente, Daudet dizia hoje que a literatura, tendo sofrido influência da pintura nos últimos

---

apropriar do famoso conto *El Aleph* (1949) de Borges e “engordá-lo” com o seu próprio texto, ou seja, realizar uma colagem textual sobre o texto alheio. Grandes escritores argentinos, como Ricardo Piglia, argumentaram a favor de Katchadijian, lembrando que o próprio Borges, desde o início de sua carreira como escritor, elegeu o tema complexo das relações entre a escrita e a autoria (em que compõem reflexões sobre influência e o que hoje entendemos por apropriação) como motivação para alguns de seus contos e ensaios.

anos, seguia agora a música, tornando-se sonora, vaga e inarticulada [...]” (GONCOURT, 2021, p. 327). Podemos tomar por modelo o impacto de Richard Wagner sobre alguns escritores que utilizaram os procedimentos musicais de um compositor na construção estrutural de seus romances, como Oscar Wilde, Marcel Proust e Thomas Mann. Segundo o escritor e crítico literário estadunidense Edmund Wilson (1895-1972) em *O Castelo de Axel: estudo da literatura imaginativa de 1870 a 1930* (1931), os próprios simbolistas tendiam à ideia de produzir com a poesia, efeitos semelhantes aos da música, consideravam as imagens como que dotadas de valor abstrato tal qual as notas musicais. Quanto à “inarticulação” e ao “vago” que foram encontrados por Daudet na literatura do final do século XIX, lembramos o que logo iria ocorrer no século posterior, como por exemplo, em o *Museu do Romance da Eterna* (1967), do escritor argentino Macedonio Fernández (1874-1952) “romance” inarticulado constituído exclusivamente por 58 prólogos. O autor iniciou a escrita em 1904 sendo somente publicado 15 anos após a sua morte. E também de *Finnegans Wake* (1939), do escritor irlandês James Joyce (1882-1941), “romance” experimental, vago tal qual um sonho. Dois exemplos de *work in progress* que confirmam a máxima de que o “conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço.” (BORGES, 2001, p. 255).

O escritor espanhol José Ortega Y Gasset (1883-1955) publica em 1925 *A desumanização da arte*, onde encontramos uma crítica *in loco* do que ele chama por vezes de “arte nova” e em outras passagens do livro, de “arte jovem”. Adentrando na fenomenologia da arte moderna e na ontologia do objeto estético, Ortega y Gasset investiga elementos das obras produzidas pela então vanguarda artística, como a paródia, a ironia e a metáfora, demonstrando que o artista de vanguarda da aurora do século XX externava sinais de cansaço pelas formas e abordagens humanistas da arte. Essa vergonha do ser humano sentida por esses artistas apareceriam em tendências conectadas entre si que tenderiam:

1º) à desumanização da arte; 2º) a evitar as formas vivas; 3º) a fazer com que a obra de arte seja senão obra de arte; 4º) a considerar a arte como jogo, e nada mais; 5º) a uma essencial ironia; 6º) a eludir toda falsidade, e, portanto, a uma escrupulosa realização. Enfim, 7º) a arte, segundo os artistas jovens, é uma coisa sem transcendência alguma. (ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 31).

O escritor espanhol não realiza a sua abordagem da arte de vanguarda em uma chave negativa e nem depreciativa, pois considera que, a desumanização da

arte é um fenômeno que podemos encontrar de fato nas obras de arte que eram suas contemporâneas, dado principalmente a ausência ou enfraquecimento da figuração. Ao falar de como a “arte nova” é interpretada pelo público, Ortega y Gasset estuda a relação entre vida social do homem e a influência da arte. A impopularidade dessa arte provém do contraste dela com a história da cultura nos últimos séculos com a arte que representou a vida cotidiana por meio de pinturas, peças teatrais, danças, etc. A chamada “arte jovem” contradiz a tradição. Daí, a impossibilidade do público em se reconhecer nessas obras, já que elas não possuem vínculo com suas vidas, reduzindo-se ao puramente estético. Nos interessa aqui a leitura que Ortega y Gasset realiza em 1925 do “poeta Mallarmé”, que:

[...] foi o primeiro homem do século passado que quis ser um poeta. Como mesmo ele diz, “recusou os materiais naturais” e compôs pequenos objetos líricos, diferentes da fauna e flora humanas. Essa poesia não necessita ser “sentida”, porque, como não há nela nada humano, não há nela nada patético. [...] À força de negações, o verso de Mallarmé anula toda ressonância vital e nos apresenta figuras tão extraterrestres que a simples contemplação delas já é um supremo prazer. O que pode fazer entre essas fisionomias o pobre rosto do homem que trabalha de poeta? Só uma coisa: desaparecer, volatizar-se e ficar transformado numa pura voz anônima que sustém no ar as palavras, verdadeiros protagonistas da empresa lírica. Essa pura voz anônima, mero substrato acústico do verso, é a voz do poeta, que sabe isolar-se do seu homem circundante. (ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 55).

Apesar de Ortega y Gasset constatar o desaparecimento do autor no poema de Mallarmé<sup>9</sup>, ele considera que ainda há a proeminência do “autor que vem de *auctor*, aquele que aumenta. Os latinos chamavam assim ao general que ganhava para a pátria um novo território.” (ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 55). O escritor espanhol continua caro à tradição de que o autor aumenta o espaço (a cultura), há no processo de desumanização da arte claramente uma desvinculação da arte de vanguarda, uma desvinculação do autor, o poeta moderno que quer ser somente poeta tem origem no simbolismo<sup>10</sup>, quer ser apartado do homem que vive, ou seja,

<sup>9</sup>Desaparecimento que encontrará grande alcance na literatura do século XX, como por exemplo, em *O inominável* (1949), de Samuel Beckett (1906-1989), em que o dramaturgo e romancista irlandês transforma o seu personagem na própria linguagem, fazendo evaporar a sua identidade.

<sup>10</sup>O poeta que insinua coisas ao invés de formulá-las ostensivamente era um dos principais objetivos do simbolismo, como salientava o próprio Mallarmé. Para os simbolistas, toda percepção que temos a cada momento de nossas vidas é única, sendo impossível comunicá-la conforme a experimentamos pela linguagem convencional da literatura comum, assim, a tarefa do poeta é inventar uma linguagem capaz de exprimir “para si próprio” a sua experiência, lançando mão de símbolos e imagens

do sujeito comum. Em seu entendimento, no contexto da “arte nova”, a vida é uma coisa, a poesia é outra. Uma leitura apressada do ensaio de Ortega y Gasset pode incorrer o leitor ao erro de entender de que se trata de compreender a arte moderna como uma manifestação meramente elitista. Mesmo que ele considere que a então “arte jovem” carregue um fenômeno de “desumanização” intrínseco ao seu próprio processo, e que possa tornar-se uma arte feita para artistas e especialistas, o ponto central do ensaio parece ser mesmo a ideia de que boa parte arte moderna produzida no primeiro quartel do século XX estava se afastado definitivamente da vida cotidiana do público, tonando-se assim “inumana”, pese em que essa palavra é entendida em um sentido puramente assimétrico ao “humano”, e jamais, carregada de qualquer juízo de valor. É como se a ausência de transcendência da obra de arte de vanguarda a constituísse de uma total falta de interesse dos seres humanos por ela.

Ausência de transcendência, morte do autor, a emergência do espectador-leitor e apropriação em artes visuais parecem possuir uma ligação nos processos artísticos entre pelo menos 1870 e 1930. No final do século XX, a crítica à distinção entre “alta” e “baixa” cultura se tornaram frequentes em grande parte da chamada arte de apropriação que vigorou na década de 1980. Ainda que o termo “apropriação” obrigue a remissão de procedimentos comuns às vanguardas - especialmente o *readymade* de Marcel Duchamp (1887-1968), a sua incorporação definitiva ao vocabulário crítico ocorreu vinculada a artistas apropriacionistas estadunidenses da década de 1980, sobretudo Sherrie Levine (1947-) bem como, os reunidos em torno do “Simulacionismo”, como Peter Halley (1953-) e Jeff Koons (1955-). Uma das ideias de Duchamp que retornam com força neste período está a de que “o espectador faz o quadro”, e que se baseia em outra ideia, a de que o artista nunca tem plena consciência de sua obra, explicada em *O ato criador* (1957), que é sempre completada pelo espectador:

Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando as suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos. (DUCHAMP, 1986, p. 74).

Na análise da produção desses artistas, temos julgamentos baseados nas teorias pós-estruturalistas da textualidade e do sujeito que são similares às reflexões de Duchamp. Basta substituir o vocábulo “público” que participa da obra de arte, palavra utilizada pelo artista de vanguarda francês em seu texto, pela expressão “leitor”, para entendermos a similitude nessas duas compreensões de um mesmo fenômeno contido na recepção de obras de arte e literárias. Ideias como a de morte do autor, recolocada em discussão por Roland Barthes (1915-1980), tinham grande circulação entre artistas e críticos estadunidenses nos anos 1980. Em *A morte do autor*, publicado em 1968, Barthes alegou que um texto:

[...] não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológica (que seria a mensagem do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas das quais nenhum é original: o texto é um tecido de citações, saídas de mil focos da cultura. (BARTHES, 2012, p. 62).

A escrita em Barthes prescinde do sujeito que é colocado no fundo do palco em que encontramos a algaravia desencadeada pelos “mil focos da cultura”. A identidade desaparece, a voz cala, o autor torna-se um organizador mais ou menos eficaz do manancial de referências que ele consegue capturar. Já o leitor será entronado, é ele quem complementa o texto, é ele quem se envolve com o texto, lhe dá vida e sentido, sem o leitor não existe texto, é “a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 2012, p. 59). A proposição de Barthes é de que o autor é também um apropriadista, uma ideia que havia sido ventilada anteriormente por um escritor argentino. Na dedicatória do seu primeiro livro, *Fervor em Buenos Aires* (1923), Jorge Luis Borges (1899-1986) escreveu: “A QUEM LER. Se as páginas deste livro consentem algum verso feliz, perdoe-me o leitor a descortesia de tê-lo usurpado eu, previamente. Nossos nadas pouco diferem; é trivial e fortuita a circunstância de que sejas tu o leitor destes exercícios, e eu o seu redator.” (BORGES, 2001, p. 12). Posteriormente a crítica literária irá trabalhar nessa fundamental característica da literatura de Borges, em que os textos literários seriam na verdade costurados por influências, citações, alusões, mais ou menos evidentes<sup>11</sup>. O principal é que a costura seja efetuada pelo leitor, ou melhor, por cada leitor de forma individual o que

<sup>11</sup>Na contemporaneidade é o escritor catalão Enrique Vila-Matas (1948-) que desenvolve abertamente essa “literatura de apropriação” seguindo as pegadas de Jorge Luis Borges. Vila Matas possui um forte vínculo com o campo das artes visuais onde ele encontra processos artísticos (com Sophie Calle, por exemplo) para a escrita de seus livros inclassificáveis do ponto de vista dos gêneros literários tradicionais.



completaria o texto. *Pierre Menard, autor de Quixote* (1939), *La fruición literaria* (1927) e *Elementos da perceptiva* (1933) são alguns dos trabalhos em que o escritor portenho aborda a questão da leitura se sobrepondo à produção textual. “Essa forma de interpretar o texto borgeano influenciaria a *nouvelle critique* francesa e toda uma fortuna crítica hispano-americana posterior”. (OLIVEIRA, 2017, p. 311). O crítico literário uruguaio Emir Rodríguez Monegal (1921-1985) encontrou na obra do escritor argentino o que ele chamou de “poética da leitura”. Além de Barthes, Michel Foucault (1926-1984) irá se debruçar sobre a invenção do autor em *O que é um autor?* (1969). Roger Chartier (1945–) retomará a discussão em torno da “função autor” em *O que é um autor? Revisão de uma genealogia* (2007), o que demonstra a vitalidade do debate em torno do tema, que também tem sido retomado no presente, principalmente na perspectiva de uma discussão cada vez mais intensa sobre as novas plataformas digitais em que os textos transitam na *web*.

Pretende-se agora propor algumas ponderações sobre as importantes reflexões da professora de teoria estética e de história da arte na *Städelschule*, em Frankfurt, Alemanha, a alemã Isabelle Graw (1962-) sobre a “apropriação como desapropriação” cotejando suas instigantes afirmações com a influência nas artes visuais do arrazoado pós-moderno em torno da noção de autoria ou talvez de uma simulação de seu óbito, onde “é a linguagem que fala, não o autor”. Isabelle Graw argumenta que:

Não há como repetir o suficiente que o entendimento da apropriação na década de 1980 se baseava na interpretação marxista do termo. Em retrospecto, realmente parece que o capital foi feito deliberadamente sob um segundo plano marxista, por exemplo, quando a artista Sherrie Levine foi celebrada pelo fato de que ela despojou os artistas homens de quem ela apropriou seu trabalho. No Manifesto do Partido Comunista, Marx e Engels propuseram a “abolição da propriedade” como a primeira medida a ser tomada, e mais de um século depois, acreditava-se que tal método de desapropriação fosse possível para obras artísticas. Era como se Levine tivesse roubado os artistas homens de seus privilégios masculinos e seu status de gênio. A apropriação artística se tornou uma contramedida legítima, nesse caso motivada pelo feminismo. (GRAW, 2009, p. 215).

Em seu artigo a pesquisadora alemã prossegue rastreando a experiência dos artistas que se utilizam da arte apropriativa, considerando que o seu valor cresceu e mudou para melhor, tendo em vista que à arte apropriativa foi atribuída uma condição de gesto sociopolítico, ou seja, não somente com objetivos estéticos,

nesse momento, para Graw, os artistas pareciam estar agindo dentro do bem-vindo contexto de uma arte disruptiva no seio do próprio capitalismo estadunidense que então tornava-se vitorioso, hegemônico e globalizado:

Enquanto para Marx a apropriação era simplesmente uma forma pelo qual se dava a exploração, porque o capital se apropriava do trabalho alienado, alienando e desapropriando os trabalhadores de sua própria apropriação do produto de seu trabalho, apropriação artística da Arte de Apropriação agora – sob condições de propriedade privada, alienação e a cultura de espetáculo totalizado – se tornava um método legítimo e necessário uma forma de autodefesa. Aquilo que Marx acreditava dever ser abolido, a fim de alcançar a “apropriação verdadeira”, era agora uma das precondições inevitáveis que poderiam, pelo menos, ser apropriadas artisticamente. (GRAW, 2009, p. 215).

Durante o processo apropriativo legitimado em artes visuais e hoje naturalizado como *modus operandi* generalizado entre os artistas, podemos inferir que haveria uma desapropriação indiscriminada dos objetos existentes no mundo, com fins artísticos, potencializado ainda mais pela *web*, ocorrendo um processo infinito de trânsito dos objetos pelas mãos de artistas. Tal circunstância poderia causar a impressão de que também a noção de autoria havia se desvanecido juntamente com a quase inexistência de um ancoramento estável desses objetos no mundo, *o artista como mediador de linguagens e referências* e não como criador, nem delas e nem de objetos artísticos “novos”. A mudança constante de sentido dos objetos acabaria favorecendo a impermanência, o que dificultaria o estabelecimento de um porto epistemológico seguro. O que importaria, a partir dos anos 1980, seria o grau de maestria do artista em ressignificar e recodificar o já dado. Contudo, nem artista e nem autor desapareceram em tal processo de superlativação da linguagem e do processo e de relativização semântica dos objetos, pelo contrário, no âmbito da vitória do neoliberalismo sobre as experiências socialistas do século XX que ocorreu nos anos 1980, surge um artista ultra-individualista com força no mercado de arte e que jamais imaginou a condição de sua existência sem a propriedade privada. O artista apropriacionista, tal qual outros que antes dele existiram, em hipótese alguma abriria mão da noção de autoria. Nesse contexto, os mais bem sucedidos foram aqueles que se apropriaram da desapropriação, deixando mais do que intacta a *legitimidade da criação individual* oferecida pela noção de autoria:

Desde a década de 1980, quase nenhuma distinção foi feita entre “apropriação artística” e “apropriação” no sentido de uma maneira fundamental de se relacionar com o mundo. A questão do que é especificamente artístico sobre a apropriação deixa de ser válida se a apropriação é vista como crítica (no sentido de uma crítica da linguagem) ou subversiva por si só. O entendimento geral da Arte de Apropriação ainda é influenciado por esta ênfase crítica-subversiva hoje em dia; isso se estende até as atuais definições lexicais que descrevem o próprio ato de apropriação artística como “recodificação” ou “mudança no significado”. Isso significa que uma mudança no significado acontece puramente pelo fato de uma imagem original ter sido apropriada. O interesse em como a apropriação artística acontece não surgiu até o fim da década de 1980, pois então se tornou necessário diferenciar apropriação “boa” e “ruim”. Com um número tão grande de artistas – como David Salle, Julian Schnabel, Philip Taaffe, Jeff Koons e Haim Steinbach – todos aproveitando a passagem da apropriação, um conjunto de critérios se fez necessário. (GRAW, 2009, p. 214).

Graw lembra de recodificação e de mudança de significado como resultado da “Arte de Apropriação”. É a explicação corrente que encontramos em diversas fontes para o entendimento de obras produzidas por artistas que retiram do mundo circundante o material para o processo ou a conclusão de seu trabalho. Mas se voltarmos à proposição do filósofo francês Gilbert Simondon que apontamos no início do capítulo, e que propõe que a realidade dada é um ponto homólogo de uma infinidade de outros que lhe correspondem e que são ao mesmo tempo ele mesmo, sem destruir a hecceidade de cada nó dessa rede, conseguiremos enxergar os processos de apropriação artística com mais transparência. Conseguimos visualizar o processo não apenas em seu ponto de largada (objeto apropriado) e em seu ponto de chegada (objeto ressignificado), pois, o que Simondon nos oferece é o percurso da corrida em que a obra de arte é o próprio processo de apropriação que ocorre durante o trajeto entre os dois pontos. Verificamos então, a engrenagem nua da apropriação artística que é sempre dependente de uma “repetição” que retira algo já dado, o trazendo para o presente na promessa de vir a ser diferente de antes, podendo esse “já dado” ser as ideias de terceiros, objetos fabricados por terceiros, imagens produzidas por terceiros, corpos de terceiros, e até mesmo, obras de arte de terceiros, sempre no objetivo que desse rearranjo temporal e espacial dos alheios surja uma ressignificação semântica e/ou visual inédita que provocaria a cognição e a inteligência do espectador. O ato de apropriação avança sem esquecer-se do que significa e o que carrega consigo até a conclusão do próprio ato, que se desvanece no exato momento em que se aclopa com a nova obra, é quando o espectador se

apropria cognitivamente da apropriação implementada pelo artista, podendo visualizar todos os pontos da rede que foram convocados na concepção da nova obra. Mas a mágica dura pouco, e não porque o mágico seja ruim, mas porque o truque tornou-se demasiado evidente, restando somente a presença do próprio presdigitador em meio à linguagem artística que prosseguirá implacável em seu processo entrópico, condição *sine qua non* das artes visuais na contemporaneidade.

Quando estudamos a história da arte por meio da metodologia mais tradicional, a que separa e ordena as obras de arte por estilos, nos alcança a impressão de que o “novo” em arte chegava, e do dia para noite, sigilosamente, desaparecia, já velho. Ficamos intrigados de como se dá esse envelhecimento que sabemos ser um processo contínuo no tempo e jamais abrupto, mas a ideia um tanto romântica de que algo “misterioso” ocorre em algum momento no seio dos processos artísticos, por vezes, insiste em nos acompanhar. A consolidação da apropriação artística no século XX, talvez tenha funcionado como um “elixir da juventude” para as artes visuais, servindo para lidar com o inexorável tempo que as assedia, ao retardar o envelhecimento do “novo” ao reaproveitar partes da tradição. Possivelmente, tenha sido eficaz no impedimento do aparecimento de cabelos brancos na arte contemporânea, contudo, resta a pergunta se esse “novo” ainda permanece em seu espírito.

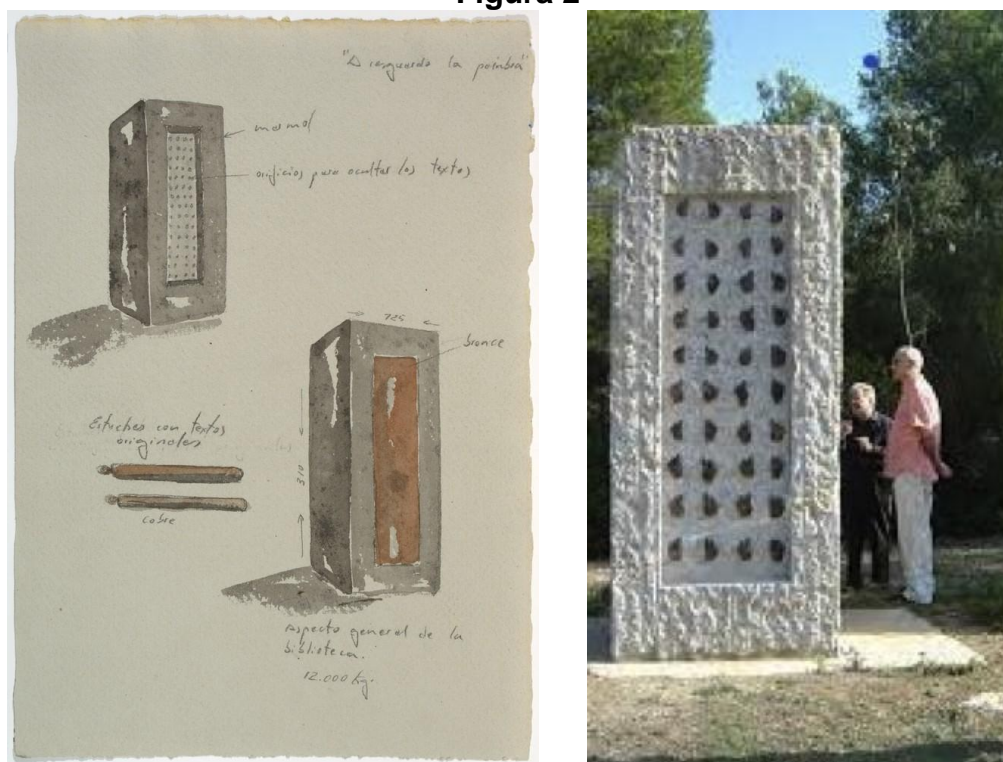
Nos capítulos subsequentes, a nossa primeira ambição será apresentar alguns exemplos de obras de arte em que artistas visuais utilizaram a apropriação da escrita ou de textos de terceiros combinados com imagens em seus processos de criação. Nossa segunda ambição, amparada em fundamentação teórica de pesquisadores de campos de pesquisa distintos (arte e literatura), será oferecer reflexões sobre as relações e os diálogos que esses trabalhos mantiveram com o contexto social e político em que foram pensados e realizados, acabando por desembocar em uma terceira ambição, possivelmente a mais pretensiosa: evidenciar como os gestos, as poéticas e os objetos envolvidos nesses processos artísticos permeados pela apropriação artística podem contribuir para um debate crítico sobre o nosso presente, a partir das próprias experiências em artes visuais.

## 2.1 A palavra resguardada pela obra de arte

No acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos está catalogado um desenho que mostra as partes da *Biblioteca de documentos apócrifos* (Figura 2a) obra de arte de autoria do escultor Rufino Mesa Vásquez (Santa Ana, Espanha, 1948), realizado em 1989. Trata-se de um projeto de uma grande escultura em mármore, cimento e bronze, medindo 310cm x 125cm (Figura 2b), construída no ano subsequente e que no desenho citado aparece como uma “biblioteca” de 12.000kg. Analisando o projeto, verificamos que o artista inclui no interior de tubos de cobre alguns textos apropriados que foram ocultados para a posteridade no interior de uma cápsula do tempo em forma de obra de arte. As folhas de papel com os textos foram enroladas e acondicionadas em tubos de cobre, e posteriormente introduzidos em orifícios da escultura. Por fim, as aberturas em que os textos eleitos foram depositados são finalmente lacradas por uma chapa de bronze. Como se extemporâneos pergaminhos fossem, os escritos agora repousam salvaguardados da algaravia do mundo em um processo interseccional de escultura e escrita de ambições metafísicas.

Uma primeira visada sobre a obra de Rufino Mesa pode ofertar ao espectador algumas reflexões fundamentais sobre a permanência e a memória dos textos no decorrer do tempo em uma analogia direta com a história (um exemplo evidente seria *Os manuscritos do mar morto*), e também, com a própria literatura moderna, em *Manuscrito encontrado numa garrafa* do escritor estadunidense Edgar Allan Poe (1809-1849) e *Manuscrito achado num bolso* (1977) do escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984), ambos são contos que versam sobre textos perdidos ou desconhecidos que teriam um papel preponderante na elucidação de acontecimentos ou de pretensos fatos históricos mais ou menos fantásticos.

Figura 2



(a)

(b)

(a) Rufino Mesa, *Biblioteca de documentos apócrifos*, grafite e aquarela sobre papel, 1989; e  
 (b) Rufino Mesa, *Biblioteca de documentos apócrifos*, Mármore de Ulldecona, tubos de cobre, documentos e bronze. 1990-2006. 310 x 110 x 110 cm.

O que parece fascinar alguns artistas e escritores é esse jogo de permanências e destruições do qual os textos não escapam. A escrita tem o costume de ser mais longeva que qualquer ser humano, porém, está sempre à mercê de acasos e brutalidades também humanas, ou mesmo, de algum motivo obscuro e indecifrável ocasionando a saída de circulação de alguns textos. Recorrentemente ao longo da história, a escrita foi ocultada. “A Resguarda la palabra”, frase que aparece na parte superior da aquarela, pode ser considerada a substancialização poética dessa vã tentativa de proteger a palavra de um persistente e desconhecido porvir. É nele que artistas e escritores agem em seu enfrentamento do vasto e implacável tempo que os consome e que os fará desaparecer, restando quiçá, algumas de suas obras. Temos então, uma “escultura-biblioteca” construída por um artista que reflete sobre a pretensa imortalidade dos feitos artísticos da existência. Frestas de percepção surgem das *ocultaciones* de Rufino Mesa.

Rufino Mesa é licenciado pela *Universidad de Barcelona* (1976), instituição onde estudou História da Arte na Faculdade de Geografia e História. Foi professor titular na *Escuela Taller de Arte de la Diputación de Tarragona*. Em Barcelona

também realizou estudos sobre cinema e televisão no *Instituto del Teatro*. Em 2006 obtém o título de doutor pela *Universidad de Barcelona* com a tese: *Anell de pedra* (1997-2006). Foi também diretor da *Escuela Taller de Arte de Reus* entre os anos 1980 e 1990, e professor de escultura na mesma escola. Em 2014 terminou a sua trajetória docente como professor de fotografia na *Escola d'Art i Disseny de la Diputació de Tarragona*. O artista catalão criou o *CEN – Comella, Escultura, Naturaleza* (Figura 3) uma oficina de escultura habilitada para trabalhos em pedra. O complexo possui pátios internos e espaços para exposição de obras de outros artistas, esculturas de pequeno formato e projetos ligados à natureza e à arte em seu bosque (Figura 4). O objetivo foi de estabelecer um potente amálgama poético entre arte e natureza, sendo esta, na percepção de Mesa, também um agente permanente sobre a sua obra.

**Figura 3**



Fachada sul de *La Comella*.



Figura 4

Início do bosque de *La Comella*.

Na metade da década de 1980, Mesa começou a trabalhar nas *ocultaciones*. Circunstâncias pessoais o levaram a tomar a decisão de realizar esses trabalhos secretamente. *Ocultaciones* foi uma obra dividida em cinco séries: ocultações, omissões, prestidigitação, amnésias e esquecimentos. A maioria das obras são de pequeno e médio formato. Durante o processo solitário de criação, o artista interrogou-se a respeito de ações em espaços sem testemunhas que o colocavam em uma posição absurda, angustiante e insuportável. Tendo em vista que tudo o que podemos expressar é algo ínfimo em comparação ao que a natureza faz com mais intensidade e potência, o escultor trabalha em um misto de prestidigitação do passado e performance de arquivamento do presente, criando a simulação de uma ocultação portentosa que talvez arrebe em algum futuro. São sigilos obnubilados pelo mármore, segredos presumidos pela imaginação, ambos materializados em obra de arte.

Impõem-se algumas reflexões ao espectador de suas *ocultaciones*: qual o grau de deliberação humana no que permanece preservado no decorrer do tempo deste conteúdo que costumamos chamar de patrimônio histórico? Qual o teor de “verdade” contida nesses artefatos, textos e obras de arte do passado? Mesa ao trazer o gesto ancestral do resguardo da materialidade cultural para o âmbito das artes visuais acaba por revelar uma recorrente ambição de quem produz arte: a de fundamentar cada experiência ou produção cultural como passível de



transcendência. O artista possui uma relação íntima com a pedra que ele exalta por ser confiável. Transparece em sua visão uma crítica ao intangível e ao efêmero de um presente dominado pelo digital:

Sobre a peça e seu valor expressivo, então eu só tenho que dizer que eles me deixaram as mãos despedaçadas e a alma sobrecarregada de entusiasmo, então o discurso é focado na solidão das pedras, espelho necessário para refletir o rosto da condição humana. É uma amostra evidente de uma certa brutalidade sublime que emana da matéria, tudo para apresentar um exemplo confiável do que eu chamo de realidade estética. No grande espetáculo do mundo, na era da sedução eletrônica, uma pedra olha pela janela e cala-se...! (MESA, 2008, p. 147).

Salvaguardando textos apócrifos em sua biblioteca-escultura, o artista possivelmente esteja jogando com a pretensão humana de escapar à finitude, mas também com presunção, também muito humana, em considerar infalíveis as suas invenções que tiveram por objetivo salvaguardar e ordenar o que com o passar dos tempos foi considerado valioso e imprescindível. Tal ambição ainda perdura na contemporaneidade, tendo em vista, que mesmo os processos de arquivamento e resguardo de documentos que utilizam tecnologias digitais prosseguem passíveis de perdas irreparáveis:

A ilusão de imortalidade é criada pela tecnologia. A *web* e a sua promessa de voz e espaço para todos é o nosso equivalente para o *mare incognitum*, o mar desconhecido que seduzia os navegantes antigos com a tentação da descoberta. Imateriais como a água, vastas demais para a apreensão mortal, as extraordinárias qualidades da *web* permitem-nos confundir o inapreensível com o eterno. Como o mar a *web* é volátil: 70% de seus conteúdos duram menos de quatro meses. Sua virtude (virtualidade) produz um presente constante – o que para os pensadores medievais era uma das definições do inferno. (MANGUEL, 2006, p. 32).

Por meio de materiais eternos e tão caros aos construtores do mundo antigo, os seus trabalhos escancaram a relação ambígua e nunca inocente que existe entre o ocultar, o conservar e o negligenciar. Está insinuado também nas *ocultaciones*, o acaso como um condutor incidental das permanências, mas que também pode colaborar em inexoráveis esquecimentos e implacáveis amnésias. As *ocultaciones* carregam em si uma simulação do ato de ocultar que foi levada a cabo por um artista visual, daí toda a significação política que podemos encontrar nos trabalhos do artista catalão:

Acho que esconder ou omitir tem uma intenção nem sempre consciente, mas que leva à conquista de uma realidade que foi previamente desenhada. Simbolicamente, o mundo inteiro estabeleceu um objetivo e o tempo é o principal aliado para alcançá-lo. Homens, povos, nações têm um programa simbólico e tudo o que não contribui para o seu fim tende a ser escondido. (MESA, 1992, não paginado).

