

A estética da cisão em Benjamin, Debord e Agamben***The Aesthetics of Division in Benjamin, Debord, and Agamben***Alexis Azevedo MORAIS¹Sérgio Antônio SILVA²**Resumo**

Este artigo pretende, pela articulação de ideias em três pensadores ocidentais do século XX - Walter Benjamin, Guy Debord e Giorgio Agamben -, apresentar uma perspectiva crítica, sob o nome de “estética da cisão”, cujo foco consiste em revelar a dimensão estética de dispositivos (linguísticos, políticos, tecnológicos etc.) que buscam nos manter separados das *experiências totais*, na modernidade e na contemporaneidade. Além disso, o artigo apresenta iniciativas e estratégias, via produções artísticas contemporâneas - particularmente no Brasil -, que se contrapõem aos artifícios estéticos que procuram consolidar a separação entre os viventes e as experiências substanciais em sua vida cotidiana.

Palavras-chave: Estética da Cisão. Dispositivo. Sociedade do Espetáculo. Arte Contemporânea Brasileira.

Abstract

This article aims, through the articulation of ideas developed by three twentieth-century Western thinkers — Walter Benjamin, Guy Debord, and Giorgio Agamben — to present a critical perspective, under the name of “aesthetics of division,” whose focus is to reveal the aesthetic dimension of dispositifs (linguistic, political, technological, etc.) that seek to keep us separated from *total experiences* in modernity and contemporaneity. Furthermore, the article presents initiatives and strategies, through contemporary artistic productions — particularly in Brazil — that oppose the aesthetic artificers aimed at consolidating the separation between living beings and substantial experiences in their everyday lives.

Keywords: Aesthetics of Division. Apparatus. The Society of the Spectacle. Brazilian Contemporary Art.

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Professor do Departamento de Disciplinas Tridimensionais e Artes Visuais da Escola Guignard/UEMG. Bolsa FAPEMIG. E-mail: alexis.morais@uemg.br

² Doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Professor do Programa de Pós-graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais PPGD / UEMG. E-mail: sergio.silva@uemg.br

Introdução

Entre os desígnios da industrialização e tecnicização no capitalismo tardio operam mecanismos de caráter estético que buscam nos manter apartados das *experiências de natureza unificante*, relacionadas ao tempo cíclico “natural”, ao trabalho, ao lazer, aos espaços habitáveis; enfim, a um sentido de totalidade.

Manter o sujeito afastado das “experiências totais” no interior de sua vida cotidiana tem se mostrado como provavelmente a mais eficaz tática para transmutá-lo em mera engrenagem da máquina capitalista global — que compreende não somente a produção de mercadorias e serviços, mas também sua circulação, promoção, armazenamento, consumo e, sobremaneira, seu culto.

Para desenvolver a defesa da existência de uma provável “estética da cisão” no mundo ocidental contemporâneo, partiremos, neste artigo, de reflexões presentes em três autores europeus ao longo do século XX e do início do século XXI, a partir de três textos: do judeu alemão Walter Benjamin, com seu emblemático *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado pela primeira vez em 1936; do francês Guy Debord, em seu *A Sociedade do Espetáculo*, de 1968; e do italiano Giorgio Agamben, em *O que é um dispositivo?*, de 2006.

O objetivo é cruzar essas reflexões e trazer ao debate iniciativas e estratégias, via produções artísticas contemporâneas no Brasil, que façam frente aos artifícios estéticos que consolidam a separação entre os viventes e as experiências substanciais em sua vida cotidiana.

Metodologia e revisão da literatura

A metodologia adotada neste trabalho estruturou-se em uma perspectiva qualitativa e teórico-analítica, baseada na leitura e no diálogo entre escritos dos três pensadores — Walter Benjamin, Guy Debord e Giorgio Agamben —, para a elaboração da noção de “estética da cisão”, entendida como uma chave crítica capaz de evidenciar práticas e processos que afastam os sujeitos das experiências plenas no mundo ocidental.

Ademais, foram incorporadas ideias de outros dois autores — Nicolas Bourriaud e Maria Angélica Melendi — (além das ideias de Giorgio Agamben) para apresentar

contrapontos em produções da arte brasileira contemporânea à ideia de “estética da cisão”.

