



CORPO E ARTE NA ESTÉTICA DA GUERRA

Francisco Alambert¹

*Onde só há desespero e incomensurável sofrimento,
ele só vê espírito...*

Theodor W. Adorno

Em 1949, Sérgio Milliet e Mário Pedrosa, os dois mais importantes críticos de arte da primeira metade do século no Brasil, encontraram-se em Paris, cidade cujo “corpo” ainda se encontrava marcado pelo desastre da guerra, da ocupação nazista e, por certo, da triste cumplicidade de parte de sua população com as forças que a oprimiram. Milliet relatou uma imagem que ambos presenciaram, ao que parece, e que lhes foi especialmente tocante:

Mário Pedrosa, que encontro chegando do Brasil e já instalado em St. Germain, afirma que aquele velhinho à frente de um copo de vinho no café da esquina ali se acha há dez anos. Viu-o em 1937, em 1946 igualmente e o torna a ver agora. Pela praça passaram os tanques alemães, diante da igreja um obus caiu. Houve frio e fome e metralhadoras varreram as cercanias, mas o homem ali continua naturalmente, sem nenhuma intenção de heroísmo. Só porque acredita na vida. E há vida nesse lugar, nessa praça, nessa cidade. Não compreende sequer que possa existir outra coisa, não pensa em emigrar, em bater à porta da aventura, em correr atrás da estrela matutina. Por entre suas pálpebras enrugadas brilha uma nesga azul de admirável serenidade.²

1. Professor de História Social da Arte e História Contemporânea no Departamento de História da USP e autor, com Polyana Canhête, de *Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)* (Boitempo, 2004).

2. MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. São Paulo: Martins/EDUSP, p. 369.

O corpo ali prostrado resistira à supressão dos corpos pela guerra que recém acabara. Sua permanência era sinal de resistência, e não de capitulação, da vida perante a morte. O século XX já havia apresentado parte de sua tragédia e os cinqüenta e tantos anos seguintes, que ligam essa cena a nós, ainda apresentariam outras mais. Mas aquela presença física chamara a atenção de nossos críticos como se fora um sinal. Aquele corpo, por sorte íntegro, representava talvez uma esperança e um luto. Se o cubismo, contemporâneo daquele homem, havia previsto o horror dos corpos dilacerados pela guerra da técnica e se o futurismo, também contemporâneo, havia adulado essa dilaceração, aquele olhar em que brilhava “uma nesga azul de admirável serenidade” já prejudicava também a arte e o que ela poderia representar sobre o estado que criou a desgraça presenciada. O que podemos olhar, nós, hoje?

Aparentemente, a estética do corpo e sua visualidade contemporânea se ressentem de um dualismo que corta a sociedade contemporânea como um todo. De um lado, nunca o corpo foi tão exposto, quase despudoradamente, como nos meios da indústria cultural. Para as utopias libertárias que vêm dos anos 60, isso pode ser anexado ao saldo pequeno das conquistas. Por outro lado, e diante dos dilaceramentos impostos pela ética do trabalho nas sociedades do capitalismo ultracompetitivo atual, o corpo nunca foi tão escrupulosamente escondido e apagado da visualidade quanto agora, justamente pela mesma indústria que, do ângulo do hedonismo irracional, resolveu que ele é o centro das atenções. A guerra contemporânea (desde a Guerra do Golfo de 1991 até a invasão do Iraque de 2003, ou a guerra econômica travada nos mercados contra os Estados), objetivada pela mesma indústria cultural, despudoradamente oblitera a visão de seus efeitos e o resultado das ações sobre os corpos. Tudo é censura.

De um lado, tudo é mostrado. De outro, tudo é controladamente apagado para não ser visto. Pudor e despudor, sem que se saiba direito onde está um ou outro. Qualquer crítico de cultura associaria a essas observações outras mais: a obsessão com as cirurgias plásticas, a homogeneização dos corpos pelo silicone e derivados ou o legado das perfurações na carne – desde os *punks* até os anódinos e estecistas *piercings* da mais pacata consumidora de shoppings centers (que, por sinal, sabe mais do que qualquer artista plástico sobre o uso de tons amarelados para tingir cabelos). Baudelaire, como se sabe, desafiava o bom gosto de sua época pintando os cabelos de verde e afrontava o ritmo alucinante do

capitalismo da fase industrial andando com uma tartaruga amarrada a uma coleira pelos bulevares de Paris. Para nossos contemporâneos (quando não para os niilistas bem postos), confrontar qualquer coisa, sobretudo a vitória do capitalismo do qual são clientes preferenciais, é algo que está fora de questão.