Por meio de sua escultura-biblioteca de escritos apócrifos, Mesa condiciona em um espaço finito e organizado a ambição literária e artística do ser humano, textos sem assinatura que apontam para *algum futuro*. Brinca com a nossa capacidade diminuta de entendimento a respeito dos acontecimentos, dos textos que nós lemos e dos objetos pretéritos. A sua obra assume “[...] a dificuldade de interpretação e a subjetividade de todo ato criativo [...]” (MESA, 1992, não paginado), contrapondo no mesmo trabalho artístico, efêmeras e suscetíveis escritas apócrifas com materiais que perduram no tempo. O que temos ao final é um contraste cognitivo que impacta a nossa impressão, muitas vezes, permeada de ficção quando internalizamos acontecimentos ocorridos em priscas eras, e que segundo o próprio artista, depende mais de nossa disposição imaginativa do que de referenciais objetivos: “toda visão do passado é uma interpretação do que estamos dispostos a encontrar, uma resposta às perguntas no momento em que são formuladas.” (MESA, 1992, não paginado). Rufino Mesa visa futuros, materializa esta ação complexa na construção de um arquivo fictício e apócrifo no presente. Introjeta em sua obra de arte algumas ideias a respeito de montagem e anacronismo das imagens.

O filósofo francês Georges Didi-Huberman (1953–) toma como exemplo de visões e percepções antagônicas que habitam uma mesma época, dois importantes “personagens” muito caros à História da Arte e que viveram no *quattrocento* italiano, Leon Battista Alberti e Fra Angelico: “ficamos com a impressão de que contemporâneos, com frequência, se compreendem menos do que indivíduos separados pelo tempo: o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos – quase – não existe.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21). Acreditar como sendo uma regra o absurdo de que as pessoas pensam em uma ideal consonância em um mesmo tempo (e por extensão os que criam e escrevem também) é um equívoco da idealização positivista, logo, “empobrecida, da própria História.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22). Seria melhor reconhecer a “[...]”

*necessidade do anacronismo*: ela parece interna aos próprios objetos – as imagens – dos quais tentamos fazer história. O anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens.”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22).

Mesa em seu trabalho parece não somente “reconhecer a necessidade do anacronismo”, mas também o utiliza como um fio condutor de sua poética, estabelecendo uma montagem temporal que por vezes trata com humor as cronologias inventadas pelo ser humano, as linhas do tempo, e até mesmo, o conhecimento humano obtido por meio de escavações arqueológicas. Em 2022 o artista enterrou diversos de seus trabalhos e os cobriu com uma pilha de pedras. Nos anos 1990 teria enterrado no *Parque Farroupilha* em Porto Alegre, pedaços de artefatos antigos romanos. Como artista, ele age como um historiador que sabe:

A história não é exatamente a ciência do passado, porque o “passado exato” não existe. O passado só existe através dessa “decantação que nos falava Marc Bloch – decantação paradoxal, já que consiste em retirar do tempo passado sua própria pureza, seu caráter físico absoluto (astronômico, geológico, geográfico) ou de abstração metafísica. O passado que faz história é o passado humano. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 40).

Talvez no futuro pelas mãos de um historiador da arte ou quem sabe por iniciativa do acaso, o trabalho de Rufino Mesa aqui analisado passará a fazer parte da história da arte do século XX. Poderá ser interpretado, mais uma vez, anacronicamente, como uma obra em que é possível refletir sobre anacronismo, se concordarmos que “[...] só tem sentido na história o que aparece no anacronismo, o anacronismo de uma colisão onde o Outrora se acha interpretado e ‘lido’, isto é, revisto pelo acontecimento de um Agora resolutamente novo [...]”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 203). A afirmação de que “[...] as obras são, em geral, os primeiros interpretantes das obras [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 203), foi lembrada por Didi-Huberman no contexto da recepção do cubismo enquanto um fenômeno artístico que teria feito emergir a “arte africana” em pleno século XX ou pelo menos teria proporcionado uma abordagem no âmbito da história da arte sobre ela, constatação feita pelo historiador da arte alemão Carl Einstein (1885-1940). Nesse sentido, um exercício de imaginação em que alguém no futuro compareça a uma hipotética consulta à *Biblioteca* de Mesa, carrega em si, um caráter vertiginoso

e transcendente que faria emergir algo soterrado pelas camadas do esquecimento<sup>12</sup>. Em tal devaneio comparecem conjecturas, prognósticos e presságios que por excelência também transitam anacronicamente pelo tempo. Homenagens do pensamento ao incansável anseio humano de querer acessar, nem que seja, a um ínfimo lampejo que possa estar disponível do conhecimento perdido que outrora foi instado por alguns de nossos ancestrais.

Há uma outra dimensão importante para a disciplina de História da Arte que diz respeito a mudança de importância que o patrimônio histórico pode ter em épocas distintas. A historiadora francesa Françoise Choay (1925–) chama a atenção em um dos seus livros para uma pergunta. Por que o patrimônio histórico, arquitetônico e urbano conquistou atualmente um público mundial? Como sabemos, a palavra “patrimônio” está ligada com a herança que é transmitida dos pais aos filhos. A palavra patrimônio possui em uma sociedade estável um sentido de segurança jurídica e econômica. A ela foram vinculados outros vocábulos que criaram uma nova percepção relacionada mais a uma relação com o coletivo do que propriamente com famílias ou clãs. O patrimônio passa a ser então, histórico, genético, natural, etc. Uma definição inicial proposta por Choay considera que a expressão “patrimônio histórico”:

[...] designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas-artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e *savoir-faire* dos seres humanos. Em nossa sociedade errante, constantemente transformada pela mobilidade e ubiquidade de seu presente, “patrimônio histórico” tornou-se uma das palavras-chave da tribo midiática. Ela remete a uma instituição e a uma mentalidade. (CHOAY, 2017, p. 11).

Podemos ver refletido na obra de Mesa um fenômeno, hoje muito relevante, e que perpassa o trabalho aqui analisado. Desde o início do século XIX, países europeus começaram a se preocupar institucionalmente com os chamados “monumentos históricos”, que passaram a receber uma “demão aurática” dos próprios Estados Nacionais. Essa espécie de verniz essencialista que foi adicionado

---

<sup>12</sup>No capítulo intitulado *Desligar as máquinas e permanecer sentado*, constante na presente dissertação, refletiremos, entre outros temas, a respeito de uma possível mudança de *status* na recepção de obras literárias do passado, a partir de obras literárias novas e singulares do presente, só que desta vez, em um trânsito histórico da literatura do início do século XX que modificaria a recepção de textos anteriores.

sobre algumas construções, tinham além de um objetivo nacionalista evidente, uma relação muito íntima com a construção de discursos históricos que estariam cancelados por uma vivência pretérita de um determinado povo que se queria coletiva e idealizada, e que tiveram nos monumentos históricos um espelho também ideal. Em 1837, na França, foi criada a primeira “Comissão dos Monumentos Históricos”. Em um primeiro momento as construções artísticas e arquitetônicas foram separadas em três grandes categorias: monumentos remanescentes da Antiguidade, os edifícios religiosos da Idade Média e alguns castelos. Mas tal movimento acarretou pelo menos uma consequência visível e ela transita pela noção de “memória”, que pode ser inventada com fins políticos bem definidos no presente. Um monumento histórico seria nesse sentido “ativo” politicamente no decorrer das épocas, e poderia servir, tanto para legitimar historicamente um poder estabelecido como para denunciá-lo. Uma das reflexões de Choay, sem dúvida, enriquece uma outra possível abordagem dessa obra de Rufino Mesa, principalmente em sua dimensão social, que aparece em torno do poder que a memória (inventada ou não) tem sobre disputas políticas da pretensa “verdade histórica” na contemporaneidade, tendo em vista que,

[...] para aqueles que edificam, assim como para os destinatários das lembranças que veiculam, o monumento é uma defesa contra o traumatismo da existência, um dispositivo de segurança. O monumento assegura, acalma, tranquiliza, conjurando o ser do tempo. Ele constitui uma garantia das origens e dissipa a inquietação gerada pela incerteza dos começos. Desafio à entropia, à ação dissolvente que o tempo exerce sobre todas as coisas naturais e artificiais, ele tenta combater a angústia da morte e do aniquilamento. (CHOAY, 2017, p. 18).

O monumento histórico parece funcionar como um dínamo que é alimentado por inúmeros sentimentos, percepções, anseios, idealizações, mas também, ficções e narrativas imaginadas de uma comunidade. Sua necessidade parece residir de um lado em um lastro estabilizador que procura se assegurar de uma raiz pretérita comum, e por outro, carrega em si uma semente de inquietação que pode florescer a qualquer momento como um índice não estável e que dependerá do grau de mudança de caráter de novos discursos históricos sobre os antigos. Todavia, o que há em comum entre o atributo estabilizador do monumento histórico e a sua latência como um índice instável, é que em ambos os casos está incluso um objetivo central para os Estados Nacionais, ou seja, o de atingir a maior redução possível da

entropia, entendida aqui, como uma condição de crise ou de desordem das referências históricas, situação indesejável para qualquer sistema de poder que pretenda seguir estabelecido com a menor oposição possível ao seu *status quo*.

Quando algum monumento histórico é derrubado por manifestantes está subentendido que ele já não satisfazia os anseios de origem de uma parte da população no presente, ou seja, está perdendo ao olhar do senso comum à sua condição de “histórico”. Parece que passa a ficar transparente para alguns indivíduos da comunidade o seu caráter artificial ou mesmo criminoso. Nessas condições agudas de disputa e questionamento político, o verniz essencialista dos monumentos históricos desbota, e quem antes se beneficiava deles, já não possui mais condições políticas de passar uma nova demão aurática sobre tais monumentos. Eles viram rapidamente “monumentos falsos” que permaneceram até então amparados por um discurso emitido no passado que já não possui chancela legítima. A permanência do monumento no tempo e no espaço causa uma tensão política difícil de ser aplacada. O caminho passa então pela destruição do monumento histórico “desvitalizado” no intuito de diminuir a entropia, tendo em vista que um novo monumento vitalizado será erguido no presente, restabelecendo a segurança existencial da comunidade antes em crise. Um monumento histórico, nesta perspectiva, é este dínamo alimentado com energia vital de diversas gerações. As perspectivas de futuro de uma população que possui algum grau de percepção de uma identidade compartilhada por ter origem em um mesmo espaço geográfico, ser pertencente a mesma etnia ou possuir alguns hábitos culturais em comum podem ser as forças que forneçam essa energia. Crises políticas e de representação que ocorrem com o passar do tempo acabam por enfraquecer substancialmente a função estabilizadora dos monumentos históricos que possuem estreita ligação com o próprio tempo em si, já que o tempo também pode ser apropriado, sendo ele, uma “propriedade social” que envolve questões de poder. Segundo o historiador francês Roger Chartier (1945–), as temporalidades não devem ser consideradas “envoltórios objetivos de fatos sociais: são o produto de construções sociais que asseguram o poder de uns [...] e levam os outros à desesperança [...]”. (CHARTIER, 2009, p. 68).

Mesa joga com esses dois atributos do monumento histórico e com a sua permanência/impermanência no tempo. Primeiramente ele evidencia a necessidade dos monumentos (e talvez da arte) como função estabilizadora ancestral dos povos,

afinal, o que temos em *La Comella* é de fato a materialidade da obra, uma biblioteca de documentos construída em material nobre que tem por costume atravessar os séculos. Mas, logo em seguida, por meio de um ato artístico, ele *desestabiliza a conexão entre as épocas*, já que sabemos tratar-se de uma simulação interseccionada com textos apócrifos. Mesa trabalha com um arquivo privado que convoca a nossa percepção a uma visada em nossa relação com o que entendemos por “memória social”, e também com os arquivos públicos, (locais em que por vezes imaginamos ser uma das residências dessa memória comum), e com o que entendemos em um sentido amplo por patrimônio cultural, e que está sempre em disputa por diversos atores sociais que o questionam em suas mal dissimuladas totalidades. Hal Foster compreende o arquivo privado como o material utilizado pelo artista em sua obra, e que no caso em tela são os “documentos apócrifos” de Rufino Mesa, que se relaciona com o arquivo público:

Por um lado, esses arquivos privados questionam aqueles que são públicos: eles podem ser vistos como ordens perversas que buscam perturbar a ordem simbólica em geral. Por outro lado, eles também podem apontar para uma crise geral na lei social – ou a uma mudança importante em seu funcionamento, onde a ordem simbólica já não opere através de totalidades aparentes. (FOSTER, 2006, p. 146).

Também no caminhar em torno da *Biblioteca de documentos apócrifos*, podemos trazer algumas interpretações sobre o arquivo, por meio do texto *Mal de Arquivo – Uma impressão freudiana* de autoria de Jacques Derrida (1930-2004), que teve origem em uma conferência pronunciada em Londres em 1994. O escritor francês encontra na noção de arquivo uma nova dimensão que teria sido alterada após os estudos em psicanálise de Sigmund Freud a respeito do inconsciente e suas derivações, tais como, a repressão, a censura e a negação. A palavra arquivo (*arkê*) implica começo e comando que carrega um significado social e histórico, ou seja, poder e arquivo estiveram sempre imbricados, tendo em vista que é o poder que possui o arquivo, que tem acesso às informações contidas nele. Mas o poder faz ainda mais, ele organiza a história de acordo com seus interesses, sendo o arquivo sempre político. A partir de um conceito caro à psicanálise (pulsão de morte), Derrida retirará diversas consequências da sua abordagem do arquivo. Para ele, o poder está sempre arquivando e destruindo tal qual a própria pulsão de morte, ou seja, tirando a vida, desvitalizando e permanentemente tentando destruir o

próprio arquivo, tendo como consequência o apagamento da própria lembrança. O que ocorre na política tem um correlato no mundo psíquico onde a repressão estaria constantemente possibilitando o *mal de arquivo*, os esquecimentos e os apagamentos da memória.

No contexto dos anos 1990, Derrida já apontava para a mudança de relação que passaríamos a ter com os registros, as informações e os arquivos em decorrência de novas tecnologias de armazenamento e transmissão de informações. Quando lemos o seu livro, temos a impressão que o escritor francês especula que a internet se tornaria uma espécie de grande inconsciente humano, um repositório gigante que alteraria as relações de privacidade e propriedade intelectual, algo que realmente acabou ocorrendo no século XXI:

Mas privilegio também o índice do *e-mail* por uma razão mais importante e mais evidente: porque o correio eletrônico está hoje, mais ainda que o fax, em vias de transformar todo o espaço público e privado da humanidade e, portanto, o limite entre o privado, o segredo (privado ou público) e o público ou o fenomenal. Não é somente uma técnica no sentido corrente e limitado do termo: em um ritmo inédito, de maneira quase instantânea, esta possibilidade instrumental de produção, de impressão, de conservação e de destruição do arquivo não pode deixar de se acompanhar de transformações jurídicas e, portanto, políticas. Estas afetam nada menos que o direito da propriedade, o direito de publicar e de reproduzir. (DERRIDA, 2001, p. 29-30).

O que diria Derrida das mensagens instantâneas, dos algoritmos que transformam em dados os interesses de quem acessa a internet ou mesmo do uso indiscriminado de aplicativos de mensagens na manipulação proposital de notícias, todas essas tecnologias utilizadas em profusão em eleições no Brasil, na Rússia e nos EUA? Novamente temos aqui uma estreita relação entre o uso do arquivo, a sua materialização e destruição instantâneas, que influi diretamente no mundo psíquico de um consumidor ou eleitor. É como se os atos políticos não fossem mais arquivados em um arquivo confiável. O conteúdo desses atos políticos, por causa de tamanha volatilidade, perde o seu teor de veracidade, ou melhor, torna-se impossível a sua verificação espelhada em um original. As fontes, ainda existem, mas em um labirinto digital em que não há tempo suficiente para que o percorramos, levando a uma consequente desvitalização do próprio arquivo. Um processo que passa, como escrevemos anteriormente, pelos atos de ocultar, de conservar e de



negligenciar e que refletimos a partir da ocultação dos documentos apócrifos de Rufino Mesa.

O teórico da mídia alemão Friederich Kittler (1943-2011) radicaliza ainda mais a compreensão que adquirimos sobre o poder de manipulação política do arquivo contida no texto *Mal de arquivo*. O pesquisador alemão colocou em segundo plano o papel do armazenamento das informações na manipulação da informação, elegendo a transmissão como o seu foco de pesquisa, que na sua concepção passaria a ser o campo central de disputa pela hegemonia política em diversos âmbitos da sociedade contemporânea:

Então procuramos nosso próprio conceito de transmissão, e os mais jovens que trabalhavam perto de mim fizeram descobertas como a relação entre o sistema literário alemão nos últimos três séculos e diferentes sistemas de correio alemão, ou quão perto Kafka trabalhou com cartas para sua noiva, e assim por diante. Transmissão e armazenamento. A partir deste momento foi difícil desembaraçar esse campo. Mas claro, a teoria de mídia tinha um conceito tão estreito de mídia que o armazenamento permanecia muito mais importante para eles e para a discussão geral, enquanto a transmissão era simplesmente negligenciada. Então mudamos de ideia, e buscamos toda transmissão, de telégrafos a telefone e rádio e emissões de TV, e finalmente a Internet. É aí que toda essa distinção entre armazenamento, transmissão e manipulação, e manipulação aritmética, coincide. E então acabamos em outra – eu não diria armadilha, mas era arriscado – outro risco; mostrou que os meios de armazenamento, pelo menos no nosso passado, eram bastante cívicos, civis, amigáveis: é a mídia dos padres, dos estudiosos, curadores...e museus... E as mídias de transmissão são nos últimos 500 anos pelo menos; não, nos últimos 5000 anos, são a guerra. Tem sido a guerra. E serão guerra por muitos anos. (KITTLER, 2016, p. 172).

Setores hegemônicos que são dependentes da primazia do acesso à informação (grupos políticos, empresas transnacionais, grandes conglomerados de mídia) disputam incessantemente a tecnologia da transmissão que possui atributos essenciais à disputa ou manutenção do poder político, principalmente a velocidade de transmissão e capacidade instantânea de solução de problemas, mas também por meio de algoritmos que entregam uma “informação sedutora personalizada” para cada usuário em especial, tendo em vista objetivos comerciais ou eleitorais. O armazenamento continua essencial, mas passa a estar diretamente vinculado à capacidade de transmissão, sendo ela própria uma forma de pensar e gerir o armazenamento. O pesquisador alemão sugere que tal enfoque exacerbado na transmissão deixa em um segundo plano o armazenamento que foi historicamente

uma preocupação humanística, e que isso levou à guerra e nos levará novamente. A biblioteca de Rufino Mesa interseccionada pela arte e a escrita relaciona e embaralha essas duas dimensões presentes em qualquer arquivo: a sua capacidade de armazenamento, e em segundo momento, a sua capacidade de transmissão *no tempo*. Contudo o que fascina o espectador na *Biblioteca* de Mesa, é que esses atributos permanecem difusos. Não há transmissão de informação, nem no tempo e nem no espaço, somente a promessa de que talvez haja algum dia, o que do ponto de vista metafísico, talvez seja o objetivo central de todo e qualquer arquivo.

Emana da poética de Rufino Mesa uma interferência entre o passado e o futuro da recepção da obra no presente. O espectador contemporâneo sabe que ele é o único que realmente existe. Ele também tem consciência de que não existirá para sempre e que jamais possuirá acesso ao *todo da obra*. A biblioteca-escultura parece conter em si a pretensão de maximizar aquilo que entendemos por eternidade em uma espera solitária por um desejável espectador de um possível futuro. O leitor sempre sabe mais que o escritor porque “o leitor conhece o Futuro” (FUENTES, 2007, p. 167). A obra analisada no presente capítulo nos leva a uma modificação da proposição do escritor mexicano Carlos Fuentes (1928-2012), provocando uma inversão em nossa visão temporal-cognitiva, tendo em vista que o espectador *sabe menos* que o artista que teve acesso privilegiado aos textos apócrifos depositados na biblioteca-escultura. Até que os escritos sejam finalmente lidos por alguém que os espera no porvir, haverá sempre *uma parte do futuro* conhecida somente pelo artista. Lícito imaginar que em um dia ensolarado em *La Comella*, a incontrolável curiosidade de algum espectador-leitor em conhecer o *futuro inteiro* será o suficiente para a destruição da *Biblioteca de documentos apócrifos*.

## 2.2 A obra de arte na era de sua destrutibilidade técnica<sup>13</sup>

Entre a forma e o ser humano o fogo age. O fogo é o instrumento utilizado para moldar as formas do mundo, por isso, a sua condição mágica tantas vezes cantada pelos poetas. Historicamente foi o ferreiro o expoente máximo dessa prática. O fogo como possibilidade de criar outras formas. O que encontramos

---

<sup>13</sup>O presente capítulo será publicado na forma de artigo no livro *Arte, política e democracia*, com previsão de lançamento em 2023.

também historicamente no âmbito do uso do fogo sobre obras de arte é a ruína desejada, e por fim, conquistada, seja por razões políticas e religiosas ou em função de um ganho financeiro. Pensamos que seja um dever do historiador da arte apontar a desfaçatez argumentativa daqueles que defendem a queima de obras de arte. Consideremos também como uma evidente degenerescência ética de alguns atores do sistema da arte internacional que insistem em considerar obras de arte como se exclusivamente mercadorias fossem, e não mais, como um insubstituível patrimônio artístico e cultural da humanidade. Neste sentido, daqui por diante, não somente as obras de arte estarão ameaçadas pelo fogo (Figura 5), é a própria noção de coletividade humana que quase nenhuma voz possui na contemporaneidade que corre o iminente perigo de calar-se por muito tempo.

Alguns conceitos, tais como *civilização*, muito caros à França e à Inglaterra, e de *Bildung* à Alemanha, apesar de posteriormente acabarem deturpados por nacionalismos e extremismos políticos, nortearam o humanismo europeu a partir do século XVIII<sup>14</sup>. Transpor para outra língua o termo *Bildung* impõe um grande obstáculo. Se traduzirmos por “educação” o termo deixa de apontar o caráter autônomo de formação espiritual sublinhado por Wilhelm von Humboldt (1767-1835). Em língua inglesa o termo aparece transposto como *self-formation*, mas que também não abarca a potência original pretendida pelo escritor alemão. Tanto os conceitos de civilização como o de *Bildung* estão diretamente relacionados com advento da instituição museal. A obra de arte em seu estado físico ampliou o seu alcance junto a uma maior quantidade de indivíduos por meio de sua *permanência concreta no tempo e no espaço*, e também de sua exposição controlada e teorizada a partir do século XVIII, algo que estaria ameaçado, pelo menos no caso em tela, pela ambição de transformá-la em NFTs<sup>15</sup>. Pode-se argumentar em contrário, que

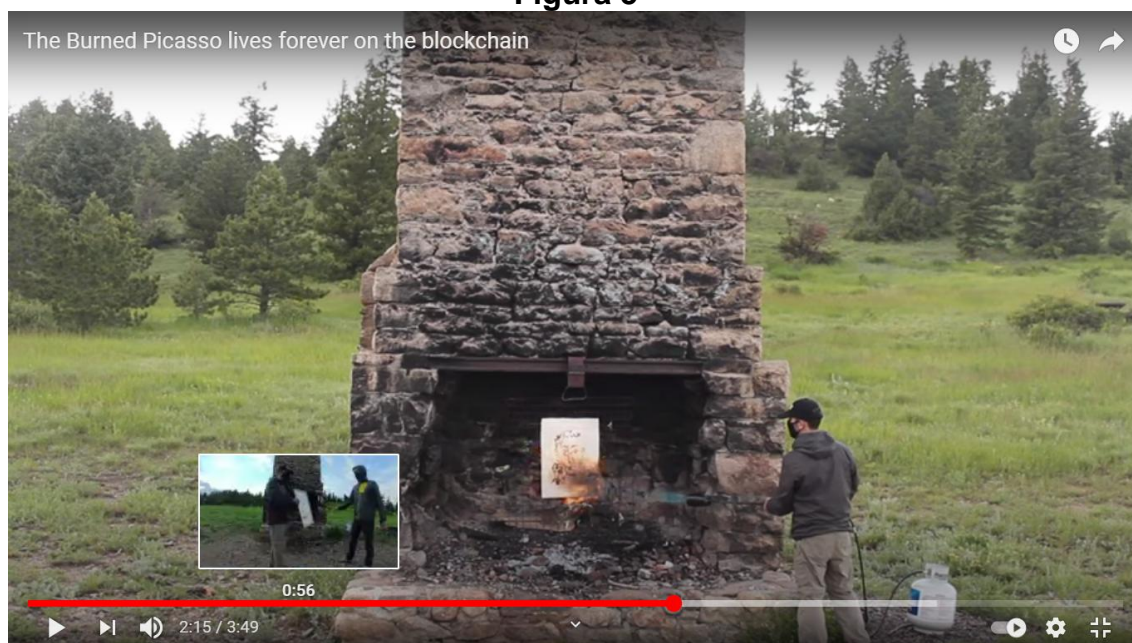
---

<sup>14</sup>Sobre a nova ofensiva ocorrida nos EUA a partir da primeira década do século XXI, capitaneada pelos chamados neorreacionários, contra os preceitos da universalidade de direitos que apareceram no ocidente a partir da Revolução Francesa, ver *Tecnodiversidade* (2020), do filósofo chinês Yuk Hui. Sobre os seus precursores nazistas que também desejavam “apagar 1789 da história alemã”, ver *A Revolução Cultural Nazista* (2022), do professor francês de história contemporânea da Universidade Sorbonne, Johann Chapoutot (1978-).

<sup>15</sup>Os tokens não-fungíveis ou *non-fungible tokens* são uma tecnologia que permite adquirir e validar propriedade de arquivos digitais. Por meio de tecnologia de blockchain desenvolvida dentro do sistema de uma criptomoeda específica, a Ethereum, pela qual, pessoas e instituições podem trocar obras de arte, arquivos de música e textos em suas formas “originais”. Uma dentre as inúmeras críticas aos NFTs transita pelo extremo potencial predatório ao meio ambiente e dos recursos naturais, neste sentido, um artista produtor de criptoarte age como qualquer capitalista indiferente à coletividade e aos ecossistemas. Segundo estudo publicado em 2021 pela *University of Cambridge*, a mineração de criptomoedas já consome o equivalente em energias não renováveis ao que é gasto

nada disso seja uma novidade, tendo em vista que a especulação financeira sempre acompanhou as obras de arte, todavia, era condição *sine qua non*, que elas se mantivessem conservadas em seu estado físico<sup>16</sup>, o que não ocorre no âmbito do NFT aqui analisado.

**Figura 5**



Frame do vídeo publicado no youtube pelo grupo Fractal Studios incendiando obra de Pablo Picasso

Mas há ainda outro aspecto a ser analisado no atual contexto implacável de assédio do capital sobre as obras de arte e os artistas, e que nos interessa sobremaneira no escopo desta dissertação. O grupo de “artistas” *Fractal Studios* colocou o nome de *The Burned Picasso* (O Picasso queimado) em seu projeto que foi previamente anunciado na web e previa que da queima da obra do pintor espanhol derivasse somente um NFT que passaria a ser, a partir daí, a obra original. Na descrição do vídeo lemos o seguinte texto: “Fumeur V (Pablo Picasso, 1964) comprado da Christie’s Auction House em Londres foi eternamente preservado

---

em um país do tamanho da Argentina. Outra crítica se debate sobre a mineração que tem ocorrido principalmente em países do hemisfério sul, onde a energia para mineração é mais barata.

<sup>16</sup>Lembramos também de *Erased de Kooning Drawing* (Desenho de de Kooning Apagado), do famoso artista Robert Rauschenberg. Esta obra de 1953 foi adquirida pelo Museu de Arte Moderna de São Francisco, e parece refutar a ideia de que é errado destruir, desfazer ou alterar intencionalmente obras de arte, ainda que as obras tenham sido criadas pelos mais destacados artistas legitimados pela História da Arte, contudo, neste caso, o fogo não foi chamado à baila. De Kooning produziu em comum acordo com Rauschenberg um desenho especialmente para que o artista estadunidense se apropriasse e o destruísse, o transformando em outra obra, situação e contexto bastante distintos do projeto *The Burned Picasso*.

através deste NFT. O trabalho original foi queimado em 29 de junho de 2021 e agora está sendo leiloado como NFT. O vencedor do leilão também receberá a obra queimada em sua moldura”. A fundamentação do projeto ditava que somente depois de destruí-la é que ela finalmente seria eternizada no blockchain<sup>17</sup>. *Fumeur V* (Figura 6) foi realizado por Pablo Picasso (1881-1973) em 1964 e adquirido em um leilão na *Christie's* em abril de 2021, tinha como lance inicial o valor de 8 mil dólares, sendo arrematado pelo grupo responsável pelo seu desaparecimento<sup>18</sup>, por 15 mil dólares. Todavia, o mesmo grupo responsável pelo processo de incineração da obra *Fumeur V*, decidiu retirar do processo de queima uma segunda obra ao perceberem que, após queimada a obra de arte, por entre as suas cinzas ainda resistiam traços do desenho original (Figura 8) e também uma dádiva que foi ofertada pelo acaso vinda de onde fogo trabalhou: a assinatura do pintor Pablo Picasso permaneceu legível (em forma de coração!). O material gerado pela queima<sup>19</sup> do original foi emoldurado com status de uma nova obra derivada de um processo de apropriação da primeira.

---

<sup>17</sup>Blockchain.com é um serviço explorador de criptomoedas e uma bolsa de criptomoedas com suporte para *Bitcoin*, *Bitcoin Cash* e *Ethereum*. Passou a explorar também o que o mercado da arte tem chamado de “criptoarte”.

<sup>18</sup>*Der Verschollene* possui o sentido de “morte” na língua alemã, ou seja, “o desaparecido” é aquele não emite mais sinais vitais e que é *dado como morto*, um morto de corpo ausente, sem sepultamento, que parece encaixar-se com precisão no desaparecimento de obras de arte que passam a viver em um “blockchain virtual”, localizado, é claro, na nuvem. Evidentemente somente um ínfimo grupo de seres humanos terá acesso ao “museu etéreo da criptoarte”.

<sup>19</sup>É possível inferir que a escolha de uma obra de arte intitulada *Fumeur V* carregue em si um cínico sarcasmo, tendo em vista que o resultado final dessa barbárie foram as cinzas e a deformação, palavras que adquirem um sentido brutal, pois, significam muito para a memória europeia, principalmente no que tange aos fornos construídos nos campos de extermínio alemães durante a Segunda Guerra Mundial. Lembremos, por exemplo, do reaproveitamento dos dentes de ouro retirados das cinzas dos judeus gaseados e incinerados, ouro que era enviado à Alemanha para ser fundido e armazenado em cofres de bancos. Lidar com o fogo, a deformação e as cinzas no âmbito artístico, como fora dele, pode carregar em si, as sinistras presenças da censura, da tortura e da morte.

Figura 6

Pablo Picasso, *Fumeur V*, desenho, 41cm X 31cm, série 42/50.