A contextualização histórica das obras analisadas também integrou a metodologia, relacionando-as a fenômenos contemporâneos.

Em síntese, este artigo adota um método interpretativo, que articula leitura conceitual, análise comparativa e atualização crítica, com o objetivo de sustentar a pertinência do conceito de “estética da cisão” no tempo presente.

Tendo como núcleo metodológico a análise de textos dos autores aqui relacionados, a revisão da literatura constitui parte estruturante do conteúdo deste artigo.

Benjamin e Debord

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*³, Benjamin afirmou que Marx previu o fundamento para o desenvolvimento do sistema capitalista: a exploração constante da força de trabalho, e que sua submissão (ou seja, a submissão desse proletariado) seria a condição fundamental para sua manutenção. Sob o prisma da tecnicidade das reproduções nas artes, Benjamin defenderá que esse servilismo imposto à massa proletária se dará sobretudo pela via estética.

Benjamin amplia o entendimento de reprodutibilidade na arte para além da Revolução Industrial, ou seja, não apenas após a segunda metade do século XVIII. O paradigma da reprodução mimética da natureza pautou fortemente as práticas e cânones artísticos, da antiguidade até o período prévio às vanguardas do século XX. No entanto, será com o aparecimento da reprodução técnica em série (impulsionada pelo surgimento da fotografia na segunda metade do século XIX e por sua popularização no início do XX) que Benjamin apontará um novo papel do artista em relação a essa *imitatio* do mundo natural e também a um novo *status* para a obra de arte, a partir daquele momento, tecnicamente reprodutível e “des-auratizada”:

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. (...) Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca o domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial (BENJAMIN, 1994, p. 168).

³ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Como exemplo do distanciamento entre o público e a aura nas obras de arte, Benjamin apresentará a relação de contraposição existente entre o ator de teatro e a atuação no cinema, bem como o impacto estético do cinema na recepção pública. Ele compara a performance do ator de cinema, aos olhos da plateia, à de um desportista que se submete a um exame avaliativo:

Ao contrário do ator de teatro, o intérprete de um filme não representa diante de um público qualquer a cena a ser reproduzida, e sim diante de um grêmio de especialistas – produtor, diretor, operador, engenheiro do som ou da iluminação, etc. – que a todo o momento tem o direito de intervir. (...) A intervenção de um grêmio de técnicos é, com efeito, típica do desempenho esportivo e, em geral, da execução de um teste (BENJAMIN, 1994, p. 168).

A perda da unidade — do entendimento total na obra vivida pelo ator de cinema, em comparação ao ator de teatro no exemplo de Benjamin — é semelhante ao que Guy Debord anos mais tarde chamará de “cisão”, ou de “ruptura”, com a totalidade, em *A Sociedade do Espetáculo*⁴. Debord traz essa reflexão sobre a separação, outrossim, na esfera do trabalho:

Com a separação generalizada do trabalhador daquilo que ele produz se perde todo ponto de vista unitário sobre a atividade realizada, perde-se toda a comunicação pessoal direta entre os produtores. Na senda do progresso da acumulação dos produtos separados, e da concentração do processo produtivo, a unidade e a comunicação tornam-se atribuições exclusivas da direção do sistema. O êxito do sistema econômico da separação significa a proletarianização do mundo (DEBORD, 1997, p. 23/24).

Como Benjamin, Debord sustenta que para a manutenção da sujeição das massas aos meios de produção seriada, são necessários mecanismos estéticos de dominação, cujo conjunto ele chamará de “espetáculo”.

É neste ponto que as proposições dos dois autores se encontram de especial forma, por apresentarem, ambos, críticas à privação que o sujeito moderno sofre em relação à totalidade das experiências do mundo; Debord ao comentar sobre a natureza segmentada do trabalho nas fábricas e Benjamin ao problematizar a atuação fragmentada vivida pelo ator de cinema.

