

This is a

shot

in

the

dark.

# CINEMA SEM FILME É ISSO

Livia Flores

arte cinema filme  
politica imaginario

*O projeto Via Férrea Cine Percurso, de Paulo Bruscky, é ponto de partida para pensamentos sobre cinema, filme e seus poderes, nas variantes de cinema sem filme (Paulo Bruscky) e filme sem cinema (Alexandre Medvekiné). O elemento comum que permite esse jogo de inversões é a imagem paradigmática do trem, associada à própria invenção do aparato cinematográfico.*

-----  
cinema sem filme

é isso

-----

So is this.

[Michael Snow] This is a shot in the dark. Isso é um tiro no escuro.

-----

*FILMLESS CINEMA IS THIS | The Via Férrea Cine Percurso by Paulo Bruscky is a starting point for reflections on cinema, film and their powers, in the variants of filmless cinema (Paulo Bruscky) and cinema-less film (Alexandre Medvekiné). The common element that permits this game of inversions is the paradigmatic image of the train, associated with the very invention of cinematographic apparatus. | art, cinema, film, political imaginary*

Um filme exclusivamente composto por palavras que se sucedem no isolamento do enquadramento, flutuando como hieróglifos inapreensíveis entre a expectativa da próxima e o apagamento da anterior. Um balbúcio forçado pela duração própria de cada palavra, com sua dramaturgia seca, sua intermitência luminosa.

Na contramão da experiência de recepção coletiva e massiva do cinema, o filme que lemos, do fundo do seu silêncio, convida-nos a cantar uma canção "craniana e ótica"<sup>1</sup>. Em teste, a resiliência desse corpo abrangente de espectadores coligados pelos assentos enfileirados no escuro, agora já fraturado pelo exercício de leitura e pela consciência da solidão compartilhada.

Soletramos em unísono (sem som), obedientes:

"Quando você e seu vizinho leram juntos pela última vez?"<sup>2</sup>

Da leitura coletiva: o sonho irônico.

Como se houvesse comunidade possível de leitores.

Michel Snow, *So is This* (captura de tela), 1982

Não há nada para ver nas palavras, nada que não seja hiato.

Cinema sem filme é isso.

So is this  
isso é isso

justa tradução para a tautologia irreduzível d'isso.

Filme sem cinema. Philippe-Alain Michaud considera que tudo o que "existe" do complexo sistema cinema-filme-projeção, e resiste à desmaterialização, é a consciência do filme enquanto suporte de uma larga tradição experimental que termina por deslocar através dos campos do cinema expandido e da arte contemporânea o sentido da palavra cinema, entendida ao mesmo tempo como sistema de formas e lugar teatral de "onde se vê", ou seja, um dispositivo espacial que desaparece para dar lugar à experiência do filme, algo que, segundo o autor, "não se confunde com a história de sua desmaterialização".<sup>3</sup>

Cinema sem filme. O ponto de partida é a experiência do filme proporcionada pela máquina-cinema, que inclui arquitetura e projeção. O fenômeno da projeção (física, fisiológica e psicológica) não é apenas o que constitui a base do mecanismo cinematográfico: é a força primária que a máquina-cinema captura e faz funcionar a seu favor. O que se vê no filme é intervalo, o que não está lá entre um fotograma e outro. Entende que toda visão é já interpretação, projeção do que se conhece sobre o que se vê, independente de haver ou não um mecanismo que lance imagens contra as paredes. Depois de 100 anos de cinema, cinemático é o nosso modo de ver e pensar o mundo, o que permite que cinema sem filme aconteça em qualquer lugar e situação, a partir de qualquer suporte.

-----  
Toda sessão de cinema sem filme, como essa que começa a acontecer aqui, assim espero, é única e

depende de uma elocução singular num determinado espaço-tempo. Mesmo que apenas os olhos se movam ao longo da página impressa.

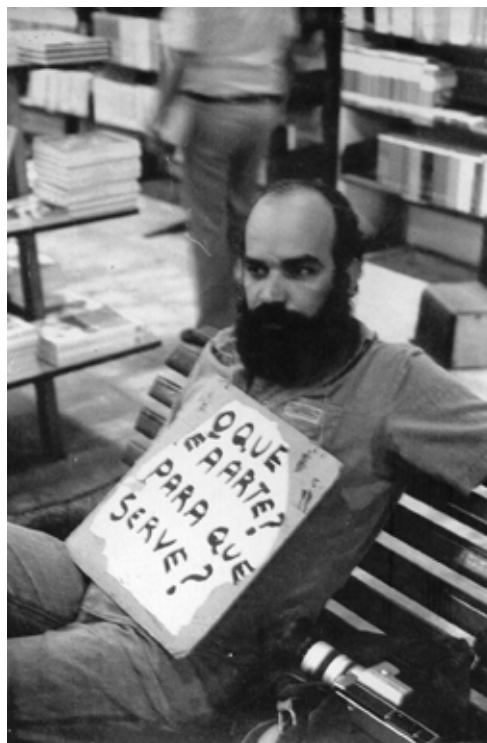
Toda sessão de cinema sem filme é atualização do desejo de cinema sem filme.

-----  
cinema sem filme

é isso

falar [ ] imagens

-----  
A câmera repousa ao lado da ação. Aponta para o que está acontecendo, mas não filma nada. O filme torna-se facultativo. É como se secretamente parodiasse as perguntas do cartaz: *o que é filme,*



Paulo Bruscky, *O que é arte? Para que serve?*  
1978

*para que serve?* Em estado de latência, apenas insiste que há algo para ser olhado.

Mas há uma segunda câmera que registra a cena, de forma econômica e objetiva. As palavras carregadas pelo artista no corpo da ação servem como legenda da fotografia que vemos. No jogo que estabelecem com a imagem, recortam-lhe o sentido, acionando assim o filme que passa na cabeça de cada um. É como se a relação íntima e dual entre câmera e objeto tivesse que ser exposta por um terceiro olho a fim de liberar as infinitas virtualidades do filme, da arte.

-----

cinema sem filme

é isso

mirar [ ] imagens

-----

As imagens extraídas do filme *Le tombeau d' Alexandre*, de Cris Marker (1992), mostram uma das invenções de Alexandre Medvedkine, o cineasta russo que a revolução bolchevique fez cair no ostracismo justamente por seu humor revolucionário: a câmera camuflada como arma. Medvedkine esvazia o cano da arma, mas para preenchê-lo com o quê? No lugar de balas, atira imagens. Os projéteis destinam-se aos projetores de cinema, não aos corpos do exército inimigo. Pura ação de desvio. Em plena guerra feroz, recruta o soldado capturado para brincar de cinema. O oficial russo e o prisioneiro alemão tornam-se assim amigos para sempre. Novamente intervém aqui uma segunda câmera, a de Chris Marker, para contar as histórias de Alexandre Medvedkine, recortando-lhe outros sentidos através da sua narrativa. São as palavras que fazem ver as imagens. É a condição discursiva da imagem, aqui evidenciada



Chris Marker, *Le Tombeau d' Alexandre* (Elegia a Alexandre),  
captura de tela  
Rio de Janeiro: Coleção Vídeofilmes, 2011

pela presença de legendas, que Marker exercita e desdobra ao longo de seus filmes, seja na elegia a Medveki-ne ou em *La Jetée*. Documento ou ficção, filmes dependem da questão enunciada por Marie José Mondzain: “fazer ver é fazer crer”.

Marker escova a contrapelo o século de Medveki-ne, o século do cinema. Entre os exemplos mais notáveis, mostra que a fotografia da tomada do palácio do Czar, veiculada como momento decisivo da Revolução Russa, em realidade foi realizada por ocasião da reencenação teatral do episódio histórico em festividade comemorativa. Fica assim patente a história como encenação. O sentido da citação de Mondzain se completa então de forma contundente: “fazer crer é fazer obedecer”.<sup>4</sup>

“A questão”, diz Susan Buck-Morss, “é que certos eventos só podem ter lugar na superfície protética da tela”.<sup>5</sup> Tanto a guerra quanto a revolução precisam ser editadas para que o público possa ver projetados não eventos esparsos e aparentemente desconexos, mas um sentido – a própria ideia de revolução, heroísmo, solidariedade, etc. – dando forma a um imaginário político através do cinema. Sem ele, questiona a autora, não se sabe se a experiência da União Soviética teria sido possível. A importância do cinema seria capital para o desenvolvimento de uma experiência de massa até então inédita. No lugar do consenso na esfera pública do século 19, obtido sobretudo através do debate via palavra impressa, o cinema produz uma assustadora experiência de conformidade e anestesia baseada na identificação imediata da plateia com a imagem cinematográfica e na uniformização de corpos hipersensibilizados, porém, desconectados de qualquer reação motora ao bombardeio de estímulos sensoriais recebidos nos grandes palácios do cinema. Mundo afora. Nos Estados Unidos, complementa a autora, o cinema de Hollywood, inicialmente mudo, es-

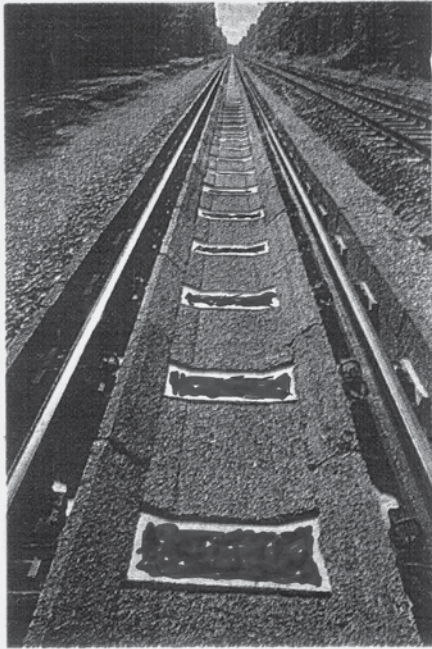
tabelece entre migrantes oriundos de contextos linguísticos e culturais diversos, a língua comum do desejo erótico. O imaginário povoado pelos corpos sensuais de astros e estrelas magnificados nas telas, associados ao consumo para todos, forja a unidade necessária à dominação de vasto espaço territorial.