Figura 7

O resto deformado resultante do processo de incineração da obra *Fumeur V*

Gaston Bachelard (1884-1962) escreve em *A Psicanálise do Fogo*: “Pelo fogo tudo muda. Quando se quer que tudo mude. Chama-se o fogo.” (BACHELARD, 1994, p. 86). O filósofo francês chama a atenção para o fato de que o “fogo” opera socialmente, sendo algo cultural e não natural. O fogo enquanto um meio de intervenção que “atua” para determinados fins planejados pelo ser humano, sempre

com a intenção de uma mudança. Sobre o caso eticamente reprovável que aqui estamos analisando, o ato de incendiar uma obra de arte e de transformá-la em criptoarte, é defendido, ao contrário, como um ato de conservação da obra que passaria a estar a salvo por toda eternidade das intempéries, dos fungos, e das catástrofes naturais ou artificiais, ou seja, para se conservar se destrói por antecipação. Mas esta manipulação proposital da linguagem em uma retórica que finge estar atuando em defesa do patrimônio artístico é somente uma nuance do ocorrido. Não é assinalado pelo coletivo *Fractal Studios*, que ele está concentrado exatamente em nada mudar, mas em consolidar um sistema perverso de exclusão cultural, onde somente uns poucos eleitos por sua fortuna pessoal poderão usufruir do patrimônio artístico<sup>20</sup>. O resultado é a perpetuação de um sistema fundamentado pelo rentismo financeiro não produtivo em detrimento da democracia política e econômica que permanece cada vez mais assediada pelo próprio capital. Desta vez, o fogo compareceu mais como chancela de um processo do que como mudança, e o momento histórico, parece apontar para o fato de que nada está a salvo do fogo, principalmente, se o ato de queimar fornecer lucro. Em um tom que por vezes flerta com poético, Giorgio Agamben (1942–) escreveu assombrado a respeito do implacável avanço do digital sobre todos os âmbitos da vida em sociedade. Por meio da metáfora de um fogo que teria se transmutado, o filósofo aborda a destruição que segue incólume e sem contensão: “a chama mudou de forma e natureza, fez-se digital, invisível e fria, mas justamente por isso está ainda mais próxima, está ao nosso lado e nos circunda a todo instante.” (AGAMBEN, 2021, p. 13).

Uma das diferenças entre as fogueiras do passado e as do presente aparece nitidamente neste caso: hoje, as chamas estão acompanhadas de um naturalismo nunca antes experimentado pela sociedade civil, o fogo enquanto promotor de mais opressão e não de transformação.

O fogo enquanto um agente de terrível precisão, cuja operação maravilhosa sobre a matéria que se propõe a seu ardor é rigorosamente limitada, ameaçada, definida por alguns constantes físicos e químicos difíceis de se observar. Qualquer desvio é fatal: a peça está arruinada. Se o fogo se abranda ou se exalta, seu capricho é o desastre. (VALÉRY, sem data *apud* BACHELARD, 1994, p. 86).

---

<sup>20</sup>Sobre as criptomonedas seguirem a combinação paradoxal de antipolítica e ultrapolítica dos neorreacionários herdadas do tecnoutopianismo na falsa presunção de que, assim, seria possível escapar da contradição e da política, ver: *O mundo do avesso: verdade e política na era digital*, de autoria da antropóloga Leticia Cesarino. Tal falsa presunção parece estar presente, possivelmente em um entendimento ingênuo do uso da tecnologia na atual fase do capitalismo, em alguns processos artísticos na contemporaneidade.

O que o historiador da arte parece presenciar neste início de século XXI, é a extrema especialização técnica daqueles que comandam o mercado da arte. O que Paul Valéry (1871-1945) ao demonstrar de forma poética o funcionamento do fogo neste mundo, não podia prever, é que o desastre fosse algo desejado, quase que imprescindível, e não mais um capricho do acaso. A maquinaria tecnológica aparece agora como uma cripta infernal de resíduos do que um dia foi uma obra de arte e que até pouco tempo atrás estava substancializada<sup>21</sup>. No caso aqui analisado, Pablo Picasso pensou na materialidade da obra como o meio dela ser percebida, e é claro, nunca no âmbito da desmaterialização do objeto artístico apresentada por Lucy Lippard e John Chandler. *Fumeur V*, quando ainda existia, estava no mundo primordialmente como uma fonte de prazer estético, e não no âmbito da arte ultraconceitual:

O perigo, ou falácia, de uma arte ultraconceitual é que ela seja “apreciada” pelas razões erradas, que ela, assim como o Portagarrafas ou o Grande vidro, de Duchamp, se torne principalmente um insinuante objeto de prazer estético em vez de um veículo rigorosamente metafísico para uma ideia pretendida. A ideia tem que ser terrivelmente boa para competir com o objeto. (LIPPARD, 1968, p. 10).

Lembremos agora da famosa passagem do ensaio de Walter Benjamin (1892-1940), *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*:

[...] o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* (BENJAMIN, 1994, p. 168).

O que se atrofia na era da destrutibilidade técnica da obra de arte é o seu direito de permanência na *forma* como ela foi produzida pelo artista. Aqui, a aura não se perde em função da inexistência de um original, como ocorria na era da reprodutibilidade técnica, mas se esvai pela impossibilidade concreta em acessá-la. Um movimento inverso ao da reprodutibilidade técnica avança no campo da arte por meio da impermanência e da insegurança, consequências imediatas dos processos

---

<sup>21</sup>Em julho de 2022, um milionário mexicano queimou uma obra de autoria Frida Khalo (1907-1954) logo a transformando em NFT. Para a imprensa ele afirmou que, "Como uma fênix renascendo de suas cinzas, a arte renasce na eternidade". Devido a legislação mexicana que dita que a obra da artista mexicana faz parte do patrimônio nacional, as autoridades mexicanas passaram a investigar o caso.



de extermínio e de destruição do tecido social mais amplo que possivelmente estejam somente em seu início. Tais movimentos de destruição parecem espelhar fenômenos de acomodamento social e econômico que perpassam sem cessar a própria esfera da arte.

Pablo Picasso não faz parte da História da Arte do século XX somente como um dos principais artistas das chamadas vanguardas artísticas. Sua presença no cenário artístico parisiense impulsionou a sua influência não apenas com o cubismo. Principalmente após ele ter pintado a obra *Guernica* (1937), a sua imagem como artista que toma posição política em uma Europa permeada pelo fascismo, o nazismo e a guerra, conquistou a admiração de muitos dos seus pares:

Em 12 de outubro de 1943, num almoço com Jacques Prévert em Les Vieille, Brassai de repente fez um discurso acalorado sobre a perigosa situação de Picasso. Era impossível saber como terminaria a guerra, onde cairiam as bombas, ou quem seria “queimado na fogueira”. “Ninguém, nem o papa nem o Espírito Santo, podia prever um auto de fé assim. E quanto mais desesperados ficarem Hitler e seus acólitos, mais mortal e destrutivo será o ódio deles. Será que Picasso sabe como reagiriam? Ele assumiu um risco ao voltar para a França ocupada. Está junto de nós. Picasso é um grande sujeito.” (HEINSBERGEN, 2009, p. 135).

Nesse sentido, a escolha de um desenho de Pablo Picasso para ser incinerado, mesmo sendo essa escolha premeditada ou simplesmente casual, carrega em si uma significação política importante sobre a história da luta de artistas e escritores, não somente durante a Segunda Guerra Mundial, mas em grande parte do século XX. A denúncia do genocídio e das bombas incendiárias sobre Guernica é somente um exemplo desse contexto de terror que tomou conta da Europa sob o assédio do fascismo e do nazismo. Em última análise foi um alarme de incêndio sobre o quê e quem ardia no fogo.

Em uma reflexão registrada em livro no ano de 2009, quase que em um desabafo, o filósofo da ciência Bruno Latour (1947–) em seu ensaio *Iconoclash*, chama a atenção para os artistas que tentam escapar do peso da presença e da mimese: “Por quanto tempo ainda vamos julgar uma imagem, uma instalação ou um objeto por essas outras imagens, instalações ou objetos que eles têm por meta combater, substituir, destruir, ridicularizar, afastar, parodiar?” (LATOURE, 2021, p. 146). O que transparece a partir desta constatação inequívoca é uma situação que já perdura há pelo menos mais de um século e que pode gerar uma sensação de cansaço no próprio seio do campo artístico, consequência dos processos de

apropriação, deformação e destruição repetidos *ad nauseam* no contexto da arte contemporânea: “A arte necessita tanto que cada peça seja acompanhada de um longo cortejo de escravos e vítimas? Deformar as imagens existentes é realmente o seu único passatempo?” (LATOURE, 2021, p. 146).

Marcel Proust (1871-1922), assim finaliza *No Caminho de Swann*, primeiro volume de *Em Busca do Tempo Perdido*:

Os lugares que conhecemos não pertencem tampouco ao mundo do espaço, onde os situamos para maior facilidade. Não eram mais que uma delgada fatia do meio de impressões contíguas que formavam nossa vida de então; a recordação de certa imagem não é senão saudade de certo instante; e as casas, os caminhos, as avenidas são fugitivos infelizmente, como os anos. (PROUST, 1991, p. 409).

O escritor francês estabelece relações entre as imagens do espaço concreto e àquelas que ressurgem à tona de nossa memória sem que a convoquemos. O tempo é tratado como um catalisador de alguns instantes importantes da vida do personagem, que modificará a percepção que ele possui de paisagens da infância, de viagens sentimentais, ou até mesmo de gostos e sensações localizadas em priscas eras.

Partindo das epifanias sensórias de Marcel Proust, podemos nos aproximar do fenômeno do desaparecimento proposital de obras de arte, utilizando também a conhecida ideia de *imagem dialética*, imaginada por Walter Benjamin. O filósofo alemão afirma que a imagem dialética “[...] é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação.” (BENJAMIN, 2006, p. 505). Pensamos, a partir deste poderoso *insight*, que o apreender da imagem por parte do espectador deverá ter o seu sucesso naquilo que poderíamos nomear como uma *pulsção* ou *vibração* dos contrastes dessa mesma imagem. Um momento privilegiado da cognição humana que seria fugaz como um lampejo. A obra de arte em um determinado espaço pode nos levar à cognoscibilidade de uma imagem. É como se as obras de arte insistissem em nos revelar os múltiplos estalos das imagens do mundo. O fogo que consome o papel e o grafite destrói também possibilidades de aprendizagem sobre o mundo presente e sobre os mundos que ainda são possíveis, com todos os lampejos que neles poderiam existir. A partir da ficção de Proust, podemos sentir que o fogo que queima obras de arte, se impõe como uma fúria capaz de consumir até mesmo o nosso direito à saudade dos instantes.

O capital parece não estar satisfeito somente em aniquilar o presente e o passado físico da obra, ele faz mais, interpondo uma técnica deífica entre o espectador e a obra, anulando para sempre a possibilidade do “entre” inquieto, citado por Georges Didi-Huberman:

Há apenas que se inquietar com o *entre*, há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77).

Com o fogo, o espaço entre o nós e a obra desaparece e evapora junto com ela. Sumindo o contato corporal, o que resta, é uma percepção atrofiada e mediada pela negação do futuro contida em uma imagem que já não pode mais fazer história<sup>22</sup>, pelo menos não como apontada pelo historiador da arte moderna, Giulio Carlo Argan (1909-1992), como dependente dos monumentos e das obras de arte que são os documentos: “[...] o processo dialético da história surge de fato em nítida contradição com a continuidade e o automatismo do progresso tecnológico, com a qual a sociedade tende cada vez mais a identificar o seu próprio desenvolvimento.” (ARGAN, 1995, p. 22).

Tal reflexão significa que em um mundo hipotético ocupado exclusivamente pelos *museus etéreos da criptoarte*, não somente a alteridade estaria ameaçada, mas também, a nossa capacidade de dialetizar nossas experiências junto às obras. Em um flerte com a obra de arte, além de sempre comparecer o corpo, com o fluxo e o refluxo do coração e do mar, como enfatiza Didi-Huberman (2010), aparece o posterior casamento dessa mesma obra com uma certa noção de “arquivo”. As obras de arte e as obras literárias (a ficção), não escapam dessa condição arquivística apontada por Argan. O que presenciamos em todos os amanheceres do século XXI é a inexistência de um freio de emergência e a marcha implacável do “automatismo do progresso tecnológico”, apontado pelo historiador da arte italiano, como refratária ao processo dialético da história. Esse imprescindível sistema de frenagem já estava ausente no âmbito da primeira revolução industrial: frear e desacelerar pressupõe refletir com vistas a dialetizar a realidade social, processo

---

<sup>22</sup>É impossível não lembrarmos aqui da famosa Tese IX constante em *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin. O anjo da história olha para trás e deseja parar e cuidar das feridas das vítimas nos escombros amontoados pela destruição, mas a tempestade (o progresso), o joga implacavelmente para o futuro. A leitura da Tese IX à luz da obra de arte na era da destrutibilidade técnica que aqui estamos propondo, torna-se, para dizer o mínimo, aterradora.

antagônico, tanto à velocidade do progresso tecnológico, como é claro, ao projeto original implementado pelo capital no século XIX.

O escritor paraguaio Ticio Escobar (1947–) em seu livro *Aura Latente: estética, ética, política, técnica* interpõe uma crítica a um sistema hegemônico alterofóbico que enfraquece a dimensão relacional dos seres humanos com os objetos, os fatos, as imagens:

Existe uma latência, uma disponibilidade potencial nos objetos, nos fatos, nas imagens. Não se trata de que neles morem energias ocultas, excepcionais, pedaços de essência que devam ser descobertos e liberados. O olhar é capaz de partir de qualidades insignificantes, próprias de qualquer entidade ou situação, e detectar nelas um ensaio de sentido. É capaz de investi-las de aura, de erotizá-las. A memória, a experiência, a história e o desejo guardam nas coisas cifras invisíveis. (ESCOBAR, 2021, p. 159).

“Memória, experiência, história e desejo” são palavras que expressam a profusão de sensações quando estamos na presença de uma obra de arte que não sabemos o porquê nos hipnotiza. Ticio Escobar acerta quando conjuga em um mesmo raciocínio a respeito do investimento de aura nos objetos, nas coisas e nas obras de arte, o erótico, que faz surgir um “ensaio de sentido”, ou seja, as obras de arte instalam uma linha invisível entre elas e o espectador. Podemos chamá-la de *sedução*, e que ao contrário de excluir o outro, o inclui.

Walter Benjamin considerava a reprodutibilidade técnica como um processo democrático, ao contrário de seu colega Theodor Adorno<sup>23</sup>, que seguiria pesquisando durante o século XX, a influência da técnica sobre a arte, principalmente no que tange à música popular e à música erudita: “Benjamin acreditava que esta democratização da produção e da recepção, assim como a aproximação científica, e não aos objetos, eram tendências intrínsecas ao meio, e as considerava progressistas [...]” (BUCK-MORSS, 1995, p. 153). Por outro lado, em uma citação controversa, constante no livro *Documentos de cultura, documentos de barbárie*, o filósofo alemão aponta na direção de outro fenômeno que corre em paralelo. Podemos inferir que Benjamin faz aparecer duas possíveis nuances do processo de reprodutibilidade técnica. Na obra citada ele escreve sobre *O caráter*

---

<sup>23</sup>O texto de Walter Benjamin foi analisado e criticado por Theodor Adorno em uma carta escrita em 18 de março de 1936, na qual Adorno esclarece a sua objeção principal: Benjamin subestima em seu texto sobre a reprodutibilidade técnica “a tecnicidade da arte autônoma e sobrevaloriza aquela da arte subalterna.” (ADORNO, 2015, p. 139).

*destrutivo* (1931)<sup>24</sup>, afirmando que a principal virtude deste caráter é “criar espaço”, na medida que “destruir rejuvenesce” (BENJAMIN, 1986, p. 187). É como se a reprodutibilidade técnica e o caráter destrutivo se retroalimentassem incessantemente, o primeiro movimento – de reprodução incessante de cópias –, apesar de democrático, subtrai espaço, já o segundo – do ímpeto destrutivo –, devolveria este mesmo espaço, mas destruindo.

Recentemente o escritor Achille Mbembe (1957-) refletiu intensamente sobre as relações de destruição (da matéria, dos corpos e dos objetos) em relação às configurações contemporâneas de espaço (a biosfera e a tecnosfera) em seu livro *Brutalisme* (2020). Há em suas proposições uma evidente e legítima preocupação com os corpos, principalmente os corpos africanos, tendo em vista que segundo a sua opinião, o continente africano se tornou um “laboratório de mutações de alcance global” (MBEMBE, 2021, p. 17) em que as experiências com a matéria orgânica e com o ambiente natural ali realizadas se tornarão em breve uma constante no resto do mundo, contudo, o que nos interessa sobremaneira aqui, é a sua crítica ao que ele chama de “um vasto empreendimento de ocupação territorial, de domínio sobre os corpos e imaginários, de desmontagem, dissociação e demolição que está em curso” (MBEMBE, 2021, p. 18). Segundo o autor, as clássicas dicotomias como forma/matéria, matéria/material, material/imaterial, natural/artificial e fim/meio estariam senão em crise, profundamente questionadas. Ocupariam em lugar da lógica clássica da oposição, um jogo constante de “[...] permutações, convergências e conversões múltiplas [...]” (MBEMBE, 2021, p. 18). A impressão que temos ao ler essas passagens é de estarmos acompanhado uma explicação sobre os processos artísticos de apropriação e ressignificação em voga a partir da segunda metade do século XX, e que ainda imperam em uma parte considerável do campo artístico no século XXI. Sabemos que tal processo não está e nem nunca esteve imune à complexa malha estrutural formada pelos acelerados avanços tecnológicos que continuam acelerados desde o século XX. Processos artísticos, que alguém poderia objetar e que ao contrário dos NFTs, na maioria das vezes são inofensivos ao

---

<sup>24</sup>Neste pequeno texto, Benjamin associa magistralmente que ao contrário do que advoga o senso comum, o caráter destrutivo estaria presente em indivíduos tradicionalistas, estes transmitiriam situações para torná-las palpáveis e destruí-las. Apesar de ser um texto bastante controverso, o seu conteúdo pode clarificar diversos aspectos da conturbada conjuntura política contemporânea, onde o tradicionalismo a serviço do capital avança a passos largos, mais a destruir conjunturas sociais e políticas favoráveis ao trabalho que a conservar qualquer possível pacto social. Uma estratégia que até agora tem sido eficaz em obstaculizar qualquer mudança política e social efetiva.

patrimônio artístico, cultural e ambiental. Contudo, acabaram por participar *voluntariamente* de transformações políticas que privilegiaram exclusivamente o capital, principalmente depois dos anos 1980, quando a obra de arte passa a integrar o rol das mercadorias supervalorizadas e negociadas em uma escala global. Com o advento dos NFTs entre os diversos atores do sistema da arte, há uma transformação que estamos presenciando em função da supremacia do digital nas diversas dimensões da vida contemporânea e que tem levado a uma metamorfose da materialidade da obra de arte em energia que vive na tecnosfera<sup>25</sup>. Tais obras de arte são parte integrante desse monumental projeto de solidificação do poder do capital sobre os corpos e os imaginários. No âmbito da tecnosfera a colonização se dá em escala planetária. As bases desse processo violentíssimo, segundo o filósofo camaronês, estariam principalmente na carbonização da matéria e no cálculo em sua forma computacional, ambas evidentes no exemplo de apropriação artística aqui analisado.

No final do primeiro capítulo do livro *A partilha do sensível*, Jacques Rancière trata das chaves de junção entre as práticas estéticas e a política, ele entende que “as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que tem em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível.” (RANCIÈRE, 2018, p. 26). Tal conjunto de atribuições em comum entre as artes e as manobras de dominação, na conformação de *O Picasso queimado* perde o seu sentido. Não parece mais haver qualquer necessidade de manobras de dominação e nem que elas avancem, dispensável também é convencer quem quer que seja pela palavra, imprescindível somente construir a

---

<sup>25</sup>Um aspecto da difusão estandardizada de *The Burned Picasso* no You Tube é amparado no mito de que a tecnologia da informação é neutra. James Bridle (1980-) em *A nova idade das trevas: a tecnologia e o fim do futuro* demonstra que a crença de que tornar algo visível melhora esse algo ou que a tecnologia seria uma ferramenta capaz de dar visibilidade a tudo (crença fortemente enraizada pelo Google no imaginário social), não encontra correspondência nem na tecnosfera e nem fora dela. Há também no âmbito da tecnosfera uma sensação de “asfixia geral” que paralisa. A historiadora brasileira Giselle Beiguelman (1962-) em seu livro *Políticas da Imagem: vigilância e resistência na dadosfera* cita o filósofo italiano Franco “Bifo” Berardi (1949-), que sugere que as “normas do automatismo tecnofinanceiro” como uma das causas dessa falta de ar generalizada. *The Burned Picasso* gerou uma fumaça real que pode causar uma asfixia também real, contudo, ao fazermos um breve exercício de imaginação moral podemos visualizar outra natureza de asfixia ainda mais implacável em suas consequências, principalmente no que diz respeito às lutas por emancipação e autonomia. A “falta de ar” enquanto metáfora de uma letargia que impede a ação política transformadora efetiva do sujeito. Também surge no horizonte, uma fumaça sutil com origem na invisível e fria chama do digital descrita por Giorgio Agamben e que talvez esteja nos paralisando dia após dia.

repartição implacável do invisível por meio do fogo. Pela evidente impossibilidade de ocorrerem novamente no vazio deixado pela obra, tais atribuições se esvaem no presente. Quanto às manobras de emancipação, estas sim, carecem muito, tanto dos corpos em movimento como das palavras que possam despertar o nosso olhar para um mais além de uma criptoarte empapada de capital.

É importante ressaltar a respeito do caso aqui analisado, a pouca valia do argumento de que a imagem contida em *Fumeur V* estaria para sempre resguardada no *blockchain*. Para alcançar tal benefício ontológico a obra se coloca em segundo plano juntamente da sua existência tridimensional - um desenho emoldurado também possui a condição de um objeto tridimensional - tendo em vista o seu armazenamento no *museu etéreo da criptoarte*. É comum a sensação de estarmos na presença de instalações e não de pinturas, fotografias ou desenhos emoldurados, quando estamos em pleno processo de montagem de uma exposição de arte, na qual as obras permanecem recostadas desordenadamente nas paredes do cubo branco. No decorrer deste espaço de tempo, a ilusão de planaridade desaparece, sendo retomada somente quando as obras passam a ocupar o seu espaço de apresentação tradicional, ou seja, fixadas nas paredes. A intensa náusea em assistir o aniquilamento de uma obra de arte emoldurada no interior de um rudimentar forno de pedras, talvez repouse na violência imagética de presenciarmos a incineração de um volume ou de um corpo, e não apenas de uma imagem. O que está em jogo aqui é bem mais que a destruição de *apenas uma obra de arte*, e sim, da própria configuração de como o conhecimento humano transita no espaço por meio de seus próprios *corpos* sem correr o risco de ser açoitado impunemente por uma dilaceração voraz disfarçada de conservação.

Podemos refletir a respeito da potência destrutiva de tal simplificação por meio de uma obra literária, presente no fechamento da obra prima do escritor Prêmio Nobel de Literatura de 1981, Elias Canetti (1905-1994), *Auto-de-fé* (1935). O romance narra a história de Peter Kien, um sinólogo apaixonado por livros e alérgico à humanidade, possuidor da maior biblioteca da cidade, este personagem misantropo nutre pouca simpatia pelas ações comuns dos seres humanos que ele considera desprovidas de qualquer interesse. Durante a leitura do livro, cruzamos com diversos personagens estranhos. Tipos sombrios e grotescos um tanto memoráveis (que lembram uma tela expressionista), como o anão Fischerle e a prostituta, e o porteiro Pfaff. Será por meio destes seres humanos extremamente

verossímeis (com vida), que Kien julgando ter a situação sob o seu controle (ele é um sábio), iniciará a sua descida ao inferno, e o que o espera, será um final sublime e trágico: o auto-de-fé a que ele próprio será submetido. O livro foi publicado em 1935 no contexto do nacional-socialismo, contudo, a sua compreensão deve ser entendida não somente na Europa dos anos 1930, mas também na China de dois mil anos atrás. Peter Klein é um sinólogo e, há dois milênios, o império chinês foi dominado por Qin Shi Huang (259 a.C. – 210 a.C). Ele foi o imperador que pacificou os vários reinos em guerra que vieram a formar a China. Divulgador do confucionismo construiu um espetacular exército de terracota para proteger seu túmulo<sup>26</sup> e determinou que todos os livros que tivessem em seu conteúdo discordâncias do confucionismo deveriam ser queimados.

*Auto-de-fé* pode ser lido como uma visão apocalíptica de uma Europa prestes a sucumbir à guerra de extermínio onde a arte e literatura não possuem mais salvo-conduto. O extermínio amparado em possibilidades concretas e extremas ofertadas pela própria civilização do conhecimento e da ciência, em todo o seu poder de aniquilamento e extinção de corpos, da vida e da arte. Uma alienação sem precedentes levada ao extremo da desrazão e substancializada na adoração da violência e no delírio das fogueiras, que no século XXI voltam a aparecer legitimadas como um processo que se quer natural de apropriação e ressignificação artística. A vida de que estamos falando nesta dissertação é uma existência expandida, pensada por Benjamin, enraizada na história e não mais exclusivamente na dimensão orgânica da natureza:

É somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida encontra sua legitimação. É a partir da história (e não da natureza – muito menos de uma natureza tão imprecisa quanto a sensação ou a alma) que pode ser determinado, em última instância, o domínio da vida. Daí deriva, para o filósofo, a tarefa: compreender toda vida natural a partir da vida mais vasta que é a história. E não será ao menos a pervivência das obras

---

<sup>26</sup>Há um evidente intento financeiro na ação *The Burned Picasso* e transparece também pretensões em alcançar a eternidade por meio das tecnologias contemporâneas de armazenamento digitais de dados. Tal ambição possui uma curiosa semelhança com as ilusões humanas de vida eterna de imperadores e faraós da China e do Egito antigos: *blockchain* enquanto uma aproximação das incomensuráveis pirâmides e sepulturas resguardadas não mais por maldições que atravessam o tempo ou por um espetacular exército de terracota, mas sim, pelo onipresente e vigilante poder do capital. Ver também a introdução de *A verdadeira imagem*, de Hans Belting (1935-), em que o historiador da arte alemão, citando a artista e escritora australiana Margaret Wertheim (1958-), lembra que o ciberespaço não é um construto da religião, mas que este novo mundo digital (da ciber-utopia) pode ser entendido como uma tentativa de criar um substituto tecnológico para o céu cristão.



incomparavelmente mais fácil de reconhecer do que a das criaturas?  
(BENJAMIN, 2011, p. 105).

Sendo o NFT *The Burned Picasso* não passível de ser substituído por outra coisa de mesma espécie, qualidade, quantidade e valor, o evidente oposto da reprodutibilidade técnica, uma pergunta se impõe: é possível aplicar o conceito de pervivência<sup>27</sup> aos NFT's? Benjamin entendia tal conceito como algo que faz com que os elementos ou as obras de arte mesmas sobrevivam para além da época que as viu nascer. A resposta para tal indagação pode ser encontrada parcialmente na definição que o próprio filósofo alemão reservou para a "aura". Para Benjamin, o fenômeno aurático aparece tanto na arte quanto na natureza, que se caracteriza por três aspectos principais: "inacessibilidade, "autenticidade" e "originalidade" dos objetos e de sua percepção, ambas condições presentes nos NFT's. A reprodução em série das obras leva ao declínio da aura, logo, podemos aventar a hipótese que a vedação da reprodução dos NFT's<sup>28</sup>, a sua inacessibilidade, a sua autenticidade intrínseca e a originalidade do processo tornam a restabelecer a autoridade da obra de arte que foi perdida na era de reprodutibilidade técnica, leia-se aqui, "autoridade" como *aura*. É plausível pensarmos que assim como as primeiras fotografias conservaram a sua aura, os primeiros NFT's também as conservem, fundamentados em seu caráter de novidade. Contudo, o que salta aos olhos do historiador da arte é que neste processo, uma dimensão histórica foi dilacerada - aquela que acontece no espaço e onde se passa a vida, como vimos, que também é sempre histórica, para a inauguração de outra dimensão, a do *museu etéreo da arte*, na qual ocorre a inacessibilidade física à obra de arte concomitantemente à sua edificação enquanto mais uma mercadoria na era da destrutibilidade técnica da obra de arte.

O escritor Mark Johnson (1949-) desenvolve em seu livro *Moral Imagination: implications of cognitive Science for ethics* (1993) a ideia de "imaginação moral", que significa levar em conta a maior quantidade possível de possibilidades em uma situação específica que contenha em seu cerne um desafio ético. Assim, agir

---

<sup>27</sup>Neologismo cunhado por Haroldo de Campos e utilizado por Susana Kampff Lages na tradução de textos de Walter Benjamin quando das incidências da palavra alemã *Fortleben* nos textos do filósofo alemão e que expressa "continuar a viver".

<sup>28</sup>Os NFTs, assim como as obras de arte, não são escassos. Nesse sentido, o futuro dos NFTs parece estar vinculado a alguns critérios presentes no sistema da arte por onde circulam as obras físicas, ou seja: o uso profissional das inúmeras linguagens artísticas da contemporaneidade e algum nível de legitimação institucional permaneceriam presentes nos processos de valoração financeira das obras de arte. As vantagens dos NFTs sobre as obras físicas residem é claro em sua velocidade de comercialização favorecendo práticas de *spoofing* por meio de algoritmos e robôs.

moralmente pode requerer mais do que força de caráter, contudo, há sempre a premissa de que o ser humano é um “ser moral”. Interesses antagônicos, pressões sociais ou institucionais podem influenciar em uma tomada de decisão mais ou menos ética deste mesmo ser. Pensamos ser imperativo agir moralmente e eticamente na dimensão da criação artística, por excelência um território fértil para uma reflexão *construtiva* sobre o mundo. É preciso deixar claro que as ações humanas possuem uma dimensão concreta, incontornável e que sempre modificam o seu entorno. Ações humanas (e os atos artísticos também) não estão “fora da história”, este limbo abstrato e idealizado em que tudo o que ali é depositado (a arte inclusive) permaneceria apartado do fluxo da vida e impossibilitado de intervir. Segundo o filósofo estadunidense: “uma imaginação crítica moral deve ser a base para a nossa deliberação e autocompreensão. Idealmente, a imaginação moral forneceria os meios para a compreensão (de si mesmo, dos outros, das instituições culturais).” (JOHNSON, 1997, p. 187).

À luz de uma possível Imaginação Moral a que possamos recorrer e que tenha como objeto de investigação o ato de incineração de uma obra de arte, podemos imaginar tal ação como uma novidade amparada em uma nova tecnologia intimamente amalgamada ao capital, e não em uma manifestação artística potente ou transgressora. Mais uma vez, como ocorreu com o futurismo italiano, o “novo” carrega em si o reacionarismo travestido de ruptura.

Parafrazeando as últimas frases da segunda versão do mais influente ensaio de Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, podemos afirmar no que diz respeito ao caso *The Burned Picasso*: que assim configura-se a hipermercantilização da obra de arte perpetrada pelo capital por meio da destruição final da percepção do fenômeno estético. As forças construtivas da civilização nada respondem, hipnotizadas que estão pelo canto da sereia chamado *digital*<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup>Sobre a atualização do termo “digital” enquanto “design” do organismo que se estende nas atuais infraestruturas da tecnologia da informação onipresentes na vida contemporânea (*smartphones*, *tablets*, computadores pessoais, etc.), e não somente como um binarismo estático da linguagem dos computadores (zero e um), ver o capítulo intitulado, *Sistemas dinâmicos e a perspectiva cibernética*, do livro, *O mundo do avesso: verdade e política na era digital* (2022), da antropóloga brasileira Letícia Cesarino.

### 3 DESLIGAR AS MÁQUINAS E PERMANECER SENTADO

A existência de uma vertente duchampiana na trajetória artística de Patricio Farías (Arica, Chile, 1940) revela não só uma filiação conceitual e estética explicitada em obras em diálogo com trabalhos do artista francês, mas também em uma respiração e um olhar próximo das operações de descontextualização em arte. A obra de Patricio Farías valoriza os jogos de linguagem e é de um humor que corrói qualquer condescendência com o mundo administrado, tendo como pano de fundo a importância da negociação visual do artista em sua relação ideia-sociedade. Na medida dessas aproximações temos a mala duchampiana, na realidade um baú (Figura 8) ou o cofre de tesouro que contabiliza várias peças alusivas, minimaquetes de obras de Marcel Duchamp (1887–1968) em redomas de vidro, como outra continuação da *Caixa em Mala*, 1935–1941 que ele fez como coleção didática e portátil de sua obra. Em 1941 sai uma edição de 20 exemplares e posteriormente mais uma no mesmo ano de 90 exemplares, ambas em Nova Iorque. Em 1958 (série C) em Paris, o artista lança uma terceira edição com 30 exemplares e uma quarta com 60 caixas, e em 1959 uma quinta edição e sexta edição com 90 cópias e 30 cópias respectivamente. Em Milão aparece a sétima edição em 1968 (série F) com 100 exemplares. Ainda haverá a chamada série G que cobre o tempo entre 1966 e 1971. (BUCHHOLZ; MAGNANI, 1993, p.64).