Sobre esse distanciamento da unidade total da obra padecido pelo ator de cinema,

⁴ DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

Benjamin diz ainda que:

O ator de teatro, ao aparecer no palco, entra no interior de um papel. Essa possibilidade é muitas vezes negada ao ator de cinema. Sua atuação não é unitária, mas decomposta em várias sequências individuais, cuja concretização é determinada por fatores puramente aleatórios, como o aluguel do estúdio, disponibilidade dos outros atores, cenografia, etc. Assim, pode-se filmar, no estúdio, um ator saltando de um andaime, como se fosse uma janela, mas a fuga subsequente será talvez rodada semanas depois, numa tomada externa (BENJAMIN, 1994, p. 174).

Por fim, o autor nos fala de uma forma muito específica de identificação que o operário tem com o astro do cinema. Identificação essa não ligada exatamente a algum personagem interpretado em especial, mas ao fato de que, assim como o funcionário da fábrica, o ator de cinema é forçado a submeter-se à maquinaria de reprodutibilidade:

Representar à luz dos refletores e ao mesmo tempo atender às exigências do microfone é uma prova extremamente rigorosa. Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho. (...) Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas citaram os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo (BENJAMIN, 1994, p. 175).

Benjamin versa sobre um certo tipo de redenção que o operário experimenta, por via indireta, sentado na sala de cinema após sua jornada de trabalho na fábrica, ao ver o astro cinematográfico na tela de projeção. Afinal, já que aquele seu ídolo deve se subjugar à máquina, ou seja, à câmera cinematográfica, por que ele mesmo, o próprio operário, não haveria de fazer o mesmo!? O resíduo fantasmático de humanidade apenas latente no espectro da imagem do ator-vedete na tela do cinema é o que garantirá ao operário a sustentação simbólico-estética para suportar sua *não-vida* ante a esteira de produção da fábrica, do escritório ou do balcão.

Ser “aprovado” pelo teste da esteira da *re-produção* seriada (seja produzindo, seja consumindo mercadorias e/ou serviços), parece ser a forma pela qual o trabalhador depositará suas energias cotidianas, a ponto de não lhe restar vigor suficiente para qualquer ímpeto de ação legítima, criativa ou transgressora no mundo.

Debord, por sua vez, entende que o ídolo popular colocado em cena já não goza

sequer de autonomia subjetiva:

O agente do espetáculo posto em cena como vedeta é o contrário do indivíduo, o inimigo do indivíduo, tanto em si próprio como, evidentemente, nos outros. Passando no espetáculo como modelo de identificação, renunciou a toda a qualidade autônoma, para ele próprio se identificar como a lei geral da obediência ao curso das coisas. A vedeta do consumo, mesmo sendo exteriormente a representação de diferentes tipos de personalidade, mostra cada um destes tipos como tendo igualmente acesso à totalidade do consumo e encontrando aí, de igual modo, a sua felicidade (DEBORD, 1997, p. 68).

É nesse cenário da primeira metade do século XX que Debord e Benjamin estabelecerão suas críticas à automatização e à mercantilização da vida comum. No entanto, em Agamben encontraremos uma crítica de similar natureza, porém sob outra perspectiva, quase um século depois.

Agamben

Num movimento ampliado de retrospecto, Agamben busca na Grécia antiga e na Idade Média uma investigação sobre o conceito de *dispositivo*, que também está relacionado a mecanismos de cisão entre viventes e experiências totais. Se, por um lado, Benjamin e Debord relacionam a realidade do mundo pós-Revolução Industrial às ferramentas de separação estética entre sujeitos e experiências substanciais, Agamben apresenta demandas eclesásticas europeias como as fundadoras dessa conjuntura.

O autor inicia seu texto *O que é um dispositivo*⁵ “mapeando” os usos do conceito de *dispositivo* no pensamento de Foucault; segundo ele, “o dispositivo é um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por eles são condicionados” (1997, p. 199-200 apud AGAMBEN, 2009, p. 28). Agamben associa o conceito de dispositivo a três aspectos:

a. É um conjunto heterogêneo, linguístico e não linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si é a rede que se estabelece entre esses elementos; b. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder; c. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber (AGAMBEN, 2009, p. 29).

⁵ In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos. 2009.