Como as ruínas em construção que Robert Smithson erige em seu passeio a Passaic,<sup>6</sup> numa espécie de cinema sem filme reversível e monumental, percebemos que a contrapartida da história como encenação é a cidade espetacular. Sem dúvida, devemos aos situacionistas o primeiro mapeamento de questões que envolvem cidade (pólis) e filme na era do espetáculo, incluindo possíveis táticas de desvio (*détournement*) e produção de contraimagens, seja através da montagem de material fílmico já existente (Debord) ou da construção de situações no espaço-tempo real – de forma não muito distante de operações caras ao cinema. Com ou sem a presença da câmera, visando à pós-produção cinematográfica ou ao estranhamento imediato do cotidiano, ambos compartilham o recurso à encenação de eventos em espaços físicos reais, sejam eles artificiais ou “naturais”.

Na cidade espetacular de hoje, a distinção entre paisagem urbana e cenário torna-se muitas vezes problemática, como se uma câmera fantasmática esquadrinhasse lugares – locações privilegiadas – para figurantes selecionados. O resto é para ser varrido para um fora de campo sem remissão, excludente de qualquer possibilidade de contracampo, configurando cidades de exceção. Nas recentes lutas políticas urbanas, versões conflitantes disputam imaginários em tempo real. Vemos corpos-câmera produzindo imagens coladas aos seus movimentos de fuga e enfrentamento. Não brincam de cinema nem camuflam suas câmeras como arma; pelo contrário, essas são as armas

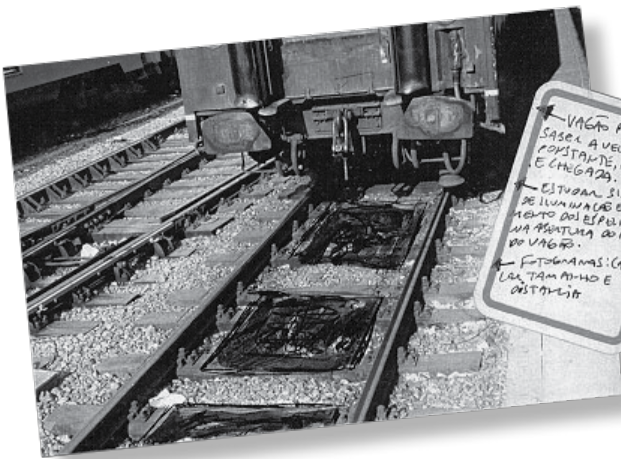
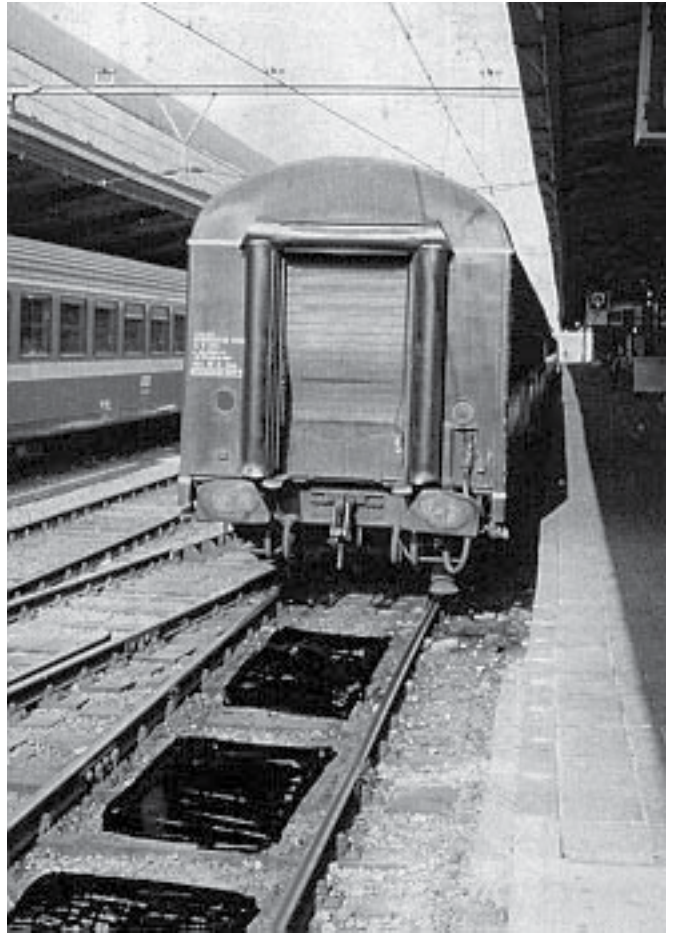
# VIA FÉRREA

CINEMA DE

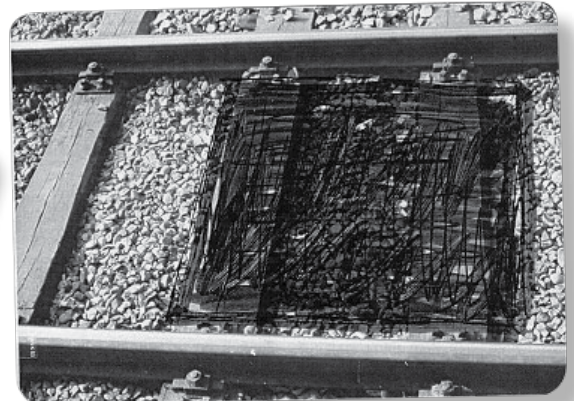


INVER(S)ÃO

CINE PERCURSO



← VAGÃO PROJETOR  
 SAZEA A VELOCIDADE  
 CONSTANTE, PANTOAS  
 E CARGA DO  
 ← ESTUAO SISTEMA  
 DE LUMINAR E ACOU-  
 RADO DOS ESPALHOS  
 NA ABERTURA DO PISO  
 DO VAGÃO  
 ← ESTUMMAS: CULO  
 LUM TAM ANHO E  
 DISTANÇIA



↑  
 INSTALAÇÃO DAS FOTÓGRÁFICAS  
 SOB O CUBRIMENTO  
 DO VAGÃO

Paulo Bruschy, *Trem: Cinema de Inversão/ Inversão*, 1980, xerofilme, Amsterdam

disponíveis na guerra às imagens (ou à ausência delas) da mídia dominante. Vemos corpos-cartazes, portadores de suas próprias legendas, inserindo-se nas imagens.

Em 1978, em plena ditadura militar, muito antes do advento dos computadores pessoais e da rede, um artista caminha solitário pelas ruas de Recife com um cartaz pendurado no pescoço, como um homem-sanduíche de outrora ou um manifestante de agora. Em algum momento de seu trajeto, Paulo Bruscky, artista que inventa a arte postal – segundo ele, “a internet antes da internet”, única forma de comunicação que escapava ao controle – também poeta, arquivista, editor, senta-se na vitrina da Livraria Moderna, como observa Cristina Freire, expondo-se simultaneamente como “sujeito e objeto do questionamento que formula”:<sup>7</sup> o que é a arte? Para que serve?