Na linha da frente da esquerda para a direita temos as seguintes obras em miniaturas apropriadas e recriadas por Patricio Farías: *Tortura-Morte* (1959), *Fonte* (1917), *Roda de Bicicleta* (1913), *Viúva Imprudente* (1920), *Suporte de Garrafas* (1914-1964), *Com Barulho Secreto* (1916) e ao fundo *Apolinère Enameled* (Apolinère esmaltado) (1916-1917).

Figura 8

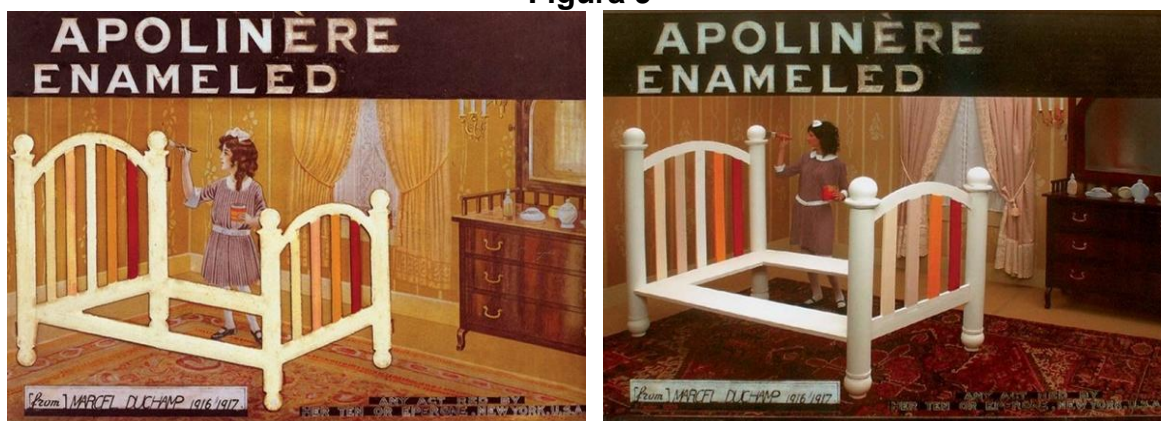


Patricio Farías, Baú Duchampiano (1999)  
Objeto em ferro e madeira, cúpulas de vidro e plastilina.

Em *Apolinère Enameled* (Figura 9), Patricio Farías se alimenta do espírito paródico e subversivo duchampiano realizando um vídeo que ilustra o trabalho enigmático do artista. Também mais um *readymade*, porém, com mudanças em sua concepção:

Walter Arensberg havia concordado em pagar o aluguel do novo estúdio de Duchamp no número 33 da rua 67 West – US\$ 58,33 por mês. Em troca, Duchamp prometera-lhe dar *O Grande Vidro* quando o terminasse. Ele não tinha pressa de acabá-lo. Podiam passar dias ou semanas sem que se notasse qualquer progresso significativo. De vez em quando produzia um *readymade* novo. Uma segunda versão da *Roda de bicicleta* apareceu em seu estúdio em 1916. Um anúncio para esmalte da marca Sapolin, que mostrava uma menina pintando a armação de uma cama, tornou-se *Apolinère enameled* [Apolinère esmaltado] – Duchamp simplesmente removeu algumas letras, que substituiu por outras, de modo a aparecer o nome do amigo poeta, e acrescentou, num espelho no topo da penteadeira ao fundo, um reflexo dos longos cabelos da menina. Esse era um exemplo de *readymade* ajudado ou retificado, um *readymade* que requeria algo mais que apenas um título e a assinatura do artista. (TOMKINS, 2004, p. 199).

Figura 9



(a) Marcel Duchamp, *Apolinère Enameled* (1916-1917) e (b) Patricio Farías, *Apolinère Enameled* (2006)

Uma *mise-em-scène*, neste caso, da peça pintada, convertida em cenografia para o vídeo de mesmo título (2006) (Figura 10), a menina em movimento imaginada por Farías pinta uma cama com a trilha sonora de Erik Satie (1866-1925).

Figura 10

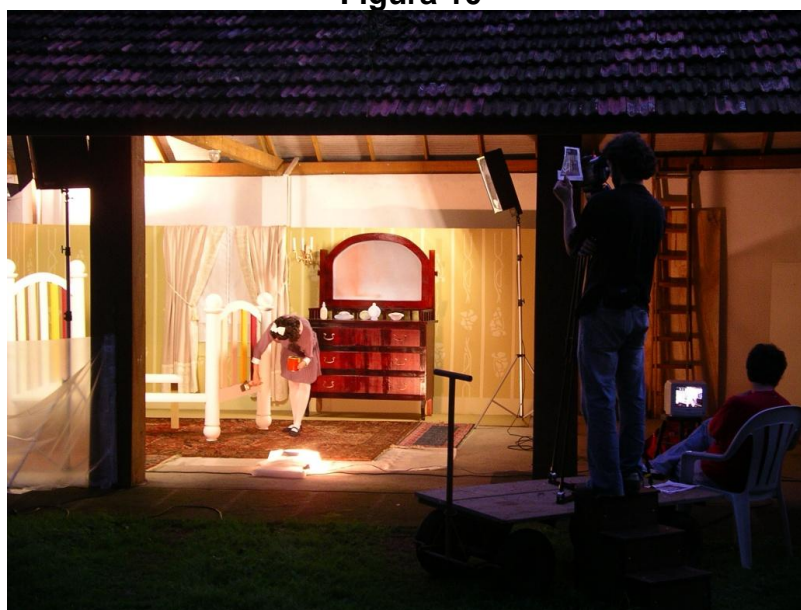


Foto da filmagem de *Apolinère Enameled* (2006)

A pintura-readymade, que enaltecia e esmaltava o poeta Guillaume Apollinaire (1880–1918) como o mentor de uma época, com o devido humor e jogo de palavras sobre o anúncio de uma pintura industrial (Verniz Sapolin). Tudo ganhou de novo não só uma transferência de código artístico, mas, também, um traslado de dimensões, escala e uma interpretação fílmica:

Patricio Farías reconstitui a cena e monta um ambiente em tamanho real. O que era bidimensional e representacional passa a ser tridimensional e real. Seleciona, constrói ou manda construir os objetos seguindo rigorosamente a imagem original. Encontra a pessoa certa para representar a jovem pintora; veste-a com o traje apropriado. Produz uma fotografia, quase idêntica à obra original, sem alterar as mensagens verbais, e inclui seu nome, assinalando a superposição de autorias. O que vemos, portanto, é uma obra que não deixa de ser coletiva, a que foi concebida e manipulada por pelo menos três pessoas: 1) o artista desconhecido; 2) Marcel Duchamp; e 3) Patricio Farías. Como um texto que vai sendo corrigido e recorrigido o decorrer dos tempos, cada um dos autores introduziu sua própria interpretação do tema dado. Os elementos formais e a composição não variaram em demasia. Mas os temas e as concepções, sim, variaram radicalmente. (BOHNS, 2017, p. 229).

A vertente duchampiana de Patricio Farías nos faz pensar que fazer arte na segunda metade do século XX significa marcar posição sobre o artista de vanguarda francês, e é claro, a respeito de tudo aquilo que tornou-se o *modus operandi* pós-Duchamp: a livre apropriação de objetos e da escrita em movimentos que modificaram a própria concepção das artes visuais no decorrer do mesmo século. Contudo, a influência de Marcel Duchamp sobre a poética do artista chileno não transita somente em procedimentos e práticas conceituais, será visível em diversos de seus trabalhos uma filiação a um tema onipresente na modernidade imperante do século XX com origem no XIX: a relação do corpo humano com a máquina e as consequências sociais e políticas advindas dessa relação. Tema que retorna ao cenário político contemporâneo tendo em vista a onipresença da máquina nos diversos âmbitos da vida cotidiana, e não somente nos grandes centros urbanos, mas em todo e qualquer agrupamento social.

Corpo e máquina fundidos em um funcionamento contínuo e exasperante, atravessados pelo desejo sexual não satisfeito, aparecem na máquina celibatária criada por Duchamp. *La mariée Mise à nu par ses célibataires, même* que surge no período de 1915-1921. Em 1954, pela via de ensaios literários um tanto perturbadores, o escritor francês Michael Carrouges (1910-1988) irá traçar uma série de analogias e paralelismos entre textos-máquinas e a obra do artista de vanguarda francês: Kafka e *Na Colônia Penal*, Raymond Roussel e seu *Locus Solus*, Alfred Jarry e *O supermacho*, Edgar Allan Poe, e *O poço e pêndulo*, Irène Hillel-Erlanger e

*Viagens no caleidoscópio*, Villers de L'Isle-Adam e *A Eva futura*<sup>30</sup>. O autor de *As máquinas celibatárias* irá incluir em nova edição de 1976 mais três aproximações da *Mariée*, em Adolfo Bioy Casares e *A invenção de Morel*, Lautréamont e os seus famosos *Os Cantos de Maldoror* e, por último, Julio Verne e *O castelo de Cárpatos*.

“Uma máquina celibatária é uma imagem fantástica que transforma o amor em uma mecânica da morte [...]”, é o que nos diz Carrouges (2019, p. 246). Já para Duchamp, o exercício de Carrouges foi o de ampliar o número de máquinas celibatárias tendo como lugar comum *O Grande Vidro*, ou seja, o escritor francês encontra diversos atributos essenciais nos textos analisados que também aparecem na *Mariée*. São máquinas ao mesmo tempo sexuais, criminosas e teatrais. Em *O Supermacho* encontramos semelhanças importantes com *A Mariée*, principalmente entre os ciclistas de Alfred Jarry (1873-1907) e os celibatários de Duchamp. Já em *O Rei Lua*, o que temos é o teatral (o terror que a imagem de um gesto despropositado pode imprimir no leitor) que é apresentado no funcionamento da máquina celibatária de Apollinaire com celibatários fantasmáticos que realizam o ato sexual com corpos inexistentes, ou seja, coitos com o vazio. Uma outra antecipação à *Mariée* apontada por Carrouges aparece em *Os Contos de Maldoror* escrito em 1868 em que o Conde de Lautréamont, (pseudônimo de Isidore Ducasse 1846-1870) reúne em uma única imagem três *readymades* textuais: O guarda-chuva (metáfora do homem), a máquina de costura (metáfora da mulher) ambos sobre uma mesa de dissecação.

O único exemplo elencado por Carrouges que Marcel Duchamp admitiu como uma influência consciente foi a partir da máquina de Raymond Roussel (1877-1933). O autor francês dá o nome de *Locus Solus* a uma vasta propriedade onde encontraremos várias máquinas. A *Demoiselle* é possivelmente a que mais contribuirá na concepção de Duchamp ao imaginar a sua *Mariée*. Trata-se de um leve e complexo instrumento metálico, carregado de roldanas, garras e grandes agulhas que brilham sobre o sol. Móvel e suspenso como na concepção imagética

---

<sup>30</sup>Octavio Paz (1914-1998) em *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza* (1968), encontrou semelhança das máquinas femininas de Duchamp com *A Eva Futura*, de Villers de L'Isle-Adam (1838-1889), e considerou que as máquinas de Kafka se inspiram no corpo humano e que no Duchamp da *Mariée* o que encontramos são mecanismos de uma humanidade não corporal. Já para Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992) em *Kafka por uma literatura menor* (1975), o “agenciamento maquinico do desejo” constante principalmente no primeiro capítulo de *O desaparecido* evidenciam que homens e mulheres fazem parte da máquina não somente durante o trabalho, mas também, quando amam, se divertem ou descansam, isto é, não existe uma máquina puramente técnica, homens e mulheres são também engrenagens ou estão entre elas, como coisas, estruturas, metais e matérias. Como veremos ao final do presente capítulo há uma entrada no diário de Franz Kafka sobre o tema.



de *Mariée*, é movimentado pela força do vento e do sol, em um vai vem do conjunto inteiro. Michel Foucault (1926–1984), em seu livro sobre a obra de Roussel, apresenta uma leitura das máquinas e procedimentos inventados pelo escritor francês:

Todos os aparelhos de Roussel - máquinas, figuras de teatro, reconstruções históricas, acrobacias, prestidigitação, combinações, artifícios – são, de certa forma, mais ou menos claros, com maior ou menor densidade, não apenas uma repetição de sílabas ocultas, não apenas a figuração de uma história a ser descoberta, mas uma imagem do próprio procedimento. Imagem invisível visível, perceptível mas não decifrável, dada num *flash* e sem leitura possível, apresentado em uma irradiação que rejeita o olhar. (FOUCAULT, 1976, p. 72).

Sem dúvida, a leitura empreendida pelo filósofo francês sobre as máquinas fantásticas e terríveis de Roussel se encaixaria com precisão para uma análise da *Mariée* de Duchamp, todavia, como veremos, a analogia com o esqueleto do Grande Vidro e com o desenhador da máquina infernal de “A Colônia Penal” de Kafka também são mais que evidentes. O que nos interessa no presente capítulo transita em torno das intersecções entre esta obra de Duchamp e a obra literária de Franz Kafka, ambas atravessadas pela presença do desejo sexual não satisfeito que se torna castigo corporal em forma de escrita em Kafka e imagem-maquínica em Duchamp, tendo como constante, é claro, a relação corpo e máquina. Pensamos também que o artista chileno Patricio Farías repercute em suas obras tal atravessamento.

Patricio Farías em 1998 materializa *A Mariée* no espaço (Figura 11), adicionando uma fotomontagem (Figura 12) onde ele aparece acompanhado de seu amigo catalão Pep Admella, ambos mirando um Marcel Duchamp sentado, tendo atrás de sua figura, a famosa *Fonte* (1917).



Figura 11



Patricio Farias, *O Grande Vidro* (1998–2011)  
 Instalação em madeira, algodão, resina, acrílico, cabos de aço e fotografia manipulada.

Figura 12



Fotomontagem (1998) – parte da instalação *Le Grand Verre* (1998–2011): da esquerda para a direita: Pep Admella, Patricio Farias e Marcel Duchamp

As primeiras reflexões de Duchamp acerca da *Mariée* (*A Noiva Despida por Seus Celibatários, Mesmo* ou *O Grande Vidro*) remontam a 1912. Segundo o biógrafo do artista, Calvin Tomkins (1925), nesse período Guillaume Apollinaire exercia sobre o meio artístico parisiense grande influência não somente sobre escritores, mas também, sobre os pintores:

Viaja com Picabia, Apollinaire e Gabrièle Buffet e discutem o conceito de arte tradicional. Em Paris assiste *Impressões da África*, adaptação da novela de Raymond Roussel, que sensibiliza pelos jogos de palavras e pela presença de máquinas humanóides. Segundo o próprio Duchamp, essa peça é a grande inspiração para os primeiros estudos da obra *A Noiva Despida por Seus Celibatários, Mesmo* ou *O Grande Vidro*. (RIBENBOIM, 1999, p. 131).

O poeta francês discorria nessa época sobre o artista/poeta que cria o novo e que oferece uma concepção de poesia como uma atividade humana capaz de rearranjar linguagens aparentemente díspares. Apollinaire por meio de um entendimento do fazer poético, e que também encontramos similitudes com o de Stéphane Mallarmé no século XIX (1848-1892), irá revolucionar a percepção que passaremos a possuir da poesia que será entendida como uma arte visual e não somente como uma manifestação restrita da linguagem escrita:

[...] se Marinetti faz do livro e da escrita meros instrumentos visando quase que exclusivamente a oralidade e a ação, Apollinaire visava o dado objetivo e imediato do suporte e o que lhe permitia como ato concreto em sua operação poética”. Essa concepção não instrumentalizada da linguagem e, sim, elaborada por meio de sua exploração até o limite para dar conta da experiência do mundo é sintetizada pelo próprio Apollinaire em sua conferência de 1917, “O espírito novo dos poetas”, quando afirma que “poesia e criação são a mesma coisa; só devemos chamar de poeta aquele que inventa, aquele que cria na medida em que o homem pode criar. O poeta é aquele que cria novas alegrias, mesmo que sejam elas difíceis de suportar. (FALEIROS, 2019, p. 16).

Toda esta nova concepção do fazer poético ao mesmo tempo rigoroso e generoso com a arte, mas não necessariamente racional, terá influência decisiva sobre Duchamp. A presença marcante da literatura de vanguarda francesa na sua percepção de mundo e nos caminhos que a sua arte deveria seguir, será fator fundamental naquilo que ele entendia como “ser um pintor”, o que como sabemos, acabou por mudar substancialmente o que entendemos por artes visuais no decorrer do século XX:

Roussel também me suscitava um grande entusiasmo naquela época. Admirava-o, porque ele produzia coisas que eu nunca tinha visto antes. Isso desperta em mim a admiração do meu ser mais profundo – algo completamente independente – nada tendo a ver com grandes nomes e influências. Apollinaire foi o primeiro a dar-me a conhecer a obra de Roussel. Era poesia. Roussel pensava que era filólogo, filósofo e metafísico. Mas permanece um grande poeta. Fundamentalmente foi Roussel o responsável pelo meu Vidro, *A Noiva despida pelos seus celibatários, mesmo*. Foram suas *Impressões da África* que me indicaram em suas grandes linhas e *démarche* que deveria adotar. Essa peça, que vi com Apollinaire, ajudou-me muito numa vertente da minha expressão. Vi imediatamente que poderia usar Roussel como influência. Pensava que, enquanto pintor, era melhor que fosse influenciado por um escritor do que por outro pintor. E Roussel me mostrou o caminho. (DUCHAMP, 2019a, não paginado).

Na percepção de Rosalind Krauss (1941–) tal circunstância revela a própria gênese da ideia de *readymade*. Na peça de Roussel aparecia uma sequência de máquinas primitivas que trabalhavam por meio de um complexo conjunto de mecanismos que produziam “arte”: “O espaço literário das impressões é habitado, portanto, por um grupo de pessoas que mecanizaram a rotina da criação artística [...]”. (KRAUSS, 2007, p. 86). Krauss chama atenção para o fato de que anos depois, Duchamp afirmaria que não havia prestado muita atenção ao texto de Roussel, o que o havia surpreendido era que a peça “Impressões da África” estava permeada de imagens que ridicularizavam as pretensões do racionalismo ocidental, sempre fundamentados em nexos lógicos, uma constatação decisiva para o artista francês em sua “[...] inquietação e impaciência com uma arte que celebrava o racionalismo.” (KRAUSS, 2007, p. 87). Tanto as obras *readymades* como as máquinas celibatárias prescindem de qualquer nexos lógico ou narrativa linear. Importante lembrar que a historiadora e biógrafa canadense Irene Gammel (1959) apresentou em sua pesquisa biográfica sobre Elsa Hildgard, a Baronesa von Freytag-Loringhoven (1874-1927), *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity* (2002), um argumento convincente da influência da artista *dadá* francesa na concepção daquilo que chamamos hoje de obras *readymade* utilizada por Marcel Duchamp. Assim, é lícito imaginarmos que a ideia de *readymade* pode ter estado presente nos círculos artísticos e literários *dadá* de forma coletiva e não somente no exemplo “fundador” de “A Fonte”, este, estabelecido e consagrado pela disciplina de História da Arte como uma criação exclusiva de Marcel Duchamp. A proposição da historiadora canadense corrobora com o argumento desenvolvido no presente capítulo que tenta

demonstrar os cruzamentos entre artistas e escritores em trocas e movimentos constantes. Um conjunto de imbricações englobando arte como um processo cruzado das artes visuais com o texto literário de vanguarda, e em outros casos, escrita poética entendida como uma imagem.

Michel Carrouges assim escreve sobre o seu famoso *insight* a respeito de *O Grande Vidro*:

[...] depois da leitura de *Na Colônia Penal*, de Kafka, fui, mais uma vez assombrado pela necessidade de uma nova confrontação. De repente, estudando a penetrante análise de Breton *O farol de Mariée* em *O surrealismo e a pintura*, tive um novo lampejo ao descobrir a importância do elemento celibatário no mito plástico de Duchamp, precisamente, no nome reservado por ele de forma especial para um dos setores de sua obra: A máquina celibatária. Imediatamente, aproximei esse fato da extrema influência do celibato na vida e na obra de Kafka e me perguntei se os dois aparelhos da *Colônia* e da *Mariée* não seriam inteiramente duas grandes máquinas celibatárias. (CARROUGES, 2019, p. 34).

Em carta datada no dia 6 de fevereiro de 1950, Duchamp tece considerações sobre o que ele chama de paralelismo entre *Na Colônia Penal* de Kafka e *O Grande Vidro*:

Recebi, muito tempo depois da sua carta, o texto, que li muitas vezes. Se devo a Raymond Roussel por ter me permitido, desde 1912, pensar em outra coisa além de uma pintura retiniana (André Breton esclarecerá a você sobre esse termo, pois o discutimos juntos), tenho de confessar que só li o *Penitenciário* e *A Metamorfose* há poucos anos. “Apenas para contar os eventos circunstanciais que me levaram a *Mariée*. Fiquei, portanto, maravilhado com o paralelismo evidente que você estabeleceu de forma clara. As conclusões às quais chegou no campo da “significação interior” me excitam, ainda que não concorde (ao menos no que diz respeito ao vidro). Minhas intuições de pintor que, aliás, não tem nada a ver com o resultado profundo, do qual posso não estar consciente, estavam voltadas para os problemas de uma “validade estética” obtida principalmente no abandono do fenômeno visual, tanto do ponto de vista das relações retinianas quanto do ponto de vista anedótico. Quanto ao resto, posso lhe afirmar que a introdução de um tema de base explicando ou provocando certos “gestos” da *Mariée* e dos celibatários nunca me veio em mente. Mas é possível que meus ancestrais me tenham feito falar, como eles, do que que meus netos também dirão. Celibatariamente, Marcel DUCHAMP. (DUCHAMP, 2019b *apud* CARROUGES, 2019, p. 223).

Em 1936, André Breton foi possivelmente um dos primeiros teóricos da arte a tentar uma aproximação de *O Grande Vidro*:

Nós nos encontramos aqui em presença de uma interpretação mecanicista, cínica, do fenômeno amoroso: a passagem da mulher em estado de virgindade ao estado de não virgindade, tomado como tema de uma especulação de natureza não sentimental. Como um ser extra-humano estivesse tentando imaginar esse tipo de operação. (BRETON, 1936 *apud* SCHWARTZ, 1987, p. 85).

Há em algumas obras de Marcel Duchamp e também em outras tantas de Patricio Farías algumas “alegrias difíceis de suportar” apontadas por Apollinaire, assim como uma “interpretação mecanicista” dos fenômenos humanos<sup>31</sup>, citada por Breton. Ao lermos os textos literários em que aparecem as máquinas celibatárias, por vezes, a mesma impressão se impõe, a de que a maquinaria celibatária foi inventada por um ser extra-humano ou por alguém que teria em algum momento perdido as suas características humanas. Alguém que observa as trocas amorosas como acontecimentos artificiais em que os corpos possuem o mesmo *status* de uma engrenagem na máquina do mundo.

Em *Coçadores* (1995) (Figura 13) temos um conjunto de instrumentos, que pelo título serviria para sanar alguma sensação de coceira em nosso corpo que porventura seja impossível alcançar de forma satisfatória com as mãos, no entanto elas se assemelham mais é com instrumentos de tortura. E os temos em diversas formas, incluindo um rastelo. O artista chileno nos oferece objetos compostos por pontas de diversos tamanhos. Essa ambiguidade visual que joga com o sentido do título da obra, nos leva ao texto *Na Colônia Penal* de Franz Kafka. O aparelho utilizado para gravar no corpo a sentença do condenado é formado por três partes: o desenhador, a cama e o rastelo, todos eles, instrumentos ou objetos que nos remetem ao mais prosaico dos cotidianos: ao lúdico do ato de desenhar, à necessidade fisiológica de dormir e à dignidade do trabalho rural. A normalização burocrática da tortura presente no texto do escritor tcheco aparece visualmente nas formas pontiagudas dos instrumentos de prazer/tortura produzidos por Farías, formalmente similares às agulhas que penetram na carne das costas do condenado de Kafka, em uma ordenação mecânica precisa:

---

<sup>31</sup>Na literatura encontramos algumas interpretações do mundo tal qual uma máquina. Em *A Divina Comédia* podemos ler o mundo inferior a “funcionar” através de círculos. Em *Os Lusíadas*, Tétis, a deusa do mar leva Vasco da Gama para além de sua condição humana pois está a “funcionar” a grande máquina do mundo. No Livro VI de *Da República*, de Cícero, o “funcionar” da terra, dos astros e da lua que operam com a precisão de uma máquina.

As agulhas estão dispostas como as grades de um rastelo e o conjunto é acionado como um rastelo. [...] Aqui sobre a cama colocase o condenado. [...] No desenhador há uma engrenagem muito gasta, ela range bastante quando está em movimento, nessa hora mal dá para entender o que se fala; [...] O condenado é posto de bruços sobre o algodão, naturalmente nu; aqui estão, para as mãos, aqui para os pés e aqui para o pescoço, as correias para segurá-lo firme. Aqui na cabeceira da cama, onde, como eu disse, o homem apoia primeiro a cabeça, existe este pequeno tampão de feltro, que pode ser regulado com a maior facilidade, a ponto de entrar bem na boca da pessoa. Seu objetivo é impedir que ela grite ou morda a língua. (KAFKA, 2004, p. 33).

**Figura 13**



Patricio Farías, *Coçadores* (1995)  
Objeto em madeira.

Além da forma que pode servir tanto para o prazer do coçar ou à dor lancinante da tortura, há também a ambivalência de uso de outro material utilizado por Farías em alguns de seus trabalhos, e também presente no texto *Na Colônia Penal*. Sabemos que o impacto da prosa kafkiana é consequência em grande parte do tratamento naturalista e descritivo do detalhe em relação ao conjunto, que pode ser, por vezes, ultrarrealista, por outras, onírico, o que resulta em um estranhamento que vai tomando a forma do próprio real para o leitor. Esgotar o *detalhe* e lhe dar um tratamento narrativo burocrático, por mais terrível que ele seja, é para Kafka, crucial. Para o sucesso da emergência do terror do mundo, o escritor tcheco elabora uma sequência de fatos aparentemente inverossímeis, mas só aparentemente, já que são

plenamente plausíveis quando confrontados com a nossa realidade circundante. Um desses detalhes aparece em *Na Colônia Penal* e que poderia funcionar como um *readymade* textual: é o papel exercido pelo “algodão” no desenrolar da história, presente no início da narrativa e depois retomado pelo escritor no decorrer do texto, um material que surge na narrativa de Kafka em usos em que não esperamos que seja utilizado, tal qual um *readymade*, e que, também aparece em obras do artista chileno como constituintes de uma imagética de violência que aconteceu ou está por acontecer:

– Compreende o processo? O rastelo começa a escrever; quando o primeiro esboço de inscrição nas costas está pronto, a camada de algodão rola, fazendo o corpo girar de lado lentamente, a fim de dar mais espaço para o rastelo. Nesse ínterim as partes feridas pela escrita entram em contato com o algodão, o qual por ser um produto de tipo especial, estanca instantaneamente o sangramento e prepara o corpo para novo aprofundamento da escrita. (KAFKA, 2004, p. 43).

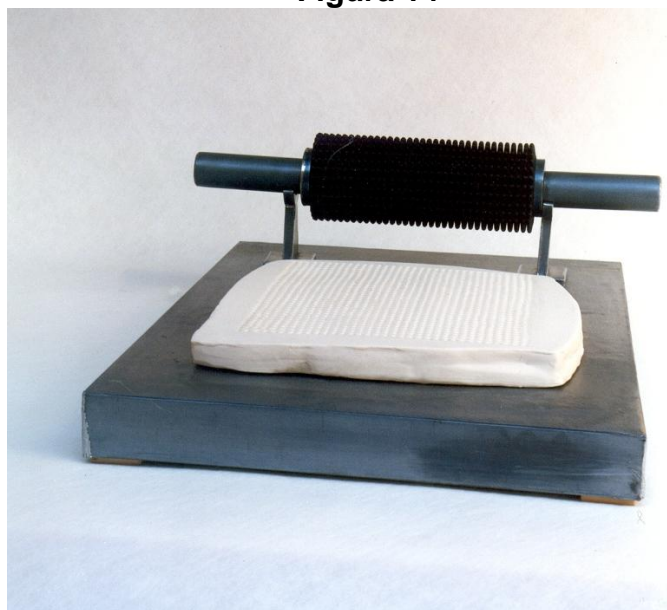
O desenhador imaginado por Kafka não carrega em si somente o aspecto brutal de um dispositivo mecânico projetado e construído para fazer sofrer um condenado, mas também, faz referência aos atos de desenhar e escrever que associamos a uma ideia civilizatória de sociedade, mas que no texto do escritor tcheco é transformado em uma ação bárbara planejada de precisão automatizada.

Em uma obra produzida por Farías em 1998 temos um rolo crivado de pontas, possivelmente inspirado em um rolo de impressão utilizado pelos gravadores em ateliês de gravura. Completa o conjunto um composto de borracha e plastilina muito similar a uma miniatura de um colchão que em sua superfície podemos ver algumas gravações, como se alguém tivesse feito rolar sobre o material o rolo com pontas (Figura 14).

Ainda sobre ocorrências de *readymades* textuais, o escritor argentino César Aira (1949) em seu livro *Pequeno manual de procedimentos* identificou um *readymade* nas páginas de um conto de Kafka:

O que me parece que ninguém notou é a classe particular de artistas e obra de arte que se desenha no texto, e que não é outra coisa senão o *readymade* tal como Duchamp o inventou. Ou seja, a obra de arte como um objeto qualquer, escolhido em meio ao universo dos objetos com expressa indiferença estética e ética, e promovido a obra de arte pela decisão do artista. O assobio de Josefina é um *readymade* pleno e, no começo do conto, Kafka o descreve em um parágrafo que é uma caracterização perfeita do *readymade*. (AIRA, 2007. p. 135).

Figura 14



Patricio Farías, *Sem título* (1998)  
Objeto em chumbo, borracha e plastilina.

Aira refere-se a este parágrafo de *Josefina, a Cantora* ou *O povo dos camundongos* (1922-1924):

Mas de fato não é apenas assobio o que ela produz. Se alguém se coloca à distância e fica escutando, melhor ainda – submete-se a uma prova nesse sentido; se portanto Josefina eventualmente canta entre outras vozes e alguém se propõe a tarefa de reconhecer sua voz, então é irrecusável que não irá escutar outra coisa senão um assobio comum, que no máximo se destaca um pouco pela delicadeza ou pela debilidade. Mas se o observador fica diante dela, aí então não é apenas um assobio: para compreender a sua arte é necessário não só ouvi-la como também vê-la. Mesmo que fosse somente o nosso assobio cotidiano, aqui já existe a singularidade de alguém que se põe, solenemente, a não fazer outra coisa senão o usual. (KAFKA, 2010, p. 39).