Agamben propõe um traçado genealógico do termo dispositivo, em Foucault e em um contexto histórico mais amplo. Em *A arqueologia do saber*, Foucault usa um termo etimologicamente próximo ao do dispositivo — “positivité” —, mas sem defini-lo precisamente. Agamben refaz um percurso teórico, que aponta que “positividade” é nome que, segundo Hyppolite (que Foucault se refere como “meu mestre”), o jovem Hegel dá ao elemento histórico, com toda sua carga de regras e ritos institucionais impostos aos indivíduos por um poder externo, mas que se tornam interiorizados nos sistemas de crenças. Foucault adota o termo “positividade” (que mais tarde se tornará “dispositivo”) para dizer da relação entre os seres vivos e o elemento histórico: “[...] (um) conjunto das instituições, processos de subjetivação e regras em que se concretizam as relações de poder” (AGAMBEN, 2009, p. 32).

Agamben confrontará o uso que Foucault faz do termo “dispositivo” com seus significados nos dicionários franceses de uso comum: um no sentido jurídico, um tecnológico e um militar. Os três significados estão de algum modo presentes no uso foucaultiano; porém, diferentemente dos dicionários [não histórico-etimológicos], Foucault busca uma convergência entre esses sentidos.

Aprofundando o *percurso etimológico*, o texto apresentará o termo grego “oikonomia” (economia): dispositivo por meio do qual o dogma trinitário (pai, filho e espírito [santo]) e a ideia de governo divino do mundo foram introduzidos no cristianismo. O termo oikonomia foi traduzido nos escritos dos padres latinos como “*dispositio*”.

À luz desta genealogia teológica, os dispositivos foucaultianos adquirem uma riqueza de significados ainda mais decisiva, num contexto em que estes se cruzam não apenas com a “positividade” do jovem Hegel, mas também com a *Gestell* do último Heidegger, cuja etimologia é análoga àquela da *dispositio*, dis-ponere (o alemão *stellen* corresponde ao latim *ponere*) (AGAMBEN, 2009, p. 28).

Gestell significa comumente “aparato” (*Gerät*), mas ele (Heidegger) entende com este termo “o recolher-se daquele (dis)por (*Stellen*), que (dis)põe do homem, isto é, exige dele o desvelamento do real sobre o modo do ordenar (*Bestehen*)” (AGAMBEN, 2009, p. 39). A proximidade deste termo com a *dispositio* dos teólogos e com os dispositivos de Foucault é evidente. Comum a todos esses termos é a referência a uma *oikonomia*, isto é, a um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é

governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens.

A partir daqui Agamben nos convida a abandonar a perspectiva da filologia foucaultiana em que ele se moveu até aquele momento e a situar os dispositivos num novo contexto. Para ele, numa maior amplitude semântica e temporal, o dispositivo tem a capacidade de capturar, orientar, determinar, modelar e controlar os gestos, as condutas e os discursos dos seres viventes. A linguagem seria para ele o mais antigo dos dispositivos.

Um exemplo dado por Agamben é o telefone celular (chamado de “*telefonino*” na Itália). O autor declara seu ódio em relação a eles, mas pontua que a solução não seria destruí-los ou desativá-los; para ele:

O fato é que, segundo toda evidência, os dispositivos não são um acidente em que os homens caíram por acaso, mas têm a sua raiz no mesmo processo de “hominização” que tornou “humanos” os animais que classificamos sob a rubrica *homo sapiens*. O evento que produziu o humano constitui, com efeito, para o vivente algo como uma cisão que reproduz de algum modo a cisão que a *oikonomia* havia introduzido em Deus entre ser e ação (AGAMBEN, 2009, p. 43).

Aqui, o pensamento de Agamben relaciona-se com ideias presentes em Walter Benjamin e Guy Debord: a ideia de separação (ou cisão) entre o sujeito e suas experiências mais profundas — mediada pela reprodutibilidade, pelo espetáculo ou por distintos dispositivos — está presente nas palavras desses três pensadores.

Esses novos dispositivos, segundo Agamben, *dessubjetivam* os viventes diferentemente dos anteriores (a exemplo do dispositivo penitencial, onde um *novo Eu*, por meio da negação do antigo, era possível):

Aquele que se deixa capturar no dispositivo “telefone celular”, qualquer que seja a intensidade do desejo que o impulsionou, não adquire, por isso, uma nova subjetividade, mas somente um número pelo qual pode ser, eventualmente, controlado; o espectador que passa as suas noites diante da televisão recebe em troca da sua dessubjetivação apenas a máscara frustrante do *zappeur* ou a inclusão no cálculo de um índice de audiência.

