

Cabeça de porco

174

Luiz Coelho

(Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/FAPERJ)

Resumo:

Este ensaio pretende colidir duas formulações de uma mesma imagem verbal e pictural — “a imagem cabeça de porco” —, a fim de amplificar seus efeitos numa reflexão que extrapole o semiótico. A primeira formulação diz respeito à expressão “cabeça de porco”, que remonta ao Rio de Janeiro de fim do século XIX. Na segunda ocorrência, provocada pela vídeoperformance PORCO (2009), Paulo Nazareth perambula por Belo Horizonte com a cabeça vestida de uma cabeça de porco.

Palavras-chave: Cabeça de porco. Paulo Nazareth. Alteridade. *Revista Ilustrada*.

Abstract:

This essay aims to collide two formulations of the same verbal and pictorial image — “the pig’s head image” — in order to amplify its effects in a reflection that goes beyond the semiotic. The first formulation regards the term “pig’s head”, dating back to Rio de Janeiro late nineteenth century. In the second occurrence, caused by the video performance PIG (2009), Paulo Nazareth walking around in Belo Horizonte with his head dressed in a pig’s head.

Key words: pig’s head. Paulo Nazareth. Otherness. *Ilustrada* magazine.

1. Uma das lembranças da minha infância diz respeito à expressão “cabeça de porco”, do português brasileiro. Na boca dos meus pais, servia geralmente para fazer referência a um espaço em que existisse aglomeração de pessoas vivendo sob condições insalubres. Não preciso sublinhar o tom pejorativo de uma expressão que para mim, na ocasião, possuía teor insólito. Hoje, dois aspectos dessas lembranças me chamam a atenção. O primeiro diz respeito a um amigo de infância, indiretamente. Ouvia meus pais dizerem quando passávamos em frente a sua casa: “aquilo ali é uma cabeça de porco”. O segundo remete a um imóvel em que minha mãe viveu parte de sua juventude com sua família logo que se instalaram no Rio de Janeiro. Minha mãe sempre tomou o número do endereço, Vinte e Nove, como seu nome próprio. Para ela, o Vinte e Nove também era uma cabeça de porco. Recentemente, essa imagem verbal voltou a ocupar meu interesse por outro motivo: o contato fortuito que tive com registros fotográficos de uma videoperformance de Paulo Nazareth. Em *PORCO* (2009), Nazareth passeia pelas ruas de Belo Horizonte com a sua cabeça vestida de uma cabeça de porco. Na minha recepção, os registros da performance provocaram uma série de associações à minha memória da expressão em questão.

O espectro que se estende do uso da expressão no português brasileiro até o modo como sua presença é evocada, ao mesmo tempo, de forma direta e indireta pela videoperformance foi o que provocou a produção destas notas. Inquietava-me que nas duas ocorrências houvesse modos de aparição difusos da “imagem cabeça de porco”. A expressão verbal reporta alusivamente a um espaço em que existe aglomeração de pessoas sob condições desfavoráveis; e o registro visual da performance dá contornos materiais e de literalidade à imagem verbal, sem com isso torná-la unívoca. A hipótese que desejo levar adiante é a seguinte: há um potencial de equivocidade na “imagem cabeça de porco” capaz de tornar problemático seu derredor, seu ambiente e os materiais que constituem sua aparição.

2. A expressão verbal remete ao ambiente histórico carioca do fim do século XIX. Havia no Rio de Janeiro um enorme cortiço conhecido como Cabeça de Porco. Localizado no centro da capital, a construção era, segundo Marcelo Monteiro (2004), “a única opção barata de habitação” na localidade. Muitos dos moradores trabalhavam na

região, cumprindo importante papel na economia local. Segundo Stefan Cunha Ujvari (2003, p. 198), o cortiço era chamado dessa forma pois à frente da construção existia um enorme portal encimado por uma estátua de cabeça de porco. Sobre o número de pessoas que habitavam o cortiço, os rumores variam de quatrocentos a duas mil pessoas.

Em virtude da determinação do prefeito Barata Ribeiro de demolir as moradias que não se adequassem às condições de higiene recomendadas, o Cabeça de Porco foi colocado em evidência. No discurso das autoridades, o Cabeça de Porco figurou como emblemático dessas condições insalubres, sendo submetido à estigmatização. É preciso sublinhar que a medida não foi acompanhada por um planejamento para a realocação dos “futuros” desabrigados. Para dar o tom arbitrário e vertical da medida, faça-se breve alusão ao pronunciamento de Barata Ribeiro dias antes da demolição, em que autoriza os moradores a aproveitarem pedaços de madeira de suas antigas moradias para a construção de suas novas casas (MONTEIRO, 2004). Muitas dessas novas casas acabaram por ser construídas no morro atrás do cortiço, dando origem ao Morro da Favella, hoje Favela da Providência.

Em 26 de janeiro de 1893, o Cabeça de Porco foi demolido sob as ordens do prefeito. A remoção dos moradores, que resistiam à expropriação, só ocorreu graças à intervenção de tropas militares. A medida prefigurou o bota-abaixo de Pereira Passos e teve alto valor simbólico para o que seria uma reconfiguração de grande impacto no espaço urbano carioca. O assunto recebeu visibilidade pela imprensa que repercutiu os eventos. Apesar de reportar diretamente às teses higienistas (e eugenistas) europeias em voga, essa discutível preocupação das autoridades, da imprensa e outros segmentos “ilustrados” da sociedade com a higiene do “povo” não se orientava somente pelas bizarrices de um darwinismo social. Os interesses econômicos, orientados por um liberalismo fisiológico, aliados ao interesse de um replanejamento urbano que tinha como modelo as metrópoles europeias constituíram forças determinantes para a reconfiguração do espaço público que se propunha levar a termo.

