

Conexões **C**ulturais

Revista de Linguagens, Artes e
Estudos em Cultura

EDIÇÃO ESPECIAL - LANÇAMENTO

periodicos.claec.org

Realização:

**Centro Latinoamericano
de Estudos em Cultura - CLAEC**

INSTITUTO
Conex
Conectando Sociedades

EDITORES-CHEFE

1. Bruno César Alves Marcelino, Centro Latinoamericano de Estudos em Cultura, Brasil
2. Rubén Dario Fernández Garcia, Centro Latinoamericano de Estudos em Cultura, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL

1. André Machado Costa, Centro Latinoamericano de Estudos em Cultura, Brasil
2. Icaro Vasques Inchauspe, Centro Latinoamericano de Estudos em Cultura, Brasil
3. Juliana Porto Machado, Centro Latinoamericano de Estudos em Cultura, Brasil
4. Raicilane Barbosa J. Santana, Centro Latinoamericano de Estudos em Cultura, Brasil

EDIÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA

Rubén Dario Fernández Garcia

CONSELHO EDITORIAL

1. Dr. Alexandre Almeida Barbalho, Universidade Estadual do Ceará, Brasil
2. Dra. Ana Lucia Goelzer Meira, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
3. Dra. Ana Lúcia Montano Boéssio, Universidade Federal do Pampa, Brasil
4. Dra. Aurora Labio Bernal, Universidad de Sevilla, Espanhal
5. Dr. Danillo Barata, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

6. Dra. Denise Moser, Universidade Federal do Pampa, Brasil
7. Dr. Fábio Régio Bento, Universidade Federal do Pampa, Brasil
8. Dr. Luiz Ramires, Universidade de São Paulo, Brasil
9. Dra. Maria de Fátima Bento Ribeiro, Universidade Federal de Pelotas, Brasil
10. Dr. Ramón Reig, Universidad de Sevilla, Espanha
11. Dr. Raul Rojas Soriano, Universidad Nacional Autónoma de México, México
12. Dr. Roberto Thiesen, Universidade Federal do Pampa, Brasil
13. Dra. Rosário Radakovich, Universidad de la República, Uruguai
14. Dra. Vera Maria Guimarães, Universidade Federal do Pampa, Brasil

CRIADOR DA MARCA:

Bruno Marcelino
Nicole Alejandra Valdivia Campusano,
Universidad Católica del Norte, Chile

DIAGRAMAÇÃO:

Bruno Marcelino
Juliana Machado

REALIZAÇÃO:

CENTRO LATINOAMERICANO DE ESTUDOS EM CULTURA

INSTITUTO CONEXÃO SOCIOCULTURAL

Conexões Culturais – Revista de Linguagens, Artes e Estudos em
Cultura. ISSN: 2447-018X

Volume 01, nº 01, (JULHO 2015). – Jaguarão, RS: [s. N.],
2015.

(Centro Latinoamericano de Estudos em Cultura)

Semestral

1. Linguagens e expressões artísticas. 2. Estudos culturais.
3. Teorias da Arte e da Cultura. I. Título.

CDD 306

Centro Latinoamericano de Estudos em Cultura – CLAEC
periodicos.claec.org
www.claec.org

Rua Marechal Deodoro, 377 - Centro - Jaguarão / RS - Brasil - CEP: 96300-000
+55 53 3261-2478 / 8456-7959 | periodicos@claec.org

Sumário

EDITORIAL 05

ARTIGOS 07

Conexões entre inteligência política e manutenção do poder em Nicolau Maquiavel

Connections between political intelligence and power maintenance in Niccolò Machiavelli

FÁBIO RÉGIO BENTO 08

Literatura e cultura: espaços de invenção e (Re)invenção de Mundo

Literature and culture: spaces of invention and (Re)invention of the World

ANA LÚCIA MONTANO BOÉSSIO 25

Corpo-imagem

Body-image

DANILLO BARATA 41

EDITORIAL

Em nosso lançamento da revista *Conexões Culturais* apresentamos três artigos, cujos autores são o Dr. Fábio Régio Bento, Docente do Bacharelado em Relações Internacionais, membro do Grupo de pesquisa sobre Religiões e Relações Internacionais, na Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), campus São Broja, Rio Grande do Sul, Brasil; a Dra. Ana Lúcia Montano Boéssio, Professora do curso de Letras na UNIPAMPA campus Jaguarão, Rio Grande do Sul, Brasil; e o Dr. Danillo Barata, Diretor do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas – CECULT, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB – Cruz das Almas, Bahia, Brasil.

O Dr. Fábio Bento nos apresenta o artigo *Conexões entre inteligência política e manutenção do poder em Nicolau Maquiavel*, no qual faz uma releitura de *O Príncipe*, escrito pelo célebre florentino em 1513, tendo como base para a sua análise o texto original em italiano. Bento defende a tese de que “*O*

Príncipe não é um livro amoral, nem imoral, mas de moral política da manutenção inteligente do poder segundo o que Maquiavel compreende por virtudes políticas”.

Ana Boéssio, partindo do campo das letras, nos propõe em *Literatura e cultura: espaços de invenção e (Re)invenção de Mundo*, uma análise do conceito de cultura presente nos campos dos estudos culturais e da estética, tendo como referencial teórico o conceito de “cultura como invenção” presente na obra do escritor português Valter Hugo Mãe.

Danillo Barata analisa em seu texto *Corpo-Imagem* a “poética do corpo” e suas relações enquanto frutos de uma produção, de uma interpretação e de um discurso, através da expressão videográfica presente na obra de três artistas baianos: Ayrson Heráclito, Marcondes Dourado e o próprio autor, Danillo Barata.

Os editores

ARTIGOS

Conexões Entre Inteligência Política e Manutenção do Poder

em Nicolau Maquiavel

Connections between political intelligence and power maintenance

in Niccolo Machiavelli

Conexión entre inteligencia política y manutención del poder en Nicolás Maquiavelo

Fabio Régio Bento, Dr.¹

¹fabiovento@unipampa.edu.br, Universidade Federal do Pampa, Brasil

Resumo:

O Príncipe, escrito em 1513 e publicado em 1531, quatro anos depois da morte de Nicolau Maquiavel (1469-1527), após mais de cinco séculos de sua redação continua sendo reproposto permanentemente por meio de várias traduções, nem sempre coerentes com o texto de 1513. De fato, como constatou Marques (2006, p.41), o Maquiavel de O Príncipe ainda continua sendo apresentado como “um professor do mal”. Ao contrário, porém, do que afirma o senso comum, o secretário florentino não foi maquiavélico.

Neste artigo, por meio do estudo direto de O Príncipe com o texto em italiano de 1513 (MACHIAVELLI, 1988), e com o auxílio da tradução de Maria Lucia Cumo (MAQUIAVEL, 1996), analisaremos as conexões em O Príncipe entre inteligência política e manutenção virtuosa do poder, sustentando que O Príncipe não é um livro amoral, nem imoral, mas de moral política da manutenção inteligente do poder segundo o que Maquiavel compreende por virtudes políticas.

PALAVRAS-CHAVES: Maquiavel, O Príncipe, manutenção do poder

Abstract:

The Prince, written in 1513 and published in 1531, four years after Niccolo Machiavelli's death (1469-1527), continues to be permanently reproposed, after more than five centuries of its inception, throughout a wide range of translations, not always coherent with the 1513 manuscript. In fact, as noted by Marques (2006, p. 41), Prince's Machiavelli is still presented as a “teacher of evil”. On the contrary to what the common sense affirms, however, the Florentine secretary was not Machiavellian.

In this paper, through a direct study of The Prince in the Italian manuscript of 1513 (Machiavelli, 1988), and with the aid of translation from Maria Lucia Cumo (Maquiavel 1996), we shall analyze the connections in The Prince between political intelligence and virtuous maintenance of power, by claiming that The Prince is not an amoral neither immoral book, but of political morality of the intelligent maintenance of power according to what Machiavelli understands as political virtues.

KEY WORDS: Machiavelli, The Prince, power maintenance

Resumen:

El Príncipe, escrito en 1513 y publicado en 1531, cuatro años después de la muerte de Nicolás Maquiavelo (1469-1527), pasados más de cinco siglos de su redacción continúa siendo repropuesto permanentemente mediante varias traducciones, ni siempre coherentes con el texto de 1513. De hecho, como lo constatará Marques (2006, p. 41) el Maquiavelo de El Príncipe todavía sigue siendo presentado como “un profesor del mal”. Sin embargo, contrariamente a lo que afirma el sentido común, el secretario florentino no fue maquiavélico.

En este artículo, por medio del estudio directo de El Príncipe con el texto en italiano de 1513 (MACHIAELLI, 1988), y con el auxilio de la traducción de Maria Lucia Cumo (MAQUIAVEL, 1996), analizaremos las conexiones en El Príncipe entre inteligencia política y manutención virtuosa del poder, sosteniendo que El Príncipe no es un libro amoral, ni inmoral, sino de moral política de la manutención inteligente del poder, de acuerdo con lo que Maquiavelo comprende como virtudes políticas.

PALABRAS-CLAVE: Maquiavelo, El Príncipe, manutención del poder

Introdução

Em 1513, quando Maquiavel escreveu O Príncipe, a Itália ainda não existia na forma política como a conhecemos hoje. Havia um território denominado península Itália e um idioma relativamente compartilhado, criado séculos antes por Dante Alighieri. A unidade da Itália ainda era um sonho político, uma utopia, entendida como projeto, meta a ser realizada. Na Europa, Portugal, Espanha, França já haviam unificado suas monarquias, mas na Itália ainda não havia unidade nacional. De fato, na época de Maquiavel “a Itália estava dividida em cinco grandes Estados: 1) o Reino de Nápoles, ao sul; 2) os Estados Pontifícios e 3) a República de Florença, ao centro; 4) a República de Veneza e 5) o Ducado de Milão, ao norte” (PIZZORNI, 1989, p.41). Nesse contexto de não-unidade nacional, de dominação estrangeira, Maquiavel ambiciona a unidade política nacional da península itálica sob a forma de uma monarquia nacional comandada por um príncipe novo, sábio, prudente, corajoso que viria da casa dos Médicis. Como resumiu Mario D’Addio (1995, p.298),

a exortação dirigida a Lourenço de Médicis no capítulo final do Príncipe, para que ele assuma a iniciativa de liberar a Itália do estrangeiro, mediante a

constituição de um Estado forte italiano na Itália centro-setentrional, demonstra que a análise conduzida no *Príncipe* se traduz no final em um específico programa de ação política.

Ora, o sonho de Maquiavel, como sabemos, ocorrerá somente mais de três séculos depois, no final de 1800, com a proclamação do Reino da Itália. Como explicar o sucesso inoxidável de *O Príncipe*, meio século depois de sua redação, dado que nem mesmo realizou o objetivo imediato *ad hoc* para o qual foi escrito? Explica-se o sucesso científico e político de *O Príncipe* a partir da compreensão da palavra “clássico”, que significa de valor permanente. Assim, o que é que tem valor permanente em *O Príncipe*? Aquilo que há de involuntário nessa obra de Maquiavel. Sua intenção era identificar o perfil do príncipe ideal para a construção de uma monarquia nacional que unificasse politicamente a península itálica. Para isso, ele elaborou uma sua análise das relações políticas, com emprego de um método original e com a elaboração de conteúdos políticos também diferentes dos de seu tempo.

Tal método e conteúdo de Maquiavel, em *O Príncipe*, tornaram-se de interesse geral, permanente, clássico. O que ele escreveu *ad hoc* para o príncipe que unificaria a Itália, conforme seu desejo político, permaneceu como clássico da ciência e da política prática, mesmo não sendo realizado o objetivo voluntário imediato de Maquiavel em *O Príncipe*. Mas o que há de original e permanente (clássico) nesse objetivo involuntário de Maquiavel? Para o italiano Benedetto Croce (1931, p.181), “contra os que concebiam o Estado como instituto moral e religioso submisso às regras da piedade cristã, convinha gritar que os Estados não se governam com os pais-nossos; e que exigem, em vez, virtudes”.

A nosso aviso, as virtudes políticas do príncipe ideal, segundo Maquiavel, são as necessárias à realização de seu objetivo principal. Assim, para a unificação da Itália e para a estabilidade política de qualquer principado, seria necessário um príncipe focado na conquista e manutenção inteligente do poder. Quais virtudes políticas são necessárias à manutenção inteligente do poder? Desenvolveremos nossa resposta a essa interrogação investigativa por meio de dois capítulos. O primeiro, sobre o método empregado por Maquiavel na análise da realidade política de seu tempo. O segundo, sobre o que consideramos ser o elemento cognitivo e político central da análise política de Maquiavel em *O Príncipe*, a saber, as conexões entre inteligência política e manutenção do poder.

1. Método empregado por Maquiavel em O Príncipe

Maquiavel escreve O Príncipe com uma intenção específica, dirigida, um livro endereçado ao Magnífico Lourenço de Médicis, a quem explica que não oferecerá “cavalos, armas, ricos tecidos e pedras preciosas”, mas um presente diferente, seu “conhecimento das ações dos homens com poder”, ao qual chegou pela sua “longa experiência” direta como secretário político de Florença, e pelo “estudo do mundo antigo” (1996, p.09). Suas análises sobre as relações reais de poder, e sobre a natureza do povo e dos príncipes nas suas relações políticas - objeto central de O Príncipe -, Maquiavel as reuniu “em um pequeno volume” (Ibidem, p.09) e as enviou a Lourenço de Médicis para que tal volume o ajudasse a realizar “grandes metas” (Ibidem, p.10). De qual grande meta se tratava? A isso ele retornará no capítulo final de O Príncipe, intitulado “Exortação para retomar a Itália e libertá-la dos bárbaros”, onde afirma que, segundo sua avaliação, chegara o momento favorável para que um “novo príncipe”, “prudente e valoroso” (Ibidem, p.151) pudesse agir para superar as separações da península itálica. E o redentor político da Itália dividida viria, segundo Maquiavel, da casa dos Médicis: “Não se vê, no presente, alguém em quem ela possa esperar fora de vossa ilustre casa, a qual, com sua fortuna e virtude, favorecida por Deus e pela Igreja, da qual ora é príncipe, pode levá-la a esta redenção” (Ibidem, p.152).

O apelo de Maquiavel é insistente. Ele quer convencer a casa dos Médicis a assumir imediatamente tal responsabilidade política redentora que conduza à unidade da Itália, um projeto, ideal, em contraste com a realidade de uma Itália dividida:

Não se deve, portanto, deixar passar esta ocasião, para que a Itália, depois de tanto tempo, veja o seu redentor. (...) Tome, pois, a vossa ilustre casa esta missão com o ânimo e a esperança com que se tomam as causas justas; para que, sob o seu brasão, esta pátria seja enobrecida (1996, p.155-156)¹.

¹ “Non si debba, adunque, lasciare passare questa occasione, acciò che l’Italia, dopo tanto tempo, vegga un suo redentore. (...) Pigli, adunque, la illustre casa vostra questo assunto, con quello animo e con quella speranza che si pigliano le imprese juste; acciò che, sotto la sua insegna, e questa patria ne sia nobilitata” (1988, p.126).