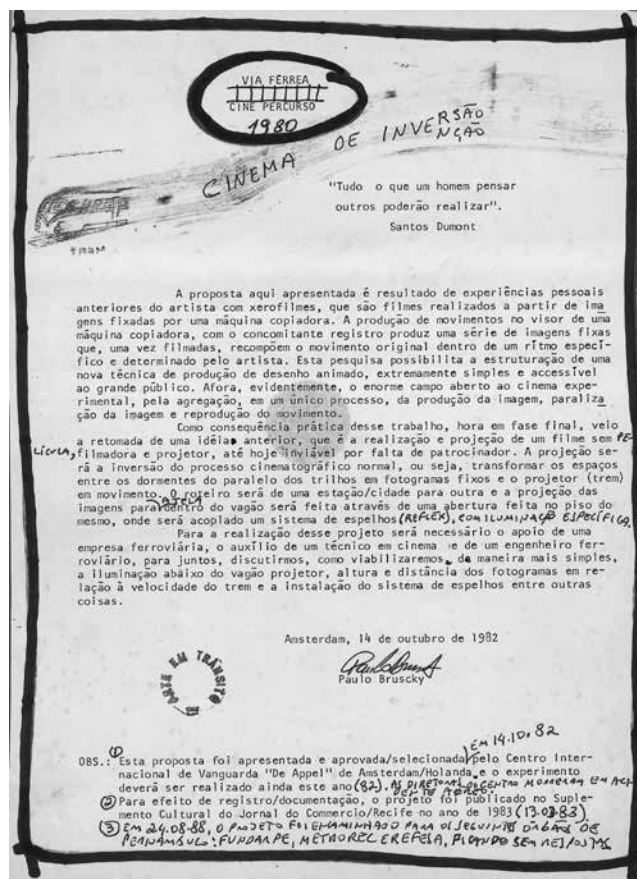
cinema sem filme

é isso

mirar [ ] imagens

No sentido de pontaria, mas também de miragem no deserto, à luz do sol, ou da neve, aproveitando a intensidade luminosa do dia como potência propriamente alucinatória. Cinema heliotrópico. Glauber Rocha, Pasolini, Medvedkine. Possibilidade de alucinar aquilo que (não) está lá sob o sol, à luz da claridade cegante da neve, da areia do deserto, da terra seca do sertão – imagens transpassadas pelo desejo de revolução.

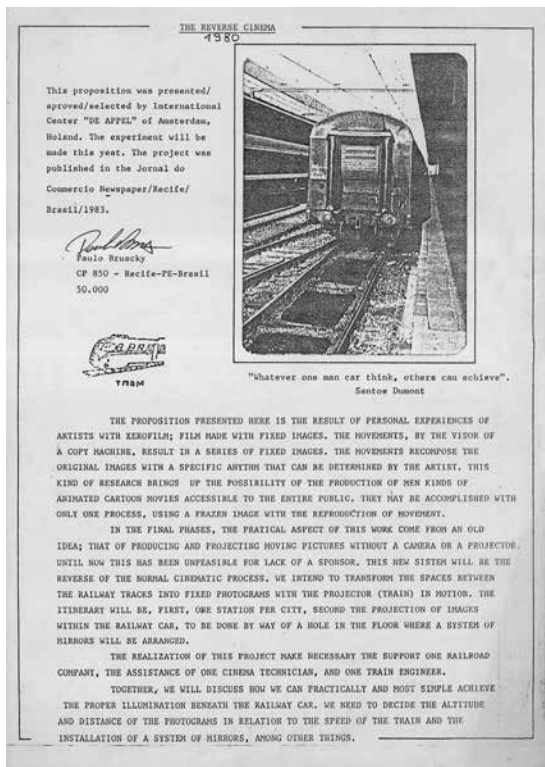
Alucinar a revolução. Alucinar a história. Criar bifurcações, outros possíveis. Afinal, o que teria garantido durante tanto tempo o estatuto de verdade da imagem analógica de matriz fotogrâ-



Paulo Bruscky, *Trem: Cinema de Inversão/Inversão*, 1980, xerofilme, Amsterdam



Chris Marker, *Le Tombeau d'Alexandre (Elegia a Alexandre)*, captura de tela Rio de Janeiro: Coleção Videofilmes, 2011



Paulo Bruscky, *Trem: Cinema de Inversão/ Inversão*, 1980, xerofilme, Amsterdam

fica? Teríamos o mesmo cinema se a heliografia de Hercule Florence se tivesse estabelecido como procedimento hegemônico de captura do real? Ao contrário dos relatos insistentes sobre um público que crê na imagem de uma locomotiva a ponto de querer fugir dela, um Gorki descrente escreve em julho de 1896 um artigo “para os que nunca foram ao cinema”. Nele relata a profunda sensação de irrealidade provocada pelas imagens do cinematógrafo de Lumière.

*Ontem estive no reino das sombras. Se soubessem como é estranho. Sem sons, sem cheiros, tudo é cinza. Vocês veem uma rua de Paris e, de repente, os carros vem em sua direção ... pessoas aparecem e crescem ao se aproximar. Crianças brincam com um*

*cachorro, ciclistas passam. O sorriso deles é sem vida, a risada é silenciosa. É terrível olhar, mas é o movimento das sombras. Somente das sombras.*<sup>8</sup>

Por que a imagem do trem chegando à estação tornou-se tão emblemática e fundadora do cinema? Por que a locomotiva se transformou em signo de cinema, e não as cabeças cortadas de Méliès, algo talvez muito mais significativo? As cabeças sem corpo, intercambiáveis, repetitivas, *non-sense* parecem falar mais da condição do espectador de cinema do que o trem. Convenhamos: o nome Lumière pode ter contribuído para essa consagração por sua sugestiva alusão à luz, numa espécie de marketing involuntário reforçado pela anedota recorrente do pavor do público à sombra da máquina. Mas não seria justamente a força autopropulsora da locomotiva, seu caráter mecânico, simultaneamente autônomo e automático, avançando em moto-contínuo sobre trilhos da mesma forma que o filme percorre câmera e projetor, o que finalmente alimenta a metáfora do cinema? Não teria sido, bem antes da invenção do cinema, a janela do trem, ou melhor, a experiência interna proporcionada pela janela do trem, a primeira forma de cinematografia antes do cinema? Efeito cinema sem filme: eu parado, sentado, e a paisagem começa subitamente a deslizar diante de mim, acontecendo de forma inteiramente descolada dos esforços do meu corpo. Meus olhos, minha cabeça se separam do meu corpo e eu simplesmente viajo.

-----  
cinema sem filme  
é isso  
girar [ ]imagens  
-----



Imaginar como fazer girar: desde a roda da fortuna medieval, o movimento clássico da revolução é o mesmo que faz rolar todas as rodas, todas as engrenagens. Dziga Vertov incorpora ao próprio nome o girar da manivela da câmera como vocativo de cinema, a palavra mágica que o aciona: rodando!

Fazer girar o corpo no espaço, ver o mundo de cabeça para baixo, desafiar a lei da gravidade – e seu espírito; fazer girar a filosofia, inverter a hierarquia platônica; indagar o valor dos valores (Zaratustra, Nietzsche); fazer girar o olhar, inverter a perspectiva, ver pelo avesso. Mesmo o *Grande Vidro*, de Duchamp, primeiro dispositivo de cinema sem filme, incorpora o giro – em ambos os sentidos: horizontal, mas também vertical. Revolução entendida como momento de balança, que faz girar. Medvekin e Paulo Bruscky fazem girar a imagem paradigmática do trem, demonstrando, assim, as condições do cinema na ausência de filme, de forma voluntária ou involuntária.

Ardoroso entusiasta da revolução russa, Medvekin conseguiu convencer a alta cúpula do Politburo a disponibilizar um trem, que transformou em estúdio-laboratório cinematográfico móvel. Primeiro giro: o trem passa de objeto a instrumento de imagem. Com o cine-trem, cruzou as estepes russas, indo de colcoz em colcoz, filmando de dia, revelando e montando o filme à noite para mostrá-lo aos filmados em 24 horas. No giro de um dia, o segundo giro: o público é ator do próprio filme. O objetivo de Medvekin era oferecer-lhes em espelho sua situação existencial para poder discutir por que as coisas não funcionavam, por que tudo era tão árido, por que se trapaceava e roubava tanto, sem qualquer entusiasmo com o ideal revolucionário. Terceiro giro: fazer cinema para dar voz ao público, levando-o a refletir sobre sua realidade. Movimento intolerável para o poder, pois faz emergir todas as mazelas do sistema

naquelas fazendas comunitárias que abasteciam a grande Rússia. Contracinema. O quarto giro acontece à revelia de Medvekin. Arquivados pela política cultural, filmes e cineasta caem no esquecimento. Filme sem cinema como sintoma de uma disputa irreconciliável de imaginários torna-se outra variante do cinema sem filme.

Em Paulo Bruscky, o trem reaparece como objeto de giro cinemático no projeto utópico *Via Férrea Cine Percurso* (1980), descrito nos seguintes termos:

*Como consequência prática deste trabalho, hora em fase final, veio a retomada de uma ideia anterior, que é a realização e projeção de um filme sem película, filmadora e projetor, até hoje inviável por falta de patrocinador. A projeção será a inversão do processo cinematográfico normal, ou seja, transformar os espaços entre os dormentes do paralelo dos trilhos em fotogramas fixos e o projetor (trem) em movimento.*<sup>9</sup>

Primeiro giro: como em Medvekin, o trem é o motor do projeto de cinema, mas todos os instrumentos materiais de produção do cinema – câmera, filme e projeção – são dispensados, fazendo girar o próprio entendimento do que é cinema. É, como o próprio Bruscky denomina, um “cinema de inversão/invenção”: “sempre pensei muito no cinema ao contrário, uma coisa que me persegue desde a adolescência”.<sup>10</sup> Segundo giro: a menção à ausência de patrocinador para o projeto cria um curto-circuito porque redobra a falta, tornando-a supérflua. O artista evidencia assim os entraves à criação num Brasil ainda assolado pela ditadura militar e pelos efeitos ideológicos do milagre econômico.

