

Por que História da Arte não faz greve?

Antônio Leandro Barros¹

Submetido em: 15/04/2020

Aceito em: 11/05/2020

Publicado em: 01/06/2020

Resumo

Este artigo visa algumas provocações à luz desta edição especial de *Figura*. Em meio à vocação desta aos estudos da tradição clássica, pretendemos abordá-los destacando a gravidade e importância da parte da carreira do professor Luiz Marques que talvez restasse abafada aqui: seu trabalho sobre o colapso ambiental. Para tanto, concentramo-nos no conceito de Antropoceno e nas implicações estéticas que ele suscita. Em particular, a relação ainda obscura da formação acadêmica da História da Arte concomitantemente ao surgimento do capitalismo. Considerando proposições históricas de Marx, procuramos indicar as diferenças de ordem e de epistemologia que Vasari inaugura para com certas referências antigas, em especial Plínio, o Velho. Por fim, confabulamos uma contribuição, inusitada e mesmo heteróclita, em favor de uma teoria historiográfica anticapitalista.

Abstract

This article aims at some provocations in the light of this special edition of *Figura*. In the midst of the vocation of this journal to the studies on the classical tradition, we intend to approach them highlighting the gravity and importance of part of the career of professor Luiz Marques which may remain muted here: his work on the environmental collapse. To do so, we focus on the concept of Anthropocene and the aesthetic implications it raises. In particular, a still obscure relationship between the academic formation of Art History and the concomitant emergence of capitalism.

¹ Doutor em História pela Unicamp.

Considering Marx's historical proposals, we try to indicate the differences of order and epistemology that Vasari inaugurates in relation to certain ancient references, in especial, Pliny, the Elder. Finally, we confabulate a contribution, unusual and even heteroclite, in favor of an anti-capitalist historiographical theory.

O título e o artigo são, certamente, provocação. Mas não qualquer provocação. Até ao contrário, são reação a uma provocação: a de que dentre todos os trabalhos brilhantes realizados pelo nosso mestre Luiz Marques, aquele que mais me inspira é precisamente *Capitalismo e colapso ambiental*².

E não digo isso apenas como cidadão que vive sob a coalizão que conseguiu escurecer o dia em São Paulo com a fumaça das queimadas na Amazônia, que coloca em risco o fornecimento e a qualidade da água até mesmo em suas principais metrópoles, que, enfim, subjuga a brasilidade à expropriação latifundiária, colonial e rentista junto ao comércio de boi, soja, petróleo e minério de ferro. Nem digo como animal humano vivendo no sistema Terra que caminha, através do capitalismo, para a desertificação de seus solos, a plastificação de seus oceanos, um aquecimento médio de 3°C já em 2050 (a Antártida tem registrado 20°C!), a acidificação das águas em mais 170% até 2100, e que segue em vias de acelerar a liberação de metano no Ártico, consolidando os prognósticos de migrações na escala de bilhão, uma sexta extinção em massa, e, enfim, a impossibilidade de qualquer sociedade organizada.

Não, enquanto este cidadão e animal humano é difícil demais inspirar (ademais, escrevo sob quarentena devido ao Covid-19). Falo sobre CCA enquanto historiador da arte, e sem ironia ou qualquer traço de menosprezo pelos demais trabalhos que o professor Marques apresentou

² MARQUES, Luiz. **Capitalismo e colapso ambiental**. 2ª Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. A partir daqui irei me referir a este trabalho pela sigla CCA.

ao longo de sua carreira dedicada ao nosso campo. Antes, penso que *CCA* seja o cume desses trabalhos: não poderia ter sido escrito como o foi senão por um mestre da História da Arte, e mesmo assim só um único mestre o pôde escrever e não por acaso com exatamente a carreira que Marques construiu. Por isso, reafirmo que esse artigo é a composição de uma série de provocações, mas uma série que tenta responder a essa provocação primeira e no sentido mesmo de rascunhar o meu (provavelmente muito pessoal) *marquesismo* historiográfico.