Esse era o objetivo que levou Maquiavel a escrever *O Príncipe*. Suas análises das relações políticas de poder, seu realismo metodológico típico, inserem-se nessa moldura idealista do Maquiavel italiano patriota que deseja que seja construída aquela pátria unificada que ainda não existe na prática, na península itálica dividida politicamente. “Eu amo a minha pátria mais do que a alma”, revelou expressamente Maquiavel (apud PIZZORNI, 1989, p.48). E é nessa moldura patriótica ideal, utópica da unificação da Itália que está inserido o quadro de sua análise da política real. Ora, não vamos aqui analisar a história da moldura, objetivo tardiamente realizado, mais de 300 anos após a morte de Maquiavel. Vamos analisar o quadro, as análises de conteúdo elaboradas por Maquiavel, que se tornaram clássicas, permanentes, indo além do valor conjuntural do processo histórico transitório da moldura. Em suma, sua obra *O Príncipe* não se tornou clássica pelo que diz respeito à unificação ou não da Itália (a moldura), elemento conjuntural de sua obra, transitório, mesmo sendo o motivo de sua criação. *O Príncipe* tornou-se clássico, permanente, pelas análises materiais das relações de poder elaboradas por Maquiavel (o quadro). As análises políticas que o secretário florentino fez pensando em sua utilidade local, conjuntural, foram reconhecidas como válidas em outros espaços e tempos políticos.

Em *O Príncipe*, Maquiavel identificou e analisou alguns elementos do núcleo cognitivo central da complexidade das relações políticas de poder que tornaram sua obra célebre, vital, atual na compreensão científica das relações materiais de poder, e que ele apresentou por meio de classificações, tipologias políticas fundadas em suas experiências políticas como secretário florentino e em suas leituras da história política. De fato, para Villari, “a base científica” do “sistema científico” de Maquiavel é ao mesmo tempo teórica e prática, “se funda na experiência e na história, a segunda continuamente reafirmando as conclusões da primeira” (1989, p.21).

A opção de Maquiavel por uma metodologia indutiva, ou seja, que a partir da análise da realidade elabora uma sua interpretação - exercício metodológico praticado ao longo de todo *O Príncipe* - é explicitada no Capítulo XV da obra, no qual analisa as relações dos príncipes com súditos e aliados:

Como sei que muitos escreveram sobre esse assunto, creio que serei considerado presunçoso, sobretudo porque discordarei da opinião dos outros. Mas como tenho a intenção de escrever algo útil para quem a queira entender, pareceu-me conveniente ir atrás da verdade efetiva da

coisa, em vez da imaginação. Muitos imaginaram repúblicas e principados que nunca se viu nem se soube que fossem verdadeiros por serem tão diversos de como se vive para como se deveria viver. Aquele que deixa o que se faz pelo que se deveria fazer aprende a se arruinar em vez de se preservar (1996, p.91).

A coisa, real, material é que interessa a Maquiavel, posição diferente da metafísica política, com foco em ideias e ideais em vez de coisas reais. Não que Maquiavel não tivesse um ideal para a política real, mas um ideal que se sustentava na análise da realidade, em uma utopia realista em vez de uma utopia idealista. De fato, como vimos, ele quer a unificação da Itália (ideal). Segundo ele, as condições históricas seriam favoráveis a essa mudança política, o que de fato, porém, não se realizou em seu tempo.

Em tal Capítulo XV, Maquiavel sustenta que trocar a busca da compreensão do que se faz, pela compreensão metafísica do dever ser, é um erro político-metodológico que pode ser fatal para o príncipe. Assim, ele não nega o ideal (projeto) político, até porque um projeto desse tipo o anima e orienta suas análises, mas rejeita a inversão da ordem metodológica que troca a prioridade da análise do que se faz pela adesão, sem sustentação na análise fática, ao que se deveria fazer.

Essa metodologia maquiaveliana para a qual são “fantasias” os projetos sem sustentação no estudo da “realidade” (1996, p.92), considera a ética descritiva (compreensão do comportamento real) prioritária em relação à metafísica normativa, e elabora também ela uma ética (indutiva) normativa, a indicação do que um príncipe sábio deve fazer para a manutenção inteligente do poder, analisando seus custos, mas a partir da análise do comportamento político real, sem ter como ponto de partida o que poderia ser um amordaçamento da compreensão do real pela imposição de uma metafísica normativa a priori, sem conexão vital com a realidade de fato. E é com tal metodologia indutiva, com suas classificações e tipologias, presente em todo O Príncipe, não apenas no Capítulo XV, que Maquiavel fará suas análises políticas sobre as relações materiais de poder.

2. Conexões entre inteligência política e manutenção do poder

Apesar de tantas traduções, reedições, artigos, capítulos de livros, a obra O Príncipe ainda continua sendo compreendida mais pelo que não é do que pelo que é. O Príncipe não é um manual de maldades políticas necessárias para a manutenção do poder

a qualquer custo. Não é um receituário de crueldades políticas que seriam coercitivas. Maquiavel não foi maquiavélico, no sentido apresentado por vários dicionários da língua portuguesa: maldoso, perverso, diabólico, e nunca escreveu a frase “os fins (bons) justificam (o emprego de) os meios (imorais)”. Maquiavel foi um idealista realista: elaborou de forma indutiva uma síntese analítico-descritiva das relações reais, materiais de poder (seu realismo) em função do seu objetivo ideal, político-nacional: a unificação da península itálica.

Maquiavel não separou a política da moral, mas da moral política metafísica de seu tempo. Assim, *O Príncipe* não é um livro de amoralidade ou de imoralidade política, mas um livro sobre o comportamento moralmente correto do príncipe virtuoso, segundo as “virtudes políticas” (CROCE, 1931, p.181) necessárias do ponto de vista da cognição da realidade e da ação política do príncipe prudente, resoluto na manutenção inteligente do poder (dever moral-político do príncipe sábio).

O Príncipe é um tratado involuntário sobre a conquista e manutenção inteligente do poder. Maquiavel analisa várias situações de conquista, perda e manutenção do poder e identifica o perfil político ideal do novo príncipe (politicamente virtuoso) que unificaria a Itália e seria capaz de mantê-la estavelmente unida. A Itália não foi unificada no tempo de Maquiavel, mas as conclusões políticas de Maquiavel elaboradas para tal escopo restaram como chave de leitura político-hermenêutica permanente das relações de poder.

A preocupação de Maquiavel com a conquista e manutenção inteligente do poder revela a sua quase obsessão pela ordem política, pela estabilidade política, pela unidade política nacional que ele almejava indicar como construir por meio do estudo das experiências de unidade (ou não-unidade) política dos principados reais por ele analisados sob tal ótica da unidade política do principado como referência para a construção da unidade política nacional da Itália que ele pretendia ver unificada.

Para Maquiavel, o bom governo, o bom principado é aquele que dura, resiste, supera as adversidades, é aquele dotado de unidade-estabilidade política pelas vias da virtude política e bom aproveitamento das ocasiões (fortuna). Tal estabilidade-unidade política gera felicidade nos principados: “enobreceram a própria pátria e deixaram-na

felicíssima” (1996, p.39)². Felicidade, “segurança e bem-estar” do principado (1996, p.93)³.

Maquiavel, portanto, não defende a tirania, mas uma estabilidade inteligente e firme, fundada na análise da complexidade das relações entre governantes e governados, na análise da complexidade da gestão do poder, com o dever de sobreviver politicamente na mutabilidade dos interesses, dos humores coletivos, dos ânimos acirrados num cenário de disputas permanentes. Nesse cenário de conflitos, o pensador florentino não sustenta simploriamente a manutenção do poder a qualquer custo, mas indica que seja feita uma análise detalhada, profunda, séria da complexidade e previsibilidade dos custos políticos desejados ou indesejados decorrentes das decisões a serem tomadas.

Em *O Príncipe* está contida a obrigação moral-política, coercitiva de se governar com inteligência e firmeza, pela durabilidade e estabilidade do seu território político de governo. Tal regra moral forte, permanente em *O Príncipe* desautoriza a crítica segundo a qual tal livro seria amoral, ou mesmo imoral. Trata-se, em suma, de um livro sobre o dever moral-político da manutenção (estabilidade) inteligente do poder conquistado.

De fato, já no primeiro capítulo de *O Príncipe*, Maquiavel estabelece diferenças entre principados adquiridos (novos principados) e os principados hereditários ou herdados, sob a ótica da norma (coercitiva) da estabilidade do Estado-principado. Para ele, “nos Estados hereditários e acostumados à presença da família de seu príncipe, as dificuldades para manter o poder são muito menores se comparadas às que podem se apresentar para mantê-lo em um principado novo” (1996, p.15). Para isso, “é suficiente que o príncipe não abandone os modos de governo de seus predecessores” (Ibidem, p.15), pressupondo que junto com o principado, seria herdada pelo príncipe novo também a estabilidade alcançada por seu predecessor.

Essas classificações, descrições, tipologias referem-se aos principados herdados ou novos, como afirmamos, e, também, a outras temáticas fáticas como a diferença entre principado civil e principado eclesiástico; diferença entre principados novos conquistados com armas próprias, ou armas alheias, sendo que, em caso de principados com armas alheias, Maquiavel analisa a situação de principados que usam milícias mercenárias ou exércitos auxiliares, destacando que “um príncipe sábio sempre foge destas milícias e

² “dónde la loro patria ne fu nobilitata e diventò felicissima” (1988, p.47).

³ “securtà et il bene essere suo” (1988, p.84),

utiliza as suas próprias. Prefere perder com as suas a vencer com a dos outros” (Ibidem, p.82). Discorre, também, por meio de comparações, sobre as relações entre fortalezas e manutenção do poder, identificando as situações onde elas são mais ou menos necessárias (Capítulo XX).

Segundo a ética política normativa de O Príncipe, o poder conquistado deve ser mantido. Mas de que forma? A qualquer custo? Maquiavel sustenta que a manutenção do poder é uma necessidade, um dever do qual derivam outros deveres relacionados à capacidade do príncipe de descrever, interpretar e avaliar o contexto político caracterizado por disputas e variações de interesses e humores coletivos dos sujeitos envolvidos nessas disputas. Dessa forma, em síntese, o que Maquiavel sugere para a realização de seu objetivo maior (unificação da Itália) é a figura-ideal do príncipe sábio e corajoso, cujo perfil ele identifica nos casos que analisou de gestão do poder caracterizada pela estabilidade (manutenção do poder). O perfil político ideal de príncipe montado indutivamente por Maquiavel não é o do príncipe perverso, cruel, maquiavélico, que busca a manutenção do poder a qualquer custo, mas o do príncipe inteligente e corajoso, ou seja, maquiaveliano, que analisa os custos políticos previstos e indesejáveis de suas ações pela estabilidade-unidade política do Estado-principado (manutenção do poder), tomando decisões resolutas orientadas por tal cálculo de inteligência política.

2.1. O príncipe ideal segundo Maquiavel

O príncipe ideal, segundo a montagem política indutiva de Maquiavel, é o que conquista e mantém o poder (estabilidade do Estado-principado) por meio da inteligência política associada à resoluta determinação de analisar e interpretar para decidir e agir com firmeza.

Ao longo de todo O Príncipe emerge essa relação entre manter o poder “de forma segura e duradoura” (1996, p.19), e as habilidades (virtudes políticas) necessárias para a realização de tal meta política fundamental. O príncipe ideal supera “as dificuldades e as oposições que estão em seu caminho” (Ibidem, p.125). Ele é sábio, prudente, corajoso, determinado, com “ânimo forte e ambições grandes” (Ibidem, p.51), ou seja, não é incauto, ingênuo, pusilânime, irresoluto, hesitante. Não escolhe a neutralidade: “é um amigo verdadeiro ou um inimigo verdadeiro” (Ibidem, p.130). Maquiavel cita o exemplo da tuberculose como metáfora política dos “assuntos de Estado”: “No início o mal é fácil de curar e difícil de diagnosticar. Mas, com o passar do tempo, não tendo sido nem

reconhecida nem medicada, torna-se fácil de diagnosticar e difícil de curar” (Ibidem, p.22). O príncipe sábio é capaz de prever-identificar os males políticos antes que cresçam e torne-se impossível remediá-los, mas sua principal característica é não ser odiado pelo povo. O príncipe sábio, prudente, firme tem o povo a seu favor. De fato, para Maquiavel,

de um povo inimigo, o príncipe nunca poderá se proteger por serem muitos. Dos nobres poderá, pois são poucos (...). O príncipe necessita viver sempre com aquele mesmo povo, mas não precisa dos nobres, podendo fazer e desfazer, qualquer dia, tirar e dar prestígio, como melhor lhe parecer (Ibidem, p.60).

Portanto, não é conforme o pensamento de Maquiavel a interpretação segundo a qual um príncipe deveria governar com crueldade, manter o povo permanentemente aterrorizado para poder manter o poder. Para o secretário florentino, “quem se tornar príncipe pelos favores do povo deve mantê-lo amigo” e, de outro lado, “quem se tornar príncipe com os favores dos grandes e contra o povo deve, antes de tudo, tentar conquistá-lo, o que é fácil, se o proteger” (Ibidem, p.61). Em suma, para ele, “a um príncipe é necessária a amizade do povo, do contrário, não terá salvação na adversidade” (Ibidem, p.62).

No capítulo XX, tratando sobre as fortalezas como instrumentos de proteção, Maquiavel destacará que “a melhor fortaleza que existe é não ser odiado pelo povo. Porque, mesmo que tenhas fortalezas, se o povo sentir ódio por ti, elas não te salvarão”, dado que “nunca faltarão estrangeiros para ajudar o povo rebelado” (Ibidem, p.128). Argumento que vale também na defesa do príncipe contra as conspirações, pois elas necessitam do apoio popular para progredirem: “um dos remédios mais poderosos que um príncipe pode ter contra uma conspiração é não ser odiado por todos”, pois “quem conspira acredita que, com a morte do príncipe, irá satisfazer o povo”, e sem apoio do povo o conspirador sabe que não conseguirá realizar seu objetivo político (Ibidem, p.110). E ainda: “um príncipe que possua uma cidade forte e não seja odiado não pode ser atacado e, se o fosse, quem o atacasse partiria envergonhado” (Ibidem, p.66).

Para Maquiavel, o príncipe sábio, cauto, firme compreende que a manutenção do poder necessita da “benivolenza popolare” (1988, p.95), do apoio do povo, ou “consenso popular” (1996, p.111), segundo a tradução de Maria Cumo. Tal príncipe, em suma, “deve estimar os nobres, mas não fazer-se odiar pelo povo” (Ibidem, p.113).

Maquiavel se dissocia assim do provérbio de seu tempo segundo o qual “quem se apoia no povo, apoia-se na lama”, pois, a seu aviso, isso vale para o “cidadão privado que pretenda ser libertado pelo povo” (Ibidem, p.62). “Mas quando quem se apoia no povo”, pondera Maquiavel, “é um príncipe que sabe comandar, que tem bom coração, que não se assusta na adversidade, que sabe administrar a sua cidade e com o seu ânimo e as suas leis exorta o povo, nunca será enganado por ele e terá feito boas fundações” (Ibidem, p.62). Em tal ponderação, percebe-se explicitamente o que já se encontra de forma implícita em outras passagens de O Príncipe: segundo Maquiavel, para a manutenção do poder, o príncipe ideal, que é sábio, cauto, prudente, firme necessita de um conjunto complexo, interligado de virtudes políticas tais como saber comandar, ter bom coração, não se assustar na adversidade, saber administrar sua cidade com ânimo e na legalidade. Constatções maquiavelianas. Diferentes das interpretações maquiavélicas que ainda persistem no senso comum.

2.2. O príncipe, o povo e os custos políticos da manutenção do poder

É justamente a construção da “benivolenzia popolare” (1988, p.95, 96) um dos critérios fundamentais que orientam o príncipe sábio, prudente e firme de Maquiavel nos seus cálculos dos custos previstos e imprevistos das tomadas de decisão políticas pela manutenção inteligente da unidade política. A partir de tal critério, Maquiavel constatará que o príncipe que gasta demais transformará o contentamento popular imediato em descontentamento desestabilizador, uma vez que provavelmente terá de adotar políticas de contenção de despesas para compensar sua liberalidade econômica antecedente, transformando o humor favorável em desfavorável (Capítulo XVI, 1996, p.95-98). Por isso, Maquiavel considerará politicamente virtuoso o príncipe parcimonioso, avaliando a parcimônia como instrumento mais adequado que a liberalidade na relação política exitosa entre “benivolenzia popolare” e estabilidade do poder.

