

Comunidade impossível, exumação das formas e “presença corrosiva”

VIRGINIA H. A. AITA
DOCTORA EM FILOSOFIA NA UFRGS.



Foto do passaporte de Jackson Pollock, <https://www.si.edu/about/archives-of-american-art>. Autor desconhecido.

Malogro da arte

A sensação sombria de vazio e desamparo que destila a leitura da obra de John Updike, *Seek my Face (Busca o meu rosto)*,¹ estende-se em ressonâncias mais amplas do que faz supor esse romance, que recompõe num testemunho contundente a tragédia do pintor emblemático da abstração americana. Encenado como um suspense sinuoso que se arma numa proliferação de falas, compõe um mosaico que, pouco a pouco, revela a obsessão comum de duas mulheres. Além da vulnerabilidade rente das personagens, que ressalta a cada cena, em encontros, memórias reascendidas, vestígios, falas dispersas confluem no esboço de um rosto que logo evapora. Resta a impressão de que tudo se reduz a um grande fracasso, o malogro do próprio artista em sua busca incansável pelo reconhecimento que o redimiria de toda destruição, mas que cava mais fundo encurralando aquele ser frágil, que se evade à visibilidade que dissiparia sua efígie. Entretanto, torna-se mais nítida a percepção de um plano contínuo subjacente a esse testemunho, o de um esvaziamento programático do sentido e sua rede de vínculos mediante o imperativo histórico da forma, abstraída e externa, cuja perversidade aquela arte insidiosamente pura sintomatiza.

A viúva (Hope) desse sujeito (Zach) em que o enredo converge desfia suas memórias amalhando indícios que permitem reconhecer nele Jackson Pollock, o formidável pintor dos *drippings*, emblema do expressionismo abstrato que Clement Greenberg insiste em designar como a Escola de Nova York – a metrópole em ebulição do pós-guerra e palco do modernismo da América (não mais satélite da *École de Paris*). Hope surge, assim, como *persona de Lee Krasner*, a companheira do artista no zênite da fama que o precipitaria na crise que o vai arremessar ao desastre. Agora octogenária e sozinha, ela é fustigada pela curiosidade da pesquisadora que a entrevista, fazendo-a revisitar um passado esquecido – sua vida com Zach/Pollock naqueles tempos febris e desmedidos, em que reinventavam a arte arrebatados na espiral ascendente da metrópole moderna do século XX. “A afetação e a vaidade de Zack [Pollock]”, lembra Hope, assinalando a consagração relâmpago e os efeitos naquela alma sombria:

¹UPDIKE, John. *Seek my face*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2002; (trad.) *Busca o meu rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

pioraram depois que saiu o artigo da *Life*, quando o mundo passou a levar a sério a autoimagem inflada que ele havia formado em sua ingenuidade. Começaram a ocorrer crises às vezes nos jantares (...), às vezes nas viagens a Nova York, onde, ao se dar conta de que ele estava no centro das atenções, de que se tornara possível fazer fortuna agora que a prosperidade do pós-guerra chegava ao mercado da arte, Zach entrava em pânico e ia buscar as profundezas escuras de um botequim, só se deixando encontrar quando já estava embriagado e agressivo²

Updike contrabandeia cenas reais recriando um *tableau vivant*, em que algo novo germinava nesses corpos jovens e insubmissos arremetidos no vórtice do capitalismo pós-industrial em franca expansão. Alegando que sua obra é ficcional, no entanto, ele ressalva:

Seria, porém, inútil negar que inúmeros detalhes foram extraídos de Jackson Pollock: na *American Saga* (Clarkson N. Potter, 1989) (...) ou que algumas das afirmações feitas pelos artistas fictícios que aqui aparecem foram extraídas, ligeiramente adaptadas, dos depoimentos reunidos em *Abstract Expressionism: Creators and Critics* (Harry N. Abrams, 1990)³

Ora, assumindo que a intencionalidade é sempre aspectual, perspectiva, esse relato ficcional soa, humanamente, mais verossímil que uma reconstrução anônima de fatos, filtrado que é pela sensibilidade de quem viu e meditou o impacto causado pelas rupturas desse modernismo autóctone com o monopólio do *avant-garde* europeu e sua história de estilos. Mais tangível e legítimo, esse testemunho literário denuncia a face aniquiladora daquele movimento formidável expondo seus despojos, permitindo assim repensar sua história. Com suas imagens verbais, descrições meticulosas e psicologia sutil, o autor retrata a epopeia desses artistas arrastados no redemoinho da maior expansão capitalista do pós-guerra e dos excessos justificados pelo delírio expansionista que nutriu o individualismo liberal.

²Updike, op. cit., 2005, p. III.

³Ibidem, nota introdutória, p. 8.

O mesmo individualismo que faz definhar o sujeito num narcisismo patológico de indivíduos atomizados, extraídos de seus vínculos comunitários e incapazes de se reconhecerem no espaço comum e no outro.

“Encarnado” no pintor Zack, é Jackson Pollock quem verdadeiramente encarna a “ficção real” desse ideal protético, o sujeito precário a um tempo ingênuo e narcísico, desbravador incansável e gênio (nada) romântico, atraindo epígonos, siderados, oportunistas, a mídia insaciável e mulheres que o cercam, emulam, desprezam e, finalmente, o exumam em busca de um rosto que se perdeu nesse vórtice. Trata-se do emblema sublime do irrefreável império americano impulsionado pela Guerra Fria, sempre alguma guerra (Vietnã, Afeganistão, guerra ao terror islâmico etc.), destilando o seu ethos agonístico, beligerante, minando relações e enraizamentos, o imaginário dos afetos em nome de um ideal abstrato, o mesmo ethos que reverbera no isolamento e obsessão que adoecem o artista:

Antes, Zach passava horas parado, olhando para a tela em que estava trabalhando, mas depois começava a agir, a pintar. Agora não fazia nada. Com seu cérebro avariado de alcoólatra, estava empacado, e Hope não o ajudava em nada, não era nada mais para ele, era um vulto numa névoa (...); ele precisava de silêncio e imobilidade, a única coisa que lhe interessava era a arte, o fogo no fundo da caverna, e o resto do mundo era ilusão, (...) tomado pela dedicação férrea a sua única causa, pois sacrificava tudo o que era ordenado e decente e cotidiano neste mundo em prol de sua arte, sua arte idiota e egoísta⁴

Greenberg, sabidamente, o astuto mentor do formalismo modernista (*Avant-Garde and Kitsch, American Painting, American-Type Painting, Towards a Newer Laocoon*), a despeito de sua reputação de intelectual militante de esquerda, sem constrangimento, torna-se a mais proeminente figura institucional do mundo da arte capitalista americana dos anos 1950-1960 e paradigma da sofisticação e gosto modernos, fazendo de Pollock, o bronco vindo do Wyoming, o seu fiel mascote.

“O Zack não tinha a facilidade, o preparo intelectual...”, adverte Hope, “para o Zack não havia nada de natural: ele tinha que encontrar, ou inventar, melhor dizendo, uma maneira de se tornar fluente

⁴Updike, op. cit. p. 141.

como os outros, e embora o Herbie o adorasse, e a Peggy [Peggy Guggenheim, sua marchand bilionária] lhe desse apoio à maneira predatória dela, e o Clem [Clement Greenberg] achasse que talvez ele lhe servisse para fazer o seu nome como crítico, o Zach sabia que ainda não havia se encontrado...⁵

Pollock tocou no vazio da falta de sentido e da dissolução dos vínculos, e tornou-se o testemunho paradoxal de uma expansão econômica implacável que eliminava quaisquer condições de relações solidárias e uma ética-estética comunal. Não resta dúvida que, entre aqueles companheiros contemporâneos, era o mais vulnerável, talvez o mais indefeso em sua entrega intransigente àquele ideal devorador de transcendência e progresso, mas foi dessa vulnerabilidade e exposição extremas que se extrai sua grandeza como artista, sem contudo, remediar o isolamento que o encurralou.