Cabe lembrar, no presente ano de 2015, em que a Rede Globo de Televisão comemora seus 50 anos de existência, a relação íntima – por assim dizer, de berço – que ela estabelece com o golpe militar



de 1964, também chamado de revolução por eufemismo ou propaganda. Vimos o papel essencial que o cinema russo dos anos 20 desempenhou na criação de uma unidade de massas capaz de sustentar a luta política que resultou na União Soviética, em cujo contexto Medvekin surge simultaneamente como agente e problema. No Brasil, desde os anos 60, a televisão, fazendo uso integral de seu poder de penetração celular, se encarrega da colonização ideológica do país, universalizando “verdades” que se mantêm qualquer que seja o regime político. Termina assim por suplantar em larga medida os poderes do cinema, neutralizando as imagens divergentes do Cinema Novo que vinha sendo produzido, já em regime de precarização e urgência, com “uma câmera na mão, uma ideia na cabeça” – o que Bruscky radicaliza a ponto de fazê-lo manter-se apenas como ideia, proposição.

Não se sabe bem se por ironia ou crença no poder da poesia, Via Férrea Cine Percurso encontra sua formalização física no documento de solicitação de apoio ao projeto. O que interessa é tudo o que está além da falta, o largo campo de extração poética que se abre a partir da impossibilidade.

A partir daí, tudo gira, como indicado no alto da página do projeto através da epígrafe de Santos Dumont, inventor brasileiro que disputa com seus rivais americanos a primazia da invenção do avião. “Tudo o que um homem pensar outros poderão realizar” serve para lembrar que o processo

abarca as tradicionais categorias estéticas de autor, obra e gênero: 1. autor: “outros poderão realizar”; 2. obra: “tudo o que um homem pensar”; 3. gênero: o cinema é de inversão/invenção.

Cinema sem filme é isso.

Cinema de aventura: um tiro no escuro, o poder de assistir aos próprios sonhos no café da manhã.

Agradecimentos a Paulo Bruscky e Wilton Montenegro.

## NOTAS

- 1 Snow, Michael. So is This. 1982. <https://www.youtube.com/watch?v=CQ2S1K7HH6k>. Acesso em 9.4.2014.
- 2 Idem.
- 3 Michaud, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014: 33.
- 4 “(...) faire voir c'est faire croire; faire croire c'est faire obéir.” Mondzain, Marie-José. *L'image zonarde ou la liberté clandestine. Anais do XXXII Colóquio CBHA 2012*. Universidade de Brasília, outubro 2012: 92.
- 5 Buck-Morss, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2009: 19.
- 6 Smithson, Robert. *Passeio aos monumentos de Passaic, Nova Jersey. Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n.19, 2009.
- 7 Freire, Cristina. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia* (catálogo). Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006: 42.
- 8 Gorki, Maxim, apud Marker, Chris em *Elegia a Alexandre (Le Tombeau d'Alexandre)*. Rio de Janeiro: Coleção Videofilmes, 2011.
- 9 Bruscky, Paulo. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia* (catálogo). Recife: Companhia Editora de Pernambuco. 2006: 132.
- 10 Bruscky, Paulo apud Freire, op.cit.: 133.



# MARCHAS E DISCURSOS, NÓS E PRAÇAS – ESTÉTICA, POLÍTICA E PUBLICIZAÇÃO DEPOIS DA PRIMAVERA ÁRABE

**Andrew Stefan Weiner**

Primavera Árabe política  
arte contemporânea

*A expressão Primavera Árabe designa um movimento variado e muitas vezes contraditório que se espalhou por diversos países árabes em 2011, levando a mudanças de governo em muitos deles. Seus desdobramentos ainda são imprevisíveis em muitos países, levando ora a uma abertura democrática, ora a um recrudescimento da opressão. Seus desdobramentos estéticos, apoiando-se no pensamento ‘estético-político’ do filósofo Jacques Rancière, tampouco são definidos ou facilmente rastreáveis. O autor se propõe a mapear e a analisar as implicações desse contexto na produção artística recente dos países árabes analisando algumas obras emblemáticas relacionadas a tal evento.*

## **Deslocamentos contemporâneos**

No fim de 2011, o famoso filósofo francês Alain Badiou escreveu um curto livro sobre os levantes populares que haviam varrido o Oriente Médio no ano anterior. Publicado em inglês com o momentoso título *The rebirth of history* [O renascimento da história], o texto de Badiou comparava os eventos daquele ano às revoluções europeias de 1848, argumentando que os dois conjuntos de eventos deveriam ser compreendidos como tentativas de atualizar o potencial conceitual e político do comunismo. Como escreveu Badiou, “a única ideia capaz de confrontar a versão corrupta e sem vida

*MARCHES AND SPEECHES, KNOTS AND SQUARES – aesthetics, politics, and publicity after the Arab Spring | The so-called Arab Spring was a diverse and in many occasions contradictory movement that spread through numerous Arab nations in 2011, leading to government change in several of them. Its developments are unpredictable, in some countries leading to democratic openings and in others to brutal oppression towards the population. Its aesthetical unfolding, following philosopher Jacques Rancière’s political-aesthetic thinking, also isn’t clear or easily traceable. The author proposes to map and analyse such context’s implications in recent artistic production coming from the Arab world, analysing emblematic works of art related to this event. | Arab Spring, politics, contemporary art*

Amal Kenawy, *Silence of the Lambs*, 2009, performance

da 'democracia', que se tornou a bandeira dos legionários do Capital (...) é a ideia de comunismo, revisitada e nutrida pelo que a flagrante diversidade desses levantes, apesar de frágil, nos ensina".<sup>1</sup>

As implicações dessa posição foram múltiplas. Céticos devem ter visto os argumentos de Badiou como uma tentativa de desbançar oponentes como Jean-Luc Nancy, com quem ele havia travado um debate público naquele mesmo ano sobre os méritos da intervenção militar francesa na Líbia.<sup>2</sup> Céticos podem ter visto o livro, que foi publicado com uma rapidez notável, como uma tentativa de colocar um produto com grife no mercado antes da concorrência. Uma análise mais ponderada teria que pensar a relação entre os eventos da Primavera Árabe – que obviamente tomou diferentes cursos nos últimos quatro anos, e continua a fazê-lo, de modo que hoje muitos questionam a própria ideia de uma "Primavera Árabe" – e os riscos mais amplos da posição de Badiou, que dizem respeito à ética de uma filosofia especulativa bem como à recente reemergência do comunismo como um tópico de reflexão teórica e uma rubrica para a prática radical.<sup>3</sup>

Apesar de essas questões merecerem nossa atenção, por enquanto pretendo apenas enfatizar uma característica do discurso de Badiou: sua conjunção do contemporâneo com o universal. Desse ponto de vista, a contemporaneidade de um evento é indexada por sua capacidade em transcender as restrições de tempo, espaço e diferença ou particularidade. Uma formação análoga estruturou a recepção inicial dos eventos de 2011 no Norte global, atravessando todo o espectro político. Pode-se pensar aqui na ideia de que a derrubada do regime de Mubarak foi uma "Revolução Facebook" ou uma "Revolução Twitter", bem como na afirmação de que "somos todos árabes agora" – como se "nós" tivesse o poder de

realizar tal designação ou de explicar exatamente o que ela possa significar.<sup>4</sup>

Mudando nosso foco, podemos ver desenvolvimentos paralelos na esfera da arte contemporânea, que deu muita atenção aos levantes praticamente desde o momento em que começaram. Logo em março de 2011, quando mal havia passado um mês da deposição do regime de Hosni Mubarak,<sup>5</sup> a galeria do Cairo Darb 1718 montou uma exposição cujo tema era a revolução egípcia. Desde então, emergiu o consenso de que a arte e a Primavera Árabe estavam intimamente conectadas, apesar de a natureza dessa relação não ser sempre clara. Um ponto de vista, comum nos meios de comunicação dominantes no Ocidente e entre as elites da política externa, foi o de que a arte expressa frustrações reprimidas e novas esperanças, participando de um "despertar" cultural longamente desejado – uma perspectiva cujo orientalismo não está longe da superfície.<sup>6</sup>

Mais próximos dos eventos em si, artistas e curadores tiveram dificuldade para decidir como agir. Alguns perguntaram se as práticas artísticas deveriam ser suspensas em favor de intervenções mais diretas, enquanto outros questionaram como a arte pode dirigir-se a acontecimentos em curso sem oportunismo ou perda da distância crítica. Além disso, críticos como Negar Azimi se opuseram à ascensão do que eles veem como uma estética da política superficial, uma espécie de radical chique que demanda muito ou muito pouco da arte, enquanto serve para instigar de modo velado o desenvolvimento de novos mercados artísticos no Oriente Médio.<sup>7</sup> Outros ainda questionaram a função dessas discussões em si, conectando-as aos caprichos do mundo da arte contemporânea, com sua aparentemente insaciável vontade-de-topicalidade [*will-to-topicality*].<sup>8</sup>

O objetivo do presente artigo não é arbitrar esses debates, mas sim questionar suas dependências de certas premissas problemáticas. Uma das principais é a confiança em definições redutoras de arte e política, nas quais essas categorias são vistas como autossuficientes, discretas e positivamente verificáveis. Tal visão fracassa completamente em mapear as recentes revoluções, nas quais arte e política estiveram entrelaçadas de inúmeras, e muitas vezes elusivas, maneiras; ela também ameaça impor categorias culturalmente específicas a contextos divergentes. Além do mais, tal pensamento potencialmente nos cega para as maneiras como a arte e a política estão elas próprias passando por uma profunda redefinição no curso de tais eventos – seja como conceitos, arenas sociais ou formas de ação.