Segundo Maquiavel, há uma relação de recíproca dependência, necessidade, entre príncipe e povo. Para ele, “um príncipe sábio deve pensar no modo em que os seus cidadãos, sempre e em qualquer tempo, precisem do Estado e dele. Assim, ser-lhe-ão sempre fieis” (1996, p.63). A relação entre príncipe e povo, segundo o pensador florentino, não é uma relação de amor romântico, mas uma relação de compartilhamento de interesses materiais interdependentes, uma relação de recíproca sobrevivência. Nessa

relação fática funda-se a conexão delicada, complexa entre manutenção do poder (estabilidade política), proteção recíproca e consenso ou “benivolenzia popolare”.

Dessa forma, diferente do príncipe que vive voltado para “os prazeres da vida” (Ibidem, p.87), “ocioso” (Ibidem, p.90), “efeminado e pusilânime” (Ibidem, p.92), Maquiavel destaca que o príncipe virtuoso é exitoso porque asceta: conquista as virtudes políticas necessárias para a manutenção inteligente do poder, liderando suas forças militares (Capítulo XIV), exercitando-se na ciência e arte da conquista e manutenção da estabilidade política, por meio das virtudes políticas, com o aproveitamento das ocasiões (fortuna). Em tempos de paz, tal príncipe asceta se prepara para as prováveis adversidades “com ações e com a mente” (Ibidem, p.88), “de modo que a sorte, quando mudar, encontre-o pronto para resistir” (Ibidem, p.90). Para Maquiavel, “quanto ao exercício da mente, o príncipe deve ler livros de história, refletir sobre os atos dos grandes homens. Ver como foram conduzidas as guerras, examinar os motivos de suas vitórias e derrotas para destas fugir e imitar as primeiras” (Ibidem, p.89). O estudo, portanto, não para a ilustração aristocrática, mas como exercício vital de virtude política para a manutenção inteligente do poder.

2.3. O ser humano nas relações de poder segundo Maquiavel

No perfil ideal do príncipe construído por Maquiavel, calculista na busca da manutenção do poder, está contida sua compreensão moral sobre a natureza humana, para ele ambígua, mutável, variável. Dessa forma, emerge que o realismo de Maquiavel possui duas notas típicas: é realismo metodológico (ele busca de modo indutivo a verdade efetiva da coisa) e realismo político-antropológico: sustenta que o ser humano (súditos e nobres) é de humor variável conforme a realização ou não de seus interesses materiais, revelando o que é ou representando o que não é.

Maquiavel, ao afirmar que o príncipe desenvolve suas atividades de poder “entre tantos que não são bons” (1996, p.91), caracteriza o lugar político do príncipe como lugar ameaçado pelas possibilidades constantes de traição, mentira, falsidade, não-fidelidade entre súditos e nobres aliados. Por isso, para o secretário florentino, o príncipe inteligente é prudente, identifica e interpreta o humor real dos seus interlocutores, tomando decisões fundadas nessa interpretação. Em situações de humor desfavorável, “para um príncipe é necessário, querendo se manter, aprender a poder ser não bom e usar ou não usar isso, conforme precisar” (Ibidem, p.91-92). O príncipe sábio, portanto, não é ingênuo, é

prudente, ou melhor, na inteligência indutivo-analítica do príncipe está contida a prudência política, com seus cálculos de probabilidade, com sua capacidade de prever o péssimo que mesmo sendo indesejado é provável.

Ser “não bom” não significa ser mal, como infelizmente encontramos em algumas traduções equivocadas de *O Príncipe* em língua portuguesa. No texto original, a nosso aviso bem traduzido por Maria Cumo, lemos: “Onde è necessario a uno principe, volendosi mantenere, imparare a potere essere non buono, et usarlo e non usare secondo la necessita” (1988, p.83). Assim, Maquiavel não recomenda que o príncipe seja mau, mas firme, resoluto, não-ingênuo, prudente, não-bom. Para se defender de cidadãos particulares, poderia e deveria agir usar as medidas previstas nas leis contra conspirações, por exemplo, o que na época significava inclusive aplicar a pena de morte. Mas a relação com o povo (súditos) é mais complexa. Se Maquiavel recomendasse ao príncipe de agir com maldade contra o povo, como método de manutenção do poder, ele estaria negando a lógica geral de seu livro: “a um príncipe é necessária a amizade do povo, do contrário, não terá salvação na adversidade” (1996, p.62); “a melhor fortaleza que existe é não ser odiado pelo povo” (Ibidem, p.128); etc.

Em tal quadro hermenêutico compreende-se a pergunta do Capítulo XVII: deve um príncipe ser amado ou temido? O que significa ser temido? Seria o mesmo que ser odiado? E por quem ser temido, por cidadãos privados, nobres, ou pela maioria dos súditos? Maquiavel inicia o capítulo XVII sustentando justamente que “todo príncipe deve desejar ser considerado clemente e não cruel”, usando, porém, a clemência com prudência, pois a “piedade excessiva” pode permitir “desordens” (Ibidem, p.99). Sobre o príncipe prudente, destaca “que a excessiva confiança não o torne incauto e a excessiva desconfiança não o torne intolerável” (Ibidem, p.100).

A resposta de Maquiavel, como é nota, é que é melhor ser amado e temido, mas destaca que “é muito mais seguro ser temido do que amado, no caso de ser preciso renunciar a um dos dois” (Ibidem, p.100). O significado de ser temido, porém, não é o mesmo de ser odiado. De fato, para ele, “o príncipe deve se fazer temer de um modo que, se não conquista o amor, evita o ódio. É possível ser, ao mesmo tempo, temido, mas não odiado” (Ibidem, p.101)⁴. Dessa forma, ser temido pode ser interpretado como agir com

⁴ “Debbe non di manco el principe farsi temere in modo, che, se non acquista lo amore, che fugga l’odio; perché può molto bene stare insieme esser temuto e non odiato” (1988, p.89).

a firmeza necessária para ser respeitado, sem ultrapassar o limite da crueldade, que atrairia o ódio, rejeitado por Maquiavel na lógica das virtudes políticas do príncipe ideal. Mas por qual motivo o secretário florentino sustenta a necessidade de firmeza resoluta, de respeito coercitivo? A motivação de Maquiavel é sempre a busca da manutenção inteligente do poder, evitando as desordens derivadas da ingenuidade, um dos ingredientes negativos (politicamente não-virtuoso) do príncipe hesitante, pusilânime, que não aprendeu a identificar o humor político real dos seus interlocutores, eventualmente camuflado em uma representação apenas aparentemente favorável ao príncipe. E a explicação dessa representação política (falsificação), encontra-se na interpretação moral de Maquiavel sobre a ambiguidade da natureza humana:

Geralmente, pode-se dizer que os homens são ingratos, volúveis, mentirosos, traiçoeiros, covardes, ávidos por dinheiro. Se lhes fazes o bem, todos estão contigo. Oferecem-te o sangue, as coisas, a vida, os filhos, como disse antes, quando a necessidade está longe de ti. Mas quando a necessidade chega perto, eles se rebelam. E o príncipe que havia se baseado completamente nas palavras deles, se não tiver outras defesas, arruína-se (1996, p.100-101).

A aliança política de um príncipe com o povo, portanto, é necessária, mas não pode ser incauta. Para a sustentação da unidade política do principado - sentido ou significado público, coletivo do poder que o príncipe virtuoso deve manter -, em caso de adversidade política, o ser temido é ingrediente necessário, obrigatório, mas no sentido de não ser odiado, pois o ódio, diferente do temor, segundo a hermenêutica política de Maquiavel, acelera a ruína política em vez de superá-la: o príncipe sábio e prudente “deve somente cuidar para fugir do ódio” (Ibidem, p.103)⁵.

Segundo Maquiavel, portanto, os seres humanos são moralmente ambíguos, podendo agir com bondade ou com maldade. Ao afirmar que “os homens esquecem mais rápido a morte do pai do que a perda do patrimônio” (1996, p.101), ele recomenda que não se toque em seus bens, pois isso provoca ódio, ou seja, mais uma justificativa para o emprego da inteligência política fundada na prudência, que, em algumas situações,

⁵ “Debbe solamente ingegnarsi di fuggire lo odio” (1988, p.90).

“consiste em saber reconhecer as qualidades dos inconvenientes e ver o menos prejudicial como sendo bom” (Ibidem, p.133)⁶.

A palavra “prudência” é frequente em *O Príncipe*, e Maquiavel usa também o termo “prudenciísimos” (1996, p.137)⁷ ao destacar a necessidade de os príncipes defenderem-se dos “aduladores, dos quais as cortes estão repletas”, e que ele classifica como sendo uma “peste” (Ibidem, p.137). Porém, há também o perigo oposto, que é o de permitir que todos digam a verdade ao príncipe, pois “quando todos podem te dizer a verdade, falta-te a reverência” (Ibidem, p.137). Entre a adulação e a disseminação de conselheiros sinceros, segundo Maquiavel

um príncipe prudente deve escolher uma terceira solução, elegendo homens sábios para o seu governo. Só a eles deve permitir que digam a verdade e só a respeito do que lhes perguntar e nada mais. Mas deve lhes perguntar sobre tudo, ouvir a opinião deles para depois deliberar sozinho, como achar certo (Ibidem, p.137).

A sabedoria do príncipe, porém, segundo Maquiavel, não está nos conselhos que ouve. “Um príncipe que não seja sábio nunca ouvirá conselhos uníssonos, nem saberá sintetizá-los”, continua o pensador florentino, que conclui tal observação destacando que “os bons conselhos, de onde quer que provenham, nascem da prudência do príncipe e não a prudência do príncipe dos bons conselhos” (Ibidem, p.139).

Considerações conclusivas

A maior virtude cognitiva de um príncipe, portanto, é sua inteligência indutivo-hermenêutica, associada às virtudes também políticas, intelectuais e práticas, da prudência e “firmeza de ânimo” (Ibidem, p.113), que elabora projetos de ação (estratégias) para a ação efetiva.

A necessidade da firmeza resoluta é imposta pela ambiguidade dos sujeitos políticos envolvidos nas relações entre príncipes, súditos e nobres. “Se todos os homens fossem bons”, resume Maquiavel no capítulo XVIII, “este preceito não seria bom, mas como são malvados e não a manteriam para ti, tu, também, não deves mantê-la para eles”

⁶ “La prudenzia consiste in sapere conoscere le qualità delli inconvenienti, e pigliare el men tristo per buono” (Ibidem, p.111).

⁷ “prudenciísimi” (Ibidem, p.115).

(Ibidem, p.106). Manter ou não a palavra dada, quebrar ou não suas promessas depende, assim, da avaliação das circunstâncias em função da norma geral do príncipe: a manutenção inteligente do poder.

Na concretização de tal firmeza resoluto pela manutenção inteligente e prudente do poder, Maquiavel sugere que o príncipe sábio e prudente governe unido em si a sutileza da raposa, que descobre as armadilhas camufladas, e a força firme do leão, sabendo quando usar uma ou outra dessas duas modalidades diferentes e complementares de força política. Todavia, o mesmo Maquiavel para o qual “os homens são maus, se a necessidade não os torna bons” (Ibidem, p.139), em *O Príncipe* afirma também que “os homens nunca são tão desonestos a ponto de demonstrar tanta ingratidão e oprimir a quem devem gratidão” (Ibidem, p.132)⁸.

Dessa forma, o que Maquiavel destaca, a nosso aviso, é que o ser humano, nas suas relações de poder é ambíguo, volúvel, de humor variável, podendo ser bom ou mau, nem sempre bom nem sempre mau conforme as necessidades que emergem nas relações materiais de poder.

O príncipe virtuoso, portanto, não é o príncipe odiado, não é o que busca a manutenção do poder a qualquer custo. O príncipe virtuoso não é “odioso e desprezível”, e ele “torna-se desprezível quando é considerado volúvel, superficial, efeminado, pusilânime, indeciso” (Ibidem, p.109). Maquiavel constatou, em síntese, que “o ódio e o desprezo foram a razão da ruína” de muitos príncipes (Ibidem, p.121). Assim, nem odioso nem desprezível, mas sábio, prudente, resoluto para “conquistar e manter o Estado” (Ibidem, p.108); mantê-lo “bem ordenado” (Ibidem, p.112) e “seguro” (Ibidem, p.127).

E os meios materiais empregados na realização desse objetivo político são os meios necessários conhecidos desde antes de 1513, quando Maquiavel escreveu *O Príncipe*, ou seja, o secretário-pensador florentino não inventou um novo sistema político, nem técnicas novas de defesa militar. O que ele criou foi um novo método político-intelectual, indutivo-investigativo-hermenêutico e operativo de manutenção inteligente do poder, ancorada em cálculos permanentes de previsibilidade dos custos políticos das tomadas de decisão sob a ótica da realização da “*benivolenzia popolare*” (1988, p.95, 96).

⁸ “E li uomini non sono mai sí dionesti, che con tanto esemplo di ingratitude ti opprimessino” (1988, p.111).

Entretanto, o que escrevemos nessas páginas serve apenas, como é óbvio, para uma leitura parcial, recortada, inconclusiva de *O Príncipe*, dado que se trata de uma obra sempre aberta e sempre maior do que até hoje se escreveu e se escreve sobre ela.

Bibliografia

CROCE, Benedetto. *Etica e politica*. Bari: Laterza, 1931.

D'ADDIO, Mario. *Storie delle dottrine politiche*. Gênova: ECIG, 1995.

MACHIAVELLI, Niccolò. *Il Principe*. La Spezia: Fratelli Melita Editori, 1988.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. Tradução de Maria Lucia Cumo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

MARQUES, Luiz. Maquiavel e sua época. In: *Revista história viva: Maquiavel – o gênio de Florença*. São Paulo: Duetto, n. 15, 2006.

PIZZORNI, Reginaldo. *Storia delle dottrine politiche*. Roma: 1989.

VILLARI, Pasquale. Lo spirito dei tempi. In: *Niccolò Machiavelli – Opere*. Milão: Gherardo Casini Editore, 1989, p.17-25.

Literatura e Cultura: espaços de invenção e (Re)invenção de Mundo

Literature and Culture: spaces of invention and (Re)invention of the World

Literatura y Cultura: espacios de invención y (Re)invención del Mundo

Ana Lúcia Montano Boéssio, Dra.¹

¹anaboessio@unipampa.edu.br, Universidade Federal do Pampa, Brasil

a obra literária pode ser entendida como uma tomada de consciência do mundo concreto que se caracteriza pelo sentido humano dado a esse mundo pelo autor (BORDINI e AGUIAR, 1993, p. 14).

Resumo:

Pensando a literatura sob o estatuto de “objeto de arte” e partindo de uma abordagem comparatista, este trabalho propõe a junção de dois campos: os estudos culturais, com sua contribuição para o entendimento do conceito de cultura; e a estética, como modo de enfatizar a relevância dos estudos literários como espaço de desvelamento da cultura e do mundo. Para tanto, tem-se como referencial teórico o conceito de “cultura como invenção”, proposto por Roy Wagner, e as obras de Vincent Jouve e Jean Grondin, uma vez que se entende o texto literário como espaço de confluências múltiplas e, conseqüentemente, não só de desvelamento mas também de invenção e/ou reinvenção da cultura à qual se relaciona, trazendo como exemplo a representação do feminino na obra *o remorso de baltazar serapião*, de Valter Hugo Mãe.

PALAVRAS-CHAVE: Interdisciplinaridade, Literatura, Cultura.