Da perspectiva crítica de uma exumação do formalismo modernista, movimento que Pollock protagonizou sob a batuta de Clement Greenberg, esse romance sobressai-se como modo mais persuasivo de imputar a instrumentalização da forma pura a uma falácia da abstração formal. Eliminando “impurezas” da diversidade cultural e étnica, das vozes dispares que ecoam nas margens, constrange, reduz e suprime a pluralidade dos *media* e linguagens da arte que as conclamam, sob a unidade da forma, da superfície homogênea do *design*, sob uma “pureza” que encobriu a mais infame ideologia: a de uma economia política que traiu a comunidade dos homens pela administração das mercadorias. Não se trata apenas de uma desconstrução teórica, como o argumento da crítica pós-estruturalista que propõe Krauss⁶ em sua releitura de Pollock, ou mesmo, ao desvendar as semioses do mito sob a asséptica geometria da grid moderna. Mas antes, de nomear o contraexemplo eloquente do que seria uma estética política, na contrafação de um “estilo estético” (formalismo) cuja consistência e unidade dissimula uma ordem social desigual, discriminatória, pondo por terra toda possibilidade de criar comunidade.

⁵Ibidem, p. 102.

⁶KRAUSS, R; BOIS, Yves-Alain. *Formless. A user's guide*. Nova York: Zone Books, 1997, pp. 93-103; KRAUSS, R. “Grid”. In: *The optical unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1994, pp. 9-22.

A exumação do puro

O fato de Clement Greenberg ter sido por mais de trinta anos o mais influente crítico de arte americano corroborou a ampla difusão dessa estética modernista, que catapultou a americanização do mundo. Ele projetou-se no meio artístico com a publicação do ensaio “*Avant-Garde and Kitsch*” na edição de 1939 da *Partisan Review* em que afirmou que a *avant-garde* modernista era “a única cultura viva” existente capaz de confrontar a avalanche de produções vulgares, que designava como “kitsch”, nas sociedades industriais, exortando a arte a oferecer uma “expressão mais elevada”.

Na outra margem do *East River* aparece um professor de filosofia graduado em história da arte e que iniciara uma carreira artística com gravura em madeira em Nova York, a saber, Arthur C. Danto. Após um programa de doutorado em Paris, onde constata o impacto no *milieu* europeu da obra de Warhol e Lichtenstein, ele torna-se o pensador da arte contemporânea (*pop*, conceitual e minimalista), que colide frontalmente com a estética modernista, então, em franco declínio, após estrondoso sucesso. Parecia inevitável que assumisse a tarefa de exumar aquela estética formalista confrontando Clement Greenberg, com uma teoria pautada na delimitação interna da arte, por suas teorias e sentidos, abrangendo em suas inflexões a heterogeneidade das artes.

Greenberg foi também o porta-voz do triunfo moderno, da limpeza do *design*, das formas emblemáticas de uma supremacia espelhada na pureza, banindo as hesitações do processo, os sentidos e ressonâncias da experiência, a experimentação errática, as intromissões ruidosas da vida, que farão as fortunas das neovanguardas contemporâneas. Reposicionando convicções puristas, ele defende a “supremacia” da abstração:

Quando o purista insiste em excluir a “literatura” e o tema das artes plásticas, agora e no futuro, o máximo de que o podemos acusar de imediato é de uma atitude anti-histórica (...). Não é tão fácil rejeitar a afirmação dos puristas de que o que há de melhor nas artes plásticas contemporâneas é abstrato. Neste ponto o purista não precisa reforçar sua posição com pretensões metafísicas. E quando insiste em fazê-lo, aqueles que reconhecem os méritos do abstrato sem aceitar

todas suas reivindicações, devem apresentar nossa própria explicação para sua atual supremacia.⁷

Sua crítica reivindicava o monopólio do gosto erudito, a pureza da forma dissimulando preferências como valor estético, preconizando a grande escala, a exuberância liberal autenticada na permissividade do consumo, na supremacia dos WASPs (White Anglo-Saxon Protestants)⁸ moradores do *Upper East Side*, identificados com um estilo de arte pura, autorreferente, pautada na especificidade do seu meio e aspectos formais que determinam internamente sua “qualidade” às custas da supressão da diversidade mundana e repertórios urbanos – totalmente dissociada do mundo social e seus imaginários que contavam outra história, de segregação, pobreza, racismo e desordem social que imperou desde as sucessivas ondas de imigração que povoaram a América multicultural.

Curiosamente, ao mesmo tempo em que o expressionismo abstrato decolava, com seu esplendor triunfalista, suas telas imensas e vastos campos de abstração cromática emulando a vastidão do território americano como se decalcassem uma identidade nacional, Danto parou de fazer arte em fins da década de 1950,⁹ admitindo que não se reconhecia naquela arte, para seguir a carreira acadêmica em Columbia University. Mas só algumas décadas depois, em seu livro *Após o fim da arte*,¹⁰ é que vai elaborar uma crítica acerba à teoria de Clement Greenberg, exumando a agenda purista do *expressionismo abstrato*, atacando os pressupostos de sua teoria contra os quais definirá sua própria posição, alinhada a Duchamp no repúdio à estética formalista.

Dissociando a filosofia da arte da estética, Danto diferenciou a obra de arte do objeto estético mediante uma distinção categorial que situa a arte numa outra

⁷FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org. e notas). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 45.

⁸Nos Estados Unidos, para protestantes, anglo-saxões e brancos usa-se a abreviação da sigla WASPs – um termo sociológico usado para descrever este grupo de americanos que fazem parte da classe alta, historicamente da elite protestante tradicional.

⁹Cf. Danto, A. C. “Stopping Making art”. In: *Arthur Danto’s Woodblock Prints: Capturing Art and Philosophy*. Catalogue exhibition Wayne State University Museum/SIC, 2010.

¹⁰DANTO, A. C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997, cap. 5 e 6; (trad.) *Após o fim da arte. Arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp/Odyseus, 2006.

ontologia. Desse modo, ele abandona a doutrina modernista que consistia em fixar critérios do gosto para discriminar a “boa arte” daquela destituída de qualidade, “antes, indagando o que poderia distinguir uma obra de um objeto qualquer, aparentemente idêntico, quando nenhuma propriedade perceptível parecia capaz de fazê-lo”. Em virtude dessa disjunção entre estética (crítica e apreciação) e filosofia da arte (ontologia) vai propor um novo formato de crítica de arte que prescinde daquelas injunções normativas do gosto e da forma pura pautada na especificidade de cada arte (ou *medium*). Nesses termos, Danto ataca o juízo puro de gosto que discrimina a arte pelo valor estético atribuído com base em sua pureza ou especificidade: “a pureza na arte consiste na aceitação — a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica”.¹¹

Pode-se dizer que Greenberg inventou o modernismo americano com uma teoria estética formalista, conferindo estatuto filosófico e legitimidade ao *expressionismo abstrato*, reunindo pintores tão diversos quanto Franz Kline, Mark Rothko, Jackson Pollock, William de Kooning, Robert Motherwell etc. No ensaio *Toward a Newer Laocoön (Rumo ao mais novo Laoconte)*. Toma o abstracionismo como a culminância de uma história da arte (ocidental) movida por uma lógica interna, a de seu desenvolvimento progressivo, que assume caráter necessário sob a forma de um *imperativo categórico*, fazendo da abstração a única “via verdadeira” para a arte.¹² Nesse sentido, propõe uma doutrina substantiva que unifica estilos e expressões diversas de seus artistas sob um imperativo formal, permitindo-lhe traçar o destino da pintura em um projeto histórico, como se todo o percurso histórico da arte ocidental desde o *Quattrocento* europeu conspirasse para consumir sua essência moderna.

Essa crítica empreendida por Danto confronta os pressupostos filosóficos da prática crítica de Greenberg, posteriormente compilados em sua *Homemade Esthetics*, tomados da estética clássica de Kant na sua *Crítica da Faculdade de Juízo*. A estética formalista não é mais capaz de compreender a arte após a década de 1960, ou seja, a “arte depois da arte”, oriunda de uma demanda crítica, socio-política e antiestética que torna irrelevante aquelas questões formais. Mas, sim, para responder à arte contemporânea, Danto atribui o descompasso da teoria de Greenberg ao que denomina de *dogma formalista da estética*.