1. O Antropoceno e a estética

O leitor de *CCA* não terá dificuldades em encontrar, ao longo de suas 700 páginas, inúmeras referências e recorrências artísticas e culturais, desde Homero à animação *Wall-E*. Estas tendem a se tornar mais densas na Parte II do enorme trabalho, concentrada em definir as ilusões que suspendem nossas ações de enfrentamento real ao colapso ambiental. Iremos comentá-las adiante. Todavia, gostaria de começar tais provocações ainda atento a um capítulo da Parte I, a mais “técnica”, aquela que se propõe a situar o leitor na complexidade desse colapso ao informar detalhada, rigorosa e comprovadamente cada aspecto convergente das crises ambientais. São onze os capítulos desta parte (desmatamento; recursos hídricos; lixo; combustíveis fósseis...), mas me concentro no mais denso, o de número 10: o *Antropoceno. Rumo à hipobiosfera*.

Em linhas gerais, o conceito de Antropoceno concebe o acontecimento de que na época presente nós entramos numa nova era geológica, suplementando a anterior: o Holoceno, o período quente do planeta dos últimos 10 a 12 milênios. Não obstante, o que distingue uma era da outra não é apenas e nem exatamente uma variação na temperatura global para cima, mas sim “pelo fato de que, no conjunto de forças biogeofísicas que moldam o sistema Terra, a força da ação antrópica prevalece sobre as

forças geradas por fatores não humanos”³. Sobre isso, alguns esclarecimentos merecem aqui atenção devido à importância que terão para o decorrer do texto. Em primeiro lugar, não devemos confundir o Antropoceno com antropocentrismo nem com antropomorfismo, duas noções constituídas por aspectos de nossas experiências no Holoceno: ora pensando a natureza como alteridade, ora como totalidade.

Na verdade, todo o último capítulo de *CCA* é dedicado a indicar como a noção de antropocentrismo é ainda, e a despeito do Antropoceno, uma das ilusões que nos encaminha ao colapso. Marques detecta três ênfases históricas da presunção antropocêntrica: 1) do homem como mediador e finalidade do cosmos; 2) de uma superioridade e uma descontinuidade radical do homem no contexto das demais formas de vida; 3) a crença de que nós adaptamos o *habitat* a nossos fins, ao contrário das demais espécies, que apenas se sujeitam a ele⁴. Ora, já nenhuma dessas presunções é mais possível quando da emergência do Antropoceno no presente. Sabemos com certeza científica que não somos centrais (à vida na Terra, que ademais gira em torno de um Sol que segue na periferia da sua Galáxia), que compomos uma espécie com ancestrais comuns com chimpanzés, que grande parte de nossa vida é governada pelo inconsciente, e agora sabemos também *com certeza científica* que não podemos escapar aos efeitos de mudanças climáticas. Então, sim, no Antropoceno as forças humanas prevalecem *intensivamente* sobre as forças não-humanas, porém o conjunto biogeofísico não está centrado na, pela ou para a humanidade. Mesmo a noção de centro já não cabe, posto que não temos mais o disfarce da natureza como alteridade: aonde quer que vamos, “da estratosfera ao mar profundo”, encontramos os efeitos de nós mesmos. Ou seja, não habitamos um espaço, como um globo ou um planeta, mas, por assim dizer, participamos de um sistema.

Conseqüentemente, e também perigosa e estranhamente, não estamos

³ *Ibid.*, p. 454.

⁴ *Ibid.*, p. 605.

num ambiente, mas fazemos ou compomos o ambiente – porém, não como senhores destacados do meio, e sim como parte (e resultado) imanente das formas vivas do sistema Terra.

E porque já não podemos experimentar a natureza como o que engloba tudo, também já não é mais possível pensarmos por antropomorfização das coisas. Isto é, a noção de sistema Terra afirma necessariamente multiplicidades de agenciamentos que escapam aos parâmetros e escalas de valores humanos. A mistura atmosférica, a circulação dos oceanos, as seleções por sequência ou por sobrevivência, os agenciamentos comunitários, etc., etc., nada disso deve ou pode ser reduzido a expressões humanas em fatores não humanos. As formas de vida e os processos naturais que atuam em meio ao espaço e tempo (que pensamos nossos) não se conformam às nossas experiências do sistema Terra. A rigor, é inevitável inclusive que nesse sentido precisemos, em consequência, revisar a própria noção de particularidade ou individualidade humana, posto que nós mesmos só existimos enquanto multiplicidades de agenciamentos irreduzíveis à nossa singularidade: desde os inúmeros seres que habitam os corpos humanos e com os quais nos relacionamos direta e indiretamente, também os processos peculiares de células ou órgãos, até as influências circunstanciais, materiais e mesmo linguísticas que acompanham as variedades dos comportamentos humanos. Por isso, novamente, o Antropoceno marca a intensidade das forças humanas no conjunto do sistema Terra, mas não centraliza estas forças nem humaniza as demais.