Abstract:

Thinking literature as an “object of art”, from a comparative approach, this paper proposes the conjunction of two fields: the Cultural Studies, with its contribution for the understanding of the concept of culture, and the Aesthetics, as a way to emphasize the relevance of literary studies as a space of unveiling of the culture and the world, as well. Therefore, this paper has as a theoretical reference the concept of “culture as invention”, as proposed by Roy Wagner, and the works by Vincent Jouve and Jean Grondin, once the literary text is understood as a space of multiple confluences and, consequently, not only a space of unveiling but also of invention and/or reinvention of the culture it is related to, bringing as an example the representation of the feminine in *o remorso de baltazar serapião*, by Valter Hugo Mãe.

KEYWORDS: Interdisciplinarity, Literature, Culture.

Resumen:

Pensando la literatura bajo el estatuto de “objeto de arte” y partiendo de un abordaje comparatista, este trabajo propone la juntura de dos campos: los estudios culturales, con su contribución para el entendimiento del concepto de cultura; y la estética, como modo de enfatizar la relevancia de los estudios literarios como espacio de desvelo de la cultura y del mundo. Para ello, se tiene como referente teórico el concepto de “cultura como invención”, propuesto por Roy Wagner, y las obras de

Vincent Jouve y Jean Grondin, en vista de que se entiende el texto literario como espacio de confluencias múltiples y, consecuentemente, no sólo de desvelo, pero, también, de invención y/o reinvencción de la cultura con la cual se relaciona, trayendo como ejemplo la representación de lo femenino en la obra *o remorso de baltazar serapião*, de Valter Hugo Mãe.

PALABRAS-CLAVE: Interdisciplinaridad, Literatura, Cultura.

Introdução

Segundo Armand Mattelard (2004, p. 15), os Estudos Culturais constituem o suporte de parte essencial dos debates científicos contemporâneos sobre a cultura; emergem como um paradigma, deslocando esses estudos, antes centrados no vínculo “cultura-nação”, para um sentido mais amplo, antropológico. A questão central passa a ser então compreender até que ponto a cultura de um grupo funciona como contestação da ordem social ou como modo de adesão às relações de poder. Com essa nova abordagem, entram em jogo para serem reavaliados uma série de outros fatores, num processo incessante de expansão, passando a englobar outros aspectos e produções humanas e sociais: além de identidade étnica, idade e gênero, entram em cena também consumo, moda, identidades sexuais, museus, turismo, literatura, entre outros. Desse modo, os Estudos Culturais não visam apenas compreender as mudanças ocorridas na noção de cultura no final do séc. XX, eles também questionam o seu funcionamento na era da globalização e os riscos de reducionismos a ela atrelados, especialmente no que tange as dimensões econômicas, políticas e sociais que constituem essas relações. Na verdade, segundo o autor, no início do séc. XXI impõe-se pouco a pouco uma noção de cultura “instrumental, funcional com relação à necessidade de regulação social da nova ordem social” (MATTELARD, 2004, p. 195), tornando ambígua qualquer abordagem da cultura e de sua diversidade, assim como a legitimidade das políticas culturais:

As redes e indústrias da cultura e da comunicação são, em princípio, novas formas de construção da hegemonia. [...] Essa nova centralidade do cultural é homologada pela noção de *soft power*, toda forma de poder que não recorre à força e participa da capacidade que a potência dominante possui de fixar a ordem do dia de modo a modelar as preferências de outras nações. Inconcebível sem o crescimento em poder da arma cultural, informacional e linguística, o *soft power*, eufemismo que se poderia traduzir pela expressão menos vaga ‘dispositivo de violência simbólica’, vê-se com a tarefa de cultivar o desejo de uma ordem planetária estruturada segundo os valores do *global democratic marketplace*. O domínio das novas redes [...] vai permitir rentabilizar os investimentos em matéria de representação de mundo que, há

mais de meio século, [...] a chamada ‘cultura global’ realizou no mundo, ‘alfabetizando’ os consumidores, socializando-os em um modo de vida ‘global’(MATTELARD, 2004, p. 197).

Na dicotomia globalização/antiglobalização provocada pelos movimentos sociais e políticos da contemporaneidade surge, a partir de um lugar sócio-histórico, a demanda de que a cultura seja considerada um “bem público comum”, tanto quanto a educação, o meio-ambiente, a saúde e a água. E, nesse contexto, os estudos culturais, ao trazer para a arena do simbólico o sociológico e o econômico, ao mesmo tempo em que atualizam suas noções de fronteiras disciplinares, tornam-se ferramenta efetiva para a análise da cultura, agora vista como prioridade.

Nesse jogo de topologias do simbólico, como é enfatizado pelos Estudos Culturais, a linguagem torna-se o lugar onde a identidade é produzida, ou seja, dentro de um discurso; e sendo a identidade relacional, a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades que acontecem na fronteira com a diferença. Desse modo, as práticas e relações sociais não apenas ganham sentido, mas também definem quais os participantes incluídos e quais os excluídos do contexto social. A interação face a face torna-se então o *locus* no qual o indivíduo negocia as identidades, evidenciando o lugar/identidade que sustenta, sendo que, quando as diferenças interacionais permanecem despercebidas, isso pode ter sérias consequências na constituição dos sujeitos, especialmente quando se pensa a questão do gênero, uma vez que a identidade é resultado dos processos de identificação com determinadas comunidades de fala.

Portanto, partindo do conceito de “cultura como invenção”, proposto por Roy Wagner, e tendo como referencial teórico as obras de Vincent Jouve e Jean Grondin, este trabalho tem por objetivo analisar o texto literário como espaço de confluências múltiplas e, conseqüentemente, de desvelamento, invenção e/ou reinvenção da cultura à qual se relaciona, trazendo como exemplo a representação do feminino na obra *o remorso de baltazar serapião*, de Valter Hugo Mãe. Ressalta-se que, por ser uma escolha do autor o uso de minúsculas inclusive para nomes próprios e início de períodos, o mesmo procedimento foi mantido aqui também.

Texto Literário, Linguagem e Cultura

Todos os livros favorecem a descoberta de sentidos, mas são os literários que o fazem de modo mais abrangente [...], a literatura dá conta da totalidade do

real, pois, representando o particular, logra atingir uma significação mais ampla (BORDINI, 1993, p. 14).

Como toda questão relevante, pensar os estudos literários permite diferentes abordagens. Uma delas é a via da linguística, já que, como afirma Vincent Jouve (2012) uma obra literária é *texto*, linguagem num funcionamento peculiar, ou seja, fato linguístico. Outra abordagem seria pelos estudos culturais, tendo em vista que a literatura é uma das manifestações culturais do homem em sociedade. E pode-se também pensar a literatura enquanto “arte”, com todas as problematizações que o termo possa carregar e, então, cairmos num campo específico da filosofia que há muito tem se ocupado dessas questões – a estética. Este artigo propõe a junção dos dois últimos campos: os estudos culturais, com sua contribuição para o entendimento do conceito de cultura, e a estética, uma vez que aqui a literatura é apresentada com o estatuto de “objeto de arte”.

Já há algum tempo, o espaço dos estudos literários tem sido de tal modo relativizado que se faz necessário lembrar que sua função transcende a mera definição e catalogação de obras e estilos; ao contrário, trata-se de oferecer ao leitor, e ao acadêmico em específico, a oportunidade de desenvolver um pensamento complexo, uma reflexão, uma prática hermenêutica. Além disso, independente do período histórico que se estude, pode-se identificar claramente um pensamento filosófico permeando, até mesmo determinando os direcionamentos no campo dos estudos literários, o que amplia significativamente a demanda de um estudo interdisciplinar. Basta que se pense nos vários sentidos que o termo hermenêutica recebeu no séc. XX; por exemplo, partindo do pressuposto de “doutrina da verdade no campo da interpretação” – a arte de interpretar corretamente um texto –, passando pela afirmação de Nietzsche de que “não há fatos, só interpretações”, até chegarmos nas correntes que marcaram a segunda metade do séc. XX e que configuram o pensamento hermenêutico contemporâneo, tais como estruturalismo, pós-estruturalismo, etc. (GRONDIN, 2012). O importante é que, seja qual for o conceito e função que se atribua à hermenêutica, ela sempre será uma prática ligada à necessidade e ao desejo de interpretar, de compreender um texto, um discurso; ou seja, um instrumento de leitura de mundo numa dimensão mais ou menos geral, mais ou menos universal. Como afirmava Schleiermacher (GRONDIN, 2012, p. 28), a operação fundamental da hermenêutica ou do entendimento deveria assumir a “forma de uma *reconstrução*. [...], entender o discurso, de início, tão bem e, posteriormente, melhor que seu autor [...]”.

Esse pensamento de universalização avança juntamente com a percepção de uma dimensão de estranhamento cada vez maior na pós-modernidade – o discurso do outro representando sempre um momento de estranheza. E é a partir dessas reflexões hermenêuticas que se configuram os estudos literários. Conseqüentemente, para que se acesse de modo efetivo qualquer teoria pós-moderna, será necessário dar um ou muitos passos atrás, em busca do pensamento filosófico que provocou ou embasou a abordagem teórico-literária contemporânea, bem como sua inserção ou relação com um determinado contexto histórico, social e cultural.

Sendo assim, para que se apreenda coma devida complexidade a representação do sujeito ficcional contemporâneo, vale lembrar aqui Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), quando enfatiza a dificuldade que as ciências sociais encontram hoje para dar conta da complexidade do próprio conceito de identidade. O autor, ao discutir a “crise de identidade” da sociedade contemporânea, aponta a desestabilização do mundo social como fruto do declínio das chamadas velhas identidades, e conseqüentemente da passagem de um sujeito unificado para o sujeito moderno fragmentado. Na visão de Hall, as identidades modernas estão passando por um processo de descentramento, fruto das transformações nas sociedades modernas globalizadas, iniciadas no final do século XX, e que tem por marca a mudança constante, rápida e permanente. Essas mudanças, inclusive na relação do sujeito com o tempo, que se tornou muito mais acelerada, levaram à fragmentação de conceitos e práticas até então balizadoras do comportamento social e cultural do homem: questões como classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, representavam sólidas localizações para a identidade do sujeito social. A perda de um eixo fixo de referência torna a identidade no que o autor chama de “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação aos modos pelos quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos cercam. Como afirma Anthony Giddens,

nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (GIDDENS apud HALL, 2006, pp. 37-8).

Já David Harvey é mais contundente ao definir modernidade, afirmando que ela não é apenas “um rompimento impiedoso com toda e qualquer condição precedente”, mas

caracteriza-se "por um processo sem-fim de rupturas e fragmentações internas no seu próprio interior" (2004, p. 12). Na visão do autor, intrinsecamente, somos constituídos por identidades contraditórias que tem na cultura nacional uma das principais fontes para uma idealizada identidade cultural unificada – a ideia de nação irá dissolver as diferenças de classe, gênero ou raça, substituindo-as pela ideia de “povo”. Entretanto, a identidade é definida historicamente e não biologicamente, o que significa que o sujeito possui identidades diferentes em períodos diferentes, à medida que haja alterações nas relações e sobretudo nos turnos de poder, os quais são marcados por práticas discursivas, isto é, diferentes formas de poder cultural. A arte, e a literatura mais especificamente, consciente ou inconscientemente, direta ou indiretamente, torna-se o espaço de desvelamento desses processos sociais, culturais e até mesmo históricos, uma vez que se movimenta em sintonia com esses contextos.

Como dito anteriormente, a despeito de todos os questionamentos referentes ao objeto e à noção de arte, a reflexão estética nunca cessou: os conceitos mudaram, os espaços se ampliaram e se abriram para dimensões que transcendem o belo, o gosto, colocando a obra em contexto, numa relação direta com a cultura, a educação, a comunicação (ou impossibilidade de), com o tempo, como uma maneira particular de significar (JOUVE, 2012, p. 14). Isto porque a arte é por essência um conceito aberto.

Obviamente, não é objetivo deste artigo fazer um estudo histórico do conceito de arte, mas defender pelo prisma dos estudos culturais a relevância dos estudos literários como estratégia de leitura do homem contemporâneo, enquanto sujeito social que se constitui na exata proporção em que faz uso da linguagem. Conseqüentemente, enfatiza-se a relevância do texto literário como espaço de desvelamento da cultura e do mundo. Isto porque, assim como os Estudos Culturais, os Estudos Literários são por excelência um espaço de questionamento, igualmente marcado pelo surgimento de novos paradigmas, sobretudo no final do séc. XX. Neste caso, não mais “o que é arte”, mas “o que hoje entendemos por arte” (JOUVE, 2012). A questão é, então, o que essa mudança paradigmática provoca: inevitavelmente, levará a uma ampliação do campo de estudo e sua aplicação, pois tornou-se um espaço constantemente aberto às diferentes concepções e aplicações do termo e conceito de “arte”. E, apesar da afirmação de Vincent Jouve (2012, p. 29), de que as “questões que são postas à arte claramente não são postas do mesmo modo à literatura”, essa mudança coloca também os estudos literários numa

condição de “liquidez”, como diria Zygmunt Bauman (2001), evidenciando a sua dimensão trans-histórica e transcultural.

Segundo Jouve (2012, pp. 35 e 36), é próprio da literatura “satisfazer ao mesmo tempo uma expectativa estética e uma exigência intelectual. [...] a forma jamais é percebida como limitada ao plano estético: o leitor também espera de sua leitura um lucro intelectual”. Esse lucro é fruto justamente das aproximações que o leitor é capaz de fazer com outros aspectos transtextuais, a partir de uma competência, em primeiro lugar, linguística. Para isso, esse leitor deverá ser necessariamente capaz de depreender a carga de ironia intertextual impregnada nos implícitos, metáforas e outros elementos linguísticos, já que linguagem e poder formam um binômio inseparável: toda relação social é marcada pelo poder, e o valor do discurso depende das relações de força entre um produtor e um consumidor desse discurso, o que significa que esse poder é permeado pela linguagem (BOURDIEU, 1977).

Portanto, levar em conta o modo como as pessoas negociam identidades sociais, ou como a situação multilíngue se configura na comunidade, real ou ficcional, adquire grande relevância por tornar-se um elemento desvelador de uma cultura que se afirma e consolida tanto pelo não dito, pela ausência de voz de alguns membros dessa comunidade, quanto pelo que se apresenta de forma explícita, considerando-se também a relatividade desses construtos linguístico-culturais, uma vez que sofrem alterações à medida que as posições de poder se alteram na arena social.

A Cultura do feminino

Talvez por ser recente – surge no final do séc. XX – a crítica feminista traz no seu cerne as marcas do sujeito da segunda, ou pós-modernidade; um sujeito desprovido de unidade, fragmentado e, por conseguinte, com sua identidade igualmente abalada, desintegrada. Sendo assim, do mesmo modo que os Estudos Culturais precisaram rever suas fronteiras interdisciplinares para dar conta de um sujeito e de uma sociedade marcados pela ambiguidade, torna-se necessário pluralizar o olhar sobre as questões do feminino, a fim de abarcar os múltiplos aspectos em jogo, já que a crítica feminista busca entender e situar o sujeito-mulher não apenas no âmbito da representação literária, mas também histórica e culturalmente através das práticas culturais de que esse sujeito se vale para se constituir, assim como das que são usadas por outros sujeitos para constituí-lo.

Entre as várias possibilidades, E. Showalter (1994, p. 24) propõe duas modalidades de crítica centradas na figura feminina: a crítica ideológica (a mulher como leitora) e a ginocrítica (a mulher como escritora). Este segundo caso tem seu foco na caracterização da personagem, mas sobretudo na figura do narrador, uma vez que este é a instância enunciativa e, conseqüentemente, é a voz que posiciona os demais elementos da narrativa. Além disso, é ele o portador da ideologia constitutiva da personagem feminina e de todos os elementos que envolvem as relações da mulher na sociedade.