¹¹Ferreira; Cotrim (Org. e notas). Ibidem, p. 53.

¹²Danto, op. cit., pp. 26-27.

Greenberg encontrou na estética clássica kantiana um argumento robusto para justificar sua estética, remetendo ao juízo puro de gosto e ao valor da arte que atribui à “qualidade estética” percebida na experiência e discernida pelo veredito do gosto cultivado. “Qualidade em arte não pode ser nem atribuída nem provada pelo discurso lógico. A experiência, unicamente, é o que dá as regras nessa área – e, por assim dizer, a experiência da experiência. Isso é o que todos os filósofos sérios da arte desde Immanuel Kant têm concluído”.¹³ Contudo, para Danto, é justamente aí que o problema reside, qual seja, nessa concepção clássica da estética do século XVIII que separa os juízos estéticos do domínio prático, isolando a esfera estética de qualquer interesse prático, existencial e utilitário, removendo o que constitui a substância prosaica do humano. É, portanto, nessa disjunção entre estética e prática¹⁴ que Danto identifica o “primeiro dogma da estética” reportando à Kant: “gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante um prazer ou desprazer que é independente de todo o interesse” (KU, §5).

A implicação aqui é que o juízo estético só se pode basear num sentimento de prazer desinteressado, na simples contemplação como uma “satisfação em si”. Nisso consiste, portanto, a ideia de uma “distância estética” como dissociação de todo desejo ou interesse prático decorrente desse prazer puro e desinteressado que supõe Kant, e que Greenberg investe de uma denegação prática, estetizante, erigindo uma redoma formalista para arte. Ora, Greenberg psicologiza essa noção de Kant com sua tendência de fundir o critério kantiano de “desinteresse” como condição necessária do juízo estético com sua própria concepção psicológica de “distância estética” que remete antes à “distância psíquica” (1912) formulada em livro homônimo por Edward Bullough.¹⁵

¹³GREENBERG, Clement. “The identity of art”. In: *The Collected Essays and Criticism, vol. 4: Modernism With a Vengeance 1957-1969*. Edited by John O’Brian. Chicago: Chicago University Press, 1995, p. 118.

¹⁴Essa aceção de prática diz respeito menos ao prático-moral que ao utilitário. Em Kant, essa distinção é caracterizada na *Crítica da faculdade do juízo* (KU) no §4, em que tanto o bom moral quanto o útil segregam-se do belo por remeter ao conceito de um fim, e assim, a uma adesão ao querer e a interesses.

¹⁵Reimpresso em *A filosofia da arte: leituras antigas e modernas*. Ed. Alex Neill e Aaron Ridley. Nova York: McGraw Hill, 1995, pp. 297–311.

Danto, ainda, imputa o equívoco dessa estética à não distinção entre *beleza artística* e *beleza natural* que atribui antes ao próprio Kant, o que tornaria o juízo de beleza invariante quer se trate da arte ou da natureza, incidindo num pecado capital que é reintroduzido por Greenberg. Desse modo, nossa experiência da arte não seria nada além de uma “satisfação em si” reincidindo no “primeiro dogma da estética”, um prazer desinteressado que (para Kant é apenas condição da universalidade subjetiva do juízo de gosto) conduziria de uma estética teórica à sua prática crítica pautada na discriminação da “boa arte” em relação à arte ruim. Nada senão a “experiência” da arte (percepção da “qualidade estética”) pode distingui-la da natureza e discernir a “boa arte”.

Greenberg, segundo Danto, ainda deriva dois princípios da estética filosófica de Kant. Um primeiro, que afirma que a arte prescinde de regras enquanto produto do gênio, como dom natural ou faculdade inata que dá a regra à arte, justificando que o juízo crítico opere pela suspensão das regras. Um segundo, que deriva daquela disjunção entre o estético e o prático, em que a suspensão de interesses pretende estabelecer a universalidade do juízo de gosto. Mas o ponto em questão é que Greenberg vai lançar mão dessa “universalidade tácita” do juízo de gosto para considerar todos os tipos de arte como se fossem o mesmo, demonstrando que não há qualquer diferença, na nossa experiência estética, entre arte abstrata, representativa, ou qualquer outra, só interessando o que “nela é bom” – a “qualidade estética” de seus aspectos formais. Com base nesse princípio suspende a interpretação crítica e qualquer mediação discursiva, afirmando que o “olho experimentado” deve discriminar a “boa arte”, sem conhecimento das circunstâncias específicas de produção na tradição a que pertence. A “experiência” assume um caráter peremptório, que, revestida da dimensão apreciativa do gosto embora extra-conceitual, recusa interpretações em favor de um veredicto.

Esse é o recorte da teoria estética kantiana que faz Greenberg nas seções da *Analítica do Belo* em que se pode inferir um formalismo com base numa “finalidade formal” como fundamento do juízo de gosto puro. Mas sem dúvida, a teoria de Greenberg reconstrói com base nesses pressupostos kantianos um novo e substantivo formalismo para legitimar filosoficamente o *abstracionismo*. Em seu ensaio *Pintura modernista* (1960) que se vai valer da noção de autocrítica da razão, noção introduzida por Kant no prefácio da *Crítica da razão pura*, Greenberg destila uma essência da arte pautada na pureza: “A essência do modernismo, como

o vejo, reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência”.¹⁶ É, portanto, nesses termos que justifica sua agenda purista, delimitando cada *medium* no estrito limite do que lhe é próprio, em que a “área de competência única e própria de cada arte coincide com tudo o que é único na natureza de seus meios” e a autocrítica consiste em eliminar tudo que puder se infiltrar de outros meios, por que pureza passa a ser uma questão de “autodefinição radical”¹⁷ da arte.

Mas paradoxalmente, ao reduzir a pintura (arte paradigmática desse movimento) à sua essência (a planaridade, o *dripping*, o monocromático), o expressionismo abstrato acaba por produzir seu colapso. Como se a agenda purista, inadvertidamente, arquitetasse seu próprio fim como efeito colateral (da pureza) da forma ao excluir todo o conteúdo e sentido humanos. O que vemos no seu final é o impasse de uma teoria falseada pelos fatos, incapaz de responder a um tipo de arte que busca, ao contrário, restituir a complexa diversidade da vida rasurando limites e convenções da arte no contrafluxo daquele cânone estético.

Pureza, embranquecimento e exclusão

A questão suscitada pela exterioridade e pureza da forma modernista decorre, diretamente, do esvaziamento de sentidos e conteúdos culturais imposto pela abstração formal. Contudo, a instrumentalização da forma agenciada por esse movimento requer confrontar discursos e imaginários que infiltram aquela estética programática com subtextos ideológicos, “políticas” identitárias excludentes minando o tecido social, a diversidade de suas práticas culturais e comunitárias.

Trata-se, portanto, de confrontar o que constituiu a carga ideológica dessas formas, convicções e crenças que as motivam, o discurso implícito dessa “racionalidade instrumental”, anônima e subtrativa, que denega a alteridade e tudo

¹⁶“Identifico o modernismo com a intensificação, a quase exacerbação dessa tendência autocrítica que teve início com o filósofo Kant (...) A essência do modernismo, tal como o vejo, reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência.” (Ferreira; Cotrim (orgs.). Op. cit., p. 101).

¹⁷Ibidem, p. 102.

que não fosse espelho do mesmo, autoimagem refletida. Assim, investigar de uma perspectiva política implicações da forma e vocabulários estéticos supõe pensar os pressupostos dos regimes e distribuições espaciais que configuraram o sensível numa dada ordem social – sobretudo, tendo em vista outras formas de distribuição do sensível que predisponham novas formas de vida, sociabilidade e relações comunitárias, numa dinâmica distinta do ethos competitivo e beligerante da sociedade agonística que produziu a abstração americana.