Fora de questão sobretudo para o esteticismo dos contemporâneos apaixonados pelas maravilhas da técnica e da tecnologia, da qual se vêem como parceiros (quando não agentes orgânicos). Estes, ainda que o mundo “virtual” que adulam esteja mal das pernas, sempre acham parceiros no mercado das *commodities* virtuais para embalar os sonhos de conformismo – que exaltam como quem faz uma revolução. Para essa forma do conformismo pós-moderno, o corpo é uma materialidade que se esvaiu como os “lugares”, os espaços que foram “globalizados”, as “verdades”, a “totalidade” ou qualquer outra “abstração” moderna.

Em oposição aos devotos do sistema das virtualidades, crédulos niilistas do corpo de carne e sangue correm atrás de uma herança futurista, e gozam oferecendo seu corpo em espetáculo de autodestruição (ou de autocomiseração, depende do caso). A *body art* vai deixando suas marcas por corpos que se dão à exposição (como quer a tal indústria cultural) orientada por, e ao mesmo tempo orientando, um mercado de moda que lhe é extremamente simpático.

Em um filme de 1996 intitulado *Crash*, o cineasta canadense David Cronenberg elaborou uma alegoria terrível dessa situação. Pessoas que gozavam fazendo sexo com automóveis deliravam também em forçar acidentes de modo a se ferir e poder ter o corpo preenchido por pinos e próteses, depois de já haverem decorado o exterior com todo o tipo de adorno metálico. O sonho aqui, bem como o limite do prazer, está em fazer do corpo máquina, em anular-se diante da coisa, em ser uma outra coisa que não humana.

Essas reflexões apontam para uma problemática comum: o estado e o sentido da arte contemporânea que é parte ativa, mais do que reflexo, das articulações e dos usos do corpo na cultura atual.

As formas de construir a imagem, a cultura e os meios de implantação do sistema de dominação sempre se fizeram unindo o trabalho, a tecnologia e a “arte” da mesma forma e na mesma lógica. Nunca é demais lembrar o óbvio. A tecnologia e os processos construtivos que criaram a máquina de tear, a metralhadora ou a câmera de cinema (máquinas que conjugam rolamentos diversos e seqüências de perfurações para executar uma série) são exatamente os mesmos.



A mesma lógica que fez uma vez as outras. Produzir em massa e para as massas (o tear), matar (a guerra da morte em massa pela metralhadora) e mostrar (ou ficcionalizar para as massas) são parte de um mesmo sistema e não podem ser compreendidas esteticamente, ou como resultado para a cultura, de forma separada.

Foi Walter Benjamin (que vivia na mesma Paris e na mesma época daquele homem que intrigou o olhar de Sérgio Milliet e Mário Pedrosa) quem notou, no mais importante ensaio sobre a estética do século XX, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, a necessidade de se compreender o conjunto da tecnologia, do valor de exposição, da guerra e da massificação para explicar a sensibilidade que criou o fascismo e que desenhava o futuro. As maquinações do capitalismo, a estetização da política e da guerra (herança do futurismo fascista) e o cinema (a arte da reprodução tecnológica) são o horizonte da criação moderna (e ainda são da pós-moderna). E nesse conjunto, a opressão, supressão e superexposição dos corpos têm lugar central.

As formas de aparição ou desaparecimento dos corpos nas galerias de arte ou nas telas e vídeos são fundamentais para se acompanhar a situação contemporânea. Para isso, seria preciso pensar para além de qualquer formalismo abstrato ou autocentrado. Seria necessária uma nova reflexão sobre a estética de nosso tempo em relação à história, no que ela tem de continuidade e de descontinuidade. Seria preciso reinventar criticamente o lugar da arte e sua “missão” no mundo. Voltando a Milliet falando de Pedrosa, é bom lembrar (e recordar é sempre parte de um processo de superação) o que o primeiro escreveu sobre o segundo, saudando a publicação de *Arte, necessidade vital* (1949). Pensando a

partir da posição de quem veio direto da Semana de Arte Moderna e passou por todas as aventuras e desilusões da luta modernista de primeira hora, Milliet anota sobre o surgimento do novo crítico e de uma nova crítica: “a literatura estética brasileira é pobre. Os críticos raramente vão além da crônica diária e os nossos historiadores de arte estão mais interessados em geral na história do que na arte”.³