Disposições espaciais de objetos, materiais e tecidos que remetem a corpos submetidos aos gestos utilizados na relação torturador/torturado são recorrentes em trabalhos artísticos de Patricio Farías. São obras que em sua formatação sugerem que estamos lidando com os atos de marcar, arranhar, amarrar, enlaçar, suspender, pendurar. Os intoleráveis gestos de um torturador estão presentes na forma e tensão em que o artista dispõe no espaço os diversos materiais que compõem as suas esculturas, objetos, maquetes e instalações. Entre eles surge também o algodão que toma conta dessas obras, além de sugerir a possibilidade de permanente ocorrência presente ou futura de atos violentos e brutais como o de



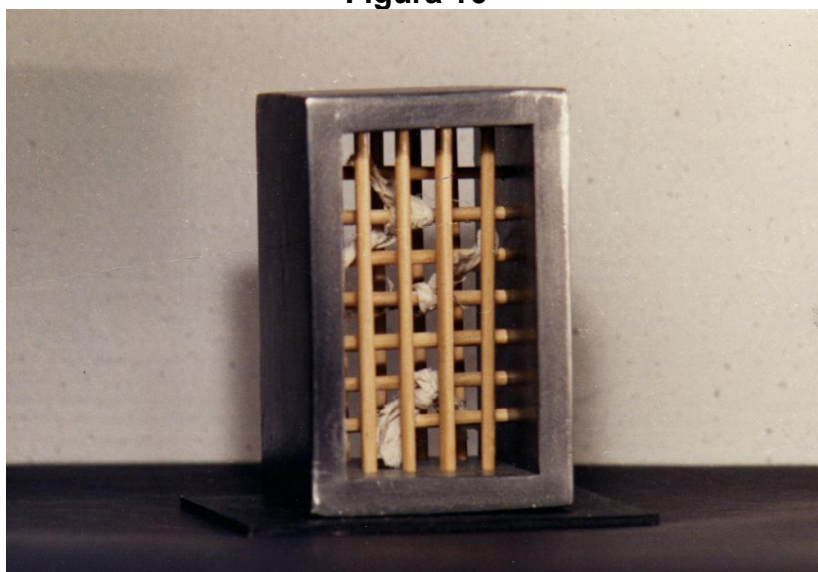
amarrar e amordaçar (Figuras 15 e 16), ocultar (Figura 17) e pendurar (Figura 18). O motivo da apreensão está em uma certa tensão entre tecido e metal que é presumido pelo espectador.

**Figura 15**

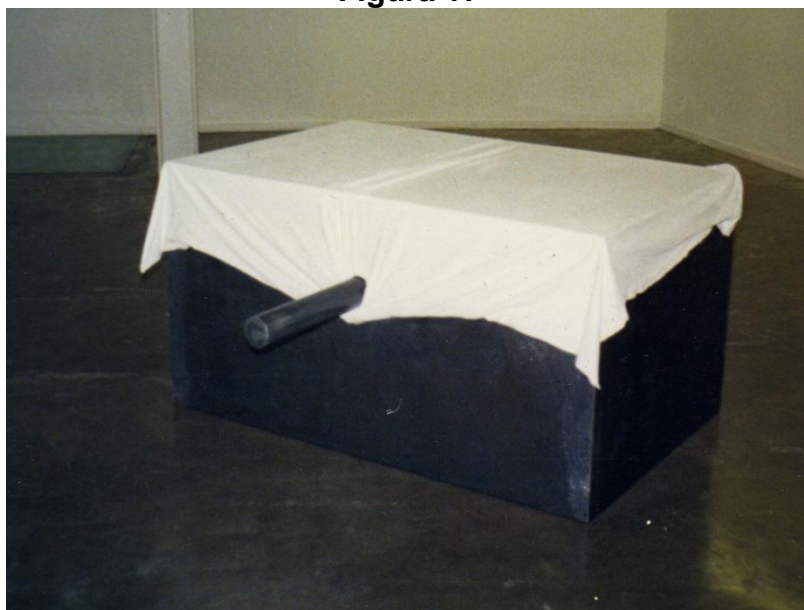


Patricio Farías, *Sem título* (1988–2016)  
Escultura em madeira, chumbo e algodão.

**Figura 16**



Patricio Farías, *Sem título* (1988)  
Objeto em chumbo, borracha e plastilina.

**Figura 17**

Patricio Farías, *Sem título* (1988–2016)  
Escultura em chumbo e algodão.

**Figura 18**

Patricio Farías, *Antimonumento* (1989)  
Maquete em madeira, arame e algodão.

A vertente duchampiana de Patricio Farías se desenvolve não apenas no deslocamento ou descontextualização do objectual, mas também gira em torno da afirmação de que o trabalho de arte não precisa ser somente um objeto físico, podendo ser “[...] o ato especulativo de formular questões [...]”. (KRAUSS, 2007, p. 91). Farías constrói objetos inspirados em *readymades* colocando em andamento

uma sofisticada concertação de dois atos que convergem em somente um. O primeiro, vindo do artista que constrói objetos que são ao mesmo tempo sedutores e brutais, e o segundo, o do artista que se apropria da obra de outro artista que lhe é muito caro. Nesse sentido, pode-se afirmar que o procedimento artístico de Farias abarca concomitantemente um processo cognitivo-construtivo que aparece como materialidade sígnica em suas obras, mas que também traz junto delas, o que poderíamos chamar como a melhor “tradição conceitual” em artes visuais desenvolvida a partir dos anos 1960 e que prossegue na contemporaneidade.

Marcel Duchamp foi indagado pelo escultor russo Naum Gabo (1890-1977) que lhe perguntou o motivo dele ter deixado de pintar, ao que o artista francês respondeu: “O que você queria que eu fizesse? Acabaram-se as minhas ideias.”. Duchamp na aurora do século do movimento opta por não mais agir e possivelmente tenha sido essa a sua ação mais significativa. O escritor espanhol Enrique Vila-Matas (1948) sugere que à moda de um *Bartleby* da arte, Duchamp decidiu “[...] fazer uma aposta consigo mesmo sobre a cultura artística e intelectual à qual pertencia. Esse grande artista do Não apostou que podia ganhar a partida sem fazer praticamente nada, apenas permanecendo sentado. E ganhou a aposta.” (VILA-MATAS, 2004, p. 67). Mas o que significa ganhar a aposta? Talvez haja algum ensaio de resposta na citação do historiador da arte francês Eric Michaud (1948–) que traz a crítica do artista alemão Joseph Beuys (1921–1986) denunciando a ausência de um segundo movimento de Marcel Duchamp:

Eu o critico porque, no momento em que ele poderia desenvolver uma teoria baseada no trabalho realizado, permaneceu em silêncio; e essa tal teoria que Duchamp poderia ter criado sou eu que a elaboro hoje, ele fez esse objeto (o urinol) entrar no museu por constatar que sua transposição de um lugar ao outro o tornava arte. Mas essa constatação não o levou a conclusão, clara e óbvia, de que todo ser humano é um artista. Pelo contrário, ele se colocou sobre um pedestal, dizendo: olhe como eu impressiono os burgueses! (MICHAUD, 2018, p. 7).

Em 1912, ao final do romance *O desaparecido*, Karl Rossmann depois de sua odisséia pelo interior dos Estados Unidos está procurando um novo emprego, é quando ele lê em um cartaz em um muro um convite que certamente seria aprovado por Beuys: “[...] O grande Theatro de Oklahama vos chama! [...] Quem perder a oportunidade agora, a perderá para sempre! Quem pensa no futuro nos pertence! Todos são bem-vindos! Quem quiser ser artista, apresente-se! Somos um teatro que

pode aproveitar a todos, cada qual em seu lugar! [...]”. (KAFKA, 2003, p. 247). O romance é permeado por gestos teatrais onde os personagens falam por meio de uma materialidade plástica que vai se desenhando no espaço dos diálogos. Contudo, quando pouco antes de ser admitido no maior teatro do mundo, o Theatro de Oklahama, esses gestos cotidianos “já prontos” são então descontextualizados, aparecendo como *readymades* textuais, ele é então um ator que toca uma trombeta para uma amiga: “– É um artista – enquanto Karl lhe devolve a trombeta. – Faça com que o contratem como trombeteiro.” (KAFKA, 2003, p. 252). Todos podem ser artistas se estiverem sobre um palco, mesmo que seja apenas executando gestos previamente calculados e descontextualizados que bastariam para determinar a sua nova condição de artista. Ao pensarmos que o herói do romance é o “desaparecido” ao que o título do livro faz referência, podemos sentir certo eco dessa nova condição do artista no século XX, que pode ser somente um mediador que surge em meio a gestos, ideias e conceitos desaparecendo logo em seguida.

Na ausência de ideias, Duchamp *prefere não fazer*, ficando em silêncio, tal qual o escritor Macedonio Fernández (1874-1952) o faz em seu *Museu de Romance da Eterna*, um romance formado de prólogos que não segue na “forma” daquilo que esperamos de um romance, sendo essa imobilidade à moda *readymade*, a ideia materializada na obra. Um segundo movimento com certeza enfraqueceria a potência inaugural *readymade* de Duchamp. As máquinas imaginadas por Patricio Fariás também carregam consigo esta improdutividade proposital. A utilidade dessas obras de arte reside justamente em sua inutilidade. Em *Carro 3 rodas* (1993) (Figura 19), Fariás faz ressaltar uma das características do objeto artístico em que a sua utilidade pouco importa ao resultado final. O artista constrói um carro de madeira com três rodas em que os movimentos são impossibilitados devido ao seu formato triangular. O estranhamento da obra está em um carro com rodas que tem por característica a total imobilidade. Aqui, o que importa o insucesso do movimento, e o que atrai o espectador é a forma inusual e ineficaz do carro. Neste sentido, aquilo que comumente conhecemos como eficácia é algo indesejado, o que temos aqui é uma obra que ri do êxito. A neutralização da função gera um deslocamento do olhar do espectador sobre um carro paralisado, uma máquina que nunca irá ajudar, uma tecnologia que desdenha da técnica, que não nos facilita as coisas por meio de uma bem-vinda antitecnologia. Ao contrário da sugestão de movimento que vai do que está embaixo para o que está em cima que encontramos na *Mariée* de Duchamp e

de terror e morte presentes nas máquinas celibatárias de Carrouges, aqui, é a imobilidade que ocupa permanentemente o espaço, aplacando pela estagnação, as imprevisíveis consequências do movimento mecânico sobre os corpos humanos. Se tentamos movimentar o *Carro 3 Rodas*, de Farías, a madeira protesta entre estalos e rangidos, reivindicando a sua condição de paralisia incondicional presenteada pelo artista. Nesse sentido, um carro que não se movimenta, acaba flertando de muito perto com a condição de imobilidade das ruínas e que se situa em um meio termo ontológico entre a permanência e a destruição. Por isso, ou talvez exatamente por isso, delas emanem uma incansável e dura solidão bastante reveladora de uma existência contínua e disciplinada no tempo, mas em um mundo que segundo Kafka, apesar de parecer, não está destruído: “Não vivemos num mundo *destruído*, vivemos num mundo transtornado. Tudo racha e estala como no equipamento de um veleiro destroçado.” (JANOUSH, 1983).

Como vimos anteriormente, Farías liberta os celibatários do grande vidro, mas os prende novamente na imobilidade tridimensional que repousa no interior de um cubo branco, e até mesmo, em seu vídeo *Apolinère Enameled*, o movimento da menina acaba por estar para sempre circunscrito em um *looping* que eterniza o ato de pintar. O movimento circular é paralisante em si mesmo se pensarmos que ele está para sempre restrito a um espaço também restrito que é o próprio círculo. Mas é uma paralisação que é premeditada e desejada como uma forma de estar no espaço. O não-fazer aqui, paradoxalmente age, se impondo como um obstáculo ao marchar incessante da mecânica do mundo que impulsiona o terror na modernidade do século XX. Daqui por diante, será por meio do funcionamento da máquina que vibra e da técnica que se renova indiscriminadamente que o terror passará a ser sentido em suas latências, o engendrando sempre que a máquina é acionada. O que dizer das *novas* tecnologias, expressão cotidiana a que já nos acostumamos, a encarando como um fato dado, incontornável e consumado, tecnologias que morrem jovens, mas renascem *sempre renovadas e sempre outras* em um frenesi incontrolável, estando tantas delas também tão próximas do terror da tortura, da morte e da desumanização?

Figura 19



Patricio Farías, *Carro três rodas* (1994)  
Escultura em madeira.

Além de *Na Colônia Penal*, Franz Kafka desenvolve também uma peculiar abordagem da função desumanizadora das máquinas no âmbito da modernidade europeia em pelo menos outras duas passagens contidas em suas obras. Tal percepção acompanhará também outros escritores europeus, mas que difere a escrita de Kafka desses outros escritores é o tratamento natural que o escritor tcheco reserva para o fenômeno da desumanização na modernidade. No romance *O Processo*, em que um tribunal, cartórios e um banco surgem como *máquinas burocráticas autônomas* funcionando até mesmo aos domingos em um mundo,

[...] onde a mais extrema formalização jurídica dos enunciados (questões e respostas, objeções, pleito, considerandos, entrega de conclusões, veredicto) coexiste com a mais intensa formalização maquínica, a maquinação dos estados de coisas e de corpos (máquina-barco, máquina-hotel, máquina-circo, máquina-castelo, máquina-processo). (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 85).

Na montagem de Orson Welles (1915–1985) em sua adaptação do livro para o cinema em 1962<sup>32</sup>, podemos ver datilógrafas trabalhando velozmente em

<sup>32</sup>Deleuze e Guattari enxergaram “afinidade de gênio” entre Franz Kafka e Orson Welles no uso de pontos de fuga e de galerias nas representações arquitetônicas que aparecem nos romances do autor tcheco (*O Processo* e *O Desaparecido*) e em filmes do cineasta estadunidense (*O Processo* e *Cidadão Kane*). Pensamos simplesmente que há influência, por exemplo, de uma ambientação permeada de claros-escuros das imagens contidas na literatura de Kafka que aparecem recorrentemente na cenografia e na própria ação de *Cidadão Kane*. Quanto ao filme *O Processo* o que temos é tradução intersemiótica. Segundo a biógrafa de Welles, Barbara Leaming, o livro foi oferecido, entre outros inúmeros clássicos da literatura que eram conhecidos do grande público por produtores que tinham a perspectiva de que o cineasta estadunidense realizasse uma futura montagem cinematográfica baseada em um dos livros ofertados. Welles escolheu o texto de Kafka, ressaltando que nunca o teria escolhido voluntariamente, e que jamais, teve qualquer simpatia pela literatura do autor tcheco.

*typewriters*<sup>33</sup>, gerando um ruído monstruoso e ensurdecidor, impedindo a escuta da voz dos interlocutores de Joseph K. E também novamente em *O desaparecido*, no qual Karl Rossmann presencia na abertura do capítulo *No Hotel occidental* – um estabelecimento monstruoso com inúmeras entradas e saídas, que o número de elevadores supera a cifra de dezenas e os quartos a de centenas –, uma datilógrafa escreve sem cessar utilizando uma *typewriter*. Logo adiante aparecem porteiros que trabalham sem intervalos, sendo substituídos tal qual uma engrenagem que é repostada sem que os afazeres no hotel parem um segundo sequer. O hotel possui a dinâmica de uma máquina que nunca é desligada e foi “encontrado” por Rossmann e seus companheiros de viagem em sua saga pelo interior dos Estados Unidos, “aparecendo” em um local totalmente improvável o que desta vez oferece ao leitor a percepção de que se trata de um *objet trouvé* textual encontrado em um não-lugar<sup>34</sup>.

O escritor César Aira em seu livro *Pequeno manual de procedimentos* aponta uma constatação de Reiner Stach (1951-), biógrafo de Franz Kafka. O escritor tcheco teria sido o maior descobridor de signos da era moderna, tendo em vista que Kafka não era somente um observador de sensibilidade aguda e privilegiada dos detalhes. Ele foi também um decifrador dos signos ocultos naquilo que se observa. Essa percepção do seu principal biógrafo possivelmente explique pelo menos em parte, a influência avassaladora e permanente do texto de Kafka não somente sobre a literatura do século XX, mas no próprio imaginário do que teria sido a modernidade literária e artística da primeira metade de um século consumidor e produtor agudo de imagens. Em seu famoso ensaio *Kafka e seus precursores* (1951), Jorge Luis Borges (1899-1986)<sup>35</sup>, vai ainda mais além ao afirmar que Kafka teria mudado toda a

---

<sup>33</sup>Sobre a relação da mão de obra feminina e *typewriters* (o idioma inglês carrega duas acepções para a palavra, a de máquina de escrever e a de datilógrafa) durante os séculos XIX e XX, ver o livro *Gramofone, Filme, Typewriter* (1986), do historiador da mídia, Friedrich Kittler (1943 – 2011). Os Estados Unidos em 1870 contavam com 147 datilógrafos e 7 datilógrafas. Década após década as mulheres passaram a ocupar majoritariamente essa profissão nos escritórios do país. Em 1930 havia 36.100 datilógrafos e 775.100 datilógrafas. Kittler magistralmente demonstra o papel das *typewriters* no processo de autonomia das mulheres em sua relação com texto escrito na modernidade do século XX incontornavelmente mediada pelas máquinas de escrever a partir do final do século XIX.

<sup>34</sup>Ao contrário do que possa se supor, a concepção de literatura menor tal como nos é apresentada por Deleuze e Guattari (2013), não contempla uma forma literária de menor prestígio. Menor é a literatura que surge com força de potência abalando as estruturas de um modelo literário imposto como maior. Nesse sentido, ao lermos Kafka nessa perspectiva vamos reconhecer uma ideia de desterritorialização em seus textos. Kafka não escreveu em outra língua que não fosse o alemão, como era esperado dos judeus cultos de Praga, o que resultou em uma língua desterritorializada e um texto literário político que lança luz sobre um homem comum completamente perdido em meio a uma modernidade indecifrável, burocrática e cruel.

<sup>35</sup>No conto *A loteria na Babilônia* (1944), Borges cria uma fonetização irônica que alude ao nome de Kafka e que faz referência a uma latrina sagrada: *Qaphqa*.



literatura: “Seu trabalho modificou nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro.” (BORGES, 2017, p. 293). A ideia foi posteriormente desenvolvida pelo teórico da literatura alemão Hans Ulrich Gumbrecht (1948–), para explicar desta vez o trânsito renovado no século XX da obra do escritor Heinrich von Kleist (1777-1811), quando ele passa a ser considerado um precursor de Kafka:

A recepção mais canonizada começa com Nietzsche, mas a grande virada se dará a partir dos anos vinte do século XX, no momento que chamamos de Alta Modernidade, ao redor da primeira publicação dos romances de Kafka. A recepção de Kleist ficou ligada, na Alemanha, à recepção de Kafka. Nesses dois séculos de recepção de Kleist, o apogeu ocorre hoje, porque vários de seus dramas foram encenados pela primeira vez nos anos 80 e 90 do século XX<sup>36</sup>. (GUMBRECHT, 2008, p. 17).

Borges foi um dos primeiros escritores latino-americanos a constatar e difundir a magnitude do trabalho literário de Kafka. Em 1938, 14 anos após a sua morte, enquanto na Europa, Thomas Mann, T.S. Eliot, André Gide e Herman Hesse escreviam pela primeira vez algumas resenhas elogiosas sobre os livros de Franz Kafka, ele já estava empenhado na tradução de *A metamorfose*. O livro foi lançado no mesmo ano em Buenos Aires. Apesar de manter distância de certa raiz niilista presente nos textos de Kafka, o interesse crítico pela vida e a obra do autor de *Na Colônia penal* acompanhará o escritor portenho por toda a sua vida, sendo a relação existente entre o mundo onírico de Kafka com o texto literário e a rica zoologia fantástica presente nas “fábulas modernas kafkianas”, apenas dois exemplos da admiração de Borges pelo trabalho do escritor. Seus textos curtos aparecerão em compilações de contos fantásticos organizadas por Borges na Argentina, como na famosa *Antologia da Literatura Fantástica* (1940), compilada em conjunto com Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares, *Manual de Zoologia Fantástica* (1957), em colaboração com Margarita Guerrero, e o *Libro de sueños* (1976).

A ideia de montagem e anacronismo das imagens que foi desenvolvida por Georges Didi-Huberman em *Diante do tempo* (2000) questiona a regra de ouro que guia qualquer pesquisa histórica, e que dita, que não podemos projetar nossas

<sup>36</sup>No livro *Mestres Antigos* (1985) do escritor austríaco Thomas Bernhard (1931-1989) há uma recepção crítica de uma montagem da obra dramaturgica *A bilha quebrada* de Kleist na Viena nos anos 1980 que fecha de forma magistral o romance. Bem antes no Brasil, o texto do escritor alemão foi encenado por alunos do Curso de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul, em colaboração com o Instituto Cultural Brasileiro-Alemão, no Teatro São Pedro em 1961, com direito a mais uma temporada em 1962. A montagem só foi possível tendo em vista que a obra de Kleist foi traduzida em Porto Alegre por Gerd Bornheim (1929-2002) e Linneu Dias (1927-2002).



próprias realidades permeadas de valores, gostos e conceitos contemporâneos no decorrer de nossa investigação dos objetos do passado. Didi-Huberman irá questionar essa regra pelo menos no que diz respeito ao tratamento reservado pelos historiadores da arte às imagens. Um dos tantos argumentos do autor e que coloca em xeque o “mito do anacronismo” entre os historiadores da arte coincide com a percepção de Borges, no que diz respeito do trânsito da literatura no tempo histórico. A literatura de Franz Kafka em específico ditou não somente uma alteração da recepção dos textos das várias épocas que chegam até nós, no presente, mas também, nos munuiu de uma nova capacidade de engendrar qualidades antes despercebidas nos textos literários depositados em nossa *memória* durante a nossa existência de leitor. Para Didi-Huberman ao analisarmos uma obra de arte estamos “precisamente no ponto onde acaba o domínio do verificável”, precisamente no ponto “onde começa a se exercer a imputação de anacronismo”: estamos diante de um tempo “que não o tempo das datas”. Esse tempo, que *não é exatamente o passado*, tem um nome: é a *memória*.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 41). O que Borges e Didi-Huberman afirmam por estratégias discursivas diferentes é que a nossa memória é acionada não somente por um fenômeno artístico que aconteceu no passado, mas por meio de um novo, ocorrido no presente e que carrega uma capacidade intensa de jogar uma nova luz sobre a tradição, alterando constantemente nossas montagens mentais e sensoriais sobre um texto literário ou uma obra de arte. São momentos em que o texto literário e a obra de arte surgem no presente como catalisadores em um processo de rearranjo da arte e da literatura que já foram produzidas e que as “modificam” se somando à longa série de processos anteriores. Afirmar que a literatura e a arte só existem em retrospecto não passa de uma miserável platitude, contudo, por vezes, pode passar despercebido o quanto ambas são constantemente salpicadas pelas *memórias que possuímos delas*. Se o *status* do fenômeno artístico jamais permanece o mesmo é em parte por causa de novas recombinações<sup>37</sup>.

Segundo o filósofo e historiador francês Jules Michelet (1798-1874), “[...] cada época sonha com a seguinte [...]”, afirmação que nos faz lembrar do *Bartleby*, o

---

<sup>37</sup>Processos de rememoração que interferem nos próprios processos artísticos. Segundo o historiador da filosofia italiano Paolo Rossi (1923–2012), as obras de arte e a os textos literários transitam em um âmbito privilegiado e não são esquecidos facilmente, são vitais, ao contrário do texto científico que no máximo pode conquistar mais um “degrau” na escada infinita que chamamos “ciência”, mas cujo futuro será inexoravelmente o esquecimento.

escrevente, de Herman Melville (1819-1891), conto que nos apresenta um ser humano sem futuro algum junto de uma modernidade desencantada das metrópoles; de *Memórias do subsolo*, de Fiódor Dostoiévski (1821–1881), com o seu personagem misantropo e desesperado em uma São Petersburgo acossada por uma modernidade tumultuosa e indecifrável a quem só resta viver no subsolo envolto em uma implacável agonia niilista; de *A morte de Ivan Ilitch*, de Lev Tolstói (1828–1910), que apresenta a morte como uma revelação redentora para uma vida moderna sem qualquer sentido, de *O ajudante*, de Robert Walser (1878–1956), em que sentimos a insegurança do ser humano frente a um mundo que já não espera muito dele; e é claro, dos *Diários*, de Franz Kafka, possivelmente o registro mais lúcido e ao mesmo tempo mais árido já escrito sobre o fim de um mundo e o início de um outro infernal, o nosso. São textos que parecem ter sido escritos hoje pela manhã. A lista é arbitrária e cada leitor com certeza elegerá a literatura do passado que lhe soa contemporânea.

No contexto da presente dissertação pensamos que Kafka decifra signos escrevendo e depois devolvendo ao mundo por meio de imagens cruas, transparentes, uma matéria prima visual e sígnica para artistas visuais e cineastas. É difícil adaptar a obra de Franz Kafka para o cinema. Guattari ensaiou uma tentativa escrevendo um rascunho de roteiro bastante original em sua abordagem da obra do escritor tcheco, disponível em um livro publicado no Brasil cujo título é *Máquina-Kafka*. A dificuldade parece estar na própria potência imagética contida nos textos de Kafka e que aparece muitas vezes enfraquecida na tela. Além de Orson Welles, destacamos a adaptação de *O castelo* (1997) levada adiante pelo cineasta austríaco Michael Haneke (1942) e uma montagem muito bem-sucedida de *A metamorfose* (1975) do cineasta tcheco Jan Němec (1936–2016), que foi filmada inteiramente do ponto de vista do personagem principal. Uma adaptação cinematográfica que consegue transmitir, por meio de planos-sequências desesperadores, a angústia existencial sentida por Gregor Samsa metamorfoseado em um inseto.

O próprio escritor Franz Kafka manteve uma relação muito próxima com as artes visuais. Fato é que escrita e ilustração andaram próximas em seus processos de criação. Entre 1901 e 1907, Kafka se aventurou pelas artes visuais enquanto estudava Direito na Universidade Alemã de Praga, frequentando aulas de desenho e de História da Arte. Em visitas pelos museus da Europa com o seu amigo Max Brod

(1884 – 1968), costumava registrar as suas impressões sobre algumas obras de arte. Em 2021 foi lançado na Alemanha o livro *Franz Kafka: die Zeichnungen*, livro que contém 150 desenhos do escritor e que estavam guardados em um cofre na Suíça. O livro é o resultado da pesquisa de Andreas Kilcher (1963), professor de literatura e estudos culturais do Instituto Federal de Tecnologia de Zurique, e também conta com um ensaio da filósofa estadunidense Judith Butler (1956-) no qual a escritora chama a atenção para os desenhos de Kafka que interagem com os escritos de seus manuscritos os ladeando como satélites de uma gravidade imagético-textual:

Os desenhos não só ilustram as histórias ou os textos mais curtos, mas também têm uma relação importante com eles: às vezes aparecem nas margens de um caderno ou diário, incorporados no texto ou nas páginas. Às vezes, o desenho começa quando a escrita para, após a linha gráfica também parar de compor palavras, embora atue na próxima página ou na mesma página - como um contraponto ao que está escrito. (BUTLER, 2021, p. 256).

Parece que Kafka em algum momento do ato da escritura passava a desenhar como consequência de algum trajeto cognitivo que lhe exigia uma continuidade intelectual permeada por imagens mentais. Chama a atenção, durante a leitura do livro de Andreas Kilcher, a presença entre o espólio literário do escritor tcheco de uma prosaica página de jornal com desenhos e textos de Kafka nas margens da página. Temos também um desenho em um cartão postal e a intervenção de um outro em uma fotografia. Kafka sabia do poder das imagens de ofuscar o texto, e inclusive, defendia o uso restrito de ilustrações nas edições de seus livros, como no caso de *A metamorfose* em que ele consegue reverter a ideia inicial do editor em colocar a imagem de um inseto na capa do livro. O seu temor residia no fato da ilustração neutralizar a força imagética que emana dos textos literários e que no caso da literatura de Franz Kafka é algo essencial.

Gunther Anders, um dos mais perspicazes intérpretes do tipo de escrita inventada por Kafka, verificou que o autor não utilizava (do ponto de vista da linguagem), nem alegorias que comumente substituem os conceitos por imagens, e nem símbolos, que tomam a parte pelo todo. O que ele teria realizado seria tomar ao pé da letra a linguagem como um método de empiria: “A vida que o homem vive não é nenhum *factum brutum* pré-linguístico, mas um fato já interpretado linguisticamente por ele.” (ANDERS, 1969, p. 47). Assim, como nos lembra Günther

Anders, Kafka utilizava em sua escrita o sentido literal de algumas palavras ou expressões que possuem um sentido metafórico em nosso cotidiano: “Viver sob os olhares do mundo”, ao escrever *O Castelo*, ou “Experimentar na própria carne” ao escrever *Na Colônia Penal*. Ainda, segundo Anders, Kafka submete a um “golpe de luz essas verdadeiras imagens da linguagem”. (ANDERS, 1969, p. 47). Duchamp e Farias, cada um em seu tempo, realizaram o mesmo movimento de lançar uma nova luz só que desta vez sobre imagens, máquinas e objetos industrializados.

Franz Kafka registrou em uma entrada de seu diário o processo de desumanização dos primeiros anos do século XX. Como é sabido, o escritor tcheco trabalhava na companhia semi-estatal de seguros contra acidentes de trabalho, sendo uma das suas funções, a visita à fábricas onde ele pôde presenciar as condições de trabalho de operários e operárias do então Império Austro-Húngaro. Quase dois anos antes do aparecimento de *A Colônia Penal* (1914), no dia de 07 de dezembro de 1912, um Franz Kafka preciso ao detalhe no mesmo ano em que de sua pena surgem em uma sequência extraordinária *O Veredito* (1912) e *A Metamorfose* (1912), lemos em seu diário o registro da marcha implacável da desumanização resultante da imposição ao ser humano de um desempenho maquínico que somente é interrompido quando desligamos as máquinas:

Ontem, na fábrica. As moças em suas roupas insuportavelmente sujas e folgadas, com cabelos desfeitos de quem acabou de acordar, uma expressão no rosto fixada pelo barulho incessante das correias de transmissão e das máquinas por certo automáticas mas que empacam imprevisivelmente – essas moças não são seres humanos, ninguém as cumprimenta, ninguém se desculpa ao esbarrar nelas, e, se chamadas a fazer algum trabalhinho, elas o executam e logo voltam para sua máquina, com um gesto de cabeça mostra-se a elas onde intervir; [...] Quando, porém, dá seis horas e elas avisam umas a outras, aí, então desatam o lenço do pescoço e dos cabelos, espanam o pó do corpo com uma escova que perambula pelo salão e que as impacientes clamam para si, enfiam a saia pela cabeça e, tanto quanto possível, limpam as mãos; são, por fim, mulheres, podem sorrir a despeito da palidez e dos dentes ruins, chacoalham o corpo teso, já não se pode esbarrar nelas, fitá-las ou deixar de vê-las, mas, antes, apertamo-nos contra as caixas sujas de graxa para lhes dar passagem, tiramos o chapéu quando elas dão boa-noite e não sabemos o que fazer quando uma delas segura nosso casaco de inverno, para nos ajudar a vesti-lo. (KAFKA, 2021, p. 207).

Evidenciamos no presente capítulo processos artísticos em artes visuais e em literatura que se entrecruzaram e que seguiram no correr do século XX. Sugerem

que não seja uma ação assim tão disparatada desligar as máquinas e permanecer sentado.