Um outro romance dá-nos a deixa, *Pureza* (2015), o livro de Jonathan Franzen¹⁸ que cumpre aqui sua função de fornecer um quadro fidedigno dessas implicações ideológicas da forma na sociedade moderna americana. Nele, aponta-se uma arqueologia da formação colonial que permite desenterrar um inventário de crenças arraigadas e obscuras que uniram o puritanismo protestante à fetichização do trabalho promovendo a fragmentação do tempo que alavancou o capitalista pós-industrial. Mas há ainda seu aprimoramento na abstração financeira da era digital, esvaziando relações conectivas, de convivência e pertencimento, para isolar o indivíduo e melhor o adequar à operacionalidade deste sistema. Berardi, ao analisar o livro de Franzen, sublinha justamente a eliminação da ambiguidade e do indeterminado que não se subsumiu à unidade de uma forma e preserva a tensão da pluralidade:

Pureza é um romance sobre a obsessão puritana com a verdade, com a integridade moral e com o banimento das ambiguidades. Varrer para longe a poeira do indeterminado, remover a imprecisão, negar a pluralidade de possibilidades: essas são as condições para a entrada na esfera da formatação digital. A obsessão com a pureza tem como objetivo apagar o duplo sentido, mas ela também remove a consciência íntima de que nada no mundo é puro e de que a verdade não existe.¹⁹

Se de uma parte o autor se propõe a investigar o universo da pureza remetendo à onerosa transição das relações conjuntivas (semântico-afetivas) para a

¹⁸FRANZEN, J. *Pureza* (2015). São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

¹⁹BERARDI, F. *Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. São Paulo: Ubu, 2020, p. 135.

modalidade conectiva (interação repetitiva de funções algorítmicas) própria das relações de trabalho imposta pela economia digital e a consequente destruição neoliberal da solidariedade social e da empatia, de outra, retrocede aos antecedentes históricos desses comportamentos que colonizaram a América do Norte. Ora, analisando essa contribuição de Franzen, Berardi vai pontuar com precisão o impacto que exerce a antiga formação puritana da nação americana no atual comportamento “conectivo” do mundo digital:

Os Estados Unidos de Franzen são o mundo que emerge da purificação puritana, do apagamento da memória emocional da história. É um mundo baseado na falta essencial de amizade, no qual a solidariedade foi trocada pela negociação e pela convenção verbais. Desde sua origem, a comunidade americana teve palavras como base: primeiro, a palavra de Deus; depois, as palavras da razão constitucional formuladas na Declaração da Independência, que inauguraram a identidade americana como tabula rasa.²⁰

Depreende-se claramente dessa análise como a legalidade em detrimento da eticidade, o contrato verbal, as convenções ou qualquer outra superestrutura determina a “identidade” dessa sociedade, subtraindo-lhe o espaço comunitário das relações genuínas, do encontro, da solidariedade, das trocas culturais e afetivas. Num tom premonitório e lúcido, Franzen extrai as consequências dessa história agonística da civilização ocidental que iniciou com a aniquilação dos povos indígenas, num modo bastante evidente de eliminar o “outro” pela raiz. “É aqui que surge o neohumano, conforme a mutação conectiva anula a capacidade de sentir o calor conjuntivo dos outros, de receber o Outro como uma surpresa que não pode ser reduzida a sentimentalismos.”²¹

Esse mesmo esvaziamento, branqueamento, apagamento das impurezas do mundo, do humano demasiado humano expurgado pelo ideal ascético de pureza, é reencenado na sublimação formal que orienta o desenvolvimento histórico e

²⁰Cf. HUNTINGTON, S. *Who Are We? The Challenges to America's National Identity*. Nova York: Simon & Schuster, 2004.

²¹Cf. Franzen, *Liberdade*, op. cit., p. 480.

teológico da abstração americana fabulada por Greenberg. Mas isso não redime, nem apaga a memória da violência infligida contra a população indígena e de escravos africanos traficados para o trabalho nas *plantations* do sul. Pelo contrário, ela subjaz contida, acumulando-se até o momento de transbordar, quando nas cenas escabrosas de terrorismo doméstico “o inconsciente brutalizado da América explode sem mediação racional ou mediação política”²²

Em outro ensaio, Franzen observa como essa “mutação digital” que nos deixa cada vez mais próximos de autômatos, indivíduos-mônadas irremediavelmente isolados e dispersos, se reflete no automatismo dos gestos cotidianos, como as pessoas no metrô em um dia qualquer com o olhar fixo na tela, mexendo nervosamente em seus celulares, ignorando o mundo que vive e pulsa ao seu redor. É à essa mutação do gesto, mas então invertida sob a perspectiva de uma subversão política dos consensos e das convenções da forma, que retornamos ao final do texto.

A comunidade impossível

Num sentido, diametralmente oposto, em estreita relação com a emergência de um ethos político igualitário, pretende-se examinar aqui a dimensão comunitária, distinta do conceito de sociedade em suas estruturas e relações normatizadas, investigando as condições de um conceito de comunidade que permanece, em meio a intensos debates, cautelosamente elusivo. Basta examinar os termos contrafactuais, estimativos ou utópicos em que se formulam suas conceituações. A noção de comunidade é, invariavelmente, qualificada como “preliminar”, “antecipadora”, “irrepresentável”, ou mesmo, “possivelmente impossível”. Pode ser distintamente considerada como uma noção teórica ou uma prática de conjunto holística, inclusiva ou excludente, igualitária ou hierárquica, mas que assume uma nova perspectiva filosófica. Evitando impasses anteriores desse conceito, sua formulação filosófica consistirá em conjugar os modos do “ser-com”, o “ser-no-mundo” heideggeriano que concebe a “comunidade” como um processo aberto que não se arregaça segundo leis, e por isso mesmo, distingue-se da sociedade. Mas que razões implícitas lhe impõem essa condição paradoxal de ser, ao mesmo

²²Berardi, op. cit., 2020, p. 141.

tempo, uma exigência incontornável da nossa própria incompletude e uma impossibilidade real? Por que a comunidade é um conceito problemático, ao mesmo tempo imprescindível e improvável? Não seria essa antinomia que a constrange, além da lógica das proposições, o indício de sua pertinência a nossa irremediável indeterminação?

A impossibilidade é, sobretudo, um ônus que recai sobre a objetividade do conceito, há muito estigmatizado pelo fracasso histórico da experiência comunista ou do fascismo europeu, desacreditando qualquer tentativa de buscar a correspondência do conceito a uma situação real. Como no caso do debate do comunitarismo e suas posições teóricas inconciliáveis que acabam pondo em xeque a própria noção de comunidade. Assim que, a maioria dos autores repensa a noção de “comunidade” além dos conceitos de *coletivos comunitários* signatários do marxismo, evitando, também a noção em descrédito de comunidade nacional (*Volksgemeinschaft*).

Contudo, como se pode atestar por meio de uma breve inspeção desse conceito, não deixa de ser surpreendente o fato de que muitos dos que se debruçam sobre o assunto – em sua maioria, filósofos – parecem render-se ao seu aspecto paradoxal, ao confrontar as implicações e imperativos do pensamento comunitário, para repensar a comunidade como uma exigência política. Autores como Jean-Luc Nancy, Roberto Esposito, Maurice Blanchot ou Giorgio Agamben, portanto, ao formular suas críticas, valem-se dessa negatividade do conceito, que se confirma naquelas denominações antinômicas tais como “comunidade sem comunidade”, “comunidade inconfessável”, “comunidade inoperante” ou mesmo “comunidade que vem” (Agamben). Assim, a frustração histórica da comunidade passa a ser exemplar e nos permite revisar pressupostos, demonstrando que o fundamental não se resume à reformulação do conceito, mas antes, supõe um deslocamento metodológico que impõe mudar a forma de abordagem para uma perspectiva política, no sentido de investigar as dinâmicas complexas e contextos que o sobredeterminam. A seguir, a abordagem de Nancy, em diálogo com Bataille e Blanchot, torna possível formular teoricamente uma discussão da questão da *comunidade* em outros termos, que, confrontando as consequências do individualismo neoliberal e a ameaça de nacionalismos sectários, contrapõe o pensamento da comunidade pautado pela negatividade como crítica radical ao projeto histórico-filosófico de uma cultura do indivíduo.