De fato, as epidemias eram frequentes, dadas as estruturas sanitárias precaríssimas e a alta densidade demográfica da capital. O acirramento da densidade demográfica no espaço urbano, não só nos cortiços, aliada a uma precariedade estrutural sanitária geral faziam com que os efeitos das epidemias parecessem tão intensos. Tal configuração

gerava consequências alarmantes para os que não dispunham de recursos econômicos ou divisas sociais suficientes. Por outro lado, sob a retórica da solidariedade das autoridades para com uma população exposta às vicissitudes da falta de higiene, retórica que se nota, deve-se instar a patente preocupação das autoridades com os índices de produção desejáveis para o progresso da jovem República, constantemente perturbados pelo impacto da alta taxa de mortalidade da mão de obra.

Em reportagem publicada no calor da hora pela *Revista Illustrada*, Angelo Agostini narrou o evento nos seguintes termos: “Quem suporia que uma barata fosse capaz de devorar uma cabeça de porco em menos de 48 horas? Pois devorou-a alegremente, com ossos, pele e carne, sem deixar vestígios. E só assim a secular cabeça (...) deixou de ser, sob o domínio impiedoso de uma barata.” (AGOSTINI, 1893 apud MONTEIRO, 2004) O autor desta reportagem cujo fragmento cito, além de editor da *Illustrada*, é o cartunista autor da capa



Nessa reportagem, Agostini refere-se ao cortiço como “uma cabeça de porco” e ao prefeito como “uma barata”, dando elaboração verbal ao que ilustra a capa. O periódico em questão tinha grande circulação e tradição no ambiente carioca. Nessa esteira, ressaltou-se a proeminência da figura de Angelo Agostini na cena cultural da cidade.

Tradicionalmente, a *Illustrada* notabilizou-se por reportar e comentar os acontecimentos que povoavam o imaginário da cidade numa linguagem marcadamente acessível em que o imagético era preponderante.

No número em foco, o veículo intervém e comenta o embate que se travava na cidade, tanto na reportagem quanto na ilustração de capa, por meio de procedimentos figurativos. No que diz respeito ao âmbito do verbal, por associações metafóricas e metonímicas. A origem metonímica das duas figurações – a cabeça de porco em cima à entrada do cortiço, dando-lhe nome; e o nome do prefeito, um caráter – não impede que uma deriva semântica as leve até a pregnância do metafórico, com maior relevo na conseqüente lexicalização futura da expressão “cabeça de porco”, em que não mais se notam seus traços metonímicos.

178

Porém, quando reocupamos as imagens produzidas na edição da revista, seu caráter ambivalente parece performar uma equivocidade material que é acompanhada por outra, da memória. Se intentarmos reconstituir os fatos dispondo desses documentos, temos de lidar com o risco de incorrer em anacronismos em face de uma mentalidade histórica irrecuperável e plural. Por outro lado, essa mesma equivocidade material pode lograr uma vantagem, pois nela se podem deflagrar certas dissidências que não foram ou não estão suficientemente encobertas pelos documentos históricos, fazendo sobreviver uma certa qualidade de vestígio e testemunho alternativo às narrativas que se estabelecem como predominantes acerca de um feixe de acontecimentos reunidos sob o guarda-chuva do histórico. Acreditamos que essa força de sobrevivência pode nos auxiliar no empreendimento de ressignificação desses materiais e, por conseguinte, de sua memória.

3. O jornal, conforme a clássica formulação de Hegel, é a oração matinal do homem moderno; a imagem, um dos modos privilegiados de produção e consumo do divino nas sociedades ocidentais modernas. No contexto do fim do século XIX, não é preciso ressaltar o papel central que a imprensa possuía no regime de circulação das imagens, mesmo para os excluídos do circuito de uma cultura letrada, que no Rio de Janeiro de então constituía a maioria da população. No caso do número em questão da *Illustrada*, essa importância se deu sob a forma de intervenção nos assuntos que animavam o interesse político da população como um todo,

e não somente do “público-alvo” do veículo, uma vez que a derrubada do Cabeça de Porco – assunto de destaque na edição – prefigurava uma política de reconfiguração de um grande espectro do espaço urbano.

Sublinho que essas intervenções textuais da *Ilustrada* se deram fundamentalmente sob o gênero crônica, em que o recurso à hibridização entre o comentário jornalístico e a fábula é patente; isto é, elaborações materiais, verbais e imagéticas, em que se veem fundidos recursos estilísticos consagrados pela tradição (a fábula) aos meios de produção marcados pela vida moderna. Um dos efeitos dessa hibridização já se observa na imagem de capa e na reportagem, os dois atores aparecem quais personagens de uma fábula e, ao mesmo tempo, não deixam de insinuar-se como agentes históricos, produzindo uma formulação híbrida, em que se observam procedimentos jornalísticos de reportagem e opinião e fábula (com moral ambígua). Em suma, tratam-se de agentes constituídos a partir de uma lastreável assimetria de papéis sociais e fabulares.

Esses atores não equivalentes comparecem, curiosamente, a partir da associação entre um campo simbólico humano (os moradores do cortiço e o prefeito) e não humano (o porco e a barata), numa formulação marcada por certa liminaridade entre o ficcional e o não ficcional, lugar comum no exercício da crônica jornalística humorística e política. Embora essa dupla aproximação entre as séries animal/humano e ficcional/não ficcional incida sobre os dois atores da cena, a atribuição de valor a cada uma das duas recebe dotação distinta. O que se transporta de um campo de significados, na gestão de relações entre o campo animal e humano, é selecionado de maneira desigual.