[...] As sociedades contemporâneas se apresentam assim como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real (AGAMBEN, 2009, p. 48).

Uma saída, para Agamben, relaciona-se a um conceito que provém da esfera do direito e da religião: a profanação. “*A profanação é o contradispositivo que restitui ao*

uso comum aquilo que o sacrifício [religioso] tinha separado e dividido” (AGAMBEN, 2009, p. 45).

Agamben conclui o texto afirmando a urgência da intervenção, por parte dos que politicamente estão encarregados disso (sem definir bem de quem se trata), nos processos de subjetivação:

O problema da profanação dos dispositivos — isto é, da restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado nesses — é, por isso, tanto mais urgente. Ele não se deixará colocar corretamente se aqueles que dele se encarregam não estiverem em condições de intervir sobre os processos de subjetivação, assim como sobre os dispositivos, para levar à luz aquele ingovernável, que é o início e, ao mesmo tempo, o ponto de fuga de toda política (AGAMBEN, 2009, p. 50).

A cisão dis-positivada

O projeto de alienação global imposto à força massiva do trabalho, empreendido por uma classe dedicada a manter essas massas sob uma perene sujeição a fim de nunca desacelerar a progressão de seus ganhos, alcançou o auge de seu objetivo através de um processo ao longo do século XX. Tal processo envolve desde a automatização das atividades cotidianas — nas tarefas da vida doméstica, para o empregado das fábricas e dos escritórios, para o turismo, para a educação formal etc. — até o aparecimento e a proliferação dos dispositivos eletrônicos de uso pessoal, nos anos 1980, primeiramente com os PCs (*personal computers*), culminando atualmente na dependência (quase) generalizada do *smartphone*.

Este dispositivo, o telefone pessoal, concretiza na mão do sujeito comum o recurso material “perfeito” para que ele mesmo se mantenha afastado do sentido de unidade de suas experiências. Praticamente todas as relações entre os sujeitos e a *realidade* atualmente estão intermediadas pelo telefone celular, desde se alimentar, se relacionar com os demais, se entreter, passando por aprender, ensinar, dar vazão às fantasias sexuais, chegando até as atividades médicas e terapêuticas.

Um exemplo é quando a plateia de um concerto musical levanta seus aparelhos celulares para gravar a apresentação à sua frente, interpondo entre ela e o artista um dispositivo que intermediará sua experiência. O ápice desse extremo, que escancara a experiência da cisão com o presente, é quando, neste mesmo cenário, o sujeito vira-se de costas para o palco com o dispositivo em mão, arranjando uma *selfie*, pretendendo fazer

parte da cena, ainda que para isso precise dar as costas para o ator protagonista da apresentação.

O triunfo da dominação pela cisão já se concretizou; não há como nem por que negá-lo. Novos modelos de experienciar a realidade já se estabeleceu na contemporaneidade: fragmentados, partidos e divididos.

Resta resignarmo-nos à vitória do poder de intermediação dos dispositivos estéticos/tecnológicos, existente entre nós e as experiências diretas. Caso contrário, resta resistir a ela através das poucas ilhas, dos poucos oásis de experiências profundas e totais ainda possíveis — nos contatos com certas produções artísticas, por exemplo —, tão escassos e furtivos que nos parece demasiado atrevimento tentar exemplificá-los aqui; ainda assim tentamos.

Estratégias de reaproximação

Para apontar, portanto, algumas iniciativas na arte da atualidade — mais especificamente no contexto brasileiro — que façam frente à dominação dos distintos *dispositivos de separação*, nos apoiaremos em ideias presentes no pensamento dos autores Nicolas Bourriaud, Giorgio Agamben e Maria Angélica Melendi.

O crítico de arte e curador francês Nicolas Bourriaud nos fala de uma gama de trabalhos na arte contemporânea que se valem das relações entre as pessoas como elemento central, presentes no interior da dinâmica do que ele chama de “interstício social”. Em seu livro *Estética Relacional*⁶, publicado originalmente em 1998, estão apresentados um conjunto de *trabalhos relacionais*, cujos principais nomes incluem: Angela Bulloch, Felix Gonzales-Torres, Liam Gillick, Maurizio Cattelan, Santiago Sierra, Rirkrit Tiravanija, entre outros.