Para melhor rastrear tais transformações, eu argumentaria que precisamos reenquadrar esses debates de três maneiras. Nosso primeiro movimento deveria ser trocar “arte” pela categoria mais abrangente e produtiva da “estética”, termo que uso em seu sentido cotidiano, não filosófico, para demarcar um campo de experiência sensível e de representação que inclui a arte, mas que não está a ela restrito. A seguir, deveríamos tomar a estética e a política como intimamente conectadas – coimplicadas e mesmo consubstanciais, algo muito próximo ao modo como Jacques Rancière tem proposto.<sup>9</sup> Isso nos fará pensar em termos de um composto “estético-político” como espaço que conecta essas categorias. No entanto, se queremos nos dirigir aos problemas do modelo de Rancière – especificamente sua eurocentricidade e sua visão a-histórica – também será necessário realizar um terceiro deslocamento, de modo a desenvolver uma descrição mais contingente e localizada da esfera pública específica que sustentou a estética e a política da Primavera Árabe.

No que segue examinarei uma série de casos que muito podem ajudar-nos a mapear os contornos desse modo emergente de publicização, atravessado por determinações estéticas e políticas. Ao fazê-lo, desejo levantar diversas questões paralelas que concernem ao problema da universalidade. Algumas delas dizem respeito às implicações problemáticas de afirmações universalizantes tais como as realizadas por Badiou. Afora o potencial eurocentrismo dessa retórica, eu gostaria de questionar sua relação com outros modos ideológicos da universalidade: a equivalência geral do capital, ou a fantasia neoliberal de sua própria exclusividade, tão memoravelmente contido na frase de Margaret Thatcher “não há alternativa”. Essas questões alcançam notoriedade particular no mundo da arte, em que os termos “global” e “contemporâneo” são frequentemente usados de maneira intercambiável, e de modos que facilitam a transferência da topicalidade e da preocupação humanitária para legitimação cultural e valor de troca.

Este artigo pretende enquadrar outras questões que dizem respeito aos conflituosos pleitos pela universalidade que vêm sendo feitos de dentro desses eventos. Como esses argumentos se tornaram manifestos, seja no nível das sensações individuais, aparição pública, inscrição técnica ou telemática global? Existem maneiras pelas quais modos específicos de representação podem ampliar, complicar ou reposicionar esses movimentos contestatórios? Que relevância, se é que há, outras concepções do universal podem manter à medida que se tenta tocar os elementos preponderantes dessa estrutura? E quais implicações essas questões podem ter para aqueles que desempenham os papéis de artistas, curadores, ativistas e pesquisadores – ou para aqueles que trabalham visando recombinar esses papéis?

Para tanto, precisarei fazer diversas ressalvas, a primeira das quais é a de que este texto, em última instância, pode ser capaz de fazer pouco mais do que apenas levantar tais questões, embora eu espere que mesmo isso já possa ser uma modesta contribuição. Outra ressalva é a de que minha perspectiva mantém-se sinóptica e assim, é mais genérica do que eu gostaria. Ela também deverá ser parcial em sua escolha de objetos, que são aqui de certo modo vinculados ao Egito, cujo exemplo obviamente não é representativo de outras localidades. Ainda outra ressalva é a de que quaisquer argumentos que eu utilize aqui, por mais provisórios que possam ser, são certamente obscurecidos pela possibilidade bastante real de que os eventos políticos em curso invalidem suas conclusões, ou mesmo suas premissas básicas. Colocadas essas questões, espero poder mostrar pelo menos algumas das maneiras pelas quais certos modos estéticos podem nos ajudar a começar a pensar diferentemente sobre os aspectos característicos dessa conjuntura particular – sobre seu potencial, suas contradições e seu futuro incerto.

### **Movimentos e praças**

Para alcançar esses objetivos eu gostaria de modificar ligeiramente a direção conceitual sob a qual essa coletânea de textos está sendo organizada.<sup>10</sup> Em vez de opor “universal” a “específico”, sugiro substituir o último termo por “particular”, mesmo que essas palavras sejam utilizadas frequentemente de maneira indiscriminada. Mas proponho isso em parte pelo fato de que, na história da arte anglo-saxã, a palavra “específico” inevitavelmente leva a associações com a influente doutrina modernista da especificidade do meio formulada por Clement Greenberg; o que nos desviaria em direção a um debate já há muito resolvido, assim

como para modos de interpretação crítica que servem mal nosso assunto. Mais importante, porém, o termo “particular” nos permite pensar sobre a interação entre universal, particular e singular: uma dialética conceitualizada por Hegel, depois refinada por Marx e mais recentemente retomada por teóricos marxistas como Ernesto Laclau.<sup>11</sup>

Acredito que a concepção de Laclau sobre o universal e o particular poderia ter uso efetivo para nós, desde que sejamos capazes de retirá-la de seu contexto original, nomeadamente aquele dos debates da década de 1990 sobre o multiculturalismo. Muito desse trabalho já foi realizado por teóricos como Linda Zerilli, que criticou as políticas suspeitas de um “retorno ao universal” pós-moderno, ou por Judith Butler, que situou a exclusão constitutiva e a incompletude do político em face das fantasias que dirigem muitas das políticas identitárias.<sup>12</sup> Tomando essas intervenções, sugiro darmos atenção ao ceticismo de Laclau em relação a qualquer oposição demasiadamente organizada entre o universal e o particular, ou entre os universais “verdadeiros” e “falsos”.

Ao contrário, devemos pensar sobre essas categorias como contingentes, coconstitutivas, e em falta de qualquer significado fundador. Elas são, portanto, em algum nível profundo e inescapável, aporéticas. Por que isso é assim? Como sustenta Laclau, “o universal é incomensurável com o particular, mas não pode, porém, existir sem este último”.<sup>13</sup> O universal, ele escreve em outro momento, é “tanto impossível como necessário, sempre exigindo a presença de uma inextinguível lembrança da particularidade”.<sup>14</sup> Universal e particular nunca podem ser reconciliados, porque qualquer solução para esse problema assumiria uma universalidade determinada. O político é, portanto, uma arena de antagonismo perpétuo entre alianças contingentes. Para usar um termo





tas, que oferecem um espaço não hierárquico e flexível que não é utilizado apenas para reza, mas para aprendizado coletivo e associação política. Um exemplo bastante conhecido dessa dinâmica é a mesquita Omar Makran na Praça Tahrir, que serviu como uma espécie de refúgio seguro para os ocupantes da praça, muitos dos quais, mas nem todos, eram muçulmanos praticantes.<sup>17</sup> Uma segunda distinção histórica diz respeito ao complexo e conturbado legado do colonialismo. Muitos dos espaços públicos que serviram de palco para as recentes insurreições foram inicialmente estabelecidos sob o domínio estrangeiro, frequentemente em conjunção com planos urbanísticos que segregavam as elites governantes enquanto vigiavam ou controlavam as populações nativas.

Passando para o século 20, a esfera pública árabe tem que ser pensada em termos das vicissitudes da descolonização. Em poucos casos isso levou à ascensão de regimes como o de Gamal Nasser no Egito, com seus compromissos com o secularismo, a autodeterminação nacional, além de alguns aspectos socialistas. Para muitos, Nasser representou a possibilidade de um novo movimento pan-árabe, um universalismo regional unido em torno de causas comuns, como a repatriação dos refugiados palestinos. Dito isso, o nasserismo de maneira geral permaneceu como exceção em um panorama político dominado por diversas formas de despotismo, mesmo que ele próprio tenha sucumbido a muitas dessas tendências.<sup>18</sup>

Sob tais condições, que ainda prevalecem na região, a esfera pública foi sistematicamente cerceada por restrições à fala e à reunião. Mais recentemente esses ataques foram amplificados pela ascensão do neoliberalismo em países como o Líbano, onde o Centro de Beirute foi reconstruído de acordo com os preceitos do capital corporativo, ou na Turquia, onde o fechamento

proposto do Parque Gezi se tornou um símbolo da privatização excessiva. É pensando nessa história que estudiosos como Rabbat viram nos levantes movimentos que buscavam retomar a mesquita e a praça como espaços compartilhados que são atravessados por tecnologias de comunicação emergentes, mas não são redutíveis a elas.