Não é sintomático que na “imagem cabeça de porco” a desordem ganhe relevo, enquanto na mesma figuração a barata transpareça uma virtuosa tenacidade? Sobretudo no nosso imaginário pós-revolução industrial, e nele a associação da barata a uma imagem de tenacidade, longevidade, tal como no mito científico que vê na barata um animal milenar. Imagem da qual não se pode excluir uma de suas contrapartidas: o fato de que a barata também é vista como praga das sociedades urbanas modernas cuja configuração arquitetural favorece não só sua sobrevivência mas potencializa sua multiplicação. Formas de vida que ocupam um espaço privilegiado na configuração dos sistemas sanitários tubulares predominantes nos aglomerados urbanos modernos.

Curiosamente, na edição, a cabeça recebe contornos materiais imponentes, sendo investida de uma opulência que, aposta à tenacidade da barata, produz um índice moral problemático que se endereça, reconstitui e torna material a perplexidade que o Cabeça de Porco provocava. Mesmo diante de tanta nobreza, a cabeça insinua sua opulência. Se não estamos falando exatamente de procedimentos materiais que se definem em perspectiva dos efeitos que desejam produzir-se em um público, uma vez que esses efeitos são *a posteriori* da recepção; podemos, certamente, ver-nos diante de documentos cujo efeito em seu público, ou ao menos os juízos que fazem desse público, é elemento constitutivo de sua produção.

Isso posto, podemos dizer que a publicação faz ver um embate político que se trava não só nos intervalos entre verbal e imagético, mas no modo como os corpos são imaginados. Portanto, gostaria de voltar à capa da revista, a fim de ressaltar um fator: o duelo entre barata e cabeça de porco representado como uma cena de refeição, reportando à narrativa da reportagem. E com menor ênfase, nessa mesma imagem, um outro elemento: a presença difusa, nas laterais que marginam o desenho, de figuras informes feitas a rabisco fraco.

A demolição do cortiço é fabulada pelas imagens em questão como uma cena de banquete do qual só se serve, sugestivamente, uma barata. Como pode uma só barata devorar uma cabeça de porco? Que tipo de apetite desmesurado é esse que se acomoda nessa fábula visual? Trata-se de um festim em que atuam em primeiro plano uma cabeça de porco com traços fisionômicos rijos, em *freeze frame*, subjugada (na iminência de ser devorada, considerando que seu significado é tomado de permeio por aquele que se disputa na crônica) por uma barata. Os instrumentos da decapitação do porco estão em elipse – assim como a cena de sua decapitação, de uma relação ao mesmo tempo ilustrativa e serial entre crônica e capa. O festim, refeição dos vencedores de uma guerra, parece fornecer pano de fundo mítico para a narrativa elaborada ao mesmo tempo pela reportagem e pela capa. A extinção dos cortiços foi um fator preponderante no processo de favelização da cidade. Estamos falando de um processo de reconfiguração do espaço urbano cujas consequências diretas se impuseram de forma mais sensível sobre a parcela economicamente desfavorecida da população, processo no qual o Rio de Janeiro teve protagonismo.

Penso, ao falar em protagonismo, em iniciativas como o bota-

abaixo: expediente de purgação do espaço público do que o desidentificava com um modelo urbanístico e étnico europeu. Essa conjuntura teve efeitos devastadores sobre o modo como a maior fatia da população ocupava o espaço urbano que, a despeito do que afirmavam os discursos instituídos, não representou um papel passivo no processo, basta lembrar a Revolta da Vacina e a preocupação das autoridades em coibir quaisquer manifestações populares, nos primeiros anos da República.

José Murilo de Carvalho, em *Os Bestializados* (1987), aponta que a implantação do projeto político republicano no Brasil foi marcada por um componente de instabilidade. Nesse contexto, a capital era uma espécie de caixa de ressonância de uma configuração política conflituosa resultante do modo ambíguo como os ideais republicanos se impuseram. A multiplicação nos discursos oficiais da aparição do termo “povo”, e sua apropriação, é um exemplo eloquente desse cenário de incongruências. Nesses discursos, o conceito, utilizado para designar a fatia mais numerosa da sociedade, acabava por encobrir uma massa complexa de indivíduos, os moradores das centenas de cortiços espalhados pela cidade. O “povo” seria, nesses termos, uma entidade de limites nada distintos e que adotaria sistematicamente uma postura passiva, bestificada, diante dos acontecimentos políticos. No entanto, essa apropriação, se nos fiarmos no estudo de José Murilo de Carvalho, não manifesta somente o exercício de um poder unilateral que se efetiva na positivação do sentido, em seus próprios meios de circulação; neles mesmos, o encoberto vaza, emerge.

(Digressivamente, poderíamos perguntar a respeito da ilustração de capa da revista: quem ou o quê são essas silhuetas, essas sombras? E se sugeríssemos que essas sombras, ao fundo, são os espectadores dessa refeição, de que presenças estaríamos falando? Seriam elas representações materiais de outros agentes desse embate? Como essas presenças intervêm na cena? Poder-se-ia incluí-los sob o termo guarda-chuva “povo”?)

Se a efetivação do conceito de “povo”, nos termos propostos por Carvalho, é marcada e mascarada por um contexto de entusiasmo com os ideais republicanos e emancipatórios – no século XIX, o componente revolucionário desse ideário acabou esmaecido a fórceps por uma insubmissão material do que os discursos se esforçavam por encobrir. Assim, a identificação de um contingente da população, fragilizado economicamente e/ou estigmatizado por fatores étnicos (ex-escravos, capoeiras, sobreviventes da Campanha de Canudos e outros imigrantes),

a uma entidade coletiva que responde “bestificada aos acontecimentos” não ocorreu, no entanto, sem uma perturbação nos dispositivos de sentido e poder (entendido, sobretudo, como biopoder) desde a sua efetivação.