A professora e pensadora argentina radicada no Brasil, Maria Angélica Melendi, resume sobre as “utopias de aproximação” mencionadas por Bourriaud:

No final do século XX, quando a palavra “utopia” parecia ter sido proscrita para sempre, Nicolas Bourriaud elabora o conceito de “utopias de aproximação”, entendendo por isso práticas artísticas que se estendem no vasto território de experimentações sociais. As “utopias de aproximação”, ao pretenderem agir sobre um mundo regulado pela divisão do trabalho, a ultraspecialização e o isolamento individual,

⁶ BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique Relationnelle*. Paris: Presses du réel, 1998.

gerariam novas percepções e novas relações de afeto (MELENDI, 2017, p. 332).

Ampliando o rol de artistas apresentado por Bourriaud, é possível incluir a obra *Memorial do Esquecimento* (Figura 1), da artista brasileira Lais Myrrha, na categoria de arte relacional. Nas palavras da própria artista, está descrita a mecânica utilizada para incorporar os transeuntes à obra, através da revelação de seus próprios nomes a ela:

O *Memorial do Esquecimento* é uma proposta de intervenção urbana cuja monumentalidade está menos no seu aspecto formal do que na ação que proponho. Colocando-me diante de um muro pintado de preto, escrevo, com tinta branca, os nomes dos transeuntes que, interpelados por mim, se disponham a revelá-los. Essa ação continua até que o muro se torne completamente branco. A partir desse momento, o muro, como uma página que aguarda, silenciosa, ser inaugurada, dedicar-se-á a outras inscrições, outras inserções, igualmente fugazes, transitórias e fluidas.⁷

Figura 1 - Lais Myrrha, *Memorial do Esquecimento* (Acontecimento n.º 2), Curitiba/PR, 2003



Fonte: Repositório UFMG⁸.

O *Memorial do Esquecimento* de Lais Myrrha propõe, por meio de uma estratégia *contramonumental*, criar uma pausa na caminhada dos passantes; ao doarem verbalmente

⁷ Fonte: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-7WSJPB/1/lais_myrrha_2007_mestrado_eba.pdf. Acesso em 09/06/2025.

⁸ Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-7WSJPB/1/lais_myrrha_2007_mestrado_eba.pdf – Acesso em 16/09/2025

seu nome à artista, tornam-se momentaneamente parte de um memorial às avessas, cuja existência também é momentânea.

Retomemos agora o conceito de *profanação*, trabalhado por Agamben, já mencionado anteriormente neste texto. Relembremos que, segundo o autor, a profanação é “o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (AGAMBEN, 2009, p. 45). Seria o movimento contrário à consagração de elementos da vida coletiva, no sentido de devolver ao livre uso dos homens o que lhes fora subtraído.

Na arte contemporânea, iniciativas ao longo das últimas décadas relembram a operação presente no ato de profanar. Referimo-nos a uma categoria de trabalhos que buscam *dessacralizar* objetos, espaços e paradigmas, dentro e fora do campo da arte.

Como exemplo, temos o caso brasileiro da obra *Parangolé* (Figura 2), de Hélio Oiticica, impedida de ser mostrada em sua totalidade na ocasião da abertura da exposição *Opinião 65*, ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio, em agosto de 1965. Na abertura da exposição, em razão desse impedimento por parte da direção do Museu, o artista em conjunto com os passistas da escola de samba da Mangueira saiu do espaço interno do Museu (originalmente pensado para a realização da ação) e ocuparam sua área externa.

Figura 2 - Hélio Oiticica - À esquerda: *Parangolé bandeira 1* (no centro da foto, na abertura da exposição *Opinião 65*, na área externa do MAM Rio), 1964.
À direita: *Parangolé capa 11 – Incorporo a revolta*, 1967.



Fontes: Bravo!⁹ e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro¹⁰.