A “comunidade inoperante” de Jean-Luc Nancy

Em Jean-Luc Nancy, o núcleo dessa investigação sobre a questão da comunidade encontra-se inicialmente formulado no artigo “A comunidade inoperante”, publicado em 1983, na revista *Aléa*, como parte de um número com o tema “comunidade”, número 1.²³ Nancy condensa a linha argumentativa do texto, que é preservada em sua integridade embora acrescente novos capítulos em edições posteriores (1988, 1989), afirmando:

O testemunho mais importante e mais triste do mundo moderno, aquele que reúne, talvez, todos os outros testemunhos que essa época se encarregou de assumir, sem que se saiba por que decreto ou necessidade (pois testemunhamos também o esgotamento do pensamento da história), é o testemunho da dissolução, do deslocamento ou da conflagração da comunidade²⁴

Essa investigação da noção de comunidade põe em relevo o tema central da desintegração das grandes identidades coletivas, desacreditando o que Sartre preconizara como o “horizonte intransponível” do comunismo europeu, que em última instância leva Nancy a rejeitar todas as filosofias da história que impliquem na crença no advento de um “novo homem” – o que, ainda, parece explicar o balanço crítico que empreende, extraindo consequências filosóficas da conjuntura política das décadas de 1970 e 1980, em que se tornam públicas informações reveladoras sobre os campos de trabalho na Rússia, desfigurando a URSS e qualquer visão utópica associada àquele projeto.²⁵

Com efeito, esse trabalho se inscreve no mesmo movimento que forçou pensadores de esquerda a pôr em questão e distanciarem-se do legado marxista tanto quanto das tentativas fascistas de buscar a identificação num corpo unificado

²³Esse artigo foi reimpresso em NANCY, J.-L. *La Communauté Désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1986.

²⁴NANCY, J.-L. *La Communauté Désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1986, p. 8; *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 29 (trad. livre).

²⁵Sem dúvida a publicação do livro de Alexander Solzhenitsyn, *O arquipélago Gulag*, surtiu um grande impacto na opinião pública assim como no debate acadêmico.

de indivíduos, o estado nacional e seus mitos. Tratou de repensar o significado que assumiu a noção de comunidade no bastidor do pós-comunismo, levando em conta que se “tratava de questionar o sentido ou o conteúdo de uma palavra como ‘comunidade’, que propunha (...) nada mais do que um ‘comunismo’ sem o descrédito político em que este último havia caído”.²⁶ Passa então a rejeitar duas abordagens tradicionais da filosofia política, a tese da unidade, que se refere à fusão total dos indivíduos no coletivo característica do fascismo, e a da identidade, que se reporta à ideia de suficiência do indivíduo, signatária da lógica econômica do individualismo neoliberal, que segundo Nancy, “é um atomismo inconsequente que esquece que a questão do átomo é aquela de um mundo”.²⁷

Nancy, ainda rejeita essas duas formulações de comunidade, uma vez que em ambas a questão do trabalho constitui o horizonte intransponível, ignorando o sentido da ideia de inoperância. Pelo contrário, como explica a seguir, este termo emprestado de Blanchot, “designa o movimento da obra (...) que não a deixa realizar-se em sentido pleno, mas lhe abre à ausência do seu sentido ou do sentido em geral. A inoperância é aquilo pelo qual a obra não pertence ao trabalho concluído, nem mesmo ao inacabado”.²⁸ Mas o que parece estar em jogo é antes a ideia de Nancy, segundo a qual não deveríamos fundar a comunidade num projeto político, indissociável de uma teleologia, mas sim numa ontologia fundamental que nos restitui aos limites da existência.

Importante notar ainda que a dissolução, o deslocamento e a conflagração da comunidade aqui resultam como consequências do modo de pensar ocidental, do mundo europeu e seu humanismo fechado numa interioridade e autorreferência absolutas; são, por isso mesmo, efeitos diretos da expansão global do liberalismo individualista. O que requer, por conseguinte, imputar à base desses movimentos as dicotomias entre o indivíduo e a totalidade, o particular e o universal, que constroem a pensar o ser como ser-em-si-mesmo, por e para si mesmo. É justamente nessa confluência que Nancy trata de expor como o individualismo e seu precedente em uma filosofia do *si-mesmo*, da imanência absoluta, da interioridade, de um comunitarismo fundado num sentido substancial e identitário,

²⁶NANCY, J.-L. *La Communauté Désavouée*. Paris: Galilée. 2014, p. 15 (tradução livre).

²⁷Ibidem, pp. 17-18.

²⁸Ibidem, p. 27.

justamente induz e articula a ausência de comunidade. Comentando uma reedição do texto, Nancy reitera seu *partis pris* de desconstruir identidades e igualdades progressivamente esvaziadas:

Este livro não pretende de forma alguma propiciar uma nova afirmação. Ele convida a pensar as condições em que o ser-em-comum pode e deve ser pensado em qualquer país, e neste momento da história, onde tanto as igualdades como as identidades estão sofrendo um grande revés. Tenta sobretudo indicar que é preciso pensar com novos ares. Nossos esquemas políticos, morais, filosóficos não podem ser simplesmente reativados. Precisamos nos inventar para além do que podemos imaginar. O que é ao mesmo tempo angustiante e exultante²⁹

A análise de Nancy sobre sua noção de comunidade “inoperante” (*desoeuvre*) é relevante, não apenas pelo deslocamento que assinala ao distanciar-se de ambições programáticas do conceito, conferindo importância decisiva à noção de “prática” com um domínio e normatividade distintos que reportam à doutrina aristotélica da *Ética a Nicômaco*, mas ainda ao substanciar sua reflexão no pensamento heideggeriano sobre a “existência” (*Dasein*) enquanto ser-comum, “ser-com” (*Mit-Sein*), evitando a possível identificação com um corpo político unificado (*Volkskörper*). No bastidor dessa ontologia fundamental e sua analítica existencial, trata-se de saber como seres finitos como nós podem expor suas superfícies umas às outras, não em termos sociológicos, mas sim nos termos de uma determinação ontológica, uma vez que já estamos em uma comunidade antes mesmo que a possamos enunciar – o que significa dizer que a questão da comunidade é ainda uma questão de linguagem, ou como enuncia Nancy, uma questão de “literatura”.

Com respeito ao pensamento de uma “prática” que já encerra um deslocamento da teoria, cabe mencionar que Nancy assinala uma distinção central afirmando que “a práxis é comunidade, enquanto a *poiesis* não é”, reconhecendo

²⁹Nancy, op. cit., 2016, p. 12.

na prática um estatuto comunitário de que o fazer produtivo carece.³⁰ Nesse mesmo sentido, na *Comunidade inoperante* vai advertir que “um excesso de teoria (ou uma transgressão do teórico) obriga-nos a uma prática de discurso e de comunidade diferentes”:³¹ possivelmente em resposta à crítica que lhe faz Blanchot em seu livro, *Comunidade inconfessável*,³² no qual pretende reiterar que a comunidade não é apenas indizível, mas inadmissível. Com efeito, o uso desse conceito, em virtude do ressurgimento de conflitos étnicos, movimentos racistas, nacionalistas e neonazistas na Europa, foi sofrendo importantes deslocamentos fazendo com que noção de comunidade passar a assumir cada vez mais um tom essencialista levando Nancy a voltar-se para conceitos da fenomenologia, como o *ser-com* (*Mitsein*), existência-com (*Mitdasein*), o comunal – noções emprestadas de Heidegger.

A referência a Heidegger em Nancy é importante por várias razões, como indica Roberto Esposito,³³ mas sobretudo, pelo modo como pensa a comunidade com base na figura do outro, da alteridade, considerando que somente se pensa a comunidade com e por meio de outros. Muito embora a filosofia de Heidegger às vezes possa conter referências temerárias a uma comunidade nacional (*Volksgemeinschaft*), Heidegger compreende que a comunidade não pode ser reconstruída nem projetada, de modo que são justamente as intuições de Heidegger sobre um pensamento distinto, aquele da tradição fenomenológica e existencialista, que serão mais importantes para Nancy, visto que se baseiam em um pensamento fundamental, qual seja, o pensamento do *ser-com* e do *ser-no-mundo* que se referem à questão da comunidade relacionada ao ser finito, ao ser-para-morte (*Sein-zum-Tode-hin*).