### **3.1 A apropriação por contraposição em obras de Vera Chaves Barcellos e Bertolt Brecht<sup>38</sup>**

Desde priscas eras, a guerra faz parte dos interesses, entre outras, estéticos dos seres humanos que produziam imagens e cantavam as inúmeras batalhas que compõem o mosaico universal da barbárie humana. Tanto no ocidente como no oriente, de Homero a Tolstói, de um cerco militar representado no *Templo de Ramesseum* no Período Protodinástico no Egito (3000 a. C) ao conjunto de gravuras *Os Desastres da Guerra*, de Goya, a impressão que nós espectadores e leitores temos ao vislumbrarmos a aurora belicosa que emerge no século XXI, é de que a guerra é mesmo uma atividade humana cotidiana na história das civilizações. Pelo menos em duas tradições literárias temos heróis que possuem o poder da ubiquidade muito desenvolvido, o que nas guerras modernas se traduz pela capacidade logística de antecipação no tempo, para melhor conquistar o espaço. A tradição grega considerava a guerra, “[...] como uma atividade rotineira, natural, como colher ou falar [...]” (MAXIMO, 2018, p. 103). Também na tradição literária coreana narrada na obra de formação *A história de Hong Gildong* (1612), escrita por Heo Gyun (1569-1618), onde Hong Gildong utiliza a sua fabulosa “técnica de compactar distâncias”. E como anteriormente na tradição grega com Aquiles, que saqueia várias cidades em um tempo diminuto, no desenrolar dos acontecimentos da Guerra de Troia descritas por Díctus Cretense: “[...] ataca Lesbos, tomando-a sem dificuldade e mata Forbas, rei da localidade, [...]” (CRETENSE, 2016, p. 85), a guerra aparece enquanto um atributo “natural”, que irá exigir do guerreiro, habilidades e competências, tal qual, outros afazeres cotidianos também reclamam. A guerra pode ser entendida como uma intensidade humana incontrolável, constituinte de nossas existências, que extravasa as possibilidades do entendimento diplomático entre os povos, impondo o terror e a destruição material em todas as épocas históricas. Essa onipresença da guerra não passou despercebida por artistas do século XX, e que na contemporaneidade adicionaram ainda mais um componente

---

<sup>38</sup>Versão remanejada de texto publicado os Anais no 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da arte realizado em 2021.

em seus trabalhos, oferecendo uma crítica à espetacularização da guerra que vem ocorrendo via tecnologias de transmissão de imagens, imagens essas, capazes de presentificar para o espectador, as batalhas mais distantes, seja por meio da televisão no século XX ou da internet no século XXI.

Aqui trataremos de duas obras da artista brasileira Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 1938) e de um livro onde podemos encontrar pequenos poemas de autoria do poeta alemão Bertolt Brecht (Augsburgo, 1898 – Berlim Leste, 1956). No primeiro exemplo oferecido, a videoperformance de Vera Chaves, *No a la guerra* (2007), há uma íntima ligação entre a recepção da própria artista enquanto espectadora das barbaridades presentes na Segunda Guerra do Golfo (2003) contra a população civil, com a apropriação de imagens desse conflito na criação da sua obra. Já nos outros dois casos analisados, há uma relação dialógica entre a palavra escrita e a imagem, desencadeando uma difusão sofisticada da guerra enquanto memória coletiva, como no caso do livro *Kriegsfibel* (1955), de autoria do poeta alemão Bertolt Brecht, e também no *Menexene* (1992/1993), de Vera Chaves, onde aparece a “condição civilizatória da guerra”, tendo em vista que o ato de guerrear é também uma forma ancestral de relação humana, que tanto artistas como escritores têm tentado decifrar por meio de suas obras.

Ao aceitarmos o convite crítico de Vera Chaves Barcellos e espiarmos o uso das imagens de uma guerra contemporânea que é transmitida em horário nobre pela televisão, o que essa obra nos comunica? A videoperformance<sup>39</sup> *No a la guerra* (2007) (Figura 20) focaliza em uma questão fundamental: a utilização das fotografias que apresentam imagens de guerras e conflitos armados na contemporaneidade, dado o bombardeio de imagens brutais a que estamos submetidos, dada a velocidade e a onipresença das tecnologias da informação em uma escala nunca antes experimentada. A artista deixa claro em seu trabalho, que tais imagens lhe agridem, o título do trabalho se levanta contra essa violência, aponta que é necessário insistirmos na negação dessa barbárie histórica chamada guerra. Contudo, ao analisarmos o trabalho do ponto de vista da sua dinâmica poética, verificaremos que ela parece tratar também de algo mais que dos bofetões que artista simula receber no rosto. Chamo a atenção aqui, para a crescente desumanização do olhar no que tange ao sofrimento daqueles que sucumbem à

---

<sup>39</sup>Na videoperformance o corpo é agente do gesto performático, que está em contato ininterrupto com a câmera num embate não hierárquico, mas híbrido de corpo e tecnologia.

força destrutiva da guerra, ao que poderíamos também somar, à ascensão de uma forma de curiosidade comum em meios virtuais, que encontra prazer em assistir ao vivo o extermínio de outro ser humano. Essa força imagética poderosa, presente em *No a la guerra*, estabelece uma reflexão crítica com vídeos que circulam na web, com registros perpetrados por soldados estadunidenses que de seus helicópteros gravam os assassinatos de civis e guerrilheiros em aldeias remotas do oriente médio. A existência desses “vídeos secretos” que acabaram vasando para web possui a sua razão de existir: tais imagens ultrapassam a casa das centenas de milhares de visualizações no YouTube. Temos aqui uma longa e insistente evidência daquilo que podemos nomear como um *voyeurismo mórbido virtual*, que inicia na gravação de um espetáculo brutal e termina no espectador que sacia a sua curiosidade, ao apreciar guerrilheiros e civis tombando metralhados sem chance de defesa. Trata-se de um *hábito remoto perverso*, cujo objeto de adoração é a própria tecnologia em si e que se retroalimenta diariamente na internet, o cacete contemporâneo do compartilhamento digital de imagens brutais, como um simulacro da experiência sensível de matar outro ser humano. Perante a si mesmos e à sociedade que legitima a difusão da espetacularização da morte, o onipotente militar e o prosaico internauta que se compraz em assistir tal espetáculo são considerados meros espectadores do extermínio de seres humanos que foram habilmente desumanizados por um persistente discurso xenofóbico que comumente acompanhou os conflitos bélicos durante o século XX. Em um assassinato perpetrado remotamente, por meio de uma avançada tecnologia óptica de guerra, o sujeito aparenta desaparecer na prestidigitação virtual, apartando o indivíduo da própria realidade ao mesmo tempo que lhe oferece outra.

Mais uma vez se impõem aqui a clarividência e a pertinência de algumas obras de arte, principalmente quando estamos tratando de apropriação de imagens que registram ou representam o sofrimento humano presente nas guerras. Por meio da apresentação da dor que os *frames* do vídeo nos trazem e da encenação dos golpes que recebe em sua face, Vera Chaves Barcellos alerta do perigo da banalização da experiência atroz a que as vítimas inocentes de conflitos armados são submetidas, bem como, a circulação indiscriminada dessas mesmas imagens. Cabe aqui salientar o interesse de Vera Chaves pelas imagens difundidas pelos meios de comunicação de massa. Elas aparecem quase sempre como disparadores de questões que extrapolam o mero ato de comunicar em si. Nessas apropriações a

artista realiza um duplo deslocamento: primeiro movimento da imagem que será trabalhada e reconfigurada no contexto mesmo da obra que nos casos aqui analisados carregando em si uma crítica manifesta; já o segundo movimento expressa (como em *Kriegsfibel*) o caráter superficial dos próprios meios de comunicação de massa, que é explicitado justamente quando trabalhados no contexto das artes visuais. Ambos são movimentos que contribuem no debate sobre o papel quase onipresente das mídias de massa que cada vez mais interferem nas disputas políticas da sociedade contemporânea.

As três obras apresentadas no presente artigo foram o resultado de processos de apropriação de imagens vinculadas na mídia, quando Vera Chaves Barcellos realiza o *Menexene* (1992/1993), e posteriormente, a videoperformance *No a la guerra* (2007). Já a obra *Kriegsfibel* (1955) do poeta Bertolt Brecht foi construída e pensada enquanto um livro nos anos 1930/1940 e publicada nos anos 1950. O conceito de pós-produção parece dar conta desses três trabalhos separados por épocas históricas bastante distintas. Como aponta o pensador francês Nicolas Borriaud (1965 –):

Cabe a nós julgar as obras de arte em função das relações que elas criam dentro do contexto específico em que se debatem. Pois a arte – e afinal não vejo outra definição que englobe todas as demais – é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo, em materializar de uma outra forma as suas relações com o tempo e o espaço. (BORRIAUD, 2009, p. 110).

Em uma conferência proferida na Universidade de São Paulo em outubro de 2008, Vera Chaves Barcellos deixou clara a sua posição sobre o poder substancial e valorativo que as imagens podem e devem adquirir na contemporaneidade, algo que podemos verificar em seus trabalhos fotográficos, ou mesmo, quando a artista utiliza-se de imagens apropriadas na constituição de suas instalações, mas para isso, pontua a artista: “conservo as minhas posições que me acompanham desde os anos 70, de que se por detrás de uma imagem fotográfica não existir algum conceito ou uma posição sentimental, quando falo sentimental me refiro a valores, restará muito pouco”. (BARCELLOS, 2008).

Imagens apropriadas, desconstruídas e ressignificadas no contexto da arte, embebidas em sentimento, sedimentadas por valores e fundamentadas por um conceito, algo que o poeta alemão Bertolt Brecht também perseguiu ao pensar o seu livro *Kriegsfibel*.



Figura 20



Vera Chaves Barcellos, No a la guerra, vídeoperformance (2007)

Em *Modest Masterpiece: Bertolt Brecht's War Primer* (2007) Didi-Huberman afirma que o livro *Kriegsfibel* de Bertolt Brecht é “Uma obra-prima por sete euros e vinte cêntimos. Sim, por essa quantia modesta, pode-se adquirir a edição alemã das fotografias montadas e epigramas compiladas por Brecht durante a segunda guerra mundial e publicados pela primeira vez em 1955. [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 32). Bertolt Brecht, por sua condição de perseguido político, já em 1933 inicia o seu périplo de fuga da iminente guerra que fermentava com força no coração da Europa. Vários serão os países em que ele permanecerá na condição de exilado: Áustria, Dinamarca, Inglaterra, União Soviética e Estados Unidos. Somente com o fim da Segunda Guerra Mundial retornará para Berlim. No exílio dinamarquês, utilizando recortes de jornais com imagens de algumas guerras e também por meio de sua poesia moderna, o poeta alemão inicia então, a composição do livro *Kriegsfibel* (Figura 21), em português, *O ABC da Guerra*, obra que será censurada na Alemanha do pós-guerra, sendo editada com cortes somente em 1955, quando então o poeta alemão recebe o Prêmio Stálin da Paz. Nesse trabalho, Brecht ambicionou, por meio de uma junção entre texto e imagem, corrigir os tantos reflexos especulares desconexos que chegam até nós por meio das fotografias e

imagens de guerra, uma necessária correção, tendo em vista que aquilo que enxergamos, é sempre uma impressão mediada, por uma imagem contaminada por um discurso ideológico. Em cada página do livro, logo abaixo de cada fotografia e de sua legenda original que informa o local do evento e outras informações, há um pequeno poema de quatro linhas em estilo epigramático – que significa “sobre-escrever”. Os poemas, muitas vezes irônicos, beirando até mesmo o jocoso, buscam causar um choque com a imagem fotográfica e o contexto tenebroso da guerra. Cada composição fotografia-poema é nomeada como placa ou fotoepigrama. A apresentação do modo como Brecht trabalhava, constante no livro *Quando as imagens tomam posição*, de autoria do Historiador da Arte francês Georges Didi-Huberman, parece aproximar-se *modus operandi* de alguns artistas contemporâneos, que ressignificam as imagens a todo instante, as transferindo de lugar, e por consequência, jogando com os seus sentidos:

Brecht compunha álbuns, dossiês fotográficos sobre a história contemporânea, assim como as encenações de suas próprias peças. Ele gostava de refletir sobre “a força mágica” das gravuras magdalenianas; A multiplicação dos pontos de vista na pintura chinesa; o desmantelamento das formas na *Guernica* de Picasso. [...] se ele nunca trabalhava sem tomar posição, nunca tomava posição sem procurar saber, nunca procurava saber sem ter aos olhos os documentos que lhe pareciam apropriados. Mas não via nada sem desconstruir e depois remontar, por conta própria, a fim de melhor expô-la, a matéria visual que havia escolhido examinar. (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 30).

Figura 21



Kriegsfibel (1955)

Ao tentarmos compreender o universo brutal de uma luta de extermínio entre seres humanos, nosso entendimento não suporta os detalhes. Por isso, a presença das quadrinhas sarcásticas, que nem apaziguam o olhar, nem o tornam mais crítico. Os poemas parecem funcionar sim, como um emulador da leitura da imagem, depreendendo dela, nuances discursivas que possivelmente não enxergaríamos sem a eloquência das metáforas e ironias presentes nos versos de Brecht. Curiosamente, o livro foi lançado em Berlim Oriental sob o selo da *Eulenspiegel Verlag*, que publicava títulos de sátira e humor. O livro enalhou nas livrarias, e Brecht ao final da sua vida, atribuiu o insucesso da publicação à predisposição do povo alemão em virar as costas para qualquer bem cultural que ambicionasse discutir o nazismo e a segunda grande guerra.

O livro de Brecht traz imagens de conflitos ocorridos na primeira metade do século XX e na década de 1950 no início da Guerra Fria, já as duas obras de Vera Chaves Barcellos apresentam imagens apropriadas da primeira Guerra do Golfo no início dos anos 1990, e na chamada Segunda Guerra do Golfo ou Guerra do Iraque de 2003. O sociólogo brasileiro José Luís Fiori propôs que,

[...] simbolicamente, a derrubada do Muro de Berlim (1989), ao glorificar a razão democrática e cosmopolita da Europa Ocidental, tirou-lhe simultaneamente o tapete debaixo dos pés, deixando a nova ordem mundial, e suas sociedades e populações, sem uma ideia clara de “contrato originário” ou de “constituição cosmopolita” definidores de um novo princípio do limite. Por isso nossa hipótese de que essa guerra veio para preencher esta lacuna, reinventar o limite e afirmar uma hierarquia, e não anunciar o nascimento de uma paz justa e duradoura. (FIORI, 2018, p. 18).

Didi-Huberman avança a hipótese que Bertolt Brecht teria sido influenciado por uma das imagens que ele colheu para o seu diário e que depois foram incluídas no livro, que teria aparecido na formação de uma das suas mais famosas personagens: “há a maneira pela qual o “Lamento de Singapura” (Figura 22) nos bombardeios americanos de 1941 pode ter permitido ao dramaturgo imaginar os gestos de sua futura personagem, *Mãe Coragem* – a fusão de lamento e maldição.” (DIDI-HUBERMAN, 2009). O epigrama escrito por Brecht que acompanha essa imagem é o seguinte (BRECHT, 1983, p. 40):

Ó voz do duplo coro  
A vítima e o sacrificador trabalhando!  
O filho do céu, mulher, precisa de Cingapura  
E ninguém além de você precisa do seu filho.

**Figura 22**



Lamento de Singapura

Apesar das três obras serem formadas por imagens de guerras, estamos tratando de guerras distintas, e o arco temporal que as separam é o mesmo período do esgotamento da arte moderna e a legitimação da arte contemporânea. Nesse sentido, a obra moderna de Brecht anuncia em um tom desafiador, o ridículo da presunção do ocidente em imaginar-se mais civilizado e menos brutal que os países do leste. Temos na outra ponta do arco, já então no ocaso Guerra Fria, Vera Chaves Barcellos evidenciando por meio da arte contemporânea que o poeta alemão estava correto, e que o século XX terminava com inúmeras guerras de extermínio que prosseguem sem cessar até a segunda década do século XXI.

Mas será que o poeta alemão está nos falando/mostrando nessa cartilha ilustrada da guerra, somente a guerra declarada, a guerra tradicional permeada por tanques, fuzis e granadas? Ora não convivemos também em “tempos de paz”, com uma existência ruidosa, na qual vamos obrigatoriamente enfrentar agressões, a deslealdade de um amigo, a ira, uma injúria, a separação de alguém que amamos, o medo, a perversão dos corpos, a poeira de uma estrada, a violência que explode sem aviso, as tecnologias que dilaceram a carne, gases venenosos, uma

conspiração, uma floresta em chamas, um vírus desconhecido, esse resgate impossível que é morte? Conflitos em moto-contínuo que insistem em recomeçar sem nunca cessar, uma eterna disputa pelo poder, e que por vezes, explode na forma de guerra declarada, mas, em outras vezes não, é sobre esse primevo caráter guerreiro do ser humano que oradores gregos também tentaram investigar na forma de apologia, como veremos a seguir, desde a Era Clássica Grega.

Vera Chaves Barcellos em *Menexene* (Figura 23), título apropriado do diálogo homônimo de Platão (427?-347? a.C.), trabalha com uma sequência de 18 imagens retiradas de uma foto de jornal, onde aparece uma fila de soldados iraquianos prisioneiros sendo escoltados por tanques estadunidenses no desenrolar dos combates da Guerra do Golfo (1990). Logo abaixo da imagem manipulada, podemos ver uma frisa de mármore com a palavra “Menexene” repetida em continuidade sem nenhum espaço entre as suas letras. “O ritmo visual é semelhante ao ritmo das pernas dos soldados em marcha. *Menexene* é o nome de um diálogo de Platão, onde Sócrates faz a irônica apologia das conquistas bélicas gregas.” (BARCELLOS, 1993). Como sugere a artista, podemos vislumbrar nessa instalação a similitude formal da letra X constante no vocábulo Menexene (escrito em francês na obra) com as pernas em movimento dos prisioneiros iraquianos. É como se o diálogo de Sócrates e Menexeno marchasse acompanhando o caminhar dos soldados capturados que aparecem da imagem, diálogo que Aristóteles chamava singelamente de “discurso fúnebre”. Menexeno, o interlocutor de Sócrates durante o diálogo, foi uma figura histórica incontestada, pertencente à família nobre e tradicional de Atenas, integrante do círculo socrático, presente inclusive no julgamento e morte do filósofo. A família de Menexeno fazia parte da classe dirigente de Atenas, e esse diálogo pode ser interpretado como uma sátira sobre o costume ateniense em homenagear publicamente e com honras de estado, os militares que tombaram em combate. Esses cortejos fúnebres eram acompanhados por longos discursos que elogiavam as capacidades guerreiras dos combatentes. No discurso proferido por Sócrates, há uma evidente ironia com a hipocrisia civilizatória em homenagear alguém que morreu para que os próprios sofistas e a classe dirigente permanecessem vivos e com ainda mais poder. Importante ressaltar que Sócrates admite a Menexeno, algo que ele deveria manter em segredo, o fato de que a sua oração fúnebre é nada mais nada menos que uma apropriação do discurso proferido pela sua professora Aspásia (Mileto, 470 a.C. – Atenas, 400 a.C.), sua mestra em



oratória. Tendo em vista que Sócrates não era um orador profissional, ele irá habilmente reproduzir o magnífico discurso proferido por Aspásia, colando com outras homenagens fúnebres que ele havia memorizado. Guardadas as proporções anacrônicas da proposição a seguir, temos presente nesse diálogo, algo similar a uma “hábil apropriação apologética” das qualidades guerreiras dos atenienses<sup>40</sup>. Edson Bini, helenista e tradutor de Platão para a língua portuguesa, aponta que: Alguns helenistas vão mais longe a ponto de ver no *Menexeno* um pastiche, no qual Platão exagerando intencionalmente em meio a dados e números duvidosos, ousa, inclusive, retratar Sócrates reproduzindo um discurso de Aspásia (ouvido por ele no dia anterior) (BINI, 2016, p. 16).

O diálogo *Menexeno* desperta no leitor não somente o caráter irônico, evidente do texto, definido como uma das propensões de Vera Chaves Barcellos na concepção da obra. O leitor também constata que junto às guerras acompanhará ao lado de qualquer contenda entre povos distintos, um discurso laudatório proferido em tempos de paz, e que possui o poder de transformar conflitos bélicos sangrentos em algo necessário à própria sobrevivência da população dos países agressores, quando não, cinicamente na contemporaneidade, também dos países agredidos.

**Figura 23**



Menexene, Instalação, 1992/1993

Com maior ou menor intensidade, na concepção das três obras aqui apresentadas, foram utilizadas tecnologias ópticas aprimoradas no século XX. No livro *Guerra e Cinema* (2005) o filósofo Paul Virilio (1932-2018) argumentou que as tecnologias de áudio e de captação de imagens desenvolvidas a partir da Primeira Guerra Mundial foram decisivas para o incremento acelerado do cinema, sempre em uma fronteira bastante tênue com a expertise adquirida pelas forças armadas nas

<sup>40</sup>O chamado período clássico grego é também o momento das duas grandes guerras entre os gregos e persas. É digno de nota, que os três mais notáveis trágicos da Grécia Antiga estão intimamente vinculados à batalha naval no estreito de Salamina, ocorrida em 480 a.C, durante a segunda guerra grego-pérsica: Ésquilo como combatente; Sófocles, então um adolescente, fez parte do coro que festejou a vitória grega; e Eurípedes, que nasceu durante a batalha em Salamina.

duas grandes guerras e na Guerra Fria: “Não existe guerra sem representação, nem arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois além de instrumentos de destruição, as armas são também instrumentos de percepção.” (VIRILIO, 2005, p. 24). Logo, durante a primeira guerra midiática da história, a Primeira Guerra Mundial, as inovações ópticas desenvolvidas em torno das técnicas fotográficas e principalmente dos aparatos cinematográficos irão servir não somente a *Apolo*, mas também a *Ares*. A técnica não sendo mais vista apenas como um útil instrumental para um artista ou um general, mas como uma fração essencial dos resultados obtidos, seja em uma fotografia, em um filme de arte ou em um território conquistado. Lembremos que não foram poucos os cineastas que atuaram na captação de imagens no front, e que após o fim da guerra, retornam para os seus países de origem para produzir cinema de vanguarda, o que será decisivo em todo o processo de desenvolvimento das poéticas do audiovisual durante o século XX, e também influenciar as poéticas e os processos de legitimação da fotografia do próprio campo das artes visuais. Em suas *Notas para uma história geral do cinema* (1948), o cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948), apontava para a estreita relação existente entre a técnica e a poética do cinema, que não seriam apenas dependentes entre si, mas que estariam amalgamados desde os primeiros filmes: “A história do cinema do ponto de vista da mecanização dos meios técnicos do próprio processo de reflexão e de fixação dos resultados dessa reflexão.” (EISENSTEIN, 2014, p. 143).

Em um artigo publicado pelo professor de Teoria da Arte, Thierry de Duve (Sint-Truiden, 1944-), *A arte perante o mal radical* (2007), o pesquisador belga discute um evento terrível da história do século XX no Camboja, que gerou consequências na história recente da Arte. O ocorrido exemplifica como a fotografia passou a ser entendida como arte, tanto no seu uso como uma técnica artística consciente de suas potencialidades pelos artistas, como por quem faz uso da fotografia apenas enquanto uma técnica de registro de imagens, e que também está passível de encontrar um resultado estético ao revelar os seus negativos. Trata-se da aquisição, para o acervo do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, de um conjunto de fotos de civis mantidos em campos de extermínio pelo regime de Pol Pot, líder do Khmer Vermelho cambojano entre 1975 e 1979, produzidas por um jovem a serviço do governo, especialmente treinado na prática fotográfica. Esse enorme conjunto de negativos é conhecido como as “fotografias do S-21”. As

imagens eram o resultado de um ritual administrativo-burocrático, que antecedia a execução sumária dos prisioneiros. A exibição das fotos em um evento cultural e a sua incorporação ao acervo de um museu de arte, em 1997<sup>41</sup>, implicaram na institucionalização e na naturalização dessas imagens como objetos de arte:

Descrevo, resumidamente, como eu esboçaria essa legitimação alternativa. Museus de arte são instituições, eu argumentaria, onde artefatos humanos são colecionados e preservados sob o nome de arte e apresentados em nome da arte. O status de qualquer objeto pertencente à coleção de um museu de arte depende de dois procedimentos distintos: o julgamento estético que comparou o objeto com a arte já existente e confirmou que ele merece ser preservado como arte, e a exposição pública do objeto em nome, precisamente, de sua comparabilidade com a coleção de objetos que atua como critério de comparação. Dessa maneira, como regra, museus de arte colecionam e preservam coisas como sendo arte e as exibem em nome da arte. Aí reside sua legitimidade. (DE DUVE, 2009, não paginado).

No âmbito da pesquisa histórica, Georges Didi-Huberman, lucidamente defendeu o uso de imagens como fontes confiáveis e preciosas sobre a *Shoah*. O estudo recai sobre a legitimidade da apresentação pública em uma exposição em 2001, das únicas quatro imagens disponíveis, os “quatro pedaços de película arrancados ao inferno” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 11), que retratam o gaseamento de judeus em agosto de 1944 no campo de extermínio de *Auschwitz-Birkenau*. Pensamos que as obras analisadas no presente artigo, ganham ainda mais relevância na atualidade, se concordarmos “[...] que a arte não só tem uma história, mas frequentemente se apresenta como o próprio olho da história.” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 35).

Outro importante teórico da mídia que relaciona o desenvolvimento das tecnologias militares com o impulso das mídias foi o teórico da literatura e historiador da mídia, o alemão Friederich Kittler (Rochlitz, 1943 – Berlim, 2011). Em sua tese de livre docência pela Universidade de Freiburg em 1984, *Gramofone, Filme, Typewriter*, traduzida para a língua portuguesa somente em 2019, demonstrou como as guerras modernas de extermínio impulsionaram de maneira decisiva o desenvolvimento das tecnologias midiáticas, a lembrar, entre inúmeros exemplos, a invenção do telégrafo no decorrer das Guerras Napoleônicas. O homem contemporâneo aparece não somente como um inventor de novas mídias, mas sobretudo “um servo das mídias”, que para atingir diversos fins, entre eles e

---

<sup>41</sup>Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/247>. Acesso em: 23 de fev. 2021.



principalmente, o êxito em guerras, adentrou em um frenesi de inovação em tecnologia digital que possui seus antecessores nas tecnologias analógicas desde o século XIX. As novas tecnologias da informação e da imagem são um instrumental precioso, da qual o ser humano pode dele servir-se, como por ele ser usado, tanto para criar arte, como para guerrear, e que mantem uma íntima relação por meio da indústria bélica e da indústria do cinema. Atualmente já se discute a capacidade e a potência da tecnologia, com o rápido advento da inteligência artificial<sup>42</sup>, em moldar ontologicamente o próprio ser humano em uma justaposição sem retorno com o desenvolvimento acelerado das tecnologias da informação e controle nas sociedades contemporâneas. É fácil, daí concluir, que não apenas grande parte da arte produzida e os conflitos armados no século XXI serão cada vez mais decisivamente dependentes das tecnologias digitais, mas evidentemente, o nosso próprio *self*. Ao analisar o trabalho da artista e teórica de mídias alemã Hito Steyerl (Munique, 1966–), Hal Foster escreveu recentemente sobre o que Steyerl chama de “percepção maquínica”: “Esqueçam o letramento voltado para as fotografias e para o cinema; hoje, a habilidade necessária é detectar como “a realidade em si mesma é pós-produzida e roteirizada” e saber navegar “o espaço conectado” do “complexo industrial-militar-do-entretenimento, com seus “jogos sérios”, “afetos pós-cinemáticos” e “espaços-lixo.” (FOSTER, 2021, p. 138). Também a potente obra audiovisual do cineasta Harun Farocki (1944-2014), um conjunto de mais 80 filmes de várias metragens, incluindo também a vídeo-instalação, versa brilhantemente por meio de montagens e analogias magistrais, sobre “as intersecções sociais entre guerra, economia e política, tendo como pano de fundo a história audiovisual da civilização e de suas técnicas”. (BLÜMLINGER, 2002 *apud* MONTEAGUDO, 2003, p. 9).

Em *No a la guerra* e em *Kriegsfiebel* há uma estratégia de valorização da memória coletiva no que tange à miséria humana decorrente dos conflitos armados, fixando tais acontecimentos em marcos temporais importantes da história moderna e contemporânea, e estabelecendo uma potente barreira contra a simplificação e a generalização das imagens de guerra, que mesmo sendo por demais atroz, cada

---

<sup>42</sup>Em um livro lançado recentemente no Brasil, intitulado *Tecnodiversidade* (2020), o engenheiro da computação e também filósofo chinês, Yuk Hui (Kong-Kong, 1967), relata uma fala pedagógica reveladora, proferida por Vladimir Putin (São Petersburgo, 1952–), ocorrida no ano de 2017 em uma sala de aula lotada de crianças russas, onde ele afirmou que “quem dominar a inteligência artificial dominará o mundo”.

vez mais, passaram a receber uma recepção neutra, e até mesmo positiva, por parte de leitores de jornal, telespectadores e usuários da internet. Salta aos olhos, o interesse da artista brasileira e do poeta alemão em resgatar criticamente esses acontecimentos, utilizando-se dos próprios meios da moderna circulação de imagens estabelecidos no século XX pelas tecnologias de difusão na imprensa na concepção dos seus trabalhos.

Em *Menexene*, Vera Chaves faz marchar lado a lado um discurso apologético grego da guerra concomitantemente a uma imagem de uma das primeiras guerras midiáticas tecnológicas contemporâneas transmitidas em tempo real para todo o planeta (Figura 24). A artista também coloca em um caminhar sincrônico duas tecnologias separadas pelo tempo: o registro escrito de um discurso com origem na oralidade da Era Clássica Grega com a fotografia e a sua difusão em jornais impressos no século XX. Além disso, a artista irá também utilizar técnicas de manipulação e colagem de imagens na elaboração da obra *Menexene*. Como podemos verificar, a obra está permeada de tecnologias diversas, tanto em seu fazer, como naquilo que nela está representado. Uma obra complexa que coloca em discussão a publicização e a apologia das guerras no decorrer da história. Por meio da obra *Menexene*, podemos observar que Vera Chaves Barcellos não se eximiu de sua responsabilidade enquanto artista, ao criar no próprio “olho do furacão” dos turbulentos anos 1990 (a obra foi produzida em 1992/1993), um trabalho que reflete justamente sobre o poder do discurso na história, fazendo deitar por terra, a “falácia do fim da história” que circulou com força nos meios acadêmicos ao final dos anos 1980:

Uma das distinções mais fundamentais entre arte de apropriação dos anos de 1980 e arte pós-apropriação hoje, gira em torno da própria história. Um tema recorrente em debates pós-modernistas da década de 1980 é a suposta morte do significado histórico, mas eventos importantes como a implosão da União Soviética resultaram no ‘ressurgimento de uma multiplicidade de histórias no momento dos anos 1990’. O desafio para o artista apropriação agora é descobrir novas formas de lidar com estas ‘histórias não-resolvidas’. (EVANS, 2009, p. 22).

Figura 24



Menexene, Instalação, 1992/1993, (detalhe)

Há uma abordagem em crítica da arte, e que da qual corroboramos, de que as obras de arte não são somente meras portadoras de atributos morais, capazes de mostrar caminhos desejáveis ao convívio ético em sociedade. Tampouco a arte seria apenas uma fonte privilegiada de prazer estético para quem com ela nutre intimidade, seja por desejo ou aptidão. Concordamos que as obras de arte são bem mais que isso, sendo elas capazes de adicionar, mesmo que na maioria das vezes em mínima escala, uma alteração sensorial, e se formos persistentes o bastante, desencadear uma sensibilidade sutil, que a escritora e crítica de arte Susan Sontag (Nova Iorque, 1933-2004) chamou de “[...] composição do húmus que alimenta todas as ideias e sentimentos específicos [...]” (SONTAG, 2020, p. 376). Um abalo em nossa sensibilidade que modifica a consciência do que até então tínhamos como uma estável certeza sobre aquilo que nós imaginamos como o “humano”.