Como afirma Serres, há um impensado no conceito de Antropoceno. Sua importância é, antes de tudo, filosófica. Como esse conceito, abole-se a cisão inaugural na consciência de si do homem, entre a esfera do humano e a do não humano. No Antropoceno, a natureza deixou de ser uma variável independente do homem e se tornou, em última instância, uma relação social. Mas o inverso é igualmente verdadeiro: as relações entre os homens em sua mais ampla acepção – da esfera econômica à

simbólica – perdem sua autonomia e tornam-se gradualmente funções de variáveis ambientais⁵.

Assim bem entendido o conceito de Antropoceno, o seu *impensado* tem também importância decisiva e capital na estética, florescendo questões das mais ricas e inquietantes. Mais do que isso, e pelo próprio caráter sistêmico e complexo que define o Antropoceno, são questões que não podem ser simplesmente menosprezadas nem pensadas à parte. Elas são imanentes a ele, e mesmo uma de suas forças de ação. O filósofo estadunidense Graham Harman, por exemplo, ao tentar formular uma ontologia específica para o Antropoceno concluiu que temos para com ele a mesma relação que temos para com uma obra de arte⁶. Isto é, revisando nomes como Clement Greenberg, Michael Fried, bem como *A Origem da Obra-de Arte*, de Martin Heidegger, Harman sugere a similaridade das relações porque, como no contato com uma obra, presenciamos o Antropoceno através de uma dualidade desconcertante: somos ingredientes, parte fundamental dele, e ao mesmo tempo permanecemos apenas como observadores parciais porque não o podemos conceber pela nossa subjetividade. Sem nós, ele não aconteceria, mas por nós mesmos não o podemos compreender. Tal qual uma obra de arte, ainda segundo Harman, o Antropoceno não se reduz nem às suas partes constituintes nem aos efeitos que produz, mas persiste quase como o elemento inexistente, mas real, que intermedeia diferencialmente ambos (partes constituintes e efeitos)⁷.

O filósofo francês Bruno Latour parece insistir na ponta oposta: “logo quando mais precisamos de um sujeito, ele está sendo transformado para

⁵ *Ibid.*, p. 465.

⁶ HARMAN, Graham. **Anthropocene ontology**. Palestra realizada em 26/02/2015 durante o Sonic Acts Festival, em Amsterdã. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cR1A4ILPmjE>>, acessado em 05/02/2020.

⁷ É interessante observar, por exemplo, como por caminhos muito diferentes essa concepção de Harman lembra ela mesma a dialética da imagem que Georges Didi-Huberman (também partindo de uma revisão do Minimalismo) apresenta como um *double bind* “entre um diante e um dentro”. Ver: “O interminável limiar do olhar”. In: **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

além de qualquer reconhecimento”⁸. Para Latour, uma das principais agendas que o Antropoceno nos coloca é a necessidade de darmos forma, esteticamente, a um novo agente, um novo sujeito político (talvez capaz de atuar concretamente contra o colapso ambiental, mas, sobretudo, que experimentará sua vida junto a ele). Sustentando a estética em sentido mais amplo e distinta em científica, artística e política, ele sugere que até agora nos foi dado a *sentir* o Antropoceno apenas pela ciência – o que é absolutamente problemático e estreito, pois, mais do que nunca, precisamos senti-lo politicamente. No entanto, o argumento de Latour é que esta agenda política perpassa obrigatoriamente que a arte nos ensine a sentir o Antropoceno como suas figuras estéticas, dotando-nos de percepções e de afetos que caracterizem (no sentido mesmo teatral, artístico) esse novo agenciamento necessário, esse novo agente político que já não se encaixa nas determinações da individualidade e ao mesmo tempo é ingrediente fundamental do estado estável ou não das formas vivas.