Por “bestialização”, entenda-se, nos termos de Murilo de Carvalho, a determinação de um agente como incapaz de exercer a cidadania plena; isto é, de ser “povo” em um sentido forte. O bestializado subsiste no espaço político na condição de espectador passivo. Não exerce relação mediada com a realidade política por não lhe ter sido franqueada a emancipação, condição *sine qua non* do exercício da cidadania, nos termos do historiador. Não por acaso, a produção de uma imagem bestializada do “povo” concorreu com a profunda alteração demográfica que a cidade sofreu “em termos de número de habitantes, de composição étnica, de estrutura ocupacional.” (CARVALHO, 1987, p. 16) e que acabou por favorecer os não bestializados, os “verdadeiros atores” do espaço político que, curiosamente, não estão em primeiro plano, não diretamente, em nenhuma das duas formulações imagéticas produzidas pela revista.

No comportamento da “besta”, ao contrário, seria flagrante uma certa inaptidão nos ritos sociais que manifesta a ausência de uma relação de interesse com o entorno. Assuntos de foro político não interessariam, ou não da mesma maneira, aos bestializados. Imantados à natureza, suas reações têm a forma da resposta instintual. Ao redor dessa concepção de bestialização, pode-se distinguir todo um campo associativo que aproxima o ato de se assemelhar à besta, perder a natureza humana (animalizar-se), do de se brutificar: tornar-se estúpido. Nessa acepção, o termo deflagra uma inscrição de significado que se confunde com uma determinação ontológica e política, ao mesmo tempo: o bestializado é nivelado, por sua não emancipação, ao animal.

4. Paulo Nazareth é um artista multidisciplinar que continua, segundo Mazzucchelli, “com perspicácia e humor alguns procedimentos e valores estéticos do experimentalismo conceitual da década de 70” (MAZZUCHELLI, 2012¹). Além da performance, entre esses aspectos estão, resumidamente: um trabalho contínuo de alteração e problematização dos suportes materiais artísticos; experimentações

1 A edição em que essa reflexão de Kiki Mazzuccheli sobre o trabalho de Nazareth é publicado (apud NAZARETH, 2012) não possui número de página.

construtivas com os espaços institucionais da arte; extrapolação do *medium* artístico; o acento no caráter processual e serial do trabalho artístico e no modo como os corpos, em primeiro lugar o do artista, devem ser implicados nesse processo; a atenção a essas implicações processuais em perspectiva de seus espaços de aparição; e, sobretudo, a constante rejeição de um ideal de organicidade e acabamento artístico.

O trabalho de Nazareth, no entanto, não enfatiza um conceptualismo, ora residual ora predominante no experimentalismo da década de 70. Refiro-me às produções ainda muito devedoras da “mais geral de todas as categorias disponíveis para a descrição de obras de arte” (BÜRGER, 2008, p. 46), a categoria de “meios artísticos”. Trata-se do duplo trabalho levado a termo pelas vanguardas históricas e radicalizado pelo experimentalismo de 70. Primeiro, de tornar universalmente disponíveis os materiais artísticos da tradição artística, considerando um espectro que vai da arte pré-burguesa até o desenvolvimento da arte burguesa (inclusive as próprias vanguardas históricas, em relação ao experimentalismo de 70), considerando não só a institucionalização da arte, mas também a consolidação do domínio político e econômico do modo de vida burguês. E, segundo, pela recusa de que a validade geral do trabalho artístico é determinada por sua própria práxis, conforme um princípio de autonomia em arte. Bürger emenda que “esta possibilidade tem seu pressuposto histórico no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa.” (2008, p.48).

Para as vanguardas históricas, essa alteração destituente se realiza como dupla reivindicação com efeitos sobre a produção e a recepção – uma alteração de tal maneira do contexto de produção que resulte em obras capazes de deslocar os esquemas de sua própria apreensão. A dupla reivindicação aparece aqui primeiro como esforço de problematização dos limites formais restritivos da atividade artística, sobretudo em termos de experimentação formal; e, segundo, como aposta de superação do esteticismo, para que dê lugar a uma prática artística dissoluta (ou ao menos problematizadora) dos limites entre arte e vida².

2 Embora esse ideal das vanguardas históricas, por um certo prisma, tenha fracassado, esse duplo esforço resultou em contribuições específicas, como um avanço na direção de uma problematização mais efetiva do status da autonomia da arte, como defende Peter Bürger (2008). Desenvolver mais a tese de um fracasso das vanguardas históricas e, paradoxalmente, de sua conseqüente rentabilidade. Questionar duas ideias: o imperativo de historicização e a recorrência à arte como declaradamente ilustrativa da teoria que se está desenvolvendo. Do ponto de vista da historicização das categorias estéticas se explica o conteúdo da contribuição das

A tese de que os ataques ao esteticismo – noção pejorativa à qual está associado um certo ideal estereotipado da experiência estética na sociedade burguesa – promovidos pelos movimentos históricos de vanguarda fracassaram é desenvolvida por Peter Bürger no seu célebre trabalho *Teoria da vanguarda* (2012). A pretensão de Bürger é oferecer um “marco categorial” que auxilie as análises sobre o desenvolvimento histórico de uma teoria estética sobre as vanguardas. A abordagem de Bürger tem como fiador o princípio de que “já” é possível depreender objetivações históricas reais das manifestações artísticas de vanguarda, considerando as condições do observador no tempo presente.