Pensamos que os trabalhos elencados no presente capítulo satisfazem esse ambicioso objetivo em despertar uma sensibilidade específica em artes visuais. Vera Chaves Barcellos e Bertolt Brecht agiram por meio do que poderíamos nomear como um gesto apropriativo por contraposição, onde a imagem apropriada funciona na obra como uma antítese daquilo que seus criadores primeiros parecem desejar despertar. É possível depreender das três obras, uma crítica aos próprios processos de apropriação de imagens, onde aparece a atrocidade humana presente nas guerras. Ambos apresentam imagens de violência extrema, utilizadas não somente para

evidenciar as suas profundas divergências com as consequências humanitárias decorrentes dos conflitos bélicos, mas ainda mais, a artista e o escritor apontam para uma colisão das próprias imagens utilizadas com a sensibilidade do espectador e do leitor, fazendo explodir uma crítica a outro desatino humano, consequência da profusão tecnológica contemporânea casada à violência bélica publicizada: a covardia existente no ato de apropriar-se sem escrúpulo do pavor inimaginável da morte em forma de guerra.

### 3.2 Libertando Genet<sup>43</sup>

A ideia de liberdade carrega algo de transgressor. O crime pode ser visto como uma intensidade humana incontável, que extravasa, derrama e se impõe, crime e liberdade podem por vezes retroalimentar-se de forma descontrolada, e ambos, quando entrelaçados, não pretendem destruir o *status quo*, mas pelo contrário, almejam conquistar, mesmo que provisoriamente, algum poder, alguma soberania. Jean Genet (Paris, 1910-1986), é hoje considerado um dos maiores escritores franceses do século XX. Misturando categorias ficcionais e não ficcionais, como por exemplo, a escrita autobiográfica e a narrativa ficcional, conjugados com detalhes verídicos de sua conturbada existência, amparados em invenções formais de carga poética, o autor francês construiu uma consistente obra literária. Escreveu uma desconcertante dramaturgia, onde aparecem *O Balcão* (1956), *Os Negros* (1958), *Os Biombos* (1961), e uma peça desconhecida do grande público, *Splendid's* (1948), mas principalmente, foi Jean Genet um autor de romances, textos concebidos em uma linguagem crua e brutal, que chamaram a atenção dos intelectuais franceses, e fizeram com que no arrasado ambiente do segundo pós-guerra europeu, nomes como Jean Paul Sartre (Paris, 1905-1980) e Jean Cocteau (Maisons-Laffitte, 1889 – Milly-la-Forêt, 1963), colocassem em andamento uma exitosa campanha pela libertação de Jean Genet. Temas como o crime, a homossexualidade passiva, a liberdade e a traição relacionavam-se de uma forma complexa na literatura produzida por um homem oriundo das classes excluídas da sociedade francesa. Foram três, desses romances, que Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 1938), tomou como ponto de partida para o seu *Visitant Genet. Nossa*

---

<sup>43</sup>Versão remanejada de artigo publicado na Revista *Pomares* Nº 5, 2021, periódico que tem como foco a arte contemporânea publicado pela Fundação Vera Chaves Barcellos.

*Senhora das Flores* (1943), obra em que o escritor tenta sublimar a sua rejeição por parte de uma sociedade burguesa falsamente moralista; *O Milagre da Rosa* (1946), romance em que Genet realiza uma apurada reflexão sobre as engrenagens e a validade da justiça humana, percepções que o autor tinha desde a infância sobre o mundo burguês; e *Diário de um Ladrão* (1949), onde, munido de ímpar linguagem poética, apresenta ao leitor o mundo dos assassinos, das prostitutas, dos homossexuais, das travestis e dos marginalizados de toda ordem, os elevando ao status, por vezes de heróis, por vezes de santos. Não seria, portanto, temas que naquele contexto histórico, no âmbito de um sistema de convenções cultural e historicamente partilhadas, poderiam ser designados como “literatura”, os textos de Genet, não somente quebravam com alguns paradigmas e fronteiras entre os gêneros literários, mas apresentavam abertamente alguns fenômenos sociais que até então eram abordados somente por uma diminuta vanguarda artística e literária que pouca intimidade tinha de fato com a realidade concreta do submundo da homossexualidade, dos crimes e das drogas ilícitas, um mundo que era apenas imaginado pela burguesia europeia, um mundo que é claro, já havia sido apresentado e representado por outros escritores como Oscar Wilde (Dublin, 1854–Paris, 1900), mas nunca, por um escritor com um ponto de vista tão privilegiado, ou seja, alguém tão amalgamado a esse próprio mundo. Genet fazia parte da própria ferida nunca cicatrizada, uma comunidade à parte formada por aqueles que a sociedade não tolera a existência. Surgia então um escritor com um talento incontestável, trazendo um texto potente que narrava a prisão de dentro da prisão, ofertando por meio de sua literatura, a infâmia e a ignomínia humana, algo até então surpreendente e novo.

Para sobreviver, Jean Genet transformou a sua vida em um verdadeiro *tour de force* junto às estruturas e às engrenagens sociais. Abandonado em um orfanato por uma mãe solteira, o seu pai permanecerá para sempre desconhecido, foi adotado por uma família que recebia um auxílio governamental mensal para cuidá-lo. Na cidade de interior em que foi criado, lia livros na pequena biblioteca da escola, travando contato com o cinema por meio de um grupo de artistas andarilhos. Já aos 10 anos cometia pequenos furtos de livros, lápis e doces, sendo surpreendido pela primeira vez pela família que o acolheu, fato que segundo Sartre, o marcaria por toda a sua vida, pois ao internalizar o estigma de “ladrão”, Genet teria assumido tal condição como permanente. Graças às suas notas na escola foi mandado para ser

aprendiz de tipógrafo nos arredores de Paris, de onde fugiu. Em Nice o apanham, sendo então transferido para a Casa de Assistência às Crianças em Paris, em seu primeiro encarceramento, aos 14 anos. Aos 16 anos é internado na colônia penitenciária em Mettray de onde somente sairia aos 19 anos. Este período de sua vida é apresentado pelo autor em seu livro *O Milagre da Rosa*.

Jean Genet alista-se no exército e apresenta-se como voluntário para servir no *Levante*, trata-se de uma grande área do Oriente Médio que abrange porções de diversos países daquela região, sendo enviado à Síria. Será o seu primeiro encontro com o mundo árabe. Serviu na Argélia e é nesse período que ele atravessa a França a pé, viajando também como vagabundo pela Espanha. Em 1936, acaba por desertar e assume a sua condição de andarilho, chegando à Itália e à Albânia, onde é preso e largado na fronteira com a Iugoslávia, sendo preso novamente e enviado à fronteira da Itália. Tenta embarcar para o norte da África no porto de Palermo, é impedido e largado na fronteira com a Áustria. Caminha até Viena no início do inverno, é capturado e expulso, permanecendo como refugiado na cidade de Brno, na Tchecoslováquia onde pede asilo político. É recusado, retorna para a França, no caminho é preso na Polônia, e quando é libertado, atravessa de ponta a ponta a Alemanha nazista. Comete diversos furtos de livros e lenços. Cumpre cinco meses de detenção, e em 1938, recebe baixa por “amoralidade”, sendo novamente liberto. Então com 29 anos de idade é preso viajando de trem entre Paris e Auxerre com um bilhete inválido. Para Jean Genet, a vida era uma sequência de causas e consequências, um turbilhão impossível de escapar, não há espaço nessa vida para o condicional, ele não é um espectador com escolha, tanto em sua vida como em seus romances, o ser humano nesse bruto e incontornável mundo é protagonista em tempo integral. Em Paris ele é apanhado roubando uma camisa e um corte de seda. Permanece dois meses preso e após a sua libertação, rouba novamente tecido, uma carteira e livros, entre eles um volume de *Em Busca do Tempo Perdido* de Marcel Proust. Com 32 anos, é preso mais uma vez, seguindo na escrita de *Nossa Senhora das Flores*.

Jean Genet conhece então Jean Cocteau que irá lhe apresentar algumas pessoas do mundo editorial de Paris. Assina o seu primeiro contrato de publicação. Contudo, dois meses depois, é preso novamente mais uma vez por roubo de livros, sendo condenado à prisão perpétua devido ao seu retrospecto de reiteradas condenações. Cocteau inicia então, uma forte campanha nos meios literários

parisienses, apresentando Jean Genet como “o maior escritor da era moderna”. Os primeiros exemplares de *Nossa Senhora das Flores* começam a circular em Paris sem menção a um editor, mas Genet permanece cumprindo pena. Somente quase ao final da Segunda Guerra Mundial, em 1944, graças à forte intervenção de diversas pessoas, dentre elas, a de Jean-Paul Sartre, Jean Genet é finalmente libertado para não mais ser preso.

Essa verdadeira odisseia pelo submundo europeu da primeira metade do século XX, permeado pelas diversas nuances psicológicas de Jean Genet, nós podemos encontrar em *Genet: uma biografia* (1993), escrita por Edmund White (Cincinnati, 1940), considerada a obra de maior fôlego sobre a vida e a obra de um dos escritores mais complexos da França. O autor de *Pompas Fúnebres* (1948) será também dissecado em vida por Jean Paul Sartre em *Saint Genet: Ator e Mártir* (1952), um misto de ensaio psicológico-filosófico impiedoso e crítica literária, considerado por Georges Bataille (Billom, 1897-Paris, 1962), como a “obra-prima de Sartre” (BATAILLE, 2015, p. 169) livro que irá desvendar implacavelmente o universo genetiano. Em ambas as obras, de Sartre e White, encontraremos a criança autodidata que gosta de ler, o adolescente revoltado e infrator, o soldado desertor na África, o incansável andarilho, o ladrão contumaz de livros, o traidor assumido, e o escritor e dramaturgo que revoluciona o meio literário parisiense de uma Europa em ruínas.

*Visitant Genet* foi apresentado pela primeira vez em uma exposição individual realizada por Vera Chaves Barcellos no Museu d’Arte de Girona, no período de 23 de novembro de 2000 a 28 de fevereiro de 2001 (Figura 25). A artista brasileira realizou um trabalho de grande fôlego, fundamentado em uma extensa pesquisa, e por meios plásticos e visuais, mergulha no conturbado e ao mesmo tempo complexo universo genetiano. A obra apresentada em Girona, e posteriormente na inauguração do Santander Cultural em Porto Alegre no ano de 2001, é formada por quatro partes:

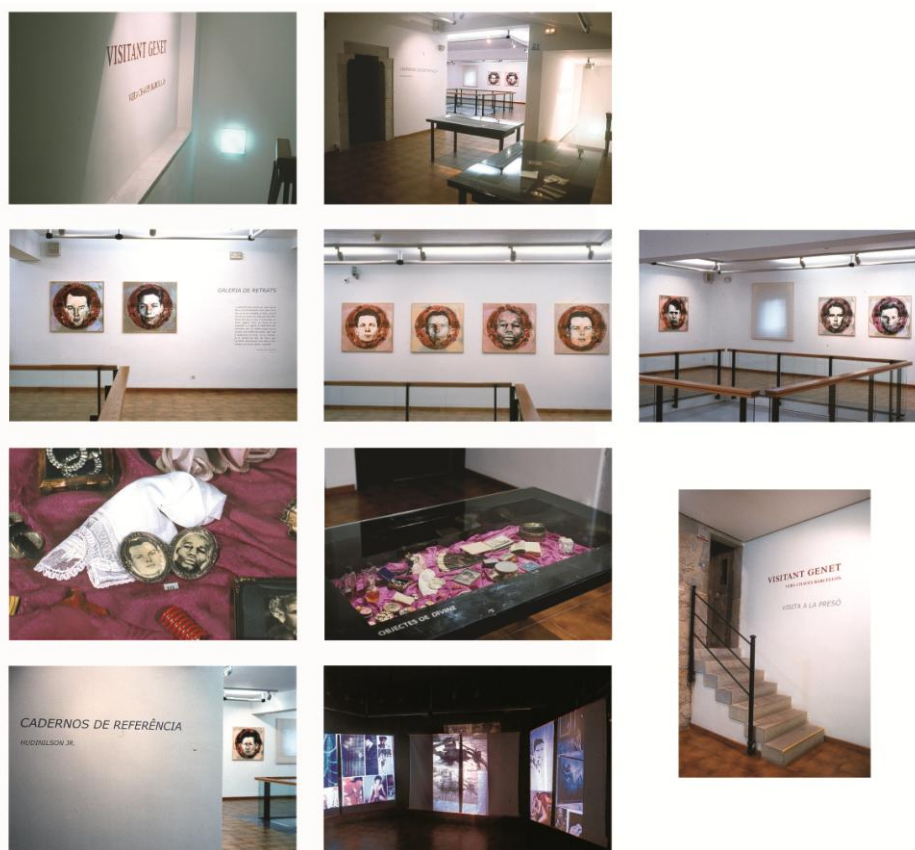
- a) Galeria de Retratos: constituída por doze fotografias em impressão digital, onde as imagens dos registros policiais de criminosos contemporâneos e Jean Genet são mescladas a imagens de flores;
- b) diapositivas projetadas de imagens extraídas dos *Cadernos de Referência* de Hudinilson Júnior, (São Paulo, 1957-2013), artista brasileiro autor de um trabalho muito próximo do universo genetiano, relacionado ao narcisismo e ao

homoerotismo. A projeção era secundada pelo som gravado de uma litania enumerando os nomes de todos os personagens masculinos dos livros do autor. Os *Cadernos de Referência*, realizados por Hudinilson em cadernos comuns ou agendas, apresentam colagens de imagens retiradas de revistas comuns e pornográficas homoeróticas, jornais, em uma mescla do seu universo pessoal com o mundo concreto das grandes cidades contemporâneas, imagens de natureza ou cenas de conflitos e guerras, criando uma narrativa singular, que é, por vezes, bastante transgressora da moralidade burguesa ocidental;

- c) Reservoir: nessa seção são apresentados em vitrines diversos objetos que remetem a algumas passagens e personagens dos romances de Jean Genet, principalmente de Divine, personagem do livro *Nossa Senhora das Flores*. Destaque para uma foto manipulada digitalmente pela artista, onde aparece Genet travestido em Divine, referência direta a uma das tantas fantasias do próprio escritor (Figura 26);
- d) Visita à Prisão: núcleo fundamental da obra *Visitant Genet*. “Projeção de uma vídeo-animação, em tamanho natural, ‘revive’ a figura física de Jean Genet, com cerca de trinta anos, sentado em uma espécie de locutório, que fala ao espectador, em uma reconstrução de uma visita ao presídio [...]” (BARCELLOS, 2000, p. 12). Na mostra do Museu d’Art de Girona, a projeção foi feita diretamente sobre as paredes de pedra do espaço da prisão do antigo palácio episcopal, que abriga o museu. O texto dito por Genet é um extrato de *Notre- Dame-des-Fleurs*, descrevendo a vida na prisão.

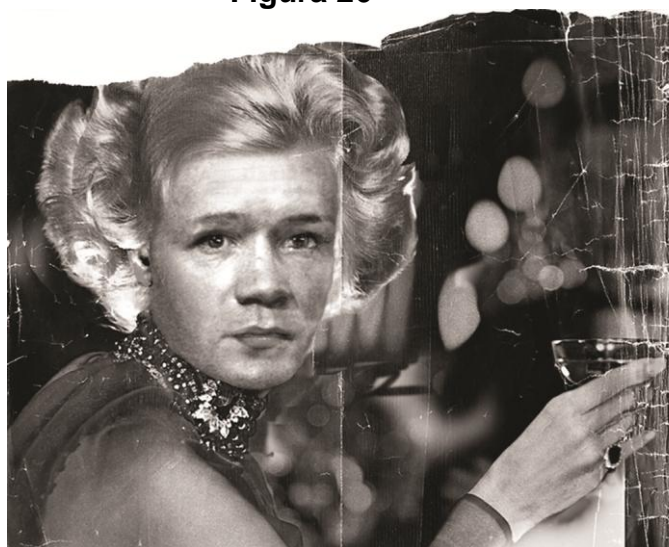


Figura 25



Exposição Visitant Genet, Museu D'art de Girona, Catalunya (23 de janeiro de 2000 a 28 de fevereiro de 2001).

Figura 26



Vera Chaves Barcellos, Fotomontagem de Divine (2000)  
Foto manipulada digitalmente pela artista, onde aparece Genet travestido em Divine.

Ao aceitarmos o convite de Vera Chaves Barcellos e visitarmos Jean Genet na cadeia no limiar do século XXI, o que ele nos comunica? A potente abordagem artística do trabalho literário de Jean Genet, realizada pela artista, foi o resultado de uma extensiva pesquisa que durou um ano. O que inicialmente chamou a sua atenção foi o contraste do mundo vivido e criado por Genet com o dela: “[...] o que interessa nossa artista é que ele foi tudo o que ela não é: ele era homossexual, ela heterossexual, homem, ela mulher, marginal, ela integrada.” (SOULAGES, 2009, p. 57). Um dos feitos de Vera Chaves Barcellos e que salta aos olhos do espectador ao vislumbrar essa instalação é a *alteridade*. Todo esse “ambiente Genet” (Figura 27) construído no interior de um museu convida ao espectador a colocar-se no lugar do escritor francês, chamando-o a frequentar seu mundo invertido, as suas criações que lutam com o mundo, e muitas vezes, se metamorfoseiam nele, o espectador participará por alguns instantes de algo caríssimo ao ser humano moderno, algo conquistado somente na idade média pré-renascentista, ou seja, o simples direito à solidão: “[...] o que está fora de nós pode não nos ser indiferente, mas não a ponto de se colar a nós de modo que não se arranque sem nos esfolar e sem levar alguma parcela de nós. A coisa mais importante do mundo é saber pertencermos [...]” (MONTAIGNE, 2016, p. 91). Essa apologia da solidão, perpetuada por Montaigne em seus ensaios, nos ajuda na compreensão de que o trabalho solitário dos artistas e escritores possui um status diferente daquele do artesão e do copista, preponderante até a Idade Média. A modernidade necessitava do isolamento do intelecto, quem cria, acessa o mundo ao seu bel-prazer, mas logo dele se distancia para criar.

**Figura 27**



Vera Chaves Barcellos, Reservoir (vitrine) (2000). Vitrine com “objetos de Divine”.

Mas afinal, o que esse Jean Genet nos fala por trás de um solitário parlatório de prisão? Há algo de inefável nessa conversa, e que tem origem, em uma certa altivez presente em alguns encarcerados, há algo nele que não iremos possuir nunca, nós que, aqui do lado de fora, carregamos a ilusão de estarmos e sermos livres. Genet é um preso que possui aquilo que poderíamos chamar de uma *soberana liberdade da solidão*, uma condição humana rara em nosso mundo contemporâneo, e algo que, inclusive, é essencial para podermos nos comunicar satisfatoriamente com o mundo. Vera Chaves, por meio de uma obra de arte, realiza isto, faz comunicar ao espectador um mundo avesso ao dela, e com isto, nos faz dialogar com questões ainda não superadas em pleno século XXI, tais como, por exemplo, a ausência de liberdade no que tange às questões de gênero em nossa sociedade e a consequente marginalização daqueles que não se enquadram nos costumes vigentes.

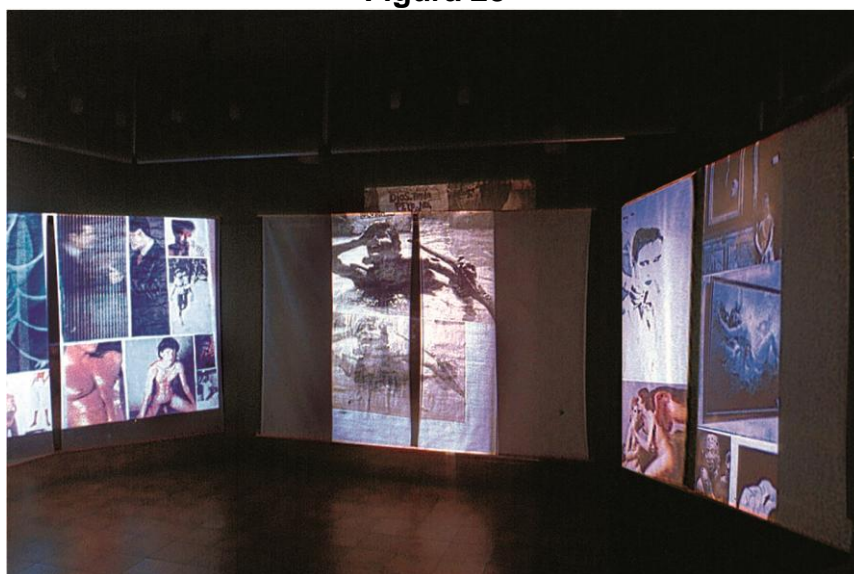
*Visitant Genet* toca em questões basilares da condição humana, dilemas que a sociedade, por um instinto de autopreservação, prefere não deixar que venha até a superfície: como vivenciamos a tão preciosa liberdade humana? Genet joga o tempo todo em seus romances com a possibilidade de ele estar mais livre do que nós, que estamos aqui fora, mas como ele faz isto? Por meio da poesia, da imaginação e em última análise, das imagens que ele consegue imprimir em sua literatura, os romances de Jean Genet possuem uma imagética explosiva.

O que é um malfeitor? Uma gravata que dança ao luar, um tapete epilético, uma escada que sobe de bruços, um punhal em marcha desde o começo do mundo, um vidro de veneno enlouquecido, mãos enluvadas na noite, o colarinho azul de um marinheiro, uma sucessão aberta, um conjunto de gestos benignos e simples, um trinco silencioso. (GENET, 1983, p. 307).

Essa imaginação poderosa presente nas frases escritas por Genet, aparece também em *Visitant Genet*, e aprofundando a relação que estabelecemos com esse “criminoso” que foi apanhado e preso, soma-se ainda, a esse panorama, por si só já perturbador, os Cadernos de Referência de Hudinilson Junior (Figura 28) e a marginalidade imposta à homossexualidade, juntamente com as imagens de outros criminosos contemporâneos de Genet, acompanhadas dos objetos vinculados a esse universo *underground* constante no *Reservoir*. O que encaramos ao visitar Genet é algo fundamental, existencial e que nos coloca contra a parede: qual o grau

de importância confiamos durante a nossa existência, à liberdade? Ao visitarmos Genet, ele parece nos responder que a arte é “tempo concentrado”, um dispositivo que ele próprio utilizou em uma cela de prisão, concentrando o tempo em poesia e em literatura, o que lhe bastou para conquistar a sua dignidade e soberania.

**Figura 28**



Vera Chaves Barcellos, diapositivas projetadas de imagens extraídas dos *Cadernos de Referência* de Hudnilson Junior.

Lembramos também de outra faceta pouco considerada do escritor, e que pode ser entendida como uma porta de entrada para a compreensão da sua poética. Nessa versão de Jean Genet não teremos somente o homossexual ladrão e traidor que sofre absurdamente em um mundo em que ele não encontra um lugar, esse Genet inventor de uma linguagem áspera, definida por Vera Chaves Barcellos, como treva fulgurante, que embaralha as suas experiências com a ficção em seus escritos. Existe também um outro Genet que considera a poesia como visual, o escritor capaz de materializar a sua imaginação entre as muralhas de uma prisão, e nela escrever uma vasta obra, um Jean Genet sensível às obras de Alberto Giacometti (Bergonovo, Suíça, 1901-Coira, Suíça, 1966), frequentando entre 1954 e 1958 o seu ateliê, servindo de modelo para os desenhos do escultor suíço, esse mesmo Genet refletirá atentamente também, sobre a obra de Rembrandt Van Rijn, (Leinden, 1606-Amsterdã, Holanda, 1669). O que temos é finalmente um Jean Genet livre, um Jean Genet que entrega novamente o seu corpo para a arte, e que se importa menos com o poder de comunicação da literatura, e mais com a função das imagens encontradas em seus romances, ao lermos seus textos sobre artes visuais, o próprio

Genet está ferozmente inserido neles, tal qual uma escultura que se movimenta, obscena, atroz, que insiste em conquistar a liberdade por meio do mal, colocando concomitantemente em xeque os cânones da literatura e da moralidade europeia. Em *Visitant Genet*, também a santidade e o crime andam muito próximos, e o mal possui uma ordem admirável, sendo inclusive, uma vereda legítima na conquista da soberania e da autonomia, quando tudo nos é negado:

Criar é sempre falar da infância. É sempre nostálgico. Pelo menos nos meus textos, e na maioria dos textos modernos. Quando era muito jovem eu entendi rapidamente que tudo em minha vida me era bloqueado. Fui à escola até os 13 anos, à escola primária do local. O máximo a que eu poderia aspirar era ser um contador ou funcionário público. Por isso me coloquei numa posição de não ser contador, não para me tornar escritor – na época eu não sabia que estava fazendo isso –, mas para observar o mundo. Criei em mim mesmo, aos 13 ou 14 anos, o observador que eu seria, e portanto o escritor em que me tornaria. (WISCHMBART, 1986).

Nesta fala do escritor em 1981, chama a atenção, a consciência que Genet nutriu desde a sua infância, para a importância do que ele chamou de “observar o mundo”, algo essencial para um escritor, e que aparece em seus textos sobre a obra de Giacometti, a mesma impressão que o autor imprime em seus romances, sobre um tema que sempre lhe foi muito caro, a solidão humana:

A arte de Giacometti não é, portanto uma arte social por ele estabelecer entre os objetos um laço social – o homem e suas secreções –, será antes uma arte de mendigos superiores, a tal ponto puros que apenas o reconhecimento da solidão de cada ser e cada objeto os uniria. “Estou só”, parece nos dizer o objeto, capturado numa necessidade contra a qual você nada pode. Se sou apenas, o que sou, sou indestrutível. Sendo o que sou e sem reservas, minha solidão conhece a sua. (GENET, 2000, p. 94).

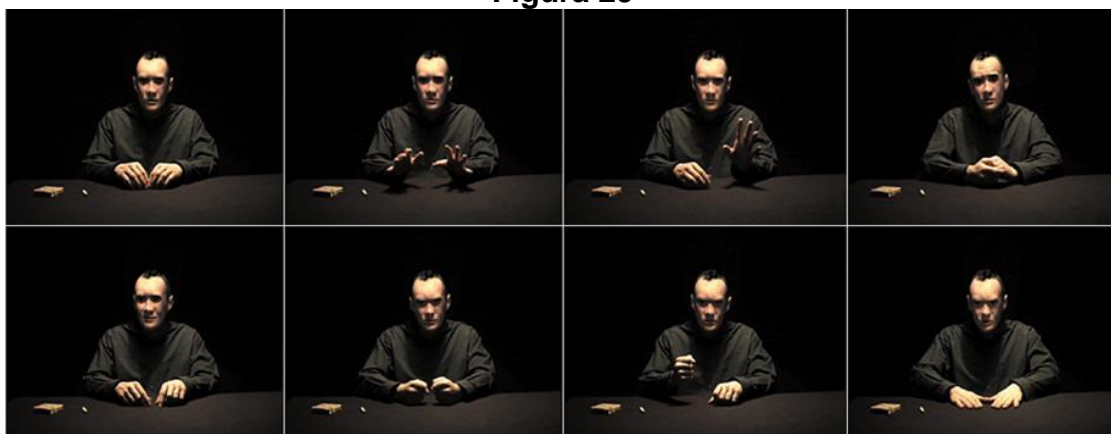
Por um processo de confirmação e aceitação do mal como um bem para si mesmo, ele tentará permanecer incólume e altivo perante à perversão humana que lhe cerca desde a infância, ou seja, enfrentando não somente os criminosos e os policiais com quem conviveu e a quem se submeteu na prisão, a principal matéria prima de seus romances, mas a podridão do mundo. No universo invertido de Jean Genet, nós somente nos livramos da inexorável degeneração do mundo, mergulhando a fundo nela, até que com ela nos confundamos, podendo então, integrar esse mundo, e finalmente, dele participar honestamente.

*Visitant Genet* estabelece uma relação de espelhamento quando miramos os encarcerados, corrigindo reflexos especulares desconexos que chegam até nós,



uma necessária correção, tendo em vista que aqueles que nos chegam, são sempre reflexos enviesados, quando tentamos compreender o universo da prisão. Atrai sobremaneira nessa obra o microcosmo que Vera Chaves nos oferece, onde podemos enxergar similitudes incontestáveis com o lado de fora. De qual liberdade dispomos fora da prisão? Ora não temos também aqui fora, uma vida tumultuosa, onde vamos obrigatoriamente enfrentar o tédio, a deslealdade, a paixão, o amor, o sexo, a ira, os ciúmes, as catástrofes, as injúrias, a angústia, as separações, a impotência, o terror, o medo, o vazio, a perversão, as fotografias, os filmes, os livros, a insônia, a morte de um cão, a orfandade de um menino, a pele, o mofo, a poeira, a doença, a violência, o roubo, uma trama, um nexos, um nó, o mar tempestuoso, uma floresta em chamas, uma epidemia incontrolável, uma fuga, um túnel, um retorno impossível, a liberdade apenas sonhada? (Figura 29).

**Figura 29**



Vera Chaves Barcellos, *Visita à prisão* (2000), vídeo-animação.

A recepção crítica das obras de arte sofre transformações durante o tempo, e sobre ela, o *zeitgeist* age incessantemente. Alguns fatores influenciam nessa constante metamorfose do entendimento dos historiadores, críticos de arte e da literatura. O que pode acontecer, é que as novas gerações cobrem das obras e dos livros, algo que eles não podem oferecer, tendo em vista, que foram produzidos em um determinado espaço de tempo, espaço esse, sempre anterior à escrita de sua crítica. Apesar do fato de que os costumes e os valores compartilhados por artistas e escritores sejam diferentes, e até mesmo por vezes, antagônicos aos do crítico que se debruça sobre os trabalhos destes, tem sido comum na contemporaneidade a colocação em xeque de obras de arte e textos literários, que na avaliação dessa nova geração, teriam perpetuado opressões de classe, gênero e etnia. Tais

movimentos podem também, por vezes, enraizar essas obras em determinados momentos históricos, tirando-lhes a força de sua universalidade, podendo inclusive, haver uma supervalorização de alguns critérios na valoração da obra em detrimento de outros, o que pode enveredar a crítica pelo perigoso caminho do anacronismo. No entanto, no presente ensaio tratamos de obras impermeáveis a esses movimentos, o que salta aos olhos, tanto na vasta obra de Jean Genet, como na sofisticada leitura empreendida por Vera Chaves Barcellos, é a capacidade que ambas possuem em continuar comunicando no presente. A resposta para tal fenômeno, podemos encontrar na evidência de que os dilemas, opressões e violências, abordadas nesses trabalhos, continuam na ordem do dia, e possivelmente, com ainda mais força que nos anos 1940, quando o escritor francês inicia a sua escrita mais vigorosa, como também no ano 2000, quando Vera Chaves Barcellos constrói o conjunto *Visitant Genet* em Girona. Mesmo que não percamos um sequer horário de visita a Genet durante esse tumultuoso século XXI, *Visitant Genet* sempre nos dirá algo novo sobre esse mundo que insiste em perpetuar o atroz.

Libertando Genet talvez nos ajude a compreender esse duplo mistério que funciona enquanto um binômio em moto-contínuo, e que sempre intrigou, não somente a filosofia e a teologia, mas a também a literatura e as artes: o mistério do bem e do mal, que tanto pode consumir a nossa existência, como fazê-la movimentar-se criativamente. Ao final da visita à prisão proposta por Vera Chaves Barcellos, e de volta ao mundo aqui fora, levamos conosco, a imagem de um Jean Genet livre, e que apesar do cárcere, corajosamente persegue a liberdade aqui neste mundo, que o rejeitou, mas que ele sabia ser o único que lhe havia restado. Agarrou-se a ele ferozmente, fixando o seu olhar em nós (Figura 30), um semblante incisivo do qual não podemos escapar.

**Figura 30**



Vera Chaves Barcellos, *Visita à prisão* (detalhe) (2000), vídeo-animação.