Em suma, antropomorfismos divinos ou naturais e representações baseadas na centralidade perspectiva do homem já não dão conta de nos lançar sensorial e existencialmente ao plano de composição do Antropoceno. Mas assim como a arte já nos produziu vinculações para questões como a democracia moderna e a sociedade industrial (criando personagens e figuras envolvidas a tal ponto nesses processos que eram capazes de condensar modos de ser como o de cidadão, povo, classe social), agora como antes é crucial que a arte possa nos sensibilizar na composição do Antropoceno efetuando as pontes entre os sentires em jogo (entre cientistas, políticos, filósofos, etc.). O próprio Latour já parece ter feito sua aposta mediando pessoalmente relações entre cientistas e artistas com o interesse de “destruir a imagem do globo” e fazer emergir “Gaia, enquanto figura natural finalmente secular”: deslocando nossos

⁸ LATOUR, Bruno. **Anthropocene lecture**. Palestra realizada em 04/05/2018 na Haus der Kulturen der Welt, Berlim. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UtaEJo-jo8Q>>, acessado em 12/02/2020.

afetos da esfericidade totalizante em favor da fina superfície em que se interpenetram as formas vivas do sistema Terra – a zona crítica do colapso ambiental, desde alguns quilômetros abaixo do nível do mar até alguns quilômetros acima do nível do mar⁹.

No caso de *CCA*, e em particular do capítulo supracitado, chama a atenção a indicação de Marques de que os nove capítulos anteriores operaram como que “uma galeria de prefigurações parciais da hipobiosfera”¹⁰. Mais do que mero recurso retórico, que exprimisse um tipo de quebra-cabeças cujo Antropoceno é a imagem final predeterminada, parece-me que temos aqui a confissão (talvez involuntária) de certo esforço compositivo e até mesmo original. Como se sabe, um trabalho artístico não começa no rascunhar de imagens, não começa no fazer marcas sobre a tela ou papel. Começa em pré-figurações. Porque antes de tudo são necessários certos cuidados – não só materiais, mas sobretudo e propriamente expressivos. É preciso identificar os clichês e ir desmontando-os até que restem apenas linhas, ou melhor, rastros e zonas não formados, mas que hão de funcionar juntos como constituintes do que possa vir a emergir como figura. Portanto, antes de tudo é preciso como que diagramar as normas de composição próprias ao trabalho.

Assim, por exemplo, o problema da degradação na Amazônia não se compreende nos clichês como “área desmatada do tamanho de tantos maracanãs” ou “é aceitável desmatar pontos estratégicos posto que uma floresta com quase 400 bilhões de árvores também configura desperdício de terra”... Ocorre, no entanto, que das 16 mil espécies diferentes de árvores, 227 são hiperdominantes, representando metade de toda Amazônia. E as 11 mil espécies mais raras representam apenas 0,12%

⁹ Conforme, especialmente, a segunda dupla de palestras publicadas em: **Facing Gaia. Eight lectures on the new climatic regime**. Cambridge, UK: Polity Press, 2017. Mas também na sua entrevista para Bifrost Online, de 30/11/2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=40H0TWjg1aE>>, acessado em 12/02/2020.

¹⁰ MARQUES, *op. cit.*, 2016, pp. 461-462.

das árvores¹¹. Ou: o problema com combustíveis fósseis não se compreende na sua queima por automóveis ou devido a seu custo barato. Na verdade, seus custos enormes são escamoteados por inacreditáveis subsídios governamentais¹². Além disso, todo o processo de produção de tais combustíveis envolvido, por exemplo, no fracionamento hidráulico implica necessariamente o desperdício de água na escala de bilhões de litros¹³.

E, assim por diante, em todos os nove primeiros capítulos, o leitor encontrará tais desmontes de clichês, esses esforços de prefiguração enquanto normas de composição de uma figura. Mas, enfim, qual figura? Aquela que, não por acaso, ainda necessitou de um neologismo para aparecer: a *hipobiosfera*. Ou seja, precisamente porque o Antropoceno não conta com o controle humano nem com sua identificação com as demais formas vivas, a intensidade das suas forças de ação humana caminha para aumentar áreas do planeta privadas de formas evolutivamente superiores de vida animal e vegetal. A grande maioria dos vertebrados (peixes, anfíbios, répteis, aves e mamíferos) tende a desaparecer por completo¹⁴. É essa figura o fato que aparece daquela possibilidade de fatos diagramada. Isto é, arrancada do figurativo, essa figura é expressão de forças, dessas forças rastreadas nos primeiros capítulos, e de efeitos. E o quadro que dela emerge é a própria emergência: o conceito de salto qualitativo entre as diferentes forças prefigurativas e a necessidade imperiosa de providências imediatas e fatais – exatamente o examinado no capítulo seguinte, o de número 11: *O salto qualitativo das crises ao colapso*.