Tendo a diferença como ponto de partida, a autora discute também quatro modelos teóricos: de cunho biológico, para o qual o corpo define a diferença de gênero; o linguístico que vê no uso da linguagem a marcação das diferenças de gênero; o modelo psicanalítico, fundamentado em Freud e Lacan, o qual defende que as relações da mulher com a língua e as produções culturais são definidas pela ausência do falo; por último, o modelo cultural, que analisa o feminino como experiência coletiva no grupo cultural, reconhecendo a igualdade na diferença, inclusive de classe, etnia, nacionalidade, etc. Nesta perspectiva, a autora pontua a diferença como o “*locus* da linguagem revolucionária das mulheres”, uma vez que é através da linguagem que a situação cultural da mulher, as diferenças e repressões são representadas, tornando o espaço social numa zona de confronto de valores (ROSA, 2010, p. 35). A “voz do outro” configura aqui a relação entre diálogo e ideologia, como proposto por Mikhail Bakhtin. Como afirma Graça Paulino (apud ROSA, 2010, p. 35), “se o diálogo no romance é uma forma de representar discursos dentro do discurso, dando voz às personagens, ele faz com que estas passem do nível do enunciado ao da enunciação, e, conseqüentemente, ele, então, interfere nas relações de poder do discurso ficcional”. Então, pensar o discurso enquanto veículo de manifestação de poder torna evidente que a linguagem não apenas comunica, ela é o nosso meio de agir no mundo. E se pensarmos em termos de construção ficcional, esse processo torna-se ainda mais forte e contundente, justamente pelo tratamento que a linguagem recebe ao incorporar figuras de linguagem, além do grau de densidade e ambigüidade agregada ao significante pela carga poética:

no romance, as linguagens, com suas diversas dimensões ideológicas, sempre se entrelaçam, representando o plurilinguismo social, sem dar lugar à palavra autoritária. [...] a hibridização, a interrelação [sic] dialogizada e os diálogos puros são três categorias que se equivalem na função de criar a imagem social

e multifacetada da linguagem no romance (BAKHTIN apud ROSA, 2010, p. 36).

Ao estabelecer uma diferença entre o lugar do autor e o do texto, Bakhtin, em *Estética e Teoria do Romance* (1978), afirma que, devido ao fato do discurso no romance atender a diferentes fins, pois cada enunciação do narrador e personagens constitui novos atos de fala, o discurso adquire um grau polêmico. Isto porque, a despeito do distanciamento do narrador, os valores do autor estão implícitos no texto e acabam sendo transmitidos ao leitor, o que, por um lado, pode reduzir o narrador a um mero instrumento desse processo; por outro, esse distanciamento é o que vai assegurar a polifonia do discurso, impedindo que a voz e, conseqüentemente, os valores do autor ganhem exclusividade na narrativa. A relação dialógica dar-se-á, na visão de Bakhtin, quando o “narrador se questiona sem anular-se, e o positivo ou negativo não se definem para o leitor” (ROSA, 2010, p. 37), chegando ao leitor na forma de ambivalência. É essa construção narrativa polifônica, ambígua, que se pode identificar na obra de Mãe, pelos atos de fala do narrador e personagem principal, Baltazar.

Através de estruturas dialógicas dicotômicas entre masculino e feminino, enunciação explícita e implícita, vai se construindo um espaço polifônico, onde os atos de fala (ou ausência de) vão constituindo ao longo da narrativa um jogo crescente de forças ambivalentes e que representam as diferenças dos discursos das personagens. Ou seja, o diálogo, ao mesmo tempo em que representa o discurso direto entre as personagens, é também o espaço de confronto de valores e de marcação dos espaços de poder na arena social ficcional, que ganha carga de representação da própria dinâmica social no mundo.

Analisando esta questão pelo viés antropológico, Roy Wagner, em *A invenção da cultura* (WAGNER, 2012, p. 18), faz uma comparação entre certas ciências cujos paradigmas mantêm uma imobilidade congelada, e a antropologia que, segundo o autor, é pura dialética, “um jogo de exposições (e refutações) por vezes disparatadas ou uma eclética soma de tudo e mais um pouco dentro dos manuais”. Ou seja, a antropologia é uma disciplina na qual “um autor é obrigado a destilar a sua própria tradição e seu próprio consenso”, elegendo observar fenômenos humanos a partir de um “exterior”, entendendo, contudo, que uma perspectiva exterior é tão profundamente criada quanto as nossas mais confiáveis perspectivas “interiores”. Desse modo, a própria cultura é apresentada como

uma espécie de ilusão, um contrapeso (e uma espécie de falso objetivo) para ajudar o antropólogo a ordenar suas experiências.

E é neste ponto que se pode estabelecer uma relação direta entre o fazer do antropólogo e o fazer do escritor literário, como é o caso do narrador da obra de Valter Hugo Mãe, baltazar, que constantemente recorre aos referenciais culturais herdados da figura paterna para orientar-se e justificar suas atitudes na relação com o outro, em especial o outro feminino, sobretudo sua mulher, ermesinda, cuja presença silente ocupa completamente o mundo psíquico de baltazar. Nessa inter-relação, fica evidente o que Wagner chama de “dinâmica cultural” (2012, p. 26), a qual é baseada na mediação de domínios de responsabilidade (e não responsabilidade) humana. baltazar configura-se como um sujeito atormentado, justamente por entender-se como responsável por honrar o contrapeso da tradição de domínio masculino sobre a educação/controlar do feminino, inclusive no que se refere ao papel da mãe em relação aos filhos, que deveriam ser protegidos ao máximo da sua influência, conforme narra a personagem:

a minha mãe deixava de falar comigo e com o aldeguendes, porque lhe saíam coisas de mulher boca fora, e barafustar, como fazia, era encher os ouvidos dos homens com ignorâncias perigosas uma mulher é ser de pouca fala, como se quer, parideira e calada, explicava o meu pai, ajeitada nos atributos, procriadora, cuidadosa com as crianças e calada para não estragar os filhos com os seus erros. ... liberta das intenções de nos educar coisas inúteis ou falsas, que fizessem de nós rapazes menos homens ou simplesmente iludidos com um mundo que só as mulheres imaginavam (MÃE, 2010, p. 17).

É na sua função simbólica e problematizadora, como representação do feminino, que ermesinda, apesar de desprovida de voz enquanto sujeito no “interior” daquele modelo social, constitui-se para o narrador num elemento perturbador, uma voz constante em sua mente, numa espécie de efeito contrastante, dialético. Esse contraste gera em baltazar uma crescente inquietação por ver-se induzido a reproduzir as práticas socioculturais do pai, desconstitutivas de um feminino com o qual estava “casado de igreja” e, portanto, autorizado para tê-la só sua e educá-la à maneira das suas fantasias, “como devia ser, como devia ser um pai de família, servido de esposa, a precaver tudo, a ter as vezes de responsável” (MÃE, 2010, p.22).

À medida que o processo de desconfiguração física de ermesinda avança, começa a aflorar um princípio intuitivo, um desejo, se assim podemos chamar, de que talvez tudo pudesse ter sido diferente, o que culminará na verbalização do seu remorso nas duas últimas páginas do romance:

eu sentiria até ali o remorso dos bons homens, como havia pensado, remorso duro de tão dignamente administrar a educação da minha ermesinda. mas até ali, pensei, até ali, porque naquele momento, mais do que a condenação de restarmos os quatro encurralados para todos os avios, ocorreu-me a falha grave do meu espírito. e tão amargamente me foi claro que, por piedade ou compreensão com os meus companheiros, e talvez por ausência da voz da minha mulher, passara para lá do limite. o remorso dos bons homens já não me assistia, senão só a burrice e ignorância de quem abdicara da sua mulher (MÃE, 2010, p. 193).

Segundo Wagner (2012, p. 24), no aspecto coletivo da simbolização, os símbolos diferenciadores assimilam ou englobam as coisas que simbolizam. Este efeito, que “sempre opera para negar a distinção entre os modos”, é o que o autor chama de “obviação”. Focalizando a atenção nesse “controle”, o simbolizador percebe o modo oposto como algo bastante diferente, uma “compulsão” ou “motivação” interna. É o que parece acontecer com Baltazar, assim como com todos os outros homens de sua família que o antecederam, representados pela figura paterna, os quais demonstraram ter a mesma compulsão por controle e desconstituição do “diferente”; neste caso, o feminino, aproximado na narrativa, como dito anteriormente, a uma figura endemoniada e, portanto, perigosa, sobretudo para o futuro do sujeito masculino. Como o narrador costumava dizer, “o mundo que as mulheres imaginavam era torpe e falacioso, viam coisas e convenciam-se de estupidez por opção...” (MÃE, 2010, p. 17).

Como o instrumento da literatura é a linguagem, essa invenção cultural do feminino encontra no universo narrativo de mãe um espaço especial de desvelamento, um campo fértil para provocar, perturbar um sujeito social acostumado, como Baltazar, a simplesmente reproduzir automaticamente a sua tradição, fazendo com que no jogo linguístico entre signo, significado e significante, este último se distancie tanto do significado que o mesmo quase se torna esquecido. Um jogo que, levado às últimas consequências, como é o caso da escrita de Valter Hugo Mãe, acaba gerando um estranhamento entre os muitos níveis de interlocução com e na obra, o que potencializa

sua força. Porém, como afirma Lacan (1955-56), a palavra é um “signo terrível”, “quanto mais o significante nada significa, mais indestrutível ele é”.

É no trabalho sobre a linguagem que a obra de Valter Hugo Mãe excede em força e contraste, desvelando os deslocamentos nos processos de troca social e nos atos de comunicação; é na escolha dos signos linguísticos que retumba a ausência de voz, de poder na relação com o outro; que se delineia a sexualidade feminina; que a violência contra o feminino torna-se escândalo aos olhos do leitor. Na obra de Mãe, se a mulher tem voz ou movimento é assim, descontrolado, endiabrado, animalizado. As mulheres de Mãe destilam uma cultura inventada pelo homem, carregam o contrapeso de uma tradição que, se e quando questionada, nunca o é o suficiente para mudar a dinâmica de poder e voz na arena social. No universo fantástico do autor, a tradição reevocada nas inter-relações entre masculino e feminino não choca, não surpreende, não espanta nem mesmo o próprio feminino, enquanto personagem. Caberá ao leitor, quietamente, digerir cada palavra, cada nome minúsculo, cada vírgula na solidão e impotência da sua condição de “outro” na obra.

Considerações finais

Feminino, literatura, cultura: pensar o feminino e suas representações, independentemente da abordagem escolhida, implica necessariamente uma análise que inclua as dimensões históricas, sociais e econômicas, mesmo quando o foco é a representação do feminino na narrativa literária. Como dito anteriormente, a linguagem não só é o material de construção da literatura, ela é também a marcação dos espaços de poder e/ou não-poder do sujeito na arena social, especialmente quando a questão é o feminino; portanto, linguagem não pode ser pensada, entendida ou estudada de modo isolado. E assim como não podemos separar literatura de linguagem, que é o seu material de construção, também não se pode separar linguagem do contexto social em que é produzida, já que é a linguagem que constitui o homem como sujeito social e conseqüentemente cultural.

Entendida por essa dimensão social, pode-se perceber que a linguagem do feminino passou pelo mesmo processo de apagamento por que passam todas as minorias: “a voz das mulheres sempre foi silenciada, o que a impediu de desenvolver uma linguagem própria” (ZINANI, 2013, p. 26). Isso significa que, independente da causa, o caminho para a conquista do espaço feminino dar-se-á inevitavelmente como o caminho de qualquer minoria: através da apropriação da linguagem, à medida que a mulher

construa um discurso próprio, fruto de uma leitura de mundo cada vez mais plural e crítica. Porém, é preciso ressaltar que essa construção não deverá ocorrer apenas no âmbito sociológico ou econômico. É preciso que sua visibilidade chegue também ao campo da arte e da crítica literária propriamente femininas, transformando o silêncio milenar a que o feminino sempre esteve submetido em discurso legível, audível, fazendo o que Zinani chama de “rito de passagem”, a travessia do invisível para o visível. E sendo o texto literário o espaço da imagem poética forte, capaz de provocar o realce total do psiquismo (BACHELARD, 2003), torna-se um espaço privilegiado para o desvelamento da condição social, cultural ou mesmo histórica do homem e, em especial, dessa condição de silenciamento do discurso feminino, como se pode ver em *o remorso de baltazar serapião*.

Num misto de realidade e ficção, num jogo perfeito entre ética e estética, entre forma e conteúdo, a obra de Mãe induz o leitor ao que Eagleton (2006, p. 6) chama de “consciência dramática da linguagem”, a qual tem o poder de renovar nossas reações habituais e nos fazer perceber “objetos” que nunca ou há muito tempo não eram percebidos. Porque o texto literário tem que “lutar com a linguagem de forma mais trabalhosa, mais autoconsciente do que o usual, o mundo que essa linguagem encerra é renovado de forma intensa”. E “intenso” por certo é um adjetivo que se aplica perfeitamente ao texto de Mãe, que não poupa adjetivações e neologismos para provocar um leitor que constantemente (e talvez possamos dizer, inutilmente) busca no seu próprio contrapeso cultural discursos que contradigam aquelas práticas sociais, que as mantenham distantes de uma condição real, de qualquer dimensão do contemporâneo e, principalmente, de uma condição de atualidade, de modo a se acalmar, a fazer paz com o mundo ao qual pertence. E aqui o leitor/narrador aproxima-se do antropólogo, na tentativa de construir uma ilusão; como diria Wagner, de inventar, uma visão de mundo que dê conta de qualquer “irregularidade” como acidente. Mas o mundo de baltazar aproxima-se mais do que Sperber chama de “buraco negro”, uma nuvem de poeira obscurante que

equivale ao lugar onde a referência cessa; obtém “conhecimento” ao se formar uma metáfora, mas trata-se de um conhecimento forjado em um âmbito pessoal por imitação de um conhecimento “enciclopédico” (isto é, convencional) mais amplamente sustentado (SPERBER apud WAGNER, 2012, p. 28).

O problema é que, na obra de Mãe, as metáforas, e sobretudo o jogo entre elas, são difíceis, indigestas porque saturadas de questões éticas das quais o leitor desavisado tenta escapar pelo fantástico da obra. O mundo de Baltazar é um mundo não coincidente, “inatual”, como diria Agamben (2009) e, portanto, podemos dizer, verdadeiramente contemporâneo. A discronia presente em *o remorso de Baltazar Serapião*, na voz do protagonista, torna evidente a sua consciência de que não pode fugir de si mesmo; o seu tempo, ou (des)tempo pertence a ele irrevogavelmente e isso é o seu conforto e a sua sina: eles são os “sargas” e assim permanecerão naquele mundo e naquele tempo. Mas aqui o leitor não encontra mais resguardo na figura do narrador, ele é deixado a esmo, entregue a si mesmo, ciente de que Cultura, e por consequência a tradição, é matéria efêmera, intangível. Como o narrador, o leitor fica entregue a sua condição de contemporâneo e, como tal, na visão de Agamben, deverá manter o olhar fixo no seu tempo, não para perceber as suas luzes, mas o seu escuro:

... esse escuro não é uma forma de inércia ou passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provem da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes.

Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Eis aí o poder do texto literário; eis aí a grande provocação da obra de Mãe: não podemos negar as sombras do nosso tempo, as trevas multisseculares que uma cultura de culpa e segregação tem gerado, e que recorrentemente tem tido sua atenção e sua força voltadas para a (des)constituição de um feminino que, como ermesinda, se faz escandalosamente audível pela insistência de uma presença silente, destituída de discurso. Apesar de não ser escrita por uma mulher, a escrita de Valter Hugo Mãe tem a marca de um texto genuinamente feminino: a polifonia; e como um texto palimpséstico, típico de uma escrita feminina, “impõe um duplo esforço de decodificação, uma vez que remete para a necessidade da leitura das entrelinhas e da interpretação do não dito, o que viabiliza o entendimento do sentido latente do texto – a história silenciada” (ZINANI, 2013, p. 27).