Tanto Jean-Luc Nancy em *Comunidade Inoperante* quanto Maurice Blanchot em *Comunidade inconfessável*,³⁴ pela mesma razão anterior, vão se reportar ao

³⁰Cf. NANCY, Jean-Luc; BAILLY, Jean-Christophe. *La Comparution*. Christian Bourgois, 2007.

³¹Nancy, op. cit., 1986, p. 56.

³²BLANCHOT, M. *La Communauté Inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

³³ESPOSITO, R. *Communitas. The Origin and Destiny of Community*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

³⁴Blanchot, op. cit., nota 27. Nas palavras de Blanchot, a comunidade “Assume sobre si a impossibilidade da sua própria imanência (...). A comunidade aceita e de certa forma indica... a impossibilidade da comunidade”.

pensamento negativo de Bataille centrado na questão do erotismo e da morte como experiências de continuidade com o absoluto, de transgressão dos limites do indivíduo descontínuo, na base da experiência interior religiosa³⁵ e do vínculo solidário que remetem à ideia de comunidade. Desse modo, introduzem uma abordagem teórica que permite pensar a negatividade implícita na noção de comunidade como a indeterminação de um movimento incessante e ininterrupto, uma exigência impensada ainda por ser descoberta. Trata-se de um movimento que invariavelmente leva Nancy a tentar aproximar a noção de comunidade da ideia de um espaço comum literário, negativo e virtual, porque está em constante vir a ser, ou, como ele designa, um “comunismo literário” capaz de produzir funções originariamente agregadoras sem se consolidar numa estrutura.

Nesse mesmo sentido, a negatividade do pensamento de Bataille sobressai-se. Nas palavras de Nancy, “Bataille é sem dúvida aquele que fez, pela primeira vez ou fez de maneira mais incisiva, a experiência moderna da comunidade: nem obra a ser produzida, nem comunhão perdida, mas o espaço mesmo, o espaçamento da experiência do fora de si”.³⁶ Ele remete a Bataille precisamente ao examinar a relação distinta entre os conceitos de comunidade, comunismo e a “demanda de comunidade”, para analisar a partir daí a noção de comunidade como “comunidade negativa” ou irreal/ficcional tanto no registro de uma comunidade literária como de uma comunidade de amor. Portanto, é o espaço da *relação* que é recuperado pelo pensamento de Bataille, quando se afasta decididamente da metafísica do ser (individual, absoluto e encerrado em si mesmo) e do sujeito, para pensar o que “existe entre”, as formas possíveis de acessar e sustentar a comunidade, a partilha dos seres. Mas, na medida em que a comunidade é definida como a experiência do espaço do “fora de si”, é impossível que ela se constitua pela matéria do que há em comum para cada indivíduo.

A comunidade pensada nesses termos não é, ao contrário do que poderia parecer, o espaço da projeção do privado sobre o público, mas o espaço constituído pelo que cada sujeito possui de mais radicalmente diferente de si, o espaço, por assim dizer, da não-identidade. Disso decorre a dificuldade de pensarmos a comunidade como um conceito. Pois, se ela existe como um objeto, trata-se sempre

³⁵BATAILLE, G. *Eroticism. Death and Sensuality*. San Francisco: City Lights Books, 1986.

³⁶NANCY, J.-L. *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 48.

de um objeto em vias de se perder, sem que possamos formalizá-lo, embora isso não implique que seus efeitos sejam tão elusivos quanto sua definição. Como na experiência do amor, em certo sentido, esse entendimento da comunidade é indicado já por Bataille ao tomar a experiência da comunidade como análoga à entrega do *erotismo*.³⁷ O mesmo se constata na experiência literária, quando esta se comunica na experiência compartilhada da leitura ou na forma do texto disponível.

Portanto, é nesse registro da negatividade que o pensamento da *comunidade* se diferencia, de modo que Nancy vai deixar claro em *A comunidade inoperante*, que, a despeito de sua exigência, a experiência da comunidade nunca se manifestou, nem do ponto de vista histórico-material, tampouco como preocupação dos grandes sistemas filosóficos. Precisamente, Nancy afirma nesse sentido, “(...) que a exigência da comunidade é ainda inédita, que ela ainda deve ser descoberta e pensada”.³⁸ O pensamento da comunidade, assim, inscreve-se no campo da abertura do sentido, num domínio, que, em Nancy, parece mais da literatura do que da filosofia, em virtude do fato de que seu o aparecimento requer, na mesma medida, a sua criação.

Da erosão da forma à presença corrosiva: Sonia Gomes

Considerando de outra parte, a função política das estéticas de presidir a distribuição de lugares e competências configurando o sensível, como sustenta Rancière,³⁹ encerra já uma reviravolta na discussão da forma modernista. Sem, contudo, avançarmos na elaboração dessa abordagem, adotamos a premissa de uma estética política em que a imagem da arte é já figura do dissenso político.

³⁷Cf. o livro de Bataille intitulado *O erotismo*, de 1987.

³⁸NANCY, J.-L. *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 53.

³⁹Cf. RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009, pp. 15-38. A premissa de Rancière é que “a questão da ficção é, primeiro, uma questão de distribuição de lugares”. Ele presume assim que uma *estética primeira* do visível, análoga àquela das formas *a priori* da sensibilidade em Kant, responde por uma distribuição do sensível que precede o ato de divisão – a partilha política numa comunidade de cidadãos. É a partir dessa estética que se coloca a questão das práticas estéticas como formas de visibilidade das práticas da arte, que, por sua vez, sugerem *formas compartilhadas de comunidade*.



Sonia Gomes no ateliê. Fotografia de Lita Cerqueira. Cortesia da artista, 2023.

Trata-se então, de situar a obra examinada num movimento de subversão da forma, primeiro esboçado na recusa neoconcreta em aderir aos princípios da forma e racionalidade construtivas que definiram a agenda concretista, agora assumindo uma radicalidade que a transmuta irreduzivelmente.

Nesse contraponto, essa obra assinala uma descontinuidade da racionalidade da forma que parece demonstrar que uma reordenação do político, compondo novas redes de sentidos e relações, implica uma revogação daqueles vocabulários estético-formais. De modo abreviado, supondo a necessária reciprocidade do sentido aos modos sensíveis que o incorporam, investigam-se aqui outros modos e operações estéticas que prescindem e, *ipso facto*, suprimem a forma construtiva, externa, abstraída e alheia à fragilidade, à contingência e diversidade da existência, ao seu incessante movimento. Um trabalho que se inscreve na encruzilhada deste tempo, em que se acirram intolerâncias, racismos, recusa do outro, mas que ainda é solicitado a uma reparação, recusando a antiga violência dos identitarismos sectários e seu inventário de formas da exclusão. Essa obra é exemplar pelo primado

da voz sobre a forma, pela radicalidade de suas operações que rejeitam a “boa forma”, pela torção que imprime aos materiais mais ordinários até destilar uma expressão, pelas imagerias táteis que restituem memórias e sua presença corrosiva.

Ainda é preciso um deslocamento adicional, aquele das estéticas decoloniais com seu trabalho em curso, desconstruindo e figurando imagerias que reivindicam a alteridade, a reparação de um horizonte possível em novos repertórios e modos de comunidade. Como adverte Achille Mbembe (2013), refletindo as consequências que perduram do jugo colonial, da forma primitiva de dominação da raça em seu “*Sair da grande noite*”,⁴⁰ embora a libertação represente um momento chave da modernidade, não foi ainda equacionada devidamente pelo pensamento filosófico. A colonização foi o espetáculo exemplar da “comunidade impossível” e é justamente o potencial emancipatório das formas comunitárias que o regime estético deveria agenciar ao disponibilizar outras taxonomias e vocabulários aptos a projetar novos modos de sociabilidade.