Acredito que a cautela de Rabbat é instrutiva. Mesmo que seja evidente que as novas mídias irreversivelmente transformaram a esfera pública árabe, está longe de ser claro o modo como podemos avaliar seu impacto. Em parte isso se dá por seus efeitos desterritorializantes, permitindo novas articulações que atravessam fronteiras nacionais e regionais, buscando objetivos que nem sempre se encaixam nas coordenadas morais do liberalismo ocidental. Para complicar ainda mais o assunto, essas construções [*assemblages*] muitas vezes atravessam diferentes plataformas midiáticas, como no caso das grandes corporações de notícias, cujas reportagens são cada vez mais delegadas a blogueiros locais ou jornalistas cidadãos. Tornou-se cada vez mais difícil sustentar a ficção de univocidade que subscreveu o já temporalmente desgastado tropo da Rua Árabe.

Como que para preencher esse vazio, agora temos o meme da Revolução Facebook e/ou Twitter. Mesmo que essa ideia seja em parte verdade, como a maioria dos clichês, ela é também eivada de ideologia. Não se trata apenas do fato de que tais afirmações exibam um determinismo tecnológico, como muitos argumentaram, mas de que elas o fazem a serviço de uma agenda hegemônica – que nos faria ignorar os sacrifícios de ativistas trabalhistas e organizadores estudantis em favor da mágica das tecnologias de consumo americanas.<sup>19</sup> É muito mais difícil aferir o papel das políticas dos sindicatos ou do Islã político do que exaltar figuras como Wael Ghonim, o antigo

executivo do Google que se tornou uma das mais proeminentes faces da ocupação da Praça Tahir no Ocidente. E independentemente do modo pelo qual possamos avaliar o papel das mídias sociais, temos de levar em conta o fato de que as insurreições muitas vezes ocorreram a despeito de apagões e censuras da Internet, e frequentemente sob grandes riscos corporais.<sup>20</sup>

Antes de nos voltarmos para exemplos específicos, gostaria de mencionar um último fator – a rápida e ampla transformação que ocorreu com a esfera pública da arte por todo o Oriente Médio nas últimas décadas. Essa mudança é mais espetacularmente evidente nos Emirados Árabes Unidos, que investiu incontáveis petrodólares no setor cultural, com novos museus projetados por arquitetos “estelares” como Zaha Hadid e Tadao Ando e fechou acordos para a abertura de franquias de marcas como o Guggenheim e o Louvre. Existem agora bienais reputadas em Sharjah e em Istambul, além de uma grande feira de arte anual em Dubai. Em parte como resultado desse apoio, novas formas proliferaram nos circuitos do mercado e do festival, tanto que alguns agora falam de uma bolha na arte contemporânea do Oriente Médio – uma categoria que praticamente não existia há 20 anos. Para artistas trabalhando “politicamente”, essa paisagem modificada apresenta muitas rotas novas para o sucesso comercial e crítico – junto com muitas novas maneiras de se tornar vítima desse sucesso.

### **Marcha, discurso, nó**

Tudo isso é para dizer que, se quisermos apreender as características determinantes da Primavera Árabe, precisamos manter certa distância das concepções de esfera pública estabelecidas. Penso que precisamos realizar um movimento similar se quisermos entender sua estética e sua política, e

penso que esses dois deslocamentos têm que andar juntos, como colocarei a seguir. Como já dito, gostaria de sugerir que nos apoiemos na obra de Jacques Rancière, em função do modo pelo qual ela captura a estética e a política como constitutivamente entrelaçadas uma com a outra. Para resumir um argumento relativamente complexo, Rancière afirma que a política sempre tem uma dimensão estética e vice-versa, e que essas duas funções se interligam no que ele chama de partilha do sensível – a matriz sensata que governa quem pode aparecer, ser ouvido, exigir direitos e assim por diante. Utilizando-se das metáforas de um nó e uma colagem, ele argumenta que estética e política estão irredutivelmente emaranhadas: elas não podem ser desatadas nem descoladas.<sup>21</sup>

Deixando de lado as questões de como exatamente o sensível é repartilhado e onde o modelo histórico de Rancière pode falhar, eu gostaria de explorar como esse modelo quiasmático da estética e da política pode ser útil para nossos presentes propósitos. Apesar de não ter espaço para desenvolver a analogia de maneira adequada, eu gostaria de pelo menos sugerir certa semelhança com a dialética contraditória do entrelaçamento que está subentendida tanto no conceito do estético de Rancière quanto na teorização do universal de Laclau.

Pensando em termos da estética da política, podemos começar com o aspecto mais básico da ocupação da Tharir: o comprometimento por parte de uma ampla coalização de grupos desempoderados para assegurar seu direito de aparecer em público e *como o público*, contestando portanto as normas perceptivas e hierarquias da política tradicional. Nesse sentido, o processo da revolução foi dependente de uma política que ocorreria como um tipo de evento diferente. O movimento se recusou, assim, a ser representa-

do por um porta-voz carismático ou a estabelecer uma pauta única de reivindicações. Ao contrário, ele buscou permanecer plural, igualitário e anônimo, e gerar novas formas de publicidade, seja por meio de signos e *slogans* inventivos ou por meio do desenvolvimento de suas próprias formas de mediatização.<sup>22</sup> Em seus momentos mais ambiciosos, as ocupações buscaram constituir diretamente seus próprios processos e ideais democráticos, modelando, ou mesmo manifestando espaços e tempos alternativos da aparição pública.<sup>23</sup> Essa abordagem demanda uma prolongada, coletiva e arraigada solidariedade que se baseava em uma considerável vulnerabilidade e que possibilitava novas articulações entre indivíduos e coletividades.<sup>24</sup> Tal política não se limitava de modo algum a facções esquerdistas ou seculares, como ficou dolorosamente claro em agosto de 2013 com a brutal repressão pelo exército egípcio dos acampamentos da Irmandade Islâmica no Cairo durante a qual milhares foram mortos.<sup>25</sup>

No caso da política da estética, em vez de perguntarmos como a arte representou a Primavera Árabe – como se fossem entidades diferentes – nós poderíamos refletir, ao contrário, sobre os novos papéis e funções que a representação assumiu sob essas condições, que deram lugar ao enfraquecimento ou à derrubada de culturas propagandísticas oficiais e centralizadas. Uma tendência pronunciada é a ascensão e a proliferação de formas pop ou “de rua”, como o hip-hop e o grafite. Aqui penso na Tunísia, onde um *rapper* dividiu os créditos pela derrubada do regime de Ben Ali, que foi ironicamente memorializado pela repintura colaborativa de carros do governo que haviam sido incendiados.<sup>26</sup> No Egito, um importante vetor de dissenso consistiu nas atualizações pop de músicas folclóricas nacionalistas dos anos 60; outro foi o grafite dos torcedores de futebol

politizados, ou “ultras”. Outra questão central foi o desenvolvimento de redes locais de mídia, como o Cinema Tahrir ou a Rádio Tahrir, que misturavam formas de ativismo, de documentário e artísticas.

É claro que muita arte de galeria tematizando a Primavera Árabe também foi produzida. Em alguns casos, como as pinturas que Julie Mehretu apresentou em 2012 na DOCUMENTA (13), tais trabalhos aparecem de certa forma como a aplicação oportunista de um estilo aprovado pelo mercado sobre um assunto corrente. Em outros, como em *Alone, Together...In Media Res* (2012) de Lara Baladi – uma instalação de vídeo em três canais intercalando imagens da Tahrir com clipes de arquivo que iam de Disney a Debord –, podemos ver alguns desafios que plataformas como o YouTube colocam aos artistas. Mesmo que nunca tenha sido tão fácil traçar as relações entre eventos em andamento e o mundo da imagem, é muito mais difícil interpretá-los criticamente ou mesmo representá-los sem cair em uma fascinação entorpecida, um risco do qual o trabalho de Baladi parece não se distanciar.

Eu argumentaria que modelos mais generativos emergiram não das artes visuais, mas da performance, um modo que é provavelmente mais capaz de transpor as divisões entre a galeria e a rua, entre arte popular e de elite, entre arte e política e entre diferentes públicos. Isso se dá em parte porque a performance, ao menos em certas formas, opera intrinsecamente em uma espécie de espaço estético-político, no qual as liberdades de arte, ação e percepção entram em contato. Isso também ocorre porque a performatividade em sentido amplo tem tido papel central nos eventos da Primavera Árabe, mais paradigmaticamente nas autoimolações de Mohamed Bouazizi e outros, atos contingentes que conquistaram a atenção global. Fora esses exemplos, podemos apontar para a

importância de funerais políticos na escalada da rebelião síria, ou as atividades públicas de iniciativa feminista como o projeto “Grafite feminino”, no Cairo.