Todavia, volto a chamar a atenção para o capítulo 10: pois se o traço figurado é a hipobiosfera, o traço figurante, reunião dessas forças

¹¹ *Ibid.*, p. 100.

¹² *Ibid.*, p. 260.

¹³ *Ibid.*, p. 265.

¹⁴ *Ibid.*, p. 462.

prefigurativas, é “a revelação da impotência de nossa potência [...] nossa incapacidade de nos libertarmos psiquicamente do paradigma quantitativo, compulsivamente expansivo e antropocêntrico da economia capitalista”¹⁵. Como escreveu furiosamente Andreas Malm, é um erro crasso e cruel figurar o Antropoceno (e suas consequências “hipobiosféricas”) como “mudança climática ocasionada pela humanidade”. O argumento correto de Malm é que não só não é o todo da humanidade que impulsiona o colapso ambiental, mas também o que tem travando as ações no sentido de evitar a catástrofe são os interesses de uma minoria ínfima que, no entanto, concentra poder econômico e político¹⁶. Em outras palavras, examinar o Antropoceno sem colocar em questão o capitalismo equivaleria a comentarmos o figurado e as razões/motivações da sua imagem sem nem sequer atentarmos para o seu traço figurante e as forças que o compõem. Marques não comete esse deslize, como evidencia desde a primeira palavra do título do livro até seu capítulo de conclusão:

Pois o que o conjunto das páginas precedentes pretende ter demonstrado é que não é possível reverter a tendência ao colapso ambiental no âmbito do capitalismo. Não há capitalismo sustentável porque não pode haver sustentabilidade: (1) quando a ordem jurídica garante que as decisões sobre os fluxos estratégicos de investimento emanam de um grupo diminuto de pessoas e atendem a seus interesses; (2) quando a razão de ser desses investimentos é a remuneração/reprodução ampliada do capital, seja este privado ou estatal. A insustentabilidade é constitutiva do capitalismo. O esforço de “educar” o capitalismo para a sustentabilidade é, portanto, o que chamei nesse livro a ilusão mais extraviadora, porque a

¹⁵ *Ibid.*, p. 459.

¹⁶ MALM, Andreas. “O mito do Antropoceno”. Artigo eletrônico da **Jacobin Brasil**, 22/08/2019. Disponível em: <<https://jacobin.com.br/2019/08/o-mito-do-antropoceno/>>, acessado em: 29/02/2020.

de mais graves consequências, do pensamento contemporâneo¹⁷.

Logo, depois de ter composto o plano dessa figuração na Parte I, é na Parte II do livro que Marques se dedica a examinar esse traço figurante desfazendo suas “ilusões concêntricas”. E é então que outro impensado se configura, um impensado historiográfico. Pois, não só esse traço tem íntima relação com a formação da História da Arte enquanto disciplina acadêmica, como reconhecer isso implica a necessidade de questionarmos a função que a História da Arte tem desempenhado junto ao bojo dessa figuração catastrófica. O que o traçado de CCA propriamente sugere é que “a impotência da potência” antropocênica conota um tipo de anticlímax michelangiano e, simultaneamente, um clímax marxiano.

2. *Plus Ultra e Plus-Valor*

O capítulo 13, *Mais excedente = menos segurança*, revisa as razões do triunfo histórico do capitalismo como forma do homem se resguardar de sua precariedade existencial através da sua lógica de maximização da acumulação contínua de excedente. Porém, interessa observar que esse mesmo capítulo tem por eixo uma valiosa narrativa da diferença fundamental entre o mundo antigo e o mundo que nasce no século XVI: como passamos da predominância de forças centrípetas na Antiguidade mediterrânea (mitos de origem, concêntricos) para a afirmação das forças centrífugas do mundo moderno (mitos de futuro, expansivos e centrífugos). “No mundo moderno, a autoimagem do homem desloca-se do centro para a fronteira, sendo o mito da superação do limite, em todas as acepções do termo, a ideia fundante de seu orgulho e de sua identidade”¹⁸. Essa explicação narrativa distingue-se por uma figura em particular, *As colunas*

¹⁷ MARQUES, *op. cit.*, 2016, p. 656.