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: ARGOS, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Disponível em:

file:///C:/Users/Aboessio/Downloads/BAKHTIN,%20Mikhail.%20Est%C3%A9tica%20da%20Cria%C3%A7%C3%A3o%20Verbal.%20S%C3%A3o%20Paulo.%20Martins%20Fontes,%202003.%20(1).pdf

_____. **Esthetique et theorie du roman**. Paris : Gallimard, 1978.

BOURDIEU, P. **L'économie des échanges linguistiques**. Langue Française, 34, maio 1977._____ Disponível em:

<http://ucbweb2.castelobranco.br/webcaf/arquivos/12933/11099/AEconomiadasTrocasi%20ngsitcasPierreBourdieu.pdf> Visitado em: 08/05/2014.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**. Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREUD, Sigmund. (1932/1976). A Feminilidade. Em: **Obras Completas**. Vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago.

_____. (1923/1976). Organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade. In: **Obras Completas**. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 2004.

LACAN, J. **O Seminário livro 3, As psicoses**. Rio de Janeiro, 1955-56.

MÃE, Valter Hugo. **O remorso de baltazar serapião**. São Paulo: Ed. 34, 2011.

MATTELARD, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola, 2004.

RIBEIRO, Rosângela Maria. **Relacionamento amoroso: sofrimento feminino na contemporaneidade**. Dissertação de mestrado. Universidade Católica de Goiás, 2007. Disponível em: http://tede.biblioteca.ucg.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=324 Site visitado em: 28/04/2014.

ROSA, Cristina (org.). **Das leituras ao letramento literário**. Belo Horizonte: FaE/UFMG; Pelotas: UFPel, 2010.

SOLLER, C. (1997). O sujeito e o Outro I. Em: R. Feldstein, B. Fink, M. Jaanus (Orgs.); D. D. Estrada (Trads). **Para ler o Seminário 11 de Lacan: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZINANI, Cecil Jeanine A. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina**. 2 ed. Caxias do Sul: EDUCS, 2013.

Corpo-imagem

Body-image

Cuerpo-imagen

Danillo Barata, Dr.¹

¹ danillo.barata@gmail.com, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Resumo:

A pesquisa visa a analisar os modos discursivos, procedimentos influenciados por condições de produção, condições de interpretação e condições do discurso, na relação entre o corpo e a expressão videográfica. Dessa maneira, abordaremos trabalhos desenvolvidos que apontam para um caminho construído pela poética do corpo, utilizando como linguagens o vídeo, a *performance* e as videoinstalações. Motivados por esta tendência, buscamos uma ampliação desses conceitos e dos meios artísticos de expressão para a realização de uma pesquisa em análise das mídias. As seguintes questões norteiam nosso programa de pesquisa e estudo: 1. A relação entre poéticas e políticas dos corpos; 2. O diálogo entre o corpo e a câmera; 3. A arte eletrônica como campo preferencial para potencializar o discurso do corpo; 4. A busca “na tela” de uma episteme do corpo.

PALAVRAS-CHAVES: Vídeo. Performance. Arte baiana.

Abstract:

The research aims to analyze the discursive modes, procedures influenced by production conditions, interpreting conditions and speech conditions, on the relationship between the body and the videographic expression. This way we will discuss a path built by poetics of the body, using as languages video, performance, and video installations. Motivated by this trend, we seek a broadening of these concepts and of artistic means of expression to conduct a survey on media analysis. The following questions guide our program of research and study: 1. The relationship between poetics and politics of the bodies; 2. The dialogue between body and camera; 3. Electronic art as preferred field to enhance the body's speech; 4. The "on screen" search of an episteme of the body.

KEYWORDS: vídeo. Performance. Art of Bahia.

Resumen:

La investigación se propone analizar los modos discursivos, procedimientos influenciados por condiciones de producción, condiciones de interpretación y condiciones del discurso, en la relación entre el cuerpo y la expresión videográfica. De esta manera, abordaremos trabajos desarrollados que apuntan hacia un camino construido por la poética del cuerpo, utilizando como lenguajes el video, la *performance* y las videoinstalaciones. Motivados por esta tendencia, buscamos una ampliación de estos conceptos y de los medios artísticos de expresión para la realización de una pesquisa sobre análisis de los medios. Las siguientes cuestiones nortean nuestro programa de investigación y estudio: 1. La relación entre poéticas y políticas de los cuerpos; 2. El diálogo entre el cuerpo y la cámara; 3. El arte electrónica como campo preferencial para potenciar el discurso del cuerpo; 4. La búsqueda “en la pantalla” de una episteme del cuerpo.

PALABRAS-CLAVE: Video. Performance. Arte baiana.

A Poética do Corpo

Esta pesquisa analisa os modos discursivos - procedimentos influenciados por condições de produção, condições de interpretação e condições do discurso - na relação entre o corpo e a expressão videográfica na obra dos videoartistas baianos Ayrson Heráclito, Marcondes Dourado e Danillo Barata. Dessa maneira, abordaremos trabalhos desenvolvidos que apontam para um caminho construído pela poética do corpo, utilizando como linguagens o vídeo, a *performance* e as videoinstalações. Motivados por esta tendência, buscamos uma ampliação desses conceitos e dos meios artísticos de expressão para a realização de uma pesquisa em análise das mídias.

O vídeo, no contexto da arte contemporânea, passa por uma contínua transformação. Trata-se de uma emancipação no campo da visualidade de uma juventude informada, que modifica os métodos operacionais quanto aos gêneros e, sobretudo, às linguagens. Ao observar as transformações ocorridas no campo do vídeo nos anos de 1980 e 1990, notamos uma estreita relação com as práticas, no campo artístico, do registro, da *performance* e do diário íntimo. Evidentemente, a facilidade no uso das câmeras digitais, aliada ao “excesso” na captura e no descarte, proporcionou uma mudança radical no que tange às relações com a imagem.

Ayrson Heráclito, Marcondes Dourado e Danillo Barata compõem a cena de artistas que articulam uma pesquisa sólida no campo da imagem. Perseguem com rigor os processos performativos e sua potencialização através da imagem. Desse modo, o processo se dá pela rara sensibilidade dos videoartistas, que conseguem ser parte do ambiente que performam e, por isso, suas *performances* e vídeos apresentam uma pulsação curiosa e sutil.

Há na Bahia, a partir de 1990, sobretudo em Salvador, uma ebulição no que diz respeito à produção de vídeo e de *performances*, pois a tradição do cinema novo e de Glauber, de certo modo, não deixou espaço para que ocorresse uma incursão em outras investigações que não fossem próprias do cinema. Nesse sentido, o vídeo na Bahia viveu nos anos 1990 seu momento de afirmação. Afirmação da linguagem, visto que até então era pensado como suporte e, portanto, necessitava ser entendido como uma outra plataforma de olhares.

Ayrson Heráclito. Heráclito nasceu em Macaúbas, interior da Bahia; o gosto pela leitura o fez conhecer, muito cedo, autores como Sartre e Nietzsche. Ingressou na Escola de Artes Plásticas em 1986 e no curso de Educação Artística da Universidade Católica do Salvador. O estudo dos movimentos de antiarte das décadas de 1960 e 1970, as experiências com o acaso e o aleatório das pesquisas musicais de John Cage sinalizavam para uma nova forma de ação artística, que ultrapassava o limite da tela: a *performance*. Inspirado em tais referências, apresentou pequenos *happenings* na faculdade, suscitando estranheza e curiosidade.

A transvanguarda e o neoexpressionismo da década de 1980 colocavam a metalinguagem como um caminho possível para ultrapassar os limites impostos ao fazer pictórico, que pareciam esgotar o seu potencial criativo com a arte contemporânea. Necessariamente, as leituras de Foucault acabaram por contaminar completamente a sua forma de pensar a arte. Pensar a estética como um momento de construção de verdades sobre a arte, historizar, completamente, todas as possibilidades pseudouniversalizantes da tradição artística ocidental, operando desconstruções de cânones e paradigmas.

Em 1989, concluiu o curso Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas. Em 1990, foi aprovado em concurso público promovido pela Secretaria de Educação do Estado da Bahia, como professor de Educação Artística do primeiro e segundo graus, seguindo para Vitória da Conquista.

O seu retorno para Salvador dá-se em 1995, quando foi motivado pelo desejo de empreender estudos mais sistemáticos na área de Arte, bem como em Antropologia e História da Bahia. Ingressou no recém-criado mestrado de Artes Plásticas da Universidade Federal da Bahia (Ufba), com a pré-dissertação intitulada *Segredos no Boca do Inferno: arte, história e cultura baiana*, tendo como orientador o Prof. Dr. Michael Walker.

Tomando como referência a poesia satírica e erótica de Gregório de Mattos, organizou um mapa de orientação para um estudo histórico-antropológico da "baianidade", traduzida na produção poética de Gregório de Mattos e o seu ajustamento na contemporaneidade.

A realização do trabalho exigiu-lhe uma vivência cotidiana, uma observação atenta do universo de pesquisa. Organizou, para tanto, um primeiro contato via a "poesia da época chamada Gregório de Matos" e o estudo histórico do Brasil colonial.

Estamos na cidade da Bahia: entre o moderno e o arcaico - "o monstruoso e o sublime" o nobre e o ignóbil - o carnaval e a miséria - a crítica e a emoção. E não estamos sós, estamos tropicalisticamente com todos os santos. Na velha relação do artista com o seu modelo, de certo um distanciamento platônico, onde o olho do artista investiga e se espelha no objeto de desejo e criação. Encontramos nas palavras de Antônio Risério citando Stefan Zweig (um escritor austríaco que se matou no Brasil) a minha verdadeira motivação para a criação deste conjunto de instalações. Ao comparar a cidade de Salvador com a atitude de uma velha rainha viúva - "uma rainha viúva, grandiosa como a das peças do Shakespeare," - acrescenta Risério "uma rainha tão bem sucedida em seus convites a idealizações paradisíacas que geralmente consegue ocultar dos olhos que a contemplam, a realidade de sua miséria e de seus conflitos sociais." - Então, como artista, adentro esta pesquisa, pinçando e picando certos segredos desta nossa cidade. Propus-me fazer uma pequena simbiose da cultura erudita e popular, pensando, com isto, exercitar os limites da arte, da antropologia, da história e da atitude artística. (HERÁCLITO, 1997, p. 14)

A partir desta visão, elaborou instalações onde os materiais utilizados não deveriam ser vistos como elementos da representação, mas sim como material em si, resultante das suas próprias fontes significantes. Apoiou-se, assim, nas concepções teóricas e nos ensinamentos estéticos de Joseph Beuys, para quem os materiais se sobrepõem ao artista enquanto identidade simbólica.

Joseph Beuys herdara dos seus estudos da década de cinquenta, quando foi aluno de Matarré, uma enorme sensibilidade para tratar das questões formais e compositivas diante do espaço. Segundo Heráclito:

Suas esculturas espaciais promovem um efeito onde o dramático, o patético, o hermético e o ancestral são revestidos de uma simplicidade que incorpora o acaso e revela uma inacreditável capacidade de transformar conceitos em imagens sensíveis. A obra de Beuys é a reunião, o conjunto integrado de muitas partes que se comunicam, gerando tensões de diversos tempos e espaços. (HERÁCLITO, 1997, p. 27)

Selecionou diversos materiais para a criação das obras. Enxofre, petróleo, besouros, rapadura, azeite de dendê, carne-seca, mapa de época. Associou a cada um deles uma referência culturalmente atribuída. Contudo, ao utilizá-las, recodificou-as, estabelecendo uma sintaxe dessas referências em relação ao espaço, desconstruindo e reconstruindo suas ordens simbólicas. Ao lê-las, o espectador estaria a desvendar a sua leitura da obra de Gregório de Mattos.

Na exposição **Terrenos**, retomou trabalhos utilizando dendê, material que fora primordialmente explorado na criação de esculturas apresentadas no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) em 1995. O dendê ocupa um papel central na sua investigação recente. O azeite de dendê, como compreende, é um elemento que estabelece, pela sua condutibilidade, uma integração simbólica e mística

daquilo que podemos perceber como a afro-baianidade, concebida, nessa sua imagem, como um corpo alimentado por esse “sangue ancestral”. O papel do sangue no corpo humano serve como referência associativa ao uso que faz do dendê na sua obra.

O projeto de Escultura social **A Transmutação da Carne**, evento artístico polifônico, desdobrado em várias etapas e instâncias sociais de intervenção, foi pensado no ano 2000. Nesta obra de fôlego, o artista tenta aplicar o conceito de escultura social, de Joseph Beuys, numa série de ações, cujo suporte artístico se utiliza da *performance*, da instalação e do *happening*, assim como da discussão como meios veiculadores da sua mensagem. Compreendido enquanto exercício de crítica social e renovação estética, tem como núcleo significante a confecção de uma coleção de roupas de carne, que, apresentadas em vários eventos e situações, assumem formas diversificadas de ação artística, tendo a denúncia da fome no Brasil como a variável unificadora.

O conjunto da obra de **Marcondes Dourado**, natural de Irecê na Bahia, revela um flerte com a cultura baiana das paradas *gay* e, sobretudo, das comunidades marginalizadas. Podemos notar em alguns de seus trabalhos que o artista desenvolveu um gosto muito “profícuo” pela obra do japonês Kazuo Ohno, um dos mais inquietos e contundentes artistas da dança, pela sua contribuição ao teatro ocidental, ao fundar um novo paradigma no teatro-dança. O desconforto, a solidão e o vazio são sentimentos expostos em alguns dos seus vídeos, que convocam a uma “imagem-manifesto” de uma sociedade pós-bomba atômica.

Na produção videográfica de Marcondes, o mito da baianidade e as fábulas que permeiam sua produção são elementos cruciais para estabelecer uma conexão com a produção de um território informado por uma mistura de culturas, crenças e sexualidades. Não é demasiado afirmar que, no campo de investigações da *performance* e do vídeo, temos Marcondes Dourado como um de seus grandes investigadores.

Nascido no semiárido baiano, traz essas referências na gênese de sua produção simbólica. Irecê, um território onde a seca é vista por toda parte, tem um solo extremante rico em minerais. Conhecida como “terra do feijão” nos anos de 1990, foi um dos centros mais importantes do semiárido baiano. Em 2006, a Bahia passou a ter uma nova configuração, desta vez baseada em territórios de identidade, e a região de Irecê recebeu a denominação de Sertão Produtivo. Terra de um vermelho intenso, o solo tem pigmentação muito forte e contrasta com os umbuzeiros na paisagem.

No final dos anos 1980, Marcondes ingressou na Escola de Belas Artes da Ufba, mas logo decepcionou-se com o currículo e as convenções estéticas da Escola. Passou a interagir com professores e alunos das Escolas de Dança, Teatro e Música da Ufba, que para ele de algum modo ampliariam sua formação. Nesses encontros, conheceu a *performer* Sandra Del Carmen com quem pôde aprender os conceitos de *performance*. Sandra acabara de chegar ao Brasil e montara um grupo denominado de “Corpo sem Órgãos”, influenciada pelos textos de Deleuze. Nessa formação, construíram uma série de *performances* e vídeos.

Marcondes, por sua vez, sentia um abismo visível em todo o trabalho que precisaria desenvolver para atualizar-se em relação àqueles conceitos. Por outro lado, Sandra foi recusada no mestrado em Dança, pois para a Escola aquilo que ela fazia não era dança. Um fato bastante contraditório, pois as escolas de artes da Ufba na sua formação sempre foram vanguardistas.