A obra de Sonia Gomes, desde o primeiro contato impressiona pelo tanto que destoa, pela profusão de cores, padronagens e de gestos canhestros, pelas camadas de sentidos impressas em texturas extemporâneas, numa virulência que suplante toda a racionalidade da forma. Rebelar-se contra a domesticação do *design*, as fórmulas de homogeneização do visível, assim como afro-caribenhos reagiram à “colonização da língua” de que falava Frantz Fanon, quando o francês era a língua cidadã e o patuá, o dialeto dos colonizados. Descartando toda economia formalista, toda unidade de superfície ou volume homogêneo, em suma, desvencilhando-se da inteireza da “forma autônoma” e do *design*, a obra faz do fragmento, do resíduo, do vestígio e da heterogeneidade, sua própria substância. Recolhe retalhos de tecidos, fitas, linhas, papéis e adereços, restos de tudo o que um dia povoou a intimidade de alguma existência, e os manipula como quem se serve de uma inesgotável paleta de cores, tingidas de memórias.

Ela é confrontativa, não apenas pela profusão barroca de estampas e padrões cromáticos conflitantes, mas sobretudo pela desconstrução da sintaxe, estilizando a forma construtiva, as simetrias e proporções, enfim, toda a geometria e com ela uma tradição herdada, da norma civilizada/colonizada que nos chega

⁴⁰MBEMBE, A. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Mangualde/Luanda: Edições Pedagogo, 2013.

através do construtivismo, do concretismo, ou da limpeza minimalista. Reivindica a dissidência desses repertórios, numa insurreição formal movida por uma insubordinação primeira – a recusa mais radical de uma ordem heterônoma, discriminatória, que normatiza relações e costumes “normalizando” desigualdades, rasurando diversidades e identidades periféricas na “abstração” perversa da forma pura. A própria artista reconhece a condição de estar dividida entre duas tradições, num confronto doloroso e instigante, por meio do qual elabora sua história ressignificando formas. Em suas palavras:

A minha vida é toda a partir de contrastes, (...) A família do meu pai era toda de origem portuguesa e inglesa. Então sou africana, portuguesa e inglesa. Do espírito da menina de Caetanópolis, eu carrego ainda hoje a rebelde. (...) Eu não sou uma pessoa de comportamento rebelde, isso é pouco. Sou rebelde na minha alma, com meus pensamentos⁴¹

É contra essa cultura de apagamento e homogeneização ratificada pelas abstrações tecno-linguísticas, que suprimem particularidades, diversidade cultural e étnica, tradições ancoradas em sociabilidades genuínas, que a obra se insurge. Nisso, precisamente, reside sua negatividade, seu potencial desarticulador, impugnando a homogeneidade da forma.

Mas não se detém no niilismo, no impasse do irrepresentável. Pelo contrário, o que mais impressiona é justamente sua resiliência, a força regenerativa dessa arte que se recompõe de restos, daquilo que foi excluído e rejeitado, para refazer as semioses numa imageria exuberante, que restitui a *alteridade da arte*, na multiplicidade de sentidos, numa complexidade perturbadora que nos expulsa de zonas de conforto. Suas peças invertem esquemas perceptivos, não têm começo nem fim, direito e avesso, frente e verso, em cima e embaixo, suas partes não se subordinam umas às outras, suspendem as hierarquias de materiais, simetrias, harmonias cromáticas, e nos deixam sem qualquer regra para sua apreciação. Aqui, como assinala Danto, referindo-se à arte intratável das vanguardas, a estética torna-se

⁴¹REBOUÇAS, J. “Uma história para Sonia Gomes”. In: CARNEIRO, A.; FONSECA, R. (org.) *Sonia Gomes. A vida renasce/Ainda me levanto*. Catálogo exposição MASP, 2018, p. 64.

política, e a arte redefine sua função, tornando-se o único meio para aquilo que não dispomos de outros meios.

Se sua obra rechaça a via da forma e dos imaginários *prêt-à-porter* da cultura de massas, ou convenções da arte, onde encontra subsídios e operações que informam seu processo? Ora, é justamente num deslocamento, numa outra modalidade e outro ethos: uma ética do fazer destilada de práticas culturais ancestrais ou associadas à manufatura, à costura, e à arte das linhas e bordados, do universo têxtil de tramas e urdiduras que definirá sua poética. O que fica sublinhado no título de uma exposição internacional para qual é selecionada em Los Angeles, *Revolution in the making: Abstract sculpture by womem, 1947-2016*. Ora, é exatamente essa *revolução no fazer*, que para a artista consistiu, desde cedo, em refazer e modular o entorno ressignificando-o, transformando materiais cotidianos, customizando roupas, acessórios, mobiliário etc., como forma de inserir-se. Movida por uma necessidade compulsória de alterar a ordem arbitrária do mundo para fabular algum modo de pertencimento. Como se compelida a intervir, esculpe o espaço para torná-lo habitável, criando nichos ou ninhos, espalhando sua inquietação como marca corpórea, sua estética, sua própria “língua” nativa.

As séries designadas pelos títulos *Ninho*, *Casulo*, *Lugar 2006*, *Colmeia 2004*, gravitam nesse território da intimidade, do acolhimento, do *habitat* e do cuidado, num espaço íntimo e protetor que se estende do corpo à casa, subvertendo a sedução das superfícies e a monumentalidade da forma externa. A referência ao ninho reaparece de distintas maneiras, como pequenos emaranhados de fios e tecidos pendurados, ou mesmo o ninho encontrado caído de um pássaro, composto de galhos, folhas, penas e detritos numa trama delicada. Elas trazem reminiscências da avó, das vivências afetivas, dos costumes e saberes tradicionais da cultura negra que mais lhe marcaram, imprimindo esse intenso cunho existencial na construção de sua obra, que define um repertório.

Suas primeiras peças, *As trouxas*, remontam a tentativas de fuga da casa paterna, quando ainda menina, cercada de severidade e indiferença, reunia seus panos e pertences e os amarrava como quem se prepara para partir, arquitetando estratégias para mudança, a capacidade para se insurgir que anima sua arte. Juntando retalhos de tecidos, panos diversos, estofa, enrola, reveste camadas sobre camadas até formar esses volumes multicoloridos, rebordados com rendas, contas e fios. Desse gesto, cumulativo e transformador, se desdobra um vasto conjunto de

obras originando novas séries com ênfases distintas – torções, pendentes, acordes, raízes.⁴² *Os panos* marcam uma inflexão, vindos da doação de peças de vestuário, tecidos, objetos e adereços impregnados de memórias e intimidade, passam a explorar essas associações subjetivas e biográficas com mais ênfase, trabalhando as superfícies, esgarçando a trama e abrindo fendas no tecido, amarram pontas e alinhavam um desenho como quem reescreve uma vida. *Maria dos Anjos*, 2017-18, é feito de um vestido de noiva, tem o nome da pessoa que o doou, mas é desfeito, rasgado, rebordado e cerzido num molde imaginário que inventa outra história.

A costura, portanto, constitui-se como esse gesto elementar, agregador, restaurador, que perpassa toda obra, literalmente, como um fio que conduz, às vezes como bordado, às vezes como sutura, e modula o sentido assumindo um caráter narrativo e estrutural. Por esses procedimentos heterodoxos, produzindo novas imagerias, contrapõe-se de modo ostensivo à monumentalidade, ao espetáculo, e à pureza da forma. Mas ainda, aos imaginários da indústria cultural que infiltram a arte e a circulação social, numa economia política da estética que se impõe pela domesticação da forma, “por um trabalho sistemático de estilização dos bens e lugares, de integração generalizada da arte, da aparência e do afeto no universo consumista”.⁴³

Pelo contrário, nessas obras, confirma-se o ardil da arte, em que “o pessoal” é, por excelência, político. Esse é também o seu enigma, quanto mais pessoal, tanto mais transgressivo e transformador no sentido de subverter hierarquias, o identitarismo dominante, a abstração funcional das formas, cifrando a diversidade em novas identificações. Sobretudo por seu aspecto tátil, a artista decalca uma corporeidade rente em texturas diversas, vestes, adornos, matizes, afirmando singularidades sensíveis, como marca de um corpo vivo e uma subjetividade pulsante. Ela declara,

Meu trabalho não levanta uma bandeira política, mas é extremamente político, porque o corpo é político, e a arte é corpo. O racismo

⁴² MOURA, R. “O avesso do rígido, refutação da geometria”. In: CANEIRO, A.; FONSECA, R. (orgs.) *Sonia Gomes. A vida renasce/Ainda me levanto*. Catálogo exposição MASP, 2018. pp. 54-55.