Talvez o exemplo mais visível de arte performática nesse contexto seja o trabalho de Rabih Mroué com vídeos gravados por manifestantes sírios em seus celulares, alguns registrando ostensivamente o momento no qual manifestantes são atingidos por atiradores do governo instalados em prédios. Em uma leitura-performance de 2012 intitulada *The Pixelated Revolution* (*A Revolução pixelada*), Mroué reencontrou seu encontro com essas imagens, explorando a complexa demanda ética que elas exercem nos espectadores.<sup>27</sup> As implicações dessa abordagem foram contraditórias. Em meio à acalorada conversa sobre a “Revolução Facebook”, o trabalho exerceu uma força crítica ao adotar posição mais nuançada em relação às tecnologias emergentes, rastreando seus modos de criar novas formas de vulnerabilidade mesmo enquanto permitem novas formas de resistência. Ao mesmo tempo ela alcançou esses efeitos flertando com algo como um sublime traumático, um tipo de estetização cujos problemas se tornaram evidentes quando a obra foi desdobrada em diferentes formatos para uma instalação na dOCUMENTA (13). No Líbano, onde Mroué desenvolveu e estreou seu trabalho, alguns questionaram se ele não havia sido produzido muito cedo ou então o condenaram por elevar a arte acima da política. Podemos também questionar como tal obra converte a violência política em várias formas de moeda, ou então como sua contemporaneidade rapidamente fabricada de algum modo se parece com a lógica *just-in-time* da produção pós-fordista.

Esses debates tocam o estado conflituoso de muito da arte contemporânea, que se encontra



Samah Hijawi, *Where are the Arabs?*, 2009, videoperformance

crescentemente empurrada em direção a um tipo de vocação jornalística. Corremos o risco, porém, de perder algo importante se assumirmos poder identificar a temporalidade própria à arte ou ainda se insistirmos em uma definição cronológica estrita dos levantes no Oriente Médio. A título de esclarecimento, eu gostaria de avançar na ligeiramente perversa controvérsia em relação ao fato de que dois dos maiores exemplos de performance nessa conjuntura na verdade são de 2009, antecedendo, portanto, a Primavera Árabe.

A primeira delas é *Where are the Arabs?*, um trabalho que foi apresentado na Jordânia, na Palestina e nos Emirados Árabes Unidos pela artista jordaniana Samah Hijawi. A obra era uma espécie de reencenação modificada de uma série de discursos realizados por Gamal Nasser nos anos 60 em seus esforços para construir uma coalizão de países árabes socialistas não alinhados. Hijawi começou extraindo trechos de vários discursos sobre a unidade árabe. Ela os compilou em um texto

novo, e até certo ponto repetitivo, que usou então como um roteiro para discursos que ela própria preferiu sobre um pódio em uma série de locais públicos, incluindo ruas de cidades e um mercado de vegetais; uma versão do discurso também foi filmada para ser transmitida em um circuito fechado em cafés e bares locais. Em algumas ocasiões Hijawi fazia o discurso em registro neutro, em outras ela falava de maneira entusiástica ou irônica, ou então convidava pessoas da plateia a recitá-lo – premissa que explorou mais a fundo em uma peça subsequente chamada *Arab Unity Chorale* (2009).

Apesar de faltar espaço no presente artigo para o tipo de análise atenta que esse trabalho merece, destaco as maneiras pelas quais ela articula novas relações entre o atual e o virtual, ou o histórico e o para-histórico. Se Hijawi aponta para o crucial precedente do socialismo pan-árabe – uma história que a mídia ocidental largamente ignorou, junto com outras revoluções mais recentes que fracassaram no Irã e na Argélia – ela o faz por meio da mediação de um texto imperfeito e instável, por meio da alteração dos papéis de gênero, e a partir de um ponto de vista que convida a participação de uma audiência não artística, sem a prejudicar. Ao fazê-lo, ela invoca a história conflitiva de um regionalismo universal a partir de uma posição totalmente contingente.

A segunda performance que quero abordar é *Silence of the lambs* (2009), na qual a artista egípcia Amal Kenawy dirigiu um grupo de 15 performers, em sua maioria do sexo masculino, para atravessar um movimentado cruzamento do Cairo apoiados sobre suas mãos e joelhos. Essa simples e breve ação levou a uma gritaria envolvendo passantes e a artista, e os performers acabaram passando a noite na cadeia. Apesar de sua economia formal, a peça de Kenawy levantou numerosas questões

em relação a gênero, autoritarismo, e à política da aparição pública. Por mais que eu desejasse alongar-me nesses temas, destaco apenas outros dois aspectos do evento. Em primeiro lugar ele foi encenado dentro das relações de poder que criticava, abrindo-se para ameaças que eram físicas e legais, mas também estéticas e políticas: o trabalho se arriscava a não funcionar nem como arte nem como política. Em segundo lugar, por parte de um pequeno grupo de passantes, que se sentiram ofendidos, houve um considerável desacordo sobre exatamente o que a obra de Kenawy queria dizer, e também sobre o que ela poderia ter alcançado. Pode-se dizer que ela encenou um conflito peculiar entre antagonistas cujas identidades estavam sendo apagadas, ou que ela testou os horizontes temporais e políticos que governam o potencial de uma ocorrência dissensual.

Ao citar esses exemplos juntos, não pretendo expor suas diferenças ou afirmar que eles de algum modo “previram” os eventos subsequentes. Ao contrário, pretendo propor que eles representam possíveis modos de ação crítica dentro dessa conjuntura estético-política. Um deles é a *imanência*: uma posição diretamente dentro das relações de poder que se deseja criticar ou contestar. O segundo, que decorre do primeiro, é o *risco*, incluindo a possibilidade de ser mal-interpretado ou recuperado, para não mencionar eventuais perseguições e riscos corporais. Um terceiro é o que eu chamo de *rearticulação*: um foco nos modos pelos quais as ações públicas podem analisar ou até mesmo alterar as justaposições entre particular e universal quando elas se tornam manifestas, seja no nível social ou sensível.

Esses modos de crítica estiveram em operação na maior parte da produção estético-política mais promissora que emergiu na atual conjuntura. Podemos pensar aqui em outras práticas com base

em eventos como as de Ganzeer, que posicionou caricaturas escultóricas em cruzamentos movimentados do Cairo, ou Tarek Atoui, que construiu paisagens sonoras abstratas em parques públicos de Amam (Jordânia). Outra corrente de produção ativa as histórias do nacionalismo pan-árabe por meio de pesquisa artística, dando lugar a novas formas híbridas como as instalações fotoconceituais de Celine Condorelli, que analisa a nacionalização da indústria de algodão egípcia sob Nasser.

Um terceiro modelo, exemplificado pelo coletivo de mídia Mosireen, deliberadamente deixa de lado questões relativas à forma artística para repropor a função do documentário ativista, apoiando-se no potencial do vídeo móvel, das redes sociais e dos modos de financiamento coletivo. Ainda outro exemplo vem de exposições transnacionais, como a bienal de performance Meeting Points; para a edição de 2013, os curadores What, How, and for Whom (O que, Como e para Quem)<sup>28</sup> buscaram ligar a crise das revoluções do Oriente Médio ao legado contraditório do Tricontinentalismo e do movimento dos países não alinhados.<sup>29</sup>

Pode ser que esses modos de intervenção mais cautelosos ou nuançados retenham um potencial particular em nosso presente momento de retração, quando as atenções se voltaram para as falhas, as decepções e as contradições das revoluções.<sup>30</sup> O ponto não é o de que as práticas estético-políticas poderiam de algum modo fechar esses vãos, mas sim o de que elas poderiam mudar nosso entendimento de suas causas e de seus potenciais – assim como sua relação com entrelaçamentos específicos do particular com o universal. No limite, tais práticas podem até fornecer o poder de efetivamente reenquadrar essas disjunções, permitindo que as vejamos, ao contrário, como espaços de contestação potencial, mesmo que a forma e o resultado de tais ações ainda estejam por ser decididos.

**Tradução** André Leal

**Revisão técnica** Cezar Bartholomeu

## NOTAS

Uma versão reduzida deste texto foi apresentada e publicada nos *Anais do College Art Association Conference 2014* (February 12<sup>th</sup>-15<sup>th</sup>, 2014), em Chicago, na mesa Acts of Dissent: Reflections on Art and Politics in the Twenty-First Century, sob o título de Street, Square, Screen: Recent Actions in the Arab Public Sphere. Nesse sentido, o texto publicado na *Arte & Ensaios* 29 é inédito.

**1** Badiou, Alain. *The rebirth of history*. London: Verso, 2012: 6. "The sole Idea capable of challenging the corrupt, lifeless version of 'democracy,' which has become the banner of the legionaries of Capital... is the idea of Communism, revisited and nourished by what the spirited diversity of these riots, however fragile, teaches us."

**2** Para a resposta de Badiou ao artigo escrito por Nancy What the Arab peoples signify to us (publicado no jornal *Libération* em 28 de março de 2011), veja: <http://www.versobooks.com/blogs/463-an-open-letter-from-alain-badiou-to-jean-luc-nancy>, acesso em 13 de abril de 2015.

**3** Para uma visada crítica geral desse discurso, veja: Walker, Gavin. The reinvention of communism: politics, history, globality. *The South Atlantic Quarterly*, v. 113, n. 4, outono de 2014.

**4** Veja por exemplo Sutter, John D. The faces of Egypt's 'Revolution 2.0', publicado online por CNN.com em 21 de fevereiro de 2011; disponível em: <http://www.cnn.com/2011/TECH/innovation/02/21/egypt.internet.revolution/>, acesso em 13 de abril de 2015.