¹⁸ *Ibid.*, p. 579.

de Hércules: limite espacial ocidental do mundo antigo caracterizado no Estreito de Gibraltar, entre a Espanha e o Marrocos, e que liga o Oceano Atlântico ao Mar Mediterrâneo. Segundo a mitologia grega, o estreito teria sido obra do herói Hércules, o que foi recontado de Píndaro a Dante Alighieri.

As colunas de Hércules eram na Antiguidade um *Nec plus ultra*, um marco a ser entendido em duas acepções. Antes de mais nada, eram um *Non Terrae Plus Ultra*, vale dizer, uma advertência cosmográfica, um marco espacial a não ser ultrapassado, posto que o próprio Hércules, herói por excelência, não as ultrapassara. Mas elas exprimiam igualmente uma dimensão filosófica e moral, pois assinalavam um traço distintivo do nada em excesso, o “nada demais” (*mêdén ágan*) da prudência délfico-socrática. [...] A dupla dimensão cosmográfica e filosófico-moral desse *Nec plus ultra* estabelecido por Hércules transmitia uma constelação de noções centrais do pensamento grego e latino, condensadas nos conceitos de *sophrosyne*, *phronesis* ou *prudentia*, que exortavam o homem antigo a conservar, ou restaurar quando transgredidas, as ideias de origem e de medida¹⁹.

Porém, com os entusiasmos da expansão marítima, o contorno do continente africano e a descoberta europeia do continente americano, naturalmente as colunas de Hércules perderam seu significado antigo durante o século XV. “Mas essa perda, de um lado, aguçou sua dimensão simbólica e, de outro, inverteu seu significado antigo, quando, em outubro de 1516, Luigi Marliano forjou para o futuro imperador Carlos V o mote: *Plus Oultra*”²⁰. Trata-se de forte reversão da tradição em favor de uma nova virtude contraposta aos valores centrípetos: o ímpeto de expansão passa a sobrepujar a autocontenção, caracterizando a própria noção de Idade Moderna através do imperativo das forças centrífugas. Todavia, o

¹⁹ *Ibid.*, pp. 585-586.

²⁰ *Ibid.*, p. 589.

que nos importa destacar é o que chamamos antes de “impensado historiográfico” – que não é de modo algum impensado para Marques, embora discretíssimo em CCA. No livro há apenas uma citação simples a Vasari²¹ acompanhada de nota de rodapé que indica outro texto do professor onde ele esmiúça a intimidade da formação da História da Arte com o *topos* da equivalência da superação da Antiguidade com a expansão dos limites do mundo²².

Ora, Vasari concebeu e redigiu sua *opus magnum*, *As vidas* (livro que inaugura a reflexão acadêmica da História da Arte) em uma Florença e uma Roma já dominadas e transformadas por ninguém menos que Carlos V. Porém, se a ideologia em que se encontrava Vasari era já a da fratura do *plus ultra*, sua obra original elege seu modelo e fundamento histórico e artístico não (evidentemente) em Carlos V e obras que retratavam ou simbolizavam seu lema, mas em ninguém menos que Michelangelo e sua inconfundível estética²³. Em Vasari esse modelo, ou melhor, a “vida de Michelangelo” é construída narrativamente como a própria e exata expressão do *plus ultra*: sua plasticidade linear marcadamente antropocêntrica e sempre apresentada em gestos e cenas de luta do corpo com o estado do mundo encarna então não só o sentido da superação artística que encobre as obras e linhas antigas²⁴, mas também a expansão dos limites dos valores artísticos que as obras anteriores condensavam, através de uma capitalização singular por seu dom genial.

²¹ *Ibid.*, p. 579.

²² MARQUES, Luiz. “Vasari e a superação da Antiguidade: Do nec plus ultra ao plus ultra”. In: RAGAZZI, MENESES & QUIRICO (org.). **Ensaio interdisciplinares sobre o Renascimento italiano**. São Paulo: Ed. UNIFESP, 2017.