Duas teses orientam o trabalho de Bürger: 1) “[...] a plena diferenciação dos campos de um objeto é a condição de possibilidade para um conhecimento adequado do objeto” (2012, p. 44); e, 2) “[...] com os movimentos históricos de vanguarda, o subsistema social da arte entra no estágio de autocrítica.” (p. 52). A possibilidade de autocrítica resulta de um avanço empreendido pelas vanguardas históricas até seu ponto de saturação. Segundo Bürger, “a instituição arte” enquanto “aparelho produtor e distribuidor” (p. 53) cujos efeitos não transcendem seus próprios domínios constituiria o alvo contra o qual se faz o protesto vanguardista. Em outras palavras, a vanguarda, ao fazer constar um protesto contra o esteticismo, auxilia no seu reconhecimento como problema lastreável, tornando possível à própria arte o exercício de uma autocrítica.

Não sendo de interesse imediato para o nosso trabalho, a referência que faço ao contexto das vanguardas históricas, já muito repercutido, se baseia em alguns aspectos: a) a teoria da vanguarda é um saber com pretensões críticas que deliberadamente responde a circunstâncias inscritas por certa historicidade do presente, a partir de um expediente de objetivação histórica da arte; e, b) no que oferece uma formulação do problema da autonomia em termos estéticos.

A configuração dessa problemática na obra remonta, como marco inicial de análise, aos processos históricos de ascensão e emancipação da sociedade burguesa. Há outros elementos no texto que também contribuem para a delimitação dessa questão em seu aspecto duplo, do problema da autonomia da arte e de sua compreensão como confinamento, em especial o privilégio que é dado à tensão entre emancipação e

vanguardas na direção de promover avanços efetivos na compreensão do problema do status da autonomia da arte.

institucionalização da arte e, a partir desse privilégio, a consolidação de uma disciplina específica, a estética, dedicada a objetivar os efeitos do acontecimento artístico e também, ao menos desde o idealismo alemão, do juízo estético. A sociedade burguesa é o termo de comparação para o marco teórico que se pretende delimitar e tornar inteligível: aquele imposto pela emergência do fenômeno, que agora se oferece como localizado, das vanguardas históricas. Segundo Peter Bürger, “[apenas] com a constituição da estética como esfera autônoma do conhecimento filosófico é que surge o conceito de arte em consequência do qual a criação artística se vê arrancada à totalidade vital” (p. 85). A emergência dos movimentos históricos de vanguarda inscreve-se como protesto contra o ideal de depuração da arte, com o qual se identifica certo ideal de experiência estereotipado da experiência artística na sociedade burguesa.

Há um número considerável de recorrência, na produção teórica atual, ao ideário moderno e o que dele sobrevive sob alteração: o problema da autonomia em arte. Ao mesmo tempo, nessas contribuições, a referência a esse ideário se dá por dois motivos: no que torna visível um estado de saturação ou, como diz Bürger, de fracasso (cf. BÜRGER, 2012, p. 17) de um certo ideal de arte associado ao contexto de experiência das sociedades burguesas; e no que se oferece como termo de diferenciação para a descrição dos termos da experiência estética no presente em seu modo de resposta específica a um campo de problemas articulados, entre os quais se ressalte o problema da autonomia em arte.

Pensando o caso da performance de Nazareth, pode-se notar uma discordância significativa para com esse modelo. Da escolha dos temas até dos dispositivos escolhidos para levar a termo seus trabalhos, desde seus espaços de apresentação, distribuição e recepção, o acento recai sobre o lastro vivencial e histórico. Não há dissolução da forma, mas o cancelamento de sua preponderância. Desse modo, Nazareth dispõe da experimentação formal como modo de ocupação e expropriação do *medium* artístico (nos termos de Adorno tais como reformulados por Bürger), animado ou dando visibilidade a reivindicações não propriamente “estéticas”. É o caso dos seus embates em torno “da questão racial, assunto que, embora premente, praticamente inexistente nos atuais debates em torno da arte contemporânea brasileira” (MAZZUCHELLI, 2012).

Esse privilégio não é exclusivamente temático na medida em que também dilui e torna equívocos os limites entre os campos procedimental

e vivencial-histórico, apostando ao mesmo tempo em suas relações e descontinuidades. Por isso, eu acrescentaria ao debate racial a evidência que Paulo Nazareth dá a uma problemática cosmopolítica (que não é o mesmo que cosmopolita). Falo do seu esforço de aproximação entre questões étnicas e identitárias em direção a uma discussão que inclua formas de vida não humanas. A configuração desse *modus operandi* todo particular em Nazareth faz com que sua atividade artística acabe por flertar com certo ativismo em favor do minoritário cuja retórica é pregnante também em reivindicações políticas de cunho ecológico.

Cabe ressaltar, porém, que a sobrevivência desse problema pressupõe que tenha assumido uma configuração distinta daquela a que a *Teoria da vanguarda* se vincula. Como testemunho dessa sobrevivência, refiro-me a um trabalho de certa popularidade no meio acadêmico brasileiro que também entende um fenômeno de alteração conjuntural como indicativo da emergência de um novo paradigma da arte e crítica de arte. Refiro-me ao sexto capítulo de *O retorno do real* em que Hal Foster constata que entre as décadas de 80 e 90 o panorama da arte ocidental e de sua recepção foram agitados pela emergência de um, cito, “novo paradigma estruturalmente semelhante ao antigo modelo do ‘autor como produtor’: *o artista como etnógrafo*.^{3*}” (2014, p. 161).