**5** Hosni Mubarak, militar egípcio, governou o país entre 1981 e 2011, quando protestos populares no contexto da chamada Primavera Árabe forçaram sua renúncia. [N.T.]

- 6** Um exemplo bastante representativo é Nama Khalil, *Art and the Arab awakening*, publicado online por *Foreign Policy in Focus*, em 2 de agosto de 2012; disponível em: [http://fpif.org/art\\_and\\_the\\_arab\\_awakening/](http://fpif.org/art_and_the_arab_awakening/), acesso em 13 de abril de 2015. Para uma crítica das suposições de Khalil, veja: Scheid, Kirsten. *On Arabs and the art awakening: warnings from a narcoleptic population*, publicado online por *Jadaliyya* em 31 de agosto de 2012; disponível em: [http://www.jadaliyya.com/pages/index/7149/on-arabs-and-the-art-awakening\\_warnings-from-a-nar](http://www.jadaliyya.com/pages/index/7149/on-arabs-and-the-art-awakening_warnings-from-a-nar), acesso em 13 de abril de 2015.
- 7** Azimi, Negar. *Radical Bleak*, *Frieze*, 144, jan.-fev. 2012.
- 8** Por exemplo, veja: Kholeif, Omar. *The social impulse: politics, media and art after the Arab uprisings*. *Art and Education*, nov. 2012, disponível em: <http://www.artandeducation.net/paper/the-social-impulse-politics-media-and-art-after-the-arab-uprisings/>, acesso em 13 de abril de 2015.
- 9** Entre outros textos, ver Rancière, Jacques. *The politics of Aesthetics*. London: Continuum, 2004.
- 10** Ver nota não numerada, acima, sobre a origem do texto.
- 11** Para um exemplo da noção de Laclau sobre a universalidade, veja: *Identity and hegemony: the role of the universality in the constitution of political logics*. In: Butler, Judith; Laclau, Ernesto e Žizek, Slavoj. *Contingency, hegemony and universality*. London: Verso, 2000.
- 12** Veja: Zerilli, Linda M. G. *This universalism which is not one*. *Diacritics*, v. 28, n. 2, verão 1998; e Butler, Judith. *Restaging the universal: hegemony and the limits of formalism*. In: Butler, Laclau, Žizek, op. cit.
- 13** Laclau, Ernesto. *Emancipation(s)*. London: Verso, 1996: 34.
- 14** Laclau, 2000, op. cit.: 8.
- 15** Para uma importante análise crítica da teoria da esfera pública de Habermas, veja: Robbins, Bruce (Org.). *The phantom public sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- 16** Rabbat, Nasser. *The Arab Revolution takes back the public space*. *Critical Inquiry*, v. 39, n. 1, outono 2012.
- 17** Para um relato jornalístico da ocupação da mesquita Omar Makran, veja: Hessler, Peter. *The mosque on the square*. *The New Yorker*, 19 dez. 2011.
- 18** Para uma reconstrução crítica das precondições históricas da Primavera Árabe, veja: Anderson, Perry. *On the concatenation in the Arab world*. *New Left Review*, n. 68, mar.-abr. 2011.
- 19** Joel Beinin investiga as mobilizações populares no Egito – e desmonta as visões liberal e tecnologicamente determinísticas desses eventos – em seu texto *Civil society, NGOs, and Egypt’s popular uprising*, publicado em *The South Atlantic Quarterly*, v.113, n.2, primavera 2014.
- 20** Para uma discussão mais balanceada da relação entre novas mídias, ativismo e estética nesse contexto, veja: Ibraaz, *Platform 004*, disponível em: <http://www.ibraaz.org/platforms/4>; acesso em abril de 2015.
- 21** Rancière, Jacques. *Aesthetics and politics: rethinking the link*. Palestra na Universidade da Califórnia – Berkeley em set. 2002. Disponível em: <http://www.16beaver-group.org/monday/archives/001881.php>
- 22** Para uma discussão sobre as políticas de representação na Tahrir, veja: Mitchell, W. J. T. *Image, space, revolution: the arts of occupation*. *Critical Inquiry*, v. 39, n. 1, outono 2012. Para uma análise do problema da representação errônea na mídia hegemônica ocidental, veja: Rizk, Philip. *2011 is not 1968: an open letter to an onlooker*. In: Downey, Anthony (Org.). *Uncommon grounds: new media and critical practices in North Africa and the Middle East*. London: I.B. Tauris, 2014.
- 23** Massimiliano Tomba analisa a dimensão temporal dessa política em seu ensaio *Clash of temporalities: capital, democracy, and squares*. *The South Atlantic Quarterly*, v.113, n.2, primavera 2014.

**24** Para uma elaboração filosófica desse fenômeno, veja: Butler, Judith. *Bodies in alliance and the politics of the street*. *Transversal*, out. 2011. Disponível em: <http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en>; acesso em abril de 2015.

**25** O massacre dos acampamentos da Irmandade Muçulmana foi o final de uma ocupação que durou mais de seis semanas nas praças al-Nahda e Rabaa al-Adawiya no Cairo. A ocupação das praças foi realizada por membros do grupo político de Mohamed Morsi, o primeiro presidente democraticamente eleito no Egito em 2012, que foi deposto no ano seguinte após grandes protestos tomarem as ruas do Egito acusando-o de impor leis islâmicas e de ser antidemocrático. Com o fracasso das negociações entre o governo e os manifestantes para a desocupação das praças a polícia realizou uma grande operação que deixou centenas de mortos – os cálculos variam de 595 a 817 civis e oito a 43 policiais de acordo com o governo egípcio e ONGs internacionais, além de milhares de feridos. Para mais informações, ver: <http://www.theguardian.com/world/2014/aug/16/rabaa-massacre-egypt-human-rights-watch>, consultado em 8 de junho de 2015; e [http://en.wikipedia.org/wiki/August\\_2013\\_Rabaa\\_massacre#cite\\_note-aljazeera.com-6](http://en.wikipedia.org/wiki/August_2013_Rabaa_massacre#cite_note-aljazeera.com-6), acesso em 8 de jun. 2015. [N.T.]

**26** Nouri Gana discute a política do hip-hop árabe em seu ensaio *Rap and revolt in the Arab World*. *Social Text*, 113, v. 30, n. 4, inverno 2012. Mona Abaza analisa as funções da arte urbana perto da Praça Tahir em seu artigo *Walls, segregating downtown Cairo and the Mohammed Mahmud Street graffiti*. *Theory, Culture & Society*, v. 30, n. 1, 2013:122-139.

**27** A transcrição da performance de Mroué pode ser encontrada em *TDR*, v. 56, n. 3, outono 2012.

**28** *What, How & for Whom (WHW)* é um coletivo curatorial formado em 1999 e sediado em Zagreb e Berlim. Seus membros são Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić and Sabina Sabolović e Dejan Kršić. O WHW organiza uma série de produções, exposições e publicações, além de dirigir a Galeria Nova, em Zagreb. “O que, como e para quem”,

as três perguntas básicas de toda organização econômica, dizem respeito ao planejamento, à conceituação e à realização de exposições, assim como à produção e à distribuição de obras de arte e à posição dos artistas no mercado de trabalho. Essas questões compuseram o título do primeiro projeto do WHW, dedicado ao 150º aniversário do Manifesto Comunista, realizado em Zagreb em 2000, e tornou-se o lema da produção do grupo, dando nome ao coletivo. O WHW foi o responsável pela curadoria da bienal de performance transnacional *Meeting Points 7*, realizada em 2013 e 2014 em uma série de cidades da Europa, da Ásia e de países árabes. Para mais informações, veja: <http://www.meetingpoints.org> [N.T.]

**29** O Movimento dos Países Não Alinhados, que abarca a política do Tricontinentalismo, é uma organização de países do chamado Terceiro Mundo criada em 1955 para se contrapor à polarização entre os blocos socialista e capitalista e organizar uma cooperação entre os estados participantes, no contexto da Guerra Fria. Os principais países que lideraram a formação do bloco foram o Egito, sob Nasser, a Iugoslávia, governada por Tito, a Índia, sob Nehru, e a Indonésia, governada por Sukarno. Posteriormente Cuba passou a ter importante papel na organização do grupo, trazendo países latino-americanos para o movimento, que segue ativo até hoje, mas com papel distinto do que teve em seus primórdios. [N.T.]

**30** Para uma discussão recente sobre esses problemas, veja: Roberts, Hugh. *The revolution that wasn't*. *London Review of Books*, v. 35, n. 17, 12 set. 2013; e Bayat, Asef. *Revolution in bad times*. *New Left Review*, 80, mar.-abr. 2013.

**Andrew Stefan Weiner** é professor-assistente de teoria e crítica da arte na Universidade de Nova York – Steinhardt. É doutor em retórica pela Universidade da Califórnia – Berkeley (2011), com dissertação sobre as transformações na relação entre estética e política na Alemanha Oriental e na Áustria por volta de 1968, enfatizando a categoria do evento. Suas pesquisas buscam mapear circuitos entre arte contemporânea, filosofia crítica, mídia e política.