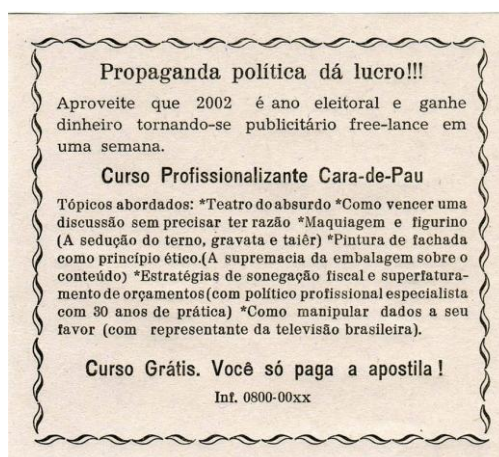
⁹ Disponível em: <https://bravo.abril.com.br/arte/88-anos-de-helio-oiticica-como-o-artista-continua-atua> – Acesso em 16/09/2025

Essa obra, bem como toda a exposição *Opinião 65*, é um importante da arte contemporânea brasileira, na esteira do movimento neoconcreto, por responder às proibições institucionais — tanto do próprio MAM quanto da recém-instaurada ditadura militar vigente na época —, por uma reaproximação da obra com os *indivíduos comuns* fora da galeria. A profanação, neste caso, surge no ato de “dessacralização” do espaço consagrado do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, rompendo (simbólica e concretamente) limitações impositivas a respeito de quem pode ou não ocupar espaços como aquele.

Por fim, Maria Angélica Melendi, em seu texto *Garrafas ao mar, da urgência à desesperança*¹¹, usa a mítica imagem de mensagens engarrafadas jogadas ao oceano para nos apresentar um conjunto de trabalhos de artistas no Brasil pós-moderno, cuja estratégia reside na difusão de suas poéticas nos espaços e circuitos — físicos ou não — urbanos.

Melendi começa a reflexão destacando *Inserções em circuitos ideológicos*; uma série de trabalhos de Cildo Meireles iniciada nos anos 1970 que funcionaria como um *procedimento-modelo*, um paradigma conceitual para a arte brasileira que virá após ele. Entre as obras apresentadas por Melendi, além das *Inserções em circuitos ideológicos* de Meireles, estão as de Sávio Reale (*Soropositiva*, de 1999), Grupo Poro (*Projeto FMI*, de 2002-2006 e *Propaganda política dá lucro!!!* [Figura 3], inicialmente executado em 2002) e Lais Myrrha (*Fachada subtraída # 1*, de 2004).

Figura 3 - Grupo Poro - *Propaganda política dá lucro!!!* (2002, 2004, 2008 e 2010)



Fonte: Poro¹².

¹⁰ Disponível em: <https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979> – Acesso em 16/09/2025

¹¹ MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da Arte em uma Era de Catástrofes*. Belo Horizonte: Ed. Cobogó, 2017, pp. 323-340.

A autora tece uma correlação — uma relação de filiação — entre os artistas dos anos 1960 e 1970, como Cildo Meireles, e alguns artistas brasileiros da atualidade:

Os trabalhos dos artistas contemporâneos ressignificariam as práticas contestatórias dos anos 60 e 70, ao operar com ações diretas sobre o espaço urbano. Buscam, como queriam os situacionistas, uma religação afetiva com os espaços degradados ou abandonados da cidade, com o que foi expulso, apagado ou esquecido na afirmação dos novos centros. Suas características principais seriam: a negação da autoria ou sua divisão entre os membros do grupo, o caráter efêmero ou definitivamente desmaterializado da obra e o uso de práticas que se confundem com as da sinalização urbana, a publicidade popular, os movimentos de massa ou com as tarefas cotidianas (MELENDI, 2017, p. 335).

Paradoxalmente, a ação de lançar esses *objetos-mensagem* à circulação popular, sem a chancela do sistema da arte, parece potencializar a aproximação do indivíduo comum ao cerne do objetivo artístico: a pura e inequívoca *mensagem poética*, sem intermediação de um discurso mercadológico, institucional ou acadêmico.