Esse modelo, cuja autoria Foster atribui a Benjamin, baseia-se em duas oposições que ainda modulam, formuladas em outros termos, as questões que ocupam esse novo paradigma: o privilégio da técnica sobre o tema e da posição sobre a tendência (cf. FOSTER, 2014, p. 159). O privilégio da técnica é solidário ao proletariado no âmbito de uma experimentação formal que tem como horizonte uma “derrocada” da arte e da cultura burguesas (cf. FOSTER, 2014); enquanto o posicionamento junto ao proletariado propõe o desenvolvimento “de uma cultura proletária no sentido mais tradicional da palavra” (BENJAMIN apud FOSTER, 2014, p. 159) com o objetivo de uma “superação” da arte e da cultura burguesas. O posicionamento de Benjamin justifica-se por certo otimismo em relação ao produtivismo de vanguarda que acaba por dar bases a uma concepção autonomista da arte. Paradoxalmente, a solidariedade dos artistas e críticos com os produtores deveria ser uma “solidariedade na prática material” (p. 160) que fosse capaz de conjurar o lugar impossível de um mecenato ideológico que colocava o

3 * Os grifos interiores às citações são todos de iniciativa do autor.

trabalhador na posição de um outro passivo (cf. FOSTER, 2014, p. 159). Isto é, a vinculação entre arte, artistas e críticos de arte, e proletariado precisa ser levada a termo em um espaço de autonomia, ou que possibilite a emancipação; e esse espaço é aquele da experimentação formal, do trabalho sobre os meios materiais. Para Foster, essas antíteses ainda operam em “versões contemporâneas” dessa problemática: “(...) a qualidade estética *versus* relevância política, forma *versus* conteúdo.” (p. 159) O que Benjamin responde “à estetização da política sob o fascismo” serve para esses artistas e críticos contemporâneos responderem às questões impostas pelo novo contexto, como:

(...) à capitalização da cultura e à privatização da sociedade sob Reagan, Thatcher, Kohl e companhia – ainda que essas transformações tenham dificultado a intervenção. Aliás, quando essa intervenção não se restringia ao aparato da arte, suas estratégias eram mais situacionistas que produtivistas – ou seja, mais preocupadas com as reinscrições das representações dadas. (p. 159)

O objeto de contestação também continua o mesmo para esse novo paradigma: “a instituição de arte capitalista-burguesa (o museu, a academia, o mercado e a mídia), suas definições excludentes de arte e artista, identidade e comunidade.” (p. 161). O ponto de virada, porém, se dá por um deslizamento. O que é entendido por Benjamin em termos econômicos é, por esses outros, definido em termos também identitários. Cito: “é o outro cultural e/ou étnico, em nome de quem o artista engajado mais frequentemente luta.” (p. 161)

A consequência desse deslizamento é a emergência de alguns impasses. Vejamos: 1) se o lugar de transformação política é tomado como coextensivo ao de transformação artística, como é o caso do modelo benjaminiano, as vanguardas políticas situam as artísticas e, em alguns casos, são capazes de aperfeiçoá-las e substituí-las. Essa posição sugere que a experimentação artística possuiria algum tipo de privilégio no que tange ao alcance da “alteridade”, que não se dá em termos de independência absoluta; 2) se esse lugar de contato (ou contágio) é necessária vinculação com uma alteridade sempre situada *em outra parte* (p. 161), que não aquela em que se localiza o artista ou o intelectual, este último deve colocar sempre em questão os dispositivos

que mediam essa relação com o outro que lhe interessa. Esse segundo impasse aponta para um terceiro: 3) ou o artista não é percebido como outro e, portanto, tem acesso restrito à alteridade posta em outro lugar; ou é percebido como outro e, por isso, tem acesso automático a esta.

Em termos identitários, parte-se de uma cisão: de um lado a atividade artística e o pensamento crítico; e, do outro, a manifestação de alteridade. Essa assimetria presume uma desigualdade de condições entre artistas e críticos (ocidental, burguês, capitalista, colonizador etc.) e o “outro” da vez (proletário; (pós-)colonializado; subalterno etc.). Os termos dessa presunção de assimetria se definem, para Foster, projetiva e mutuamente: projeta-se um “outro” localizado em um “plano de imanência” (proletário; (pós)colonializado; subalterno etc.) ao mesmo tempo em que se definem os contornos de um sujeito submerso na técnica e na “ideologia” (ocidental, burguês, capitalista, colonizador etc.).

A denúncia de Foster é certa pois deflagra que os três impasses enumerados acima (as modernidades produtivistas, o suposto realista e a fantasia primitivista, respectivamente) compartilham de uma mesma ilusão: o privilégio do outro, por sua imanência, a instâncias vedadas ao mesmo, submerso pela ideologia (a parcela de transcendência a que o outro só acede com o auxílio do *já* emancipado). Para Foster há “dois precedentes importantes do paradigma do etnógrafo na arte contemporânea em que a fantasia primitivista é mais ativa” (p. 163): o surrealismo dissidente associado a Bataille e Leiris; e, o movimento da *négritude* com Senghor e Césaire. Em ambos os casos, a “outridade” é levada a termo por assimetriações e hierarquizações que levam a identificar o outro ao mesmo tempo como, em parte, resultante do encontro com o mesmo; e, por outro, reificando a alteridade como a parte que falta ao mesmo; isto é, ambos redundam, de maneiras distintas, numa política de exploração do outro pelo mesmo.