²³ No caso de Carlos V, como na *impresa* que segue no teto do palácio de Alhambra, Granada; no retrato de Carlos V pintado por Hans Weiditz; na água-forte de 1556 em que as colunas de Hércules servem de dossel do seu trono; ou mesmo na moeda cunhada para a sua coroação, em Bolonha, em 1530. Aliás, até hoje as colunas e o lema seguem estampados no brasão de armas da Espanha.

²⁴ MARQUES, *op. cit.*, 2017, p. 7.

Michelangelo representa a pedra angular da concepção histórica e da doutrina artística de Vasari, bem como o ponto de chegada das *Vite* porque sua biografia é construída de modo a refletir a forma e o movimento geral de superação do Antigo impressos na “biografia” da arte italiana a partir de Cimabue e Giotto, como se Vasari fizesse sua, *avant la lettre*, a intuição de Ernst Haeckel segundo a qual a ontogenia recapitula, em seu percurso, as sucessivas etapas da filogenia. Assim, as 16 sucessivas superações de Michelangelo acima evocadas recapitulariam no âmbito de um percurso biográfico as três Idades vasarianas da história da Arte, culminando na superação do próprio horizonte da Antiguidade²⁵.

A questão, no entanto, é que se a História da Arte teve seu começo com *As vidas* junto ao ideário do *plus ultra*, ela também e necessariamente começou quando “o comércio e o mercado mundiais inauguraram, no século XVI, a história moderna do capital”²⁶ – a mesma que hoje nos draga para o colapso ambiental com sua lógica tão insustentável quanto irrefreável de geração crescente de excedente e acumulação contínua.

Sendo Carlos o herdeiro de três das principais dinastias europeias, o que se vê no período é a formação de um verdadeiro império de circulação mundial: na Espanha, Carlos foi o primeiro a governar Castela, Leão e Aragão simultaneamente; herdou ainda terras no que hoje são Países Baixos, Alemanha, Áustria e Hungria; nas guerras contra a França passou a governar grande parte da Península Italiana; na América conquistou os astecas e os incas; e ademais promoveu a viagem de Fernão de Magalhães que resultou na primeira circunavegação da Terra e permitiu as condições para a colonização das Filipinas, no círculo de fogo do Pacífico. Foi também sob sua influência direta que se criou a Companhia de Jesus a fim de reagir ao protestantismo direto a nível intelectual e ideológico.

²⁵ MARQUES, *op. cit.*, 2017, pp. 11-12.

²⁶ MARX, Karl. **O capital**. Livro I (versão eletrônica). São Paulo: Boitempo Editorial, 2015, pos. 3836.

Contudo, o que Marx identifica como inaugural e moderno nessa história que parte do século XVI é algo muito mais fundamental e decisivo: o processo de produção do capital, ou como o dinheiro passa a circular como mais do que dinheiro. Em linhas muito gerais, o que a princípio é uma diferença formal de circulação se realiza como uma diferença de grandeza de valores. É que a diferença formal entre o ciclo Mercadoria-Dinheiro-Mercadoria e sua inversão Dinheiro-Mercadoria-Dinheiro guarda uma diferença *de modo* como o dinheiro é gasto.

O ciclo M-D-M parte do extremo de uma mercadoria e conclui-se com o extremo de uma outra mercadoria, que abandona a circulação e ingressa no consumo. O consumo, a satisfação de necessidades – em suma, o valor de uso –, é, assim, seu fim último. O ciclo D-M-D, ao contrário, parte do extremo do dinheiro e retorna, por fim, ao mesmo extremo. Sua força motriz e fim último é, desse modo, o próprio valor de troca²⁷. A forma completa desse processo é, portanto, D-M-D', onde $D' = D + \Delta D$, isto é, à quantia de dinheiro inicialmente adiantada mais um incremento. Esse incremento, ou excedente sobre o valor original, chamo de mais-valor (*surplus value*). O valor originalmente adiantado não se limita, assim, a conservar-se na circulação, mas nela modifica sua grandeza de valor, acrescenta a essa grandeza um mais-valor ou se valoriza. E esse movimento o transforma em capital²⁸. A circulação do dinheiro como capital é, ao contrário, um fim em si mesmo, pois a valorização do valor existe apenas no interior desse movimento sempre renovado. O movimento do capital é, por isso, desmedido²⁹.

De antemão, desculpamo-nos por não termos aqui espaço suficiente para esmiuçarmos toda essa análise e os vários conceitos marxianos muito

²⁷ *Ibid.*, pos. 3896.