Melendi constata que o potencial desses trabalhos está menos na preservação de sua materialidade do que na permanência na memória do coletivo:

Ao exibir esses trabalhos numa galeria percebemos que o que se mostra é apenas resto ou resíduo das ações: fotos ou vídeos das já realizadas, adesivos que propõem começar ou continuar outras. Mas o trabalho — a obra —, nunca estará lá. O que permanecerá destes trabalhos daqui a vinte ou trinta anos? Camisetas com legendas já incompreensíveis, folhetos amarelados, vagas fotografias, recortes da imprensa, adesivos sem cola. Apenas registros, apenas souvenirs. Nesses objetos, possíveis relíquias de obras, a arte sobreviveria apenas como a incerta equação de um instante, jamais um objeto pleno [...] (MELENDI, 2017, p. 331).

As obras apresentadas pela autora se relacionam com a metáfora de garrafas lançadas ao mar, cujas mensagens reforçam a potência da arte presente em gestos efêmeros e relacionais, tendo o espaço público urbano como cenário para intercessões poéticas e políticas presentes no contato entre os sujeitos.

¹² Disponível em: <https://poro.redezero.org> – Acesso em 17/09/2025

Conclusão

A articulação entre as teorias de Walter Benjamin, Guy Debord e Giorgio Agamben mostra-se apropriada para revelar os mecanismos daquilo que podemos denominar uma “estética da cisão”, força característica da modernidade e da contemporaneidade que opera por meio de dispositivos técnicos, linguísticos, religiosos, políticos e sociais.

Sob o guarda-chuva da “estética da cisão”, identificamos agenciamentos associados à fragmentação da experiência humana, afastando os indivíduos das vivências totais e unificadoras em sua relação com o trabalho, o lazer, a arte, a coletividade, entre outras instâncias. Em última análise, o objetivo dessa separação seria a manutenção de um *status quo* que privilegia a lógica da mercadoria, da produtividade e do controle estatal, reduzindo os viventes a meras engrenagens de um sistema maior.

Os processos de alienação apontados nesse trabalho persistiram e se reinventaram, do início do século XX até a atualidade, e podem ser relacionados a ideias dos três autores aqui abordados, principalmente por meio das críticas de Benjamin e Debord à *mercantilização* da vida e da genealogia dos *dispositivos de intermediação das experiências* traçada por Agamben.

No extremo oposto, identificam-se espaços e práticas de resistência a essa lógica de cisão, presentes em obras artísticas contemporâneas, exemplificadas neste artigo no contexto brasileiro e sustentadas pelas teorias de Nicolas Bourriaud, Giorgio Agamben e Maria Angélica Melendi. Nesse sentido, trabalhos de artistas como Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Lais Myrrha e Grupo Poro operam num contramovimento ao imperativo da intermediação absoluta dos dispositivos de separação. Eles não apenas denunciam a presença desses dispositivos em nosso cotidiano, mas também oferecem, aos sujeitos partícipes de suas obras, experiências de compartilhamento coletivo, restituindo-lhes, mesmo que provisoriamente, uma dimensão de totalidade do sensível.

A “estética da cisão” aqui apresentada não deve ser compreendida como categoria estanque, mas sim como um campo de tensão que evidencia a necessidade de formas urgentes de experienciar um mundo regido pela fragmentação. Reconhecer e nomear essas aberturas é fundamental para que a crítica não se encerre à simples denúncia, mas possa apontar, pela *poiesis* artística, ações estéticas e políticas capazes de nos aproximar — e reaproximar — de um sentido de totalidade das coisas.

Referências

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

BARTHES, Roland. **El susurro del lenguaje**. Barcelona: Paidós, 2002.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um crítico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas. Volume III. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BOURRIAUD, Nicolas. **Esthétique relationnelle**. Paris: Presses du réel, 1998.

BOURRIAUD, Nicolas. **Post-producción**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano I**: as artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. **Vida y muerte de la imagen**: historia de la mirada en occidente. Barcelona: Paidós, 1992.

MELENDI, Maria Angélica. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Belo Horizonte: Ed. Cobogó, 2017.

FOSTER, Hal. **Design and crime. (and other diatribes)**. London: Verso, 2002.

FOSTER, Hal. **¿El artista como etnógrafo?** en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MORAIS, Alexis A. **El artista urbano como hacker del espacio público**. In: *BITÁCORA*, Revista de La Fábrica de Artes y Oficios de Oriente, número 23. 2011. Ciudad de México.