No início dos anos 1990, o artista ganhou uma câmera Super-VHS da família e começou a investigar as festas populares e o comportamento dos soteropolitanos no subúrbio de Salvador. Essas derivas iriam constituir um capital simbólico extremamente rico e sofisticado. Marcondes iniciava então seus processos de entendimento da própria precariedade que o dispositivo em termos de resolução e profundidade de campo apresentava e tomava partido utilizando-se de uma estética muito particular. Em 1995, realizou *Ogodô 1*, um vídeo que se constitui como um registro da Quarta-Feira de Cinzas do Carnaval daquele ano. O vídeo não apresenta nenhum elemento mais sofisticado de edição ou tratamento de imagem. O som é uma música do Tom Zé, *Ogodô Ano 2000*, que nomearia o seu trabalho mais adiante. Ao ter acesso a uma ilha de corte, iniciou de forma autodidata os processos de edição e tratamento de imagem, o que resultaria em uma fatura bastante sofisticada. Com este trabalho ganhou o prêmio do Videobrasil em 1996 e ratificou sua inserção no campo da imagem videográfica.

Poderíamos aferir que Dourado seria uma terceira geração de artistas da Imagem, que dialogam com os elementos da cultura baiana e exploram de forma bastante radical os elementos da sexualidade, religiosidade e negritude. Precedido pelo etnólogo Pierre Verger e por Mário Cravo Jr., Marcondes Dourado realiza um trabalho sensível ao passo que se insere em caminhos de uma fabulação narrativa.

Danillo Barata, nascido em Salvador, é autor de uma obra que tem como centro a relação entre corpo e câmera, corpo e sistema da arte, corpo e mundo, sobretudo, em seus

estratos sociais. Está interessado na produção contemporânea que articula *performance*, imagem e arte eletrônica.

A motivação para criar precedeu sua entrada no curso de Desenho e Plástica da Universidade Federal da Bahia em 1997. Desde muito antes, a casa paterna já lhe oferecia o primeiro e fundamental encontro com o mundo das artes: um dia a dia marcado pelo fazer artístico e pelas obras do pai, José Mário Barata, pintor autodidata.

Durante o período de estudos universitários, o artista desenvolveu trabalhos como assistente de cenografia e integrou por dois anos o núcleo técnico do Teatro Castro Alves, em Salvador, onde assinou cenografias como a do espetáculo *Lábaro Estrelado*, dirigido por José Possi Neto. As pesquisas que desenvolvia na Escola de Belas Artes incorporavam-se aos processos cênicos. No segundo ano de faculdade, o contato marcante com a fotografia causou o que o artista define como um “encantamento com a imagem”. Sob esse impulso, escreveu seu primeiro roteiro e dirigiu seu curta-metragem, em 16mm, *Barbearia Ideal* (1998).

Depois de sua experiência no Teatro Castro Alves, o artista passou a trabalhar na Diretoria de Imagem e Som da Fundação Cultural do Estado da Bahia, onde desenvolveu uma série de trabalhos em vídeo e criou o projeto *Videoclipes de apoio aos novos talentos da música baiana*. Os clipes *Cidade de São Camaleão* (para O Cumbuca), *Garotas boas vão pro céu, garotas más vão pra qualquer lugar* (para Rebeca Matta) e *Alucinação* (para a banda Dois Sapos e Meio), os quais dirigiu, serviram de importante introdução ao casamento de som e imagem.

Em paralelo com a intensa produção audiovisual, o criador refletia sobre seu processo de criação em um grupo de estudos que o aproximou de outros estudantes da Escola de Belas Artes da Ufba interessados em investigar as poéticas visuais.

Em 2000, foi convidado a integrar a coletiva “Terrenos”, ao lado de artistas baianos da novíssima geração: Zuarte, Marepe, Zau Pimentel, Ayrson Heráclito, Marco Aurélio, Gaio, Iêda Oliveira e Eneida Sanches. Expôs a videoinstalação *O Inferno de Narciso*, concebida a partir da “relação narcísica com a sociedade de consumo e a necessidade de espelhamento” e com base no mito grego descrito em *Metamorfoses*, de Ovídio.

Protagonizado pelo artista, o projeto desencadeou o interesse em explorar o próprio corpo como fonte de reflexão e matéria-prima de obras posteriores. “Experimentei uma

forte relação com o meu corpo por estar posando e misturei isso a uma tradição do autorretrato.”

Também determinante para essa decisão foi a produção de seu segundo curta-metragem, *Capitália* (2002). Inspirado em outro clássico, a *Divina comédia*, de Dante Alighieri, o filme sobrevoa a vida noturna no centro de Salvador e flagra seus personagens à luz dos pecados capitais.

No ano seguinte, explorou a linguagem da instalação em *O Corpo como Inscrição de Acontecimentos*, em que relaciona rostos e torsos com palavras/conceitos como “vigor” e “juventude”. Seguiu-se o vídeo *Barrueco*, realizado com Ayrson Heráclito em 2004, no qual despontam elementos simbólicos da masculinidade e da negritude. Em 2007, voltou a utilizar a própria imagem no vídeo *Soco na Imagem*, em que boxeia com a câmera – e cria uma tautologia entre o espectador e a tela – como se com um adversário ou espelho. Exibida em *loop* no 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil, a obra chama atenção para a trajetória do autor. Com este vídeo conquistou uma residência artística, que foi realizada em 2008 na Werkplaats voor Beeldende Kunsten Vrije Academie, em Haia. Nasceu dessa vivência a série *Panorama 360º*, *Celestial Movements* e *Bruce Nauman’s Friend*, que ganharia outros desdobramentos em 2009, em nova viagem à Holanda.

Nessa primeira leva de vídeos, o autor realizou uma espécie de “decupagem explícita” de registros feitos na Bahia; o que muda a cada episódio são os ângulos, velocidades, edições, personagens e recursos sonoros, em visões distintas dos mesmos fatos. Desenvolveu, na segunda fase da série, estudo baseado em textos dos historiadores João José Reis, Flávio dos Santos Gomes e Marcus J. M. de Carvalho para retratar a trajetória de um escravo africano que comprou sua alforria no Brasil, estudou árabe em Serra Leoa e foi preso sob suspeita de conspiração. No entanto, o contato mais próximo com as comunidades islâmicas fizeram com que desistisse do projeto com foco no Islã. O assassinato de um artista por um membro da comunidade islâmica fizeram-se refletir sobre o impacto desse projeto na sua poética.

Inicia um trabalho complexo, que usa dez projetores para criar um ambiente imersivo com 360º de imagem em movimento sincrônico. Trata-se de uma estrutura interessante para pensar o conceito de vídeo expandido.

Práticas Discursivas na Arte Eletrônica

Em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1936), Walter Benjamin desenvolveu ideias ainda inspiradoras. Ao refletir sobre a especificidade do discurso da obra de arte na época de sua normativa reprodutibilidade técnica, quando as noções antigas de aura, autenticidade e valor cultural foram destituídas ou deslocadas pelas de valor de troca e consumo industrial, Benjamin observava um deslocamento do receptor no que diz respeito à mobilização de sua consciência, imaginação e, por conseguinte, à mobilização de sua sensibilidade e condição de sujeito. Uma outra questão sugerida pelo autor, fundamental para esta proposta de pesquisa, refere-se a uma transformação da corporalidade humana. As novas tecnologias de comunicação, que, para Benjamin, ampliavam o poder de penetração na vida social, ao mesmo tempo que se distanciavam desta própria vida através da sua fragmentação e refração ao longo do século XX, aliadas à troca e consumo industrial, viriam, pouco a pouco, gerar novas formas de sociabilidade, novos padrões de intercâmbios que prometem remodelar, generalizar e dominar as relações sociais.

Entre os aspectos mais instigantes deste fenômeno comunicacional, destacam-se a prescindibilidade de objetos materiais durante a comunicação; uma aparente base igualitária no acesso à informação e durante “conversas” virtuais; o esvaziamento da autoridade de falar e ser ouvido baseado no acúmulo de experiência vital, poder de trânsito ou de prestígio social; prescindibilidade do contato entre corpos humanos; desmembramento da relação fundamental entre corpos e personas reais uma vez que, neste caso, corpos se constituem e são desejados como textos e símbolos a serem lidos e personas podem ser ficção e fantasia. (SEGATO, 1997)

A proposta de trabalho, aqui apresentada, pretende refletir sobre a relação entre *O corpo e a expressão videográfica: práticas discursivas na arte eletrônica*, considerando-o num contexto em que as novas tecnologias de comunicação superam e nos distanciam da vida social ordinária, esvaziam modelos tradicionais de sociabilidade, ao tempo que impedem e retardam interações e relações que não sejam baseadas nas velhas assimetrias entre as raças, os gêneros, as sexualidades e em inscrições de sentido prescritas nos corpos.

A metodologia utilizada nesta pesquisa baseia-se no contato dialético entre pesquisador e conteúdos de pesquisa, dentro de uma abordagem de análise e síntese, tendo como procedimento o método experimental aliado à busca de símbolos e signos culturais

análogos ao conteúdo da pesquisa e aos meios de expressão artística. A interação do pesquisador com as técnicas trabalhadas e as linguagens de expressão deverá ocorrer tanto no sentido de estudo prático-teórico, como também visando à intersubjetividade ao pretender uma reavaliação dos conceitos e dos meios de expressão artística sob um olhar contemporâneo.

O trabalho constante com as fontes bibliográficas e arquivos midiáticos permitiu o confronto com os limites do novo ambiente interativo, entre o corpo e a artemídia. Dessa maneira, nosso aporte teórico tem como base a teoria do processo, sobretudo, nas contribuições de Arlindo Machado, Philippe Dubois e Edgar Morin, da História Social e da geografia em Katia de Queirós Mattoso, Milton Santos e Antônio Risério, dos estudos da arte do corpo em Battcock, Henri Pierre Jeudy, Renato Cohen, Richard Schechner, Jorge Glusberg, da antropologia, dos estudos culturais e de uma história e sociologia da arte. O próprio campo de definição do nosso objeto na área da criação e experimentação da arte e da tecnologia nos faz cruzar metodologicamente procedimentos da linguagem e da narrativa e também da investigação dos processos técnicos. O próprio campo de definição do nosso objeto na área da criação e experimentação da arte e da tecnologia nos faz cruzar metodologicamente procedimentos da linguagem e da narrativa e também da investigação dos processos técnicos.

Desenvolvemos uma exploração teórica sobre a relação entre o corpo e a expressão videográfica, focado na produção dos videoartistas baianos, considerando-a como lugar “de inscrição de acontecimentos”, “experiências” e sentidos sociais, culturais e históricos. Este projeto tem um caráter eminentemente teórico, uma vez que busca a elaboração ou sistematização de conceitos e categorias que permitam analisar o corpo e corporalidades contemporâneas mediados pela arte eletrônica. Por outro lado, pretende elaborar a descrição, a interpretação e análise de práticas corporais, assim como a análise, experimentação e interpretação de símbolos e signos inscritos no corpo através da mídia e meios de expressão artística.

Através de uma leitura de conceitos que não se limitem apenas aos seus valores históricos. A pesquisa extrapola-os quando vê possibilidades destes conceitos juntos expressarem uma atitude artística transformadora, explorando as relações entre Tradição e Contemporaneidade. Escolhemos linguagens contemporâneas, tais como: *performance*, vídeo e videoinstalação. Para tanto, é importante compreender a psicologia dos signos e

sua abrangência, assim como a estrutura de novas linguagens enquanto meios de produção de imagens.

Diálogo entre Passado e Presente na Bahia

Diferentes tradições discursivas acabaram por eleger o passado colonial como o elemento fundamental para se pensar a cidade de Salvador e o Estado da Bahia. A larga hegemonia dessas interpretações orientou, em grande parte, os olhares, as práticas e as políticas de intervenção no seu cenário urbano. Seus suntuosos sítios arquitetônicos, com construções que dão conta dos estilos do século XVII ao XIX, garantiram o seu lugar como Patrimônio Cultural da Humanidade, ao tempo que impuseram formas orientadas de compreendê-la e significá-la. Por essa especificidade, as políticas culturais e as formas de expressão artísticas que se remetem à cidade e aos seus territórios favoreceram uma certa liturgia da paisagem, domada por interesses e demandas ligadas ao turístico, ao exótico, ao histórico, ao museológico, ao monumental. De certa forma, a própria inserção do modernismo na Bahia garantiu que essa apologia da velha paisagem urbana, mesmo que com novas gramáticas, se colocasse como elemento fundamental para se pensar as políticas de identidade, que cunham as formas culturais de reconhecimento em circulação. A afro-baianidade, por exemplo, entronizou o arcaico, o tradicional, as raízes como a condição mais legítima das nossas políticas de pertença. De alguma maneira, essas constatações nos levam a compreender os impasses do diálogo entre passado e presente na Bahia; as limitações impostas por essas interpretações para uma troca mais interativa entre a produção artística contemporânea e a cidade.

É certo que a própria designação histórica de Salvador nos serve de metáfora para compreender as questões postas. Concebida no século XVI como “cidade-fortaleza”, ela fez desdobrar-se, no seu amplo repertório cultural, o resultado dessas práticas de autoproteção. Mesmo que estabelecendo práticas de intercâmbio intensas, pela sua privilegiada condição portuária, paradoxalmente ela elegeu o ensimesmamento como o caminho mais legítimo de reconhecimento. Apesar de esse processo promover a autoestima, por outro lado, promoveu um relativo isolamento, culturalmente antagônico às demandas do projeto moderno. Mesmo levando em consideração a trajetória do fazer artístico nos tempos atuais, a arte baiana ainda continua presa, nas suas políticas de incentivo, nos seus suportes, modos de fazer e de apresentação, a uma condição de expressividade que, necessariamente, se associa a formas e espaços tradicionais de

veiculação, assim como aos seus desdobramentos estéticos (convenções de gosto) como a representação/interpretação. Isso configura uma grande contradição entre os espaços de legitimação da obra de arte e uma realidade urbana que se apresenta preocupantemente conturbada, por estar eivada de problemas comuns aos grandes centros urbanos brasileiros na contemporaneidade.

A cidade do Salvador é um dos frutos mais legítimos da expansão moderna no mundo ocidental. Por estar estabelecida em um ponto estratégico no continente americano vai ser fundamental para a logística nos “Fluxos e Refluxos” interligando a partir do Atlântico o continente Americano, Europa, as Índias e o continente Africano. Esta condição é evidenciada por um processo que tem relação com o capitalismo mercantil e a condição portuária de Salvador vai fazer com que ela tenha um papel fundamental nas interações e nas trocas que o capitalismo mercantil vai engendrar. Com efeito, até a efetivação do porto de Nova York o porto de Salvador foi o maior porto do Atlântico. No século XVIII ele assume o papel de maior porto do Atlântico Sul, mas era rota fundamental dos navegadores que iam à África e ao Oriente. Em “Bahia, Século XIX” de Katia Mattoso a pesquisadora descreve essa condição no capítulo a População Flutuante e População Mestiça:

No início do século XIX o inglês Thomas Lindley calculou que, por dia, oitocentas embarcações – oriundas desde Porto Seguro, no litoral Sul, até Rio Real, no Norte – aportavam em Salvador para vender produtos. Seu testemunho coincide com o de uma centena de outros viajantes, havendo aqueles que, mais para o fim do século, estimaram em mais de mil o número de embarcações de cabotagem que aportavam todos os dias na capital. Se cada embarcação trouxesse dois ou três marinheiros, cerca de dois mil homens chegariam todos os dias por essa via.
(MATTOSO, Katia. 1992, p. 115/116)

Toda sua política de tráfego ela também vai engendrar uma dinâmica prodigiosa de circulação pelos portos da Bahia. Não só chegarão escravos, mas chegarão toda uma indústria direta ou indiretamente associados ao comércio escravo. Ademais, Salvador sempre teve uma população tripulante absurdamente alta, que de certa forma foram os alicerces para sua formação identitária.