A observação é preciosa e ainda guarda, em nossa época, muito de seu valor crítico. Se isso, salvo exceções de praxe, ainda tem validade, o que pensar então da figura do “curador”, freqüentemente mero agente de um jogo de mercado e criação de mistificações baseadas na temerária “isca da fruição estética”.⁴ Qualquer “estética” contemporânea de valor crítico deve orientar-se exatamente em sentido oposto à tragicômica apologia da “beleza” atual da vida artística enunciada por um antigo diretor do Metropolitan Museum of Art de Nova York, segundo qual “art is sexy! Art is money-sexy-social-climbing-fantastic”.⁵ Diante de tal disparate cínico, tão comum e significativo dos novos amantes devotos e supremos da Arte, o duro ataque de Adorno à alienação do “crítico cultural”, que só vê “espírito” onde só há barbárie, parece tímida.⁶ É preciso seguir na contramão dessa rua de mão única e acompanhar a construção de idéias e de “poéticas” que não se configurem como meros

agentes de uma catástrofe anunciada, que tem nos corpos e em seu “uso” uma materialidade explícita.

O processo sobre corpo-arte-técnica está ainda em aberto e a questão aponta para modificações significativas na sensibilidade artística contemporânea. Em 1969, o artista austríaco Rudolf Schwarzkogler, segundo Mário Pedrosa “arrebatado por impulsos autodestrutivos e narcísicos”, imolou-se até cortar o próprio pênis. Nascia uma voga artística ainda presente que foi denominada *body art*. Acreditando superar os experimentos artísticos modernos, esses “niilistas ultralógicos”, como os definiu Pedrosa, oferecem a si mesmos como espetáculo, objetivando seus corpos, gozando com as perfurações, a dor e o sangue, como epifenômeno dos corpos na guerra moderna ou no trabalho destrutivo. Esse espetáculo de autodestruição que se quer destruidor das regras da arte pretende, com moralismo mal disfarçado, ser edificante, mas apenas testemunha um estágio cultural alienado e vazio: “Como desqualificar tais ações? Como testemunho de um condicionamento cultural, final, sem abertura, nem existencial, nem transcendental”.⁷

Creio que o melhor da arte contemporânea não tem mais motivo para celebrar a dor ou a morte do corpo diante das coisas do mundo (a lógica implacável do capitalismo atual já faz esse papel). Nas melhores obras, o corpo é o suporte e o agente de um experimento que nega a morte. Penso no famoso *bólide* de Hélio Oiticica, chamado *homenagem a Cara de Cavalo*, no qual fotos de jornal do corpo morto do bandido-herói, cravejado de balas, vêm cobertas com

3. *Diário Crítico*, escrito em 10 de maio de 1949.

4. ARANTES, Paulo. “Sofística da assimilação”. In: *Praga: estudos marxistas*. São Paulo: Editora Hucitec, 1999, vol. 8, p. 78.

5. Citado por Chin-Tao-Wu, “Embracing the Enterprise Culture: art institution since the 1980”, *New Left Review*, 1998, n. 230, p. 33.

6. ADORNO, T. W. “Crítica cultural e sociedade”. In: *T. W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.

7. PEDROSA, M. “Discurso aos tupiniquins ou nambás”. In: ARANTES, Otilia (org.). *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1995, pp. 339-340.

um pudico filó. Aqui um conteúdo emocional peculiar aparece e o corpo toma vida nova,⁸ contra a tirania do gosto dos cínicos.

Creio que hoje estamos em guerra, num verdadeiro estado de sítio, ideológico, cultural e artístico. O Brasil também está aqui, como “notícia de uma guerra particular”, “cronicamente inviável” talvez, de modo que só o cinema recente, em suas poucas e melhores aparições, foi capaz de captar. Nossa guerra não é mais mundial nem fria como antigamente, mas global e cínica como só a mercadoria sabe ser. E o corpo ainda está no centro dela, bombardeado por niilismo de toda espécie: virtuais ou tecnológicos, televisivos, hedonistas e “artísticos”. Sua “poética” hoje só pode ser de resistência frente a esse estado ou será cúmplice dele.

8. Parafraçando ainda uma vez Mário Pedrosa. Cf. “Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica”. In: ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: EDUSP, 1998.