#### 4 A APROPRIAÇÃO ARTÍSTICA ENTRE O REPOUSO E O MOVIMENTO

*A equação da arte é a equação de uma espiral sem fim.  
(Ievguêni Zamiatin)*

Artistas visuais e escritores em um processo assemelhado ao de um fractal, durante o século XIX e XX enlaçaram a escrita e a imagem entendendo ambas como copartícipes de suas poéticas. Também se deixaram influenciar mutuamente em processos similares de ocultamento ou dissimulação do autor, modificando a sua função, tentando diluir o sujeito na própria obra, obrigando a teoria da arte e literária a utilizar algumas abordagens epistemológicas convergentes na compreensão dos processos de criação, tanto de artistas como de escritores. Na presente dissertação tivemos uma ambição parecida ao abordar o nosso tema, o apresentando como uma rede formada por diversas manifestações artísticas em artes visuais e literatura que surgiram em diversas latitudes e épocas distintas na Europa, Rússia, Estados Unidos e Brasil, e que por vezes se interseccionaram ou se influenciaram mutuamente. Por vezes, como estratégia metodológica na pesquisa em artes visuais, parece necessário utilizarmos técnicas similares às aquelas usadas na iluminação de um palco de teatro, em que alguns focos descentrados e laterais acabam iluminando de forma inédita a cena central que mais interessa ao público. Pensamos que o fenômeno da apropriação artística exige para sua análise, tanto um olhar diacrônico que possibilite ancorar o nosso entendimento histórico na evolução no tempo do fenômeno da apropriação em artes visuais, como um olhar sincrônico, sendo este, capaz de libertar algumas reflexões e a crítica necessária sobre a apropriação artística realizada no presente. Pontos de vista complementares que surgem em influências mútuas em um vai e vem no tempo e no espaço como ocorrido com o próprio desenvolvimento dos processos artísticos nesses dois séculos.

Durante as pesquisas sobressaiu a impressão de que esses processos que não abriram mão do gesto apropriativo durante o século XX comunicaram, pelo menos, dois recados importantes ao espectadores de arte: o primeiro é de que o movimento de uma referência cultural no tempo e no espaço é uma homenagem à tradição, e que carrega em si, um impulso do devir em uma tentativa de presentificar experiências artísticas pretéritas; o segundo, é de que o gesto de apropriação e resignificação de alguma referência cultural opera na sua transformação contínua, ao mesmo tempo que tal acumulação de significados a respeito desse vórtice, acaba



por desencadear a repetição de processos artísticos que realimentam constantemente os arquivos e as reservas técnicas. Será a consciência da impossibilidade em “não-saber o todo” que nos leva a “saber pelo menos uma parte” desses significados que mudam sem cessar. Ao desligarmos as máquinas e permanecermos sentados, nós não estamos abdicando da ação política, pelo contrário, estamos propondo interromper o fluxo linear de um pensamento maquínico que nos assola no século XXI, desviando o nosso olhar para um processo que é simultâneo, ou seja, o de resgate de um conhecimento específico (edificado no passado) e de emergência daquilo que permanecia aparentemente estático. O que ilusoriamente está parado no interior de um arquivo ou reserva técnica de fato se movimenta, tal qual um dançarino em que algumas das partes de seu corpo “dançam”, apesar de parecerem paradas. Há sempre um movimento da marionete que independe daquele que a manipula e que só é percebido pelo espectador. É um movimento que sempre retorna transformado cada vez que é acionado. A apropriação artística *repete* a própria dinâmica da nossa existência que opera entre referenciais apartados no espaço em que se tenta conjugar o repouso e o movimento.

O crítico para dar conta desse processo necessita ter em mente que as cronologias já não lhe servem, tendo em vista, que o próprio discurso é flutuante e dependente de uma disputa sempre “dentro da história”. Recorremos aqui ao historiador da arte Carl Einstein, que em 1929 na revista *Documents* apontava para uma História da Arte que é a luta de todas as experiências visuais, os espaços inventados e as figurações. O historiador da arte alemão apontava uma nova visada que não foge do conflito existente no próprio seio da História da Arte, que não é um campo de consensos amigáveis sob um regime de uma evolução histórica linear. Não sabemos se já chegamos ao ápice da reificação do ser humano prevista por Marx no século XIX, mas podemos aventar a hipótese de que tal processo segue incólume em sua imbricação com a técnica se metamorfoseando em uma velocidade apreensível somente aos especialistas. O processo artístico em que está incluído a apropriação artística da escrita ou de textos carrega junto de si um ato político que pode ser disruptivo ou de manutenção conservadora da ordem social e econômica estabelecida, trata-se de atribuímos o *status* de sujeito a um gesto que é permeado por intenções críticas ou transformadoras, como em *Kriegsfibel*, de Bertolt Brecht, *No a la guerra*, *Menexene* e *Visitant Genet* de Vera Chaves Barcellos. Pode também

desencadear reflexões sobre o próprio tempo reservado às nossas existências, daquilo que construímos ou deixamos de fazer, sobre o que permanece ou não, como no caso de *A biblioteca de documentos apócrifos*, de Rufino Mesa. Possibilidade também em estabelecer analogias com textos literários que confluem em aparentes similitudes temáticas, como na vertente duchampiana de Patricio Farias e a sua relação com um certo terror onipresente no século XX. Em uma tentativa de colocar em andamento uma crítica do presente, podemos encontrar gestos apropriativos reacionários, como em *O Picasso queimado*, do grupo *Fractal Studios*.

Lembramos aqui, que para o historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan, a grande inovação artística da primeira metade do século XX foi a colagem. A novidade para Argan residia na concepção “revolucionária” de Braque e Picasso de que o quadro não era apenas um objeto real que ocupa um espaço real. Nele repousa certo magnetismo que captura a realidade circundante, e que tal façanha é realizada pelo artista quando ele toma de empréstimo alguns fragmentos dessa mesma realidade. A partir daí, em artes visuais será a montagem o meio de acesso para diversas dessas realidades em que camadas se encaixam e se desencaixam em um fluxo incessante, utilizados no cinema, e mesmo, em processos experimentais em literatura que irão acontecer no decorrer do século XX. Como foi demonstrado em nossa pesquisa, algumas escritas poéticas de vanguarda acabaram por operar influência decisiva sobre as artes visuais produzidas na Europa, nos EUA e na América Latina, o caminho inverso também irá ocorrer na direção de alguns escritores que passaram a utilizar-se de procedimentos de montagem literária mais livres em suas “escritas”, “reescritas” e “não escritas”, em que a apropriação de referências e textos de terceiros tornam-se cada vez mais evidentes, tal qual o já tão bem estabelecido no campo das artes visuais. Como nos lembrou Argan, a técnica da colagem transformou a obra do artista em montagem, essa, afirmando-se como um dos maiores fundamentos lingüísticos da arte moderna. Aparece no texto de Argan esse gesto essencial da apropriação que ocorre entre o repouso e o movimento, a distância entre esses dois pontos seria a nossa própria vida, que para o historiador da arte italiano carrega em si, também uma disposição revolucionária, tendo em vista que o gesto da colagem estaria entre as primeiras tentativas com foco em uma obra que estivesse para além da representação, e que elas, as colagens, seriam uma reviravolta, ou seja, um

*rovesciamento* da situação perspéctica normal, que passa a ser "para fora" em vez de "para dentro", e não mais invitante, e sim, invasiva. Essa "derrubada" sugerida pelo termo *rovesciamento* possui uma evidente perspectiva política de enfrentamento revolucionário ao poder e à estabilidade dos objetos em um espaço pré-estabelecido por este mesmo poder. O "deslocar" em Argan quer dizer "derrubar" e o gesto da colagem como presente na realidade interfere nela sem qualquer pretensão de representação. Segundo Argan, o realismo em Picasso é sempre um realismo moral em que a sua forma exprime a própria vida moral (ARGAN, 2010).

Jacques Rancière irá seguir por tal entendimento ao identificar no gesto artístico da colagem duas forças que se combinam. A da sua legibilidade e da sua ilegibilidade. O filósofo francês concorda que a colagem foi um dos grandes procedimentos da arte moderna. Ele aponta para o fato de que a função de suas formas técnicas obedece a uma lógica estética-política fundamental que se daria pela emergência (realizada pelo gesto apropriativo da colagem) da incompatibilidade de mundos distintos, criando esse "terceiro político" contido nas obras cubistas. Ele irá chamar de "política da colagem" que é o ponto de equilíbrio e que atua sobre uma linha da indiscernibilidade no âmbito do gesto da colagem em que atuam a força da legibilidade de sentido e a força da singularidade do sem-sentido (RANCIÈRE, 2005).

Historicamente foi no campo da arte e da literatura que novas disposições da sensibilidade poética puderam ser moldadas. Segue sendo assim, só que no presente não somente as sensibilidades avançam em uma velocidade, ao que parece, nunca antes experimentada, mas também as linguagens e as materialidades dispostas pela técnica seguem aceleradas. O filósofo italiano Franco "Bifo" Berardi encontrou na literatura de Philip Dick e de William Burroughs a antecipação narrativa do atual processo de colapso mental e ambiental que comumente tem sido apontado como propulsor do caos no âmbito do Antropoceno. A partir daí, entendemos que se a literatura e a arte de vanguarda no início do século XX refletiam o estado de decadência de uma Europa que estava à beira do colapso político e econômico, o que levaria ao fim da sua liderança geopolítica, no início do XXI, uma certa literatura de ficção científica estadunidense produzida a partir dos anos 1960 foi interpretada como uma espécie de radar estético que antecipou a chegada do caos ético e moral globalizado em que estamos mergulhados, abalando a própria concepção de arte e literatura durante o caminhar poético de artistas e escritores. É como se a própria

desarticulação do fazer literário e artístico refletida em um implacável desmonte estético que passou a ser a regra na concepção das próprias obras de arte, trouxessem em si, o germe do seu próprio fim, ou seja: uma neurose explícita que tem crescido sem cessar em que a paranoia passa a ser uma forma de estar aceitável de viver no mundo, tendo em vista, a inexistência de qualquer ponto de referência ético e estético em qualquer horizonte espacial ou temporal visível. A arte e a literatura do início do século XX surgiram como alarmes de incêndio que alertaram do perigo existencial iminente, mas que ao mesmo tempo também espalharam o fogo. Já não sabemos o que veio primeiro, se o fogo ou alarme, e ao contrário do que certa teoria da arte tentou nos convencer, hoje sabemos ao menos, que nem a arte e nem os alarmes de incêndio ficam situados fora da história, mas são objetos e fenômenos produzidos dentro dela, que por vezes, assumem até mesmo, o papel de sujeitos capazes de nela interferir. A arte que se quer existente no espaço imaginário nomeado “além da história” encontra-se em uma época histórica bem determinada.

Arte e literatura são íntimas da história humana por serem dependentes da vida e porque dela se alimentam. Como apresentado no capítulo *A obra de arte na era de sua destrutibilidade técnica*, a vida em um sentido ampliado não é somente a vida orgânica e natural, ela também está contida nas obras de arte e também nos objetos prosaicos. Processos de apropriação artística evidenciam tal *status* em colagens ou intervenções artísticas. Um exemplo dessa relação íntima entre imagem e vida, entre arte, vida e memória, nós encontramos também em nossas relações cotidianas. Nos apropriamos de imagens para que por meio delas possamos contar *a nossa própria história*, tal fenômeno é materializado, por exemplo, em álbuns de fotografias ou em diários que são escritos, muitas vezes, durante o decorrer de toda uma existência. Lembramos aqui de uma referência a respeito da apropriação das fotografias familiares como fio condutor do registro de uma vida ou de vidas compartilhadas. Um poder que parece ser constitutivo da própria formação dos núcleos familiares na modernidade a partir do século XIX, no caso que aqui iremos apontar, tanto de sérvios como de croatas. No livro *O Museu da Rendição Incondicional* (1996) da escritora croata Dubravka Ugresic (1949–) em uma impactante passagem, ela apresenta um militar sérvio, o General Raiko Mladic, um criminoso de guerra que passou meses bombardeando Sarajevo a partir das montanhas circundantes, evento ocorrido no âmbito da Guerra da Bósnia (1991 - 1994). Ele tem um “conhecido” entre os inimigos, um cidadão croata, ele telefona e

Ihe concede cinco providenciais minutos para que recolha os seus álbuns de fotografias, antes de lançar um bombardeio fulminante sobre a sua casa. A escritora trata de um tema onipresente no século XX: em situações limítrofes em que nos deparamos com guerras de extermínio e genocídios, se os perdermos (os registros fotográficos domésticos), perdemos tudo, até mesmo a memória. A escritora croata completa, afirmando que o general sérvio: “[...] sabia justamente como aniquilar a memória. Essa é a razão pela qual concedeu “generosamente” à vida de seu conhecido o direito à lembrança. A vida, pura e simples, e algumas fotografias de família” (UGRESIC, 2011, p.16). A passagem do livro que aqui relatamos conversa diretamente com o século XXI no que diz respeito ao culto extremo às imagens que permeiam implacavelmente a nossa vida cotidiana, e que paradoxalmente, vem obnubilando a nossa própria memória. Cabe observar que este mar de registros digitais diários tem funcionado mais como um substituto da memória, e não, como imagens de referência dialógicas e significativas que possam nos remeter às nossas vivências pretéritas mais reais, parecendo haver um ruído em nossa recepção afetiva e que reside na diferença material das fotos digitais e a das fotos impressas em papel fotográfico. As fotos impressas dos álbuns de fotografias se situam no passado e carregam um profundo sentido de pertencimento genealógico, enquanto as fotografias digitais que coexistem em arquivos digitais parecem estar vivendo em um presente contínuo (infernus). Sem os álbuns de fotografias que substituíram a tradição oral, origem da literatura ocidental, a arte e a literatura ficam mais pobres, pois ambas dependem da memória. Tal afirmação pode aqui parecer piegas, mas talvez não o seja, se levarmos em conta a atual conjuntura política mundial de desvalorização das histórias dos indivíduos de nações e países periféricos que lutam para falar as suas versões dos fatos, ou seja, de serem “ouvidos” e “vistos”. Ao nos apropriarmos de imagens, tal qual os artistas o fazem, criamos uma história crível para nós mesmos e para a comunidade em que estamos inseridos, mas principalmente, nós *montamos* uma história que sirva de lastro para justificar a nossa própria memória.

Existe também outra função da apropriação artística que está diretamente relacionada àquilo que nós entendemos por “complexidade de mundo”. Processos de apropriação e ressignificação são nesse sentido, mantenedores e continuadores da própria produção intelectual, cultural e artística das gerações anteriores. No quarto final do romance *Admirável Mundo Novo* (1941), do escritor inglês, Aldous

Huxley, surge um personagem que se torna central na trama. Trata-se do “selvagem”, um ser humano que veio do “mundo antigo” não planejado (o nosso), ao contrário do mundo controlado em todas as dimensões humanas, o “mundo novo”. O selvagem conhecia a literatura e a música erudita ao contrário dos habitantes do mundo novo, o que o tornava incapaz de viver nele, tendo em vista que nesse mundo, todas as apropriações artísticas entre as gerações haviam cessado. Com o planejamento de todos os âmbitos das relações humanas com vistas na erradicação do sofrimento, um dos objetivos do mundo distópico criado por Huxley, termina-se também com a matéria-prima da arte, ou seja, o sofrimento humano. Tal equação no contexto da presente dissertação faz refletir sobre mais essa função da apropriação artística, que seria, a de pousar novos olhares sobre a complexidade da própria existência humana que nunca é fixa, a complexificando ainda mais, em um processo ininterrupto capaz de salvaguardar a nossa capacidade de moldar e remoldar infinitamente as nossas sensibilidades. Um mundo em que nos descolemos do conhecimento artístico e literário acumulado no passado (o admirável mundo novo de Huxley) seria um mundo descomplexificado em sua origem, logo, um mundo anódino em que o ser humano, por ter sido programado até mesmo em suas emoções, desconhece a sua própria complexidade. Ele torna-se incapaz até mesmo de sofrer. Uma das condições presentes nos romances distópicos escritos durante o século XX é o de rompimento dos laços desse ser humano absorto nas sociedades distópicas com o passado, seja com o tesouro cultural acumulado pela humanidade, como vimos no exemplo de Huxley, seja com a integridade moral de um ser humano antes conectado com natureza, como no livro *Nós* (1924), de autoria do escritor russo Ievguêni Zamiátin. Já em *Kalloskáina* (1940), da escritora sueca Karin Boye, há uma separação violenta experimentada pelo ser humano da sua primeira e fundamental dignidade e origem de sua autonomia política, a que repousa soberanamente no domínio individual sobre o seu próprio corpo e a sua capacidade intelectual. Nos três exemplos interrompe-se a mando de um poder autocrático qualquer possibilidade de apropriação e ressignificação do passado.

No decorrer do século XX a arte assumiu variadas significações acabando por materializar-se de maneiras múltiplas provando a sua elasticidade conceitual que sempre dribla qualquer definição. A partir desses impasses ontológicos, como nos lembra Arthur Danto (1924-2013), passamos a pensá-la do ponto de vista da

pragmática e bem menos do ponto de vista da ontologia. (DANTO, 2020). Tal proposição tem gerado bem-vindas tensões no seio da disciplina da História da Arte. As definições renascentistas de arte, ou oitocentistas da Estética, que fundamentaram a disciplina, e também a ideia de uma autonomia do campo da arte têm sido repensadas, até mesmo colocadas em xeque a partir das disputas entre os territórios da arte e da Filosofia, da Cultura Visual, do chamado Vernáculo (Arte Popular e Artesanato), da Moda, da Literatura, do Cinema e da Cultura de Massas. São todos estes, territórios atravessados por conceitos emprestados de outras áreas do conhecimento, para citarmos somente um exemplo, o conceito de “Indústria Cultural” tem perpassado alguns desses territórios da arte e também mantém relação com a gesto apropriativo. O foco da presente pesquisa recaiu sobre as relações entre as artes visuais e a escrita, todavia, cabe ressaltar: entendemos que nessas intersecções, nessas esquinas epistemológicas onde, tanto os artistas e os escritores, assim como, os pesquisadores de áreas distintas que se debruçam sobre os objetos artísticos e literários se tocam e se reconhecem em pontos de contato por onde emergem familiaridades intelectivas. Almejamos que se faça presente a política em seu sentido aristotélico em que é a moral o seu fim principal, tendo em vista que o resultado dos processos artísticos na contemporaneidade são permeados por disputas e diálogos com posições opostas em ambientes coletivos, e também por apropriações artísticas e culturais emprestadas da tradição, dos fundos de arquivo, das reservas técnicas e da profusão imagética contemporânea à qual estamos submetidos.

Finalizamos com uma reflexão sobre um presente que insiste em não se deixar agarrar. Imaginar possíveis futuros a partir do que se pesquisa talvez ainda seja a principal função de um pesquisador. Assim, se a experiência estética é mesmo algum tipo de materialização mágica da pulsão da vida que nos cabe sorver durante a nossa diminuta existência, e as artes visuais e a literatura são os registros poéticos, que por vezes se cruzam, dessa intensa vibração, as diversas apropriações artísticas e culturais consumadas por artistas e escritores carregam em si uma promessa, a de que ainda haverá um espaço fértil às inúmeras e quase infinitas trocas simbólicas entre seres humanos que caminham amparados por suas memórias, suas distintas cosmovisões, seus manifestos anseios. Perscrutar um futuro em que os objetos artísticos e os textos que consagrem uma vida porvir e que ainda mantenham alguma importância na concertação de um mundo menos injusto

com os corpos, será não somente desejável, mas, possivelmente, necessário para qualquer resgate de alguns valores solidários que sustentem as nossas relações com a técnica. Será imperioso que essas desconhecidas permutas que ainda ocorrerão no seio do campo artístico sejam obtidas em consonância com uma sensação que nos é íntima conhecida, um sentimento implacável que carregamos por toda a nossa vida devido à sua condição exemplar. Falamos aqui da *dignidade* de nos sentirmos humanos quando pela primeira vez com a arte trocamos alguns olhares.



## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Carta de Adorno a Walter Benjamin: crítica ao texto A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (org.). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. **Quando a casa queima**. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2021.
- AIRA, César. **Pequeno manual de procedimentos**. Curitiba: Arte & Letra, 2007.
- ANDERS, Günter. **Kafka: pró e contra**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- ARAGON, Louis. The challenge to painting. In: EVANS, David. (org.). **Appropriation**. Cambridge, MA: MIT Press, 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Art and Utopia: Limited Action**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2004. p. 199.
- BACHELARD, Gaston. **A Psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BAÑA, Martín; GALLIANO, Alejandro. La muerte es un lujo innecesario: del cosmismo ruso al transhumanismo univesal. In: GROYS, Boris. (org.). **Cosmismo ruso: tecnologías de la inmortalidad antes e después de la Revolución de octubre**. Buenos Aires: Caja Negra, 2021.
- BARCELLOS, Vera Chaves. **Menexene**. 1993. Porto Alegre: Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos.
- BARCELLOS, Vera Chaves. **Minha experiência com a fotografia**. Conferência proferida na Universidade de São Paulo, 2008. Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos.
- BARCELLOS, Vera Chaves. **Visitant Genet**. Girona: Museu d'Art de Girona, 2000.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. São Paulo: Autêntica, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. São Paulo: Editora 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BINI, Edson. In: PLATÃO. **Diálogos VI – Crátilo; Cármides; Laques; Ion; Menexeno**. São Paulo: Edipro, 2016.

BONHS, Neiva. O quarto da pureza reconquistada. In: NAVAS, Adolfo Montejo (org.). **Patricio Farías**. São Paulo: Iluminuras, 2017.

BORGES, Jorge Luis. Kafka, Franz. In: SCHWARTZ, Jorge. (org.). **Borges babilônico**: uma enciclopédia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas I**. São Paulo: Globo, 2001.

BORRIAUD, Nicolas, **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURLIOUK, Nicolai. Princípios poéticos. In: ROBEL, Léon. **Os futuristas russos**. Porto: Arcano 13, 1973.

BRAQUE, Georges. Les Peintres vous parlent. In: CHEVRIER, Jean-François. **Art and Utopia**: limited action. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2004.

BRECHT, Bertolt. **Kriegsfibel**. Berlin: Eulenspiegel Verlag, 1983.

BRETON, André. In: SCHWARTZ, Arturo. **Marcel Duchamp**: catálogo da exposição de obras pertencentes à coleção de Arturo Schwartz. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 1987.

BROODTHAERS, Marcel. Tractatus logico-catologicus. In: CHEVRIER, Jean-François. **Art and Utopia**: limited action. barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2004.

BUCHHOLZ, Daniel; MAGNANI, Gregorio. (Orgs.) **International Index of Multiples from Duchamp to Present**. Tokio: Spiral Wacoal Art Center, 1993.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialéctica de la mirada**: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes. Madrid: Visor, 1995.

BURKERT, Walter. **Religião grega na época clássica e arcaica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

BUTLER, Judith. Pero... ¿Qué suelo? ¿Qué pared? Kafka dibuja el cuerpo. In: KILCHER Andreas; SCHMIDT, Pavel. (org.). **Franz Kafka**: los dibujos. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2021.

CARROUGES, Michel. **As máquinas celibatárias**. Belo Horizonte: Relicário; São Paulo: N-1 edições, 2019.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009.

CHEVRIER, Jean-François. **Art and Utopia: limited action**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2004.

CHLÉBNIKOV, Velimir. **Poesie**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1989.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade; Editora da Unesp, 2017.

CHRISTIE'S. **Pablo Picasso (1881-1973)**: Fumeur V. Disponível em: <https://onlineonly.christies.com/s/prints-multiples/pablo-picasso-1881-1973-133/115361>. Acesso em: 28 de agosto de 2021.

CRETENSE, Díctis. **Efeméride da guerra de Troia**. Lisboa: Edições 70, 2016.

DANTO, Arthur. **O que é a arte**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.

DE DUVE, Thierry. A arte diante do mal radical. **ARS**, São Paulo, v. 7, n. 13, p. 64-87, jun. 2009.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo. Editora do SESC, 2017b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Modest masterpiece: Bertolt Brecht's war primer. In: EVANS, David. (org.). **Appropriation**. Cambridge: MIT Press, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**: o olho da história, I. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017a.

DUCHAMP, Marcel. [Carta]. In: CARROUGES, Michel. **As máquinas celibatárias**. Belo Horizonte: Relicário; São Paulo: N-1 edições, 2019b.

DUCHAMP, Marcel. [Orelha do livro]. In: ROUSSEL, Raymond. **Locus Solus**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019a.

DUCHAMP, Marcel. Apropos of "Readymades". In: EVANS, David. (org.). **Appropriation**. Cambridge: MIT Press, 2009.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. (org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

EISENSTEIN, Sergei. **Notas para uma história geral do cinema**. São Paulo: Azougue Editorial, 2014.

ESCOBAR, Ticio. **Aura Latente**: estética, ética, política, técnica. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2021.

EVANS, David. Introduction: Seven types of appropriation. (org.). **Appropriation**. Cambridge, MA: MIT Press, 2009.

FALEIROS, Álvaro. Prefácio a segunda edição. In: APOLLINAIRE, Guillaume. **Caligramas**. Cotia: Ateliê Editorial; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2019.

FIORI, José Luís. (org.). **Sobre a Guerra**. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

FLAUBERT, Gustave. **Cartas exemplares**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

FOSTER, Hal. An archival impulse. In: MEREWETER, Charles. (org.). **Archive**. Cambridge: MIT Press, 2006.

FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?** Arte e crítica em tempos de debacle. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

FOUCAULT, Michel. **Raymond Roussel**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

FUENTES, Carlos. **Geografia do romance**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GENET, Jean. **Nossa Senhora das Flores**. São Paulo: Nova Fronteira, 1983.

GENET, Jean. **O ateliê de Giacometti**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

GONCOURT, Edmond. **Diário**: memórias da vida literária. São Paulo: Carambaia, 2021.

GRAW, Isabelle. Fascination, subversion and dispossession in appropriation art. In: EVANS, David. (org.). **Appropriation**. Cambridge: MIT Press, 2009.

GROYS, Boris. (org.). **Cosmismo ruso**: tecnologías de la immortalidad antes e después de la Revolución de octubre. Buenos Aires: Caja Negra, 2021.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Kleist por H.U. Gumbrecht. **FLOEMA - Caderno de Teoria e História Literária**, Vitória da Conquista, v. 4, n. 4A, out. 2008.

HENSBERGEN, Gis Van. **Guernica**: a tela de Picasso. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 2009.

JAKOBSON, Roman. **A geração que esbanjou os seus poetas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

JANOUSH, Gustav. **Conversas com Kafka**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2006.

JOHNSON, Mark. **Moral Imagination**: implications of cognitive Science for ethics. Chicago: The University Chicago Press, 1997.

KAFKA, Franz. **Diários (1909-1923)**. São Paulo: Todavia, 2021.

KAFKA, Franz. **O desaparecido**. São Paulo: Editora 34, 2003.

KAFKA, Franz. **O veredicto e Na colônia penal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

KAFKA, Franz. **Um artista da fome e A construção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. Mallarmé et la peinture. In: CHEVRIER, Jean-François. **Art and Utopia**: limited action. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2004.

KITTLER, Friedrich. in conversation with Sarah Cook//2000. In: COOK, Sarah. (org.). **Information**. Cambridge: MIT Press, 2016.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KROUTCHONYKH, Aleksei; KHLEBNIKOV, Velimir. A palavra como tal sobre a obra literária. In: ROBEL, Léon. **Os futuristas russos**. Porto: Arcano 13, 1973.

LATOURE, Bruno. **Sobre o culto moderno dos deuses fáticos, seguido de Iconoclash**. São Paulo: Unesp, 2021.

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. **A desmaterialização da arte**. Art internacional n.12, 1968.

LÍVCHITS, Benedikt. **O arqueiro de olho-e-meio**. São Paulo: Editora Carambaia, 2021.

MALLARMÉ, Stéphane. Hamlet. In: CHEVRIER, Jean-François. **Art and utopia**: limited action. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2004.

MALLARMÉ, Stéphane. **Para um túmulo de Anatole**. Curitiba: Kotter Editorial, 2021.

MALLARMÉ, Stéphane. Prefácio ao poema Um lance de dados... In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia & modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

MALLARMÉ, Stéphane. **Um lance de dados**. Cotia: Ateliê Editorial, 2017.

- MALEVICH, Kazimir. **Suprematism. 34 risunka**. In: BAÑA, Martín; GALLIANO, Alejandro. La muerte es um lujo innecesario: del cosmismo ruso al transhumanismo univesal. In: GROYS, Boris. (org.). *Cosmismo ruso: tecnologías de la immortalidad antes e después de la Revolución de octubre*. Buenos Aires: Caja Negra, 2021.
- MANGUEL, Alberto. **A biblioteca à noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MÁXIMO, Mário. Guerra e ética em Aristóteles. In: FIORI, José Luís. (org.). **Sobre a Guerra**. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 2018.
- MBEMBE, Achile. **Brutalismo**. São Paulo: N-1 edições, 2021.
- MESA, Rufino. **Commella, escultura, natura**: Rufino Mesa. Un projecte de vida. Santa Ana, Terragona: Museu d'art modern de la disputació de Terragona, 2008.
- MESA, Rufino. **Ocultaciones**. Barcelona: Sala de Cultura Ayuntamiento - Burlada Centro Cultural, 1992.
- MICHAUD, Eric. O fim da arte segundo Beuys. **PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 8, n. 15, p. 156–166, maio 2018.
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- MONTEAGUDO, Luciano. **Crítica de la mirada**: textos de Harun Farocki. Buenos Aires: Editorial Altamira, 2003.
- OLIVEIRA, Paulo Ferraz de Camargo. Leitor. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). **Borges babilônico**: uma enciclopédia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez Editora, 2008.
- PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. São Paulo: Editora Globo, 1991.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espaço das palavras**: de Mallarmé a Broodthaers. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- RIBENBOIM, Ricardo. (org.). **Por que Duchamp?** Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999.
- SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. New York: The New Critic Idiom, 2006.
- SCHNAIDERMAN, Boris. **Os escombros e o mito**: a cultura e o fim da União Soviética. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARTZ, Arturo. **Marcel Duchamp**: catálogo da exposição de obras pertencentes à coleção de Arturo Schwartz. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987.

SIMMER, Guilherme. **Vídeo**: grupo queima obra original de Picasso após transformá-la em NFT. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/video-grupo-queima-obra-original-de-picasso-apos-transforma-la-em-nft>. Acesso em: 28 de agosto de 2021.

SIMONDON, Gilbert. **Do modo de existência dos objetos técnicos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SOULAGES, François. **Vera Chaves Barcellos**: obras incompletas. Porto Alegre: Zouck, 2009.

SOUTTER, Lucy. **The collapsed Archive: Idris Khan**. In: EVANS, David. (org.). *Appropriation*. Cambridge: MIT Press, 2009.

STEPÂNNOV, Nikolai. Velemir Khlébnikov: vida e obra. In: JALLAGEAS, Neide. **Vkhutemas**: desenho de uma revolução. São Paulo: Kinoruss, 2020.

THE BURNED PICASSO LIVES FOREVER ON THE BLOCKCHAIN. 1 vídeo (3 min 49s). Publicado pelo canal The Burned Picasso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h2FmBHG7Gkk&t=1s>. Acesso em: 29 ago. 2021.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp**: uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

UGRESIC, Dubravka. **O museu da rendição incondicional**. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2011.

VILA-MATAS, Enrique. **Bartleby e companhia**. São Paulo Cosac Naify, 2004.

VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema**: logística da percepção. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

WARHOL, Andy. Interview with Gene R. Swenson. In: EVANS, David. (org.). **Appropriation**. Cambridge: MIT Press, 2009.

WISCHMBART, Rüdige; BARRADA, Leila Shahid. Une rencontre avec Jean Genet. **Revue d'Etudes Palestiniennes**, v. 21, outono 1986.