⁴³ LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Cia das Letras, 2014, p. 9.

é presente na minha vida diretamente por conta do meu corpo, e reflete no meu trabalho (...) A cor, os mantos, as amarrações, tudo isso reflete África no Brasil, reflete o negro, é uma estética, mas é resultante de uma subjetividade. Não uso a estética como ferramenta política, meu corpo é político, minha ancestralidade reflete no trabalho (...) ⁴⁴

O caráter interseccional, “mulher, preta, artista marginal” recrudescer seu potencial emancipatório. Gomes junta-se a Maya Angelou, a poeta-ativista americana, em seu manifesto contra o racismo estrutural. O refrão, “*Ainda assim me levanto*” /*Still I rise*/ do poema-libelo de Angelou, nomeia uma exposição na Casa de Vidro, no MASP, 2018, onde apresentou um conjunto de instalações da série *Raízes*, em que galhos e troncos se somam aos tecidos e volumes estofados, substituindo estruturas metálicas, deslocando significados para aludir a temporalidade remota, da natureza e da ancestralidade. Aludindo à raiz como natureza profunda, pulsão ancestral que subsiste, o mote é claro: erguer-se do jugo sistemático de uma cultura excludente, do apagamento, da “áspera objetividade” dos fatos, das imagens instrumentalizadas para “encontrar sua voz” contra o fundo indistinto da invisibilidade.

Numa série intitulada *Patuás*, alude-se aos amuletos e sortilégios dos rituais do candomblé, em que figas, pedras, cruces, orações e nomes de orixás se fundem com tecidos e bordados em formas arredondadas. Subvertendo a circulação social da imageria, numa recusa ostensiva da forma externa e da imagem reconhecível, a série catapulta-nos a uma alteridade radical que reivindica a visibilidade de corpos submersos, produzindo novos repertórios e outorgando pertencimento.

Mas é, sobretudo, no deslocamento radical das imagerias do vernáculo e da arte, que sua obra se impõe, introduzindo novos repertórios mediante novos procedimentos, operações da arte. São antes verbos que a definem no contrafluxo da racionalidade do *design*: tecer, amarrar, torcer, enrolar, envolver, rebordar, recortar, suturar, pendurar, coser, costurar, tecer. E é a repetição dessas operações que as transformam em gestos rituais. “O gesto”, diz Galard, “nada mais é que o

⁴⁴Ibidem, p. 73.

ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. (...) O gesto é a poesia do ato”.⁴⁵ É, com efeito, a repetição desses atos, que os ritualiza e ressignifica em um repertório de gestos que reportam à sua ancestralidade africana, como a uma paisagem difusa que restitui sentidos e valores vividos, a uma temporalidade remota e anacrônica, que se constitui como uma inteira liturgia do gesto.

Referências

BATAILLE, Georges. *Eroticism. Death and sensuality*. Trad. Mary Dalwood. São Francisco, CA: City Lights Books, 1986.

BERARDI, Franco. *Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu, 2020.

BLANCHOT, Maurice. *La Communauté Inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

CARNEIRO, Amanda; FONSECA, Raphael (org.) *Sonia Gomes. A vida renasce/Ainda me levanto*. Catálogo exposição MASP, 2018.

DANTO, Arthur C. “Stopping Making Art”. In: *Arthur Danto’s Woodblock Prints: Capturing Art and Philosophy*. Catalogue exhibition at Wayne State University Museum/SIC, 2010.

_____. *After the End of Art: Contemporary Art and The Pale of History*. Princeton: University Press, 1997.

_____. *Após o fim da arte. Arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Edusp Odysseus, 2006.

_____. *Andy Warhol*. New Haven: Yale University Press, 2009.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas. The Origin and Destiny of Community*. Trad. Timothy C. Campbell. Stanford, CA: Stanford University Press, 2009.

FABBRINI, Ricardo. “O fim da vanguardas: da modernidade à pós-modernidade”. In: *Cadernos de Pós-Graduação do Instituto de Arte da Unicamp*. Ano 8, vol. 8, nº 2, 2006, pp. III-129.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Org., trad. e notas). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

⁴⁵GALARD, J. *A beleza do gesto*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 27.

FRAZEN, Jonathan. *Pureza* (2015). Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GALARD, Jean. *A beleza do gesto*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2008 [1984].

GREENBERG, Clement. *Art and Culture. Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1989.

_____. *Homemade Esthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

_____. *The Collected Essays and Criticism, vol. 4: Modernism with a Vengeance 1957-1969*. Edited by John O'Brian, Chicago University Press, 1995.

HEIDEGGER, Martin. *Basic Writings. Expanded Edition*. São Francisco, CA: Harper Collins, 1993.

HUNTINGTON, Samuel. *Who Are We? The Challenges to America's National Identity*. Nova York: Simon & Schuster, 2004.

KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain. *Formless*. Nova York: Zone Books, 1997.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2014.

MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Mangualde/Luanda: Edições Pedagogo, 2013.

MOURA, Rodrigo. "O avesso do rígido, refutação da geometria". In: CARNEIRO, Amanda; FONSECA, Rafael (org.) *Sonia Gomes. A vida renasce/Ainda me levanto*. Catálogo exposição MASP, 2018.

NANCY, Jean-Luc. *La Communauté Désœuvrée*. Paris, Christian Bourgois, 1986.

_____. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

_____. *La Communauté Désavouée*. Paris: Galilée. 2014.

NANCY, Jean-Luc; BAILLY, Jean-Christophe. *La Comparution*. Paris: Christian Bourgois, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2009.

REBOUÇAS, Julia. "Uma história para Sonia Gomes". In: CARNEIRO A.; FONSECA, R. (org.) *Sonia Gomes. A vida renasce/Ainda me levanto*. Catálogo exposição MASP, 2018.

UPDIKE, John. *Seek my Face*. Nova York: Alfred A. Knopf Ed., 2002.
 _____. *Busca o meu rosto*. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RESUMO: Um excuro no romance de John Updike torna tangível a face sombria da abstração americana, expondo um ethos predatório que consagra e, *ipso facto*, aniquila seu artista emblemático. Emprista virulência política à crítica de Danto à estética formalista de Greenberg, exumando a “forma pura” que insula a arte. Contudo, essa “pureza” remonta a crenças obscuras da formação colonial, reiteradas pela supremacia branca e protestante. Minando bases da sociabilidade, do “ser-com”, reencena a conflagração da comunidade, a “comunidade impossível”, que faz Nancy repensar sua negatividade como “inoperante”, espaço negativo da relação ao outro. A contrapelo da racionalidade da forma, Sonia Gomes revoga uma ordem excludente e ilegítima que confiscou o espaço da diferença, das memórias e histórias afrodescendentes, para configurar uma imageria do gesto, antes háptica que visual, implodindo a unidade insidiosa do *design*.

ABSTRACT: An overview into John Updike’s novel makes tangible the dark face of American abstraction, unravelling a predatory ethos that raises to stardom and, *ipso facto*, annihilates its emblematic artist. It lends political virulence to Danto’s critique of Greenberg’s formalist aesthetics, exhuming the “pure form” that insulates art. However, this “purity” goes back to dark beliefs of colonial formation, bolstered by white, Protestant supremacy. Undermining the grounds of sociability, of “being-with”, it reenacts the “impossible community”, which urges Nancy to bethink its negativity as “inoperative”, space of relationship with the other. Against the form’s rationality, Sonia Gomes revokes an exclusionary and illegitimate order subtracting the space of difference, of Afro-descendant memories and histories, to configure an image out of gesture, rather haptic than visual, imploding the insidious unity of design.

PALAVRAS-CHAVE: Abstração americana; Formalismo; “Pureza”; Crítica pluralista; Comunidade Impossível; Jean-Luc Nancy; Sonia Gomes.

KEYWORDS: American Abstraction; Formalism; “purity”; Pluralist criticism; Impossible community; Jean-Luc Nancy; Sonia Gomes.