Na arte *quasi*-antropológica atual, a associação primitivista do inconsciente com o outro raramente se dá desse modo. Às vezes a fantasia é assumida enquanto tal, criticamente, (...) em outras ocasiões, a fantasia primitivista é absorvida pelo pressuposto realista, de modo que, agora, considera-se que *o outro* está *dans le vrai* [no verdadeiro]. Essa versão primitivista do pressuposto realista, esse lugar da verdade política em um outro ou um fora projetados, tem efeitos problemáticos que vão além da decodificação

automática da identidade vis-à-vis a alteridade aqui apontada. Primeiramente, este fora não é o outro em nenhum sentido sensível. Além disso, essa localização da política como o fora e o outro, como operação transcendental, pode desviar o foco de uma política do aqui e agora, da contestação imanente. (p. 164-165)

Assim, a “projeção” desse exterior-outro (cf. FOSTER, 2014) se estabelece em termos de disjunção de temporalidades. Segundo Foster, o tempo é imanente ao mundo e coextensivo a este, mas as relações entre as partes do mundo não se dão todas no regime de uma mesma temporalidade, de onde se pode concluir que: “a dispersão no espaço reflete diretamente, o que não significa dizer simplesmente ou de modo óbvio, a sequência no Tempo.” (p. 165). Essa projeção mútua e irregular, pois não se dá sempre da mesma maneira e segundo as mesmas regras, entre tempo e espaço produz narrações que supõem residualmente:

(...) uma conexão entre o desenvolvimento (ontogenético) do indivíduo e o desenvolvimento (filogenético) das espécies (como na civilização humana, o mundo da arte etc.). Nessa associação, o primitivo é inicialmente projetado pelo sujeito branco ocidental como um estágio primal da história *cultural* e depois reabsorvido como um estágio primal da história *individual*.

(...) *E na medida em que a fantasia primitivista está desarticulada, na medida em que o outro permanece confundido com o inconsciente, as explorações da alteridade até os dias de hoje irão “alterizar” o eu [“other” the self] à maneira antiga em que o outro permanece o contraponto do eu (por mais perturbado que esse eu possa estar no processo), mais do que fazer do outro um eu [“selve” the other] o outro de novas maneiras em que a diferença seja permitida, até mesmo apreciada (talvez por meio do reconhecimento de uma alteridade do eu). Também nesse sentido, a fantasia primitivista pode sobreviver na arte quasi-antropológica. (p. 165-166)*

Esse atraso temporal, que redundava em espacial, produz um problema político que implica diretamente a capacidade e a qualidade da agência desse exterior-outro. “Daí resulta uma política que pode *consumir* seus sujeitos históricos antes de eles se tornarem historicamente efetivos.” (p. 167) A maneira como Foster formula a questão conduz

a um impasse: concebida em termos de exterioridade absoluta e necessariamente assimétrica, a alteridade não só inexiste em um “sentido sensível”, mas, ao ser identificada, enfraquece também a “contestação imanente”. Na formulação de Foster, o que está sob júdice é o potencial de contestação imanente desse exterior-outro. Nesses termos, o que está em questão é a pertinência do deslocamento de atitude da arte em direção, diz o historiador, a uma postura em que seus interesses são ubíquos àqueles das manifestações de alteridade étnica, sexual, geográfica, etc.

5. No texto de apresentação da exposição *Atlas. Como carregar o mundo nas costas?* (Museo Nacional Reina Sofia, Madri, 2010-2011), Georges Didi-Huberman desdobra criticamente a exposição da qual também foi o curador. A exposição reúne documentos de artistas em que se pode ver ao mesmo tempo o trabalho com imagens e o processo de seu tratamento; dispendo de materiais em que o aspecto procedimental esteja em primeiro plano. Os materiais expostos, segundo o crítico-curador, manifestam uma heterogeneidade que fala por si. No entanto, trata-se de um arranjo “interdisciplinar que recorre o século XX e nosso recente século XXI, elegendo o atlas de imagens *Mnemosyne*^{4*} como ponto de partida” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 5). O critério de seleção do material baseia-se na presença de um “método heurístico comum” a esses trabalhos artísticos “baseado em uma montagem de imagens heterogêneas” (p. 5).

O interesse do crítico-curador se concentra em “uma nova forma de contar a história das artes visuais” atentando para métodos, cujos vetores são a montagem e seu caráter processual, que mobilizem “um conhecimento transversal, não estandarizado, de nosso mundo” (p. 5). A exposição reúne trabalhos de composição inacabada. A montagem é tomada como procedimento distintivo de um método de conhecimento e ferramenta de leitura da arte contemporânea. Segundo o autor, esses trabalhos dão a ver a emergência de uma força visionária.

Descobre-se, então, o sentido em que os artistas contemporâneos são “sábios” ou precursores de um gênero especial: recolhem pedaços dispersos do mundo como o faria uma criança ou um trapeiro – Walter Benjamin comparava estas duas figuras com o autêntico sábio materialista. Fazem com que se encontrem

4 [□] O grifo é do autor.

coisas fora das classificações habituais, retiram dessas afinidades um gênero de conhecimento novo, que nos abre os olhos sobre aspectos inadvertidos do mundo, sobre o inconsciente mesmo de nossa visão. (p. 6)

O trabalho artístico, segundo essa concepção, distingue-se por oferecer ao olhar um mundo reconfigurado – especializado em imagens em processo. Isto posto, podemos nos perguntar: a ocorrência da “imagem cabeça de porco” no trabalho de Paulo Nazareth encetaria um comportamento semelhante? Se, experimentalmente, nos apropriarmos das imagens compósitas produzidas pela performance *Porco* de Nazareth como um composto de imagens em processo de alteração, que implicações produziríamos? No que diz respeito à relação entre a performance e a expressão “cabeça de porco”, como foi convocada nas secções anteriores, cabe dizer que há, entre as duas, zonas de vizinhança a serem exploradas. Contudo, no que se leva adiante essa aproximação, tem de se lidar com uma brusca interrupção. A performance não faz referência alguma à expressão. Para ser mais rigoroso, esse acontecimento artístico não faz referência alguma; resistindo, desde sua constituição material, ao campo referencial.