A poética barroca, a arquitetura barroca, a arte barroca elas espelham uma condição imaginária, uma mentalidade, que é profundamente inspirada pelos valores do barroco: a monumentalidade, o efêmero, o medo da fome, o desespero, vários valores que

vão fundar a experiência barroca, elas são vividas em Salvador na prática. Então, de certa forma, não nos apropriamos de um estilo quando fazemos barroco.

A expressão do barroco nas artes, na arquitetura e no plano intelectual ela é conseqüência exatamente dessa sociedade que se organiza de forma barroca e o barroco é antes de tudo o legado mais fiel da modernidade nos seus primórdios. Segundo a pesquisadora Kalina Vanderlei Silva:

O barroco enquanto conceito é uma noção utilizada por muitos historiadores, e contestada por muitos outros. Sua definição mais básica, essencialmente vinculada à História da Arte, é de estilo artístico e literário vigente nos séculos XVII e XVIII. O conceito artístico de barroco foi formulado na segunda metade do século XIX, e a partir da segunda metade do séc. XX foi assimilado pela História Social e pela História das Mentalidades em uma tendência que passou a nomear como barroco também as formas de governar, as estruturas políticas, a economia e a sociedade da Europa no XVII. (SILVA, 2005. p. 05)

Por mais que a Bahia estivesse até o séc. XIX como condição de cultura no plano intelectual e no plano artístico ela dialogou de forma bastante horizontal com a modernidade. Notadamente, traz essa experiência, esse dinamismo da modernidade. Salvador é mestiça porque Salvador é moderna, e o moderno é essencialmente mestiço, pois diz respeito a essas trocas globais, trocas em escala mundial que a história da modernidade ocidental nunca havia vivido antes da modernidade. Segundo MATTOSO:

Em todas as camadas sociais de Salvador encontravam-se evidentes traços de miscigenação. No fim do século XVI, como vimos, o jesuíta Fernão Cardim calculou a população local em três mil portugueses, quatro mil negros e oito mil índios catequizados. Não estimou a população mestiça, formada por mamelucos, mulatos cafuzos e mulatas que lá viviam. Não nos esqueçamos de que o ‘glorioso antepassado’ Diogo Álvares, o Caramuru, primeiro habitante português da Bahia, tivera uma prole muito numerosa de filhos mamelucos legítimos e bastardos, formada já em 1549, quando chegara o primeiro governador. A pedido do jesuíta Manoel da Nóbrega, a coroa fizera uma tentativa para moralizar a vida devassa que seus súditos levavam na Bahia, enviando para Salvador dezoito jovens orfãs, protegidas pela rainha. Mas a experiência terminara em 1558. Durante todo o período colonial, a imigração portuguesa foi essencialmente masculina, contribuindo para difundir a miscigenação. (MATTOSO, Katia. 1992, p. 115/116)

Essa condição foi fundante para constituição das bases de uma cultura mestiça. As discussões de território e identidade serão a tônica de estudiosos, que se debruçarão sobre as questões identitárias do povo brasileiro. É fundamental destacar que segundo Amálio Pinheiro (2008) “a palavra identidade não serve mais para o que nós somos, porque não somos um ser em estado puro, nós não cabemos dentro da ontologia ocidental, já que somos um território móvel, que acumula elementos vindos de diversas partes”

O modernismo no campo da visualidade sofreu resistência e chegou tardiamente à Bahia; as manifestações e desdobramentos da Semana de Arte Moderna de 1922 só vão reverberar em terras baianas a partir da metade da década de 1940. Os artistas Mário Cravo Jr., Carlos Bastos e Genaro de Carvalho foram peças fundamentais nessa introdução e compuseram o que os historiadores da arte denominam de primeira geração modernista. Naturalmente, o academicismo dominante na Escola de Belas Artes demonstrou discordâncias, preconceitos e resistência; o modelo neoclássico ainda era vigente na formação da Escola.

No final da década de 1940, no governo de Otávio Mangabeira, que teve como secretário Anísio Teixeira, houve uma aceleração nos processos de educação e uma efervescência na cultura local. Antônio Risério, em sua dissertação de mestrado intitulada *Avant-Garde na Bahia*, examina um jogo de influências tautológicas entre uma vanguarda europeia e o ambiente político-cultural na Bahia. Para ele, esses dois conjuntos culturais resultaram na transformação daquele grupo vanguardista europeu e na formação de uma nova geração artístico-cultural na Bahia. Esses estudos, de certa maneira, vão ratificar que essa injunção político-cultural promovida por Edgard Santos, a partir da criação da Universidade Federal da Bahia, gerou desdobramentos para os alicerces do Tropicalismo e do Cinema Novo. No campo educacional, segundo o autor, o desempenho de dois agentes importantes, Anísio Teixeira e Edgard Santos, foi fundamental:

Em campo educacional, a Bahia assistiu, na primeira metade do século XX, a dois gestos fundamentais – revolucionários, até. De uma parte, com o desempenho de Anísio Teixeira; de outra, com o de Edgard Santos. Anísio liderou nacionalmente o movimento por uma escola nova. Espírito aceso, veemente e apaixonado, bateu-se vigorosamente em defesa de uma política e um sistema educacionais abertos, de natureza popular e democrática, convertendo-se assim, segundo as palavras de seu discípulo Darcy Ribeiro, na

“voz brasileira dos ideais de educação para a liberdade”. (RISÉRIO, 2004, p. 524-525)

Na década de 1950, o Reitor Edgard Santos promoveu um grande projeto de dinamização cultural. Ele foi o principal articulador e incentivador da criação das escolas de artes. Criou as bases para a fundação da Escola de Teatro, tendo à frente o teatrólogo Martin Gonçalves; a criação da Orquestra Sinfônica; a fundação da Escola de Música, que viu ampliar-se seus limites de experimentação musical com a chegada de Walter Smetak, que atuou juntamente com Koellreutter e Ernest Widmer. Vale salientar o investimento de Edgard Santos em todos os campos, pois ele promoveu uma “abertura” também no balé, apostando na vanguarda da coreógrafa polonesa Yanka Rudzka.

Mas passemos do ensino primário ao ensino superior. Do projeto de Anísio à criação de nossa Universidade por Edgard Santos. Aquele foi, sem dúvida, um momento muito especial nas vidas do Brasil e da Bahia. Entre o final da década de 1940 e o início da de 1960, num país que velejava por mares democráticos, acelerando sua marcha urbano-industrial, a Bahia se abriu a um considerável fluxo internacional de informações, que iria desembocar adiante, em movimento que, como o Cinema Novo e a Tropicália, alterariam definitivamente o panorama cultural brasileiro. Aconteceu ali, no horizonte até então acanhado da província, a coincidência entre o desejo de fazer, a existência de condições objetivas para o trabalho e a presença de pessoas capazes de tocar o barco. Além disso, a movimentação mobilizava levas geracionais diversas, do reitor Edgard Santos ao estudante Glauber Rocha, que então disparava: “está sendo derrotada na província a própria província”. (RISÉRIO, 2004, p. 525)

Essa efervescência foi fundamental para que uma “cena” comercial no campo das artes visuais começasse a se desenvolver. Nesse sentido, Carlos Eduardo da Rocha teve um papel importante, pois fundou a primeira galeria de arte, a “Oxumaré”, seguindo a tônica dos anos 50. A arquiteta Lina Bo Bardi inaugurou o Museu de Arte Moderna da Bahia em 1959, que inicialmente funcionou no foyer do Teatro Castro Alves e em 1963 foi transferido para o Solar do Unhão, onde Lina Bo tinha, junto com Celso Furtado, um projeto “desalienador” de repensar o artesanato brasileiro. Nesse sentido, fizeram uma vasta pesquisa e abriram a “Exposição Nordeste”, que percorreu o Sul do país e depois foi negligenciada, assim como a criação do museu de arte popular, que também afundou nos depósitos do “inconsciente burocrático”.

Na década de 1960, aconteceram as Bienais da Bahia, que deram à arte baiana uma projeção nacional por tratar-se de um evento de grande relevo no país. Contudo, na sua 2ª edição, em 1968, foi decretado o AI-5 e a Bienal teve de ser fechada.

Nas décadas seguintes, surgiu a geração “pós-AI5” e conseqüentemente uma crise nas artes; não existiam mais os salões, e as galerias padeciam com as dificuldades. Surge então o Etsedron, idealizado por Edison da Luz e tendo como colaboradores Matilde Matos, Márcio Meirelles e Lia Robatto.

O projeto tomou um grande porte participando de 3 edições da Bienal de São Paulo (1973/75 e 77), ganhando em uma delas, o Grande Prêmio Governador do Estado de São Paulo [...] E também provoca grande comoção na sua participação na XIII Bienal Internacional de São Paulo. (MATOS, Matilde, 2001)

O Etsedrom finalizou suas atividades como grupo em 1978 na I Bienal Sul-Americana de Arte. O Etsedron, sem dúvida, foi o primeiro movimento a romper e criticar as normas artísticas vigentes; possuía uma contundência e uma obra provocadora e muito potente. Como seu nome mesmo dizia, era o Nordeste ao contrário.

O Grupo de Estudos de Linguagens Visuais – formado por Haroldo Cajazeira, Orlando Pinho, Julio César Lobo e Almandrade, que em 1974 publicaram a revista *Semiótica*, proporcionando uma reflexão sobre movimentos como o concretismo e o neoconcretismo – buscava a abordagem através do estudo da semiótica.

Nos anos 1980, houve uma retomada comercial nas artes visuais – um fenômeno internacional – e uma grande ebulição nos mercados de arte do Estado, surgindo, então, os Salões de Arte da Bahia e os Salões Universitários. Foi nesse período que vimos todos os movimentos da década de 1960 e 1970 que aconteciam nos Estados Unidos e na Europa aportando na cidade com todos os seus “ismos”. Notadamente, observam-se a transvanguarda (neoexpressionismo) e o retorno à pintura. Paralelamente, artistas vinham desenvolvendo *performances*, *happenings*, objeto e a videoarte. A sistematização dos equipamentos públicos, a participação de empresas privadas e a ação de galerias contemporâneas contribuíram para essa abertura de contemporaneidade nas artes.

Na década de 1990, tivemos uma nova geração de artistas e gestores, que de algum modo iriam modernizar alguns equipamentos públicos e possibilitar uma inserção do Estado em eventos nacionais. No final da década, o Museu de Arte Moderna da Bahia seria reformado e o Salão da Bahia tornar-se-ia um dos mais bem remunerados e

destacados Salões do país. Foi na esteira desse período que os artistas aqui destacados nesta pesquisa despontaram como referências no campo da *performance*, do vídeo e da instalação.

Nessa perspectiva, a abordagem da baianidade na obra de Ayrson Heráclito, Marcondes Dourado e Danillo Barata, que nos últimos anos desenvolvem um trabalho contundente, amplia os muitos falares que serão requisitados para compreender as demandas do presente baiano, suas desigualdades sepultadas e atenuadas pelos ritmos históricos que incluem/excluem regiões brasileiras num diálogo mais ou menos interativo, no tocante aos graves problemas sociais da nossa realidade. Certamente que os impasses acumulados requerem políticas polifônicas, experiências de intervenção/interpretação mais inclusivas que exclusivas. As análises propostas neste documento concebem a criação artística como uma atividade de cunho social e político. Os trabalhos têm um compromisso de promover o diálogo entre o corpo e a câmera, ultrapassando o alegórico ou o meramente visual. Abarcam, de certo modo, a própria cidade, que será compreendida para além da sua geografia e arquitetura, como uma comunidade de sentidos plurais e muitas vezes conflitantes. Para além da impressão imagética, a poética visual da intervenção busca dar voz ao cidadão-artista, que, utilizando-se do seu meio particular de expressão, suscitará um diálogo com os outros falares em circulação. Com certeza, ao fazermos opção por essa forma específica de *corpus*, estamos dialogando com preocupações mais amplas do mundo da arte nos nossos dias.

O confronto entre o corpo e a câmera dá visibilidade às experiências artísticas não convencionais, realizadas por artistas que pensam a realidade baiana, cujas expressões mais significativas tiveram lugar no final dos anos 1980. Espaços de formação profissional na área ou de divulgação e incentivo ao fazer artístico não conceberam políticas de fomento e absorção dessas práticas. A consequência facilmente aferível dessa orientação pode ser constatada na distância estabelecida entre a produção dos artistas contemporâneos e os acervos das instituições fomentadoras das artes na Bahia.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, pp.05-28. 1982

CAGE, John. *De Segunda a um ano: novas conferências e escritos*. São Paulo: Hucitec, 1985.

CANONGIA, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. In: *Arte brasileira contemporânea: caderno de textos 2*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

_____. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

COHEN, Renato. *A Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

COUTO, Edvaldo Souza, *O Homem Satélite: estética e mutações do corpo na sociedade tecnológica*. Rio Grande do Sul: Ed. UNIJUÍ, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GARDNER, James. *Cultura ou Lixo?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HEARTENEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

HERÁCLITO, Ayrson. *Espaços e Ações*. Salvador: o Autor, 2003.

_____. *Segredos no Boca do Inferno: arte, História e cultura baiana*. Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da UFBA. 1997.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LIMA, Herman. *Imagens do Ceará*. Brasília: Ministério da Educação, 1958

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. *A Arte do Vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

_____. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2003.

MATOS, Matilde, *Etsedron*. In: OLIVEIRA, Denisson de, ODDONE, Nanci +100 Artistas Plásticos da Bahia. Salvador: Prova do Artista, 2001.

MATTOSO, Katia M. de Queirós. Bahia, *Século XIX: uma província no Império*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MORIN, Edgar. *O método 4: as idéias. Habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre: Sulinas, 1998.

_____. *A inteligência da complexidade*. São Paulo, Peirópolis, 2000.

MOTT, Luiz. *Terror na Casa da Torre: tortura de escravos na Bahia colonial*. In: REIS, J. J. (org.). *Escravidão e invenção da liberdade*. S.Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

PINHEIRO, Amálio. *Mestiçagem latino-americana*. Entrevista para o Jornal do povo. (10/05/2008 16:57). Disponível em: <http://barroco-mestico.blogspot.com/2008/05/entrevistado-amlio-para-o-jornal-o.html>. Acesso em: 15/03/2009.

REY, Sandra. *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre pesquisa em Poéticas Visuais*. Porto Arte, Porto Alegre, v.7, n.13, p.81-95. nov. 1996.

RISÉRIO, Antônio. *Uma História da Cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

_____. *Avant-garde na Bahía*. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo; 1ª edição, 1995.

_____. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.

_____. *O corpo é imagem*. Arte & Ensaio. N. 16. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies*. New York: Routledge, 2002.

SEGATO, Rita Laura. *La economía del Deseo en el Espacio Virtual: Conversando sobre Religión en la internet*. In: MASFERRER KAN, Elio (ed.). *? Sectas o Iglesias? Viejos o Nuevos Movimientos Religiosos*. Mexico, DF, Editora Plaza y Valdez/UNAM. 1998. pp.1-35.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: no loop da montanha-russa. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

SILVA, Kalina Vanderlei. *O Barroco Mestiço: Sistema de valores da sociedade açucareira da América Portuguesa nos séculos XVII E XVIII*. Revista Mneme V. 07. N. 16, jun./jul. de 2005. Disponível em www.cerescaico.ufrn.br/mneme

STURKEN, Marita. *"La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del vídeo"*, *El Paseante* n.12, Ediciones Siruela, Madrid, 1989.