Em *Porco* [videoperformance (2009)], Paulo Nazareth, vestindo uma cabeça de porco, circula por ruas e estabelecimentos do Centro de Belo Horizonte com uma peça de carne no colo. Ocupa, interpelando transeuntes com a afirmação de uma presença, no mínimo, invulgar. Não é preciso sublinhar o caráter incomum desse modo de aparição. Passear com uma cabeça de porco pelas ruas de uma metrópole não significa o mesmo que produzir uma obra que ocupará os espaços museológicos da mesma cidade; trata-se de um comportamento que pode não ser muito bem recebido por seu “público”, não se apresenta como arte. Mais do que isso, um evento de tal natureza tem implicações que não se restringem ao estético.

O gesto performático de Nazareth, sugiro, deve ser lido em perspectiva do modo como constitui seu público: de roldão; e, por conseguinte, no que torna indissociável a realização artística da eventualidade, manifesta pelas circunstâncias em que se promoveu a performance. No entanto, mesmo que investida da contingência, a performance parece produzir um efeito de alheamento.

O registro visual de *Porco*

192

sugere que o movimento é um dado constitutivo – o percurso do “cabeça de porco”, o rosto da jovem –, parece indelével a um plano de imanência da dimensão material e, não obstante, provocativo de uma cadeia associativa que deriva até a expressão cabeça de porco. Assim, entre os contornos materiais da performance e da expressão, se estabelece um espectro de tensão, de dissidência. Nele, as imagens não podem ser tomadas como análogas, resistem a isso, no que ocupam e fazem aparecer o tumulto.

O corpo do artista é uma das instâncias de um evento artístico, exposto ao contato direto com o público, sob a espécie de um compósito, no registro e na performance. A imagem cabeça de porco que produz positiva e subtrai: a cabeça de porco sem um corpo de porco e o corpo de um homem sem sua cabeça. O caráter compósito produzido por essas operações duplas parecem tolher a suspensão dos termos envolvidos. Assim, os elementos se ativam e se desativam, não chegando sequer a um estado de suspensão, imantados na imagem (que são muitas) densa e conflituosa. A performatividade aqui que não é função da desmaterialização da arte. Recusa-se a obra, aferroando-se ao material. É por essa prerrogativa que a imagem não requisita qualquer legenda ou sobrecamada ilustrativa, produzindo uma ocasião em que não é só

possível resistir ao conluio com o figurativo, mas desativar seu impulso contumaz, inquirindo-o, desde a recusa de seus modos de produção.

As duas ocorrências da imagem do porco resultam de composições, tratam-se de montagens. A diferença fundamental, e produtiva, entre as duas diz respeito ao modo como se produzem, se conservam e perdem. No primeiro caso, a figura verbal “cabeça de porco”, que congrega um campo associativo que não se reduz ao que se atentou na seção anterior, alude a um espaço em que existe aglomeração de pessoas vivendo sob condições desfavoráveis. O modo de efetivação da imagem é a figuração. A expressão verbal produz uma imagem que de forma conflituosa, na medida em que seus termos discordam entre si, precipita uma circunscrição de um lastro de realidade social. Circunscrição que, não obstante, não estanca a deriva dessa mesma realidade que se comporta, antes, como superrealidade.

No segundo caso, o registro visual da performance dá contornos materiais e de literalidade à expressão em questão (um transeunte, de fato, dotado de uma cabeça de porco), sem, no entanto, ser correlativa ao seu significado. Quero dizer com isso que a comunhão que a performance de Nazareth estabelece com a expressão verbal, se faz na medida em que a expressão é evocada em sua literalidade, no que esconjura sua camada figurativa. O literal aqui não se efetiva pela referência, mas por sua recusa. Recusa que atinge a raia do confronto, do enfrentamento.

Essa continuidade cesurada, descontínua entre os dois modos de atualização da imagem cabeça de porco consta como resistência política e econômica, na medida em que se afirma em sua incontornável materialidade, insubmissa e inconstante, extrapolando e esmaecendo o semiótico, destituindo uma suposta propensão da imagem à efigie ou a uma função-efígie. Acessar a imagem cabeça de porco, nos termos impostos por Nazareth, pressupõe lidar com uma aparição instável e tumultuosa, fazendo alastrar esse componente de instabilidade pelo espaço público: uma instalação transitória de uma alteridade a um só tempo irreduzível, incontornável e ativa, enquanto perturba o *medium*, em seu espaços de apresentação.

BIBLIOGRAFIA

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Atlas. Como carregar o mundo nas costas?”. Museo Nacional Reina Sofia, Madri, 2010-2011. Trad. Alexandre Nodari. Disponível em <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/atlas.html>>. Acesso em 10/05/2014. 2010.

FOSTER, Hal. “O artista como etnógrafo”. In: _____. *O Retorno do Real*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MAZZUCHELLI, Kiki. “Sobre marfins, dentes e ossos: uma breve introdução ao trabalho de Paulo Nazareth”. In: NAZARETH, Paulo. *Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA*. [textos de Janaina Melo et al.; versão para o inglês de Philippa May Bennett]. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

MONTEIRO, Marcelo. “O avô das favelas”. Publicado em 19/04/2004. Disponível em <<http://www.favelatemmemoria.com.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=4&infoid=63>>. Acesso em 08/05/2014.

NAZARETH, Paulo. *Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA*. [textos de Janaina Melo et al.; versão para o inglês de Philippa May Bennett]. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

Projeto Memória. Oswaldo Cruz [verbete]. Disponível em <http://www.projetomemoria.art.br/OswaldoCruz/verbetes/cabeca_porco.html>. Acesso em 10/05/2014.

UJVARI, Stefan Cunha. *A história e suas epidemias. A convivência do homem com os microrganismos*. Rio de Janeiro: Senac Rio; São Paulo: Senac São Paulo, 2003.