²⁸ *Ibid.*, pos. 3908-3912.

²⁹ *Ibid.*, pos. 3931.

importantes e complexos que sobrevoamos nessas citações tão lamentavelmente curtas. Porém, para o que aqui nos importa discutir, essa breve introdução dele já ilumina o vínculo íntimo entre o *plus ultra* e o mais-valor, ou, como se cunhou em espanhol, *plusvalor*. De modo que temos aqui um exemplo dos mais cristalinos do que Marx entendeu por *ideologia*: “As ideias dominantes não são nada mais do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, são as relações materiais dominantes apreendidas como ideias”³⁰. Ou seja, o *plus ultra* enquanto superação da Antiguidade e expansão dos limites seria a expressão ideal das relações produtivas do *plus valor* enquanto incremento de grandezas de valor e expansão contínua dos excedentes. Bem, mas é então que as coisas começam a ficar realmente desafiadoras para esse impensado historiográfico, porque diz respeito menos a uma análise da formação ideológica da História da Arte e mais ao exame de que a operação capitalista seria própria à História da Arte. Para tal provocação, precisamos estabelecer dois pontos de referência: 1) como é possível a formação do *plusvalor* em geral; 2) como isso poderia se dar especificamente nos operativos artísticos.

“E como poderia uma diferença puramente formal como essa [M-D-M para D-M-D] alterar a natureza desses processos como que por mágica?”³¹.

Há aqui um literal quiproquó: quando se tenta apresentar a circulação de mercadorias como fonte do mais-valor, esconde-se uma confusão entre valor de uso e valor de troca³². Porém, a circulação de mercadorias não cria mais-valor nenhum. O que se converte então em paradoxo: “o capital não pode ter origem na circulação, tampouco pode não ter origem na circulação”³³. Não obstante, paradoxos não são contraditórios, mas têm como que uma função de crítica do processo de produção ao nos fazer

³⁰ MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p. 47.

³¹ MARX, *op. cit.*, 2015, pos. 3981.

³² *Ibid.*, pos. 4035.

³³ *Ibid.*, pos. 4151.

assistir à gênese da contradição³⁴. Assim, se todo valor é um valor-trabalho, uma “quantidade de trabalho social objetivado”, Marx indica que na esfera da circulação há uma mercadoria cujo próprio valor de uso possui a peculiar característica de ser fonte de valor: essa mercadoria é a força de trabalho³⁵. Esse, enfim, é o segredo da criação de mais-valor. Nem dentro nem fora, mas do lado de fora da circulação de mercadorias, o capitalista expropria do seu trabalhador parte do valor que este produziu, e lhe restitui somente o suficiente para que o trabalhador (alienado de sua própria produção de valor) mantenha sua subsistência – com o fim de que ele possa continuar vendendo sua força de trabalho ao capital.

Porém, assim colocado de forma bem resumida, como essa fórmula geral do *plusvalor* é idealmente expressa também enquanto processo produtivo? O filósofo e crítico venezuelano Ludovico Silva considerou necessário complementar tal análise marxiana com o que chamou de “mais-valia ideológica”. Sua tese era a de que mesmo fora da jornada de trabalho, o trabalhador de folga (e até o desempregado ou mesmo as crianças) produz no seu tempo livre uma energia psíquica excedente para o capitalismo: essa mais-valia imaterial aliena a sua capacidade de pensamento devolvendo para ele somente o suficiente para a sua subsistência mental, isto é, o suficiente para que ele continue podendo e querendo vender sua força psíquica de trabalho³⁶. O ponto, no entanto, é como isso acontece, como as relações materiais dominantes capitalistas podem ser apreendidas como ideias, como podem ser idealmente expressas? Neste particular, Ludovico Silva parece ter se baseado no Marx que reúne “as formas jurídicas, religiosas, artísticas ou filosóficas” no mesmo balaio como “as formas ideológicas em que os homens adquirem consciência”³⁷. O filósofo venezuelano tomando a arte em meio a esta ampla “indústria

³⁴ Cf. DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 77.

³⁵ MARX, *op. cit.*, 2015, pos. 4169.

³⁶ SILVA, Ludovico. **A mais-valia ideológica**. Florianópolis: Editora Insular, 2013, pp. 164-189.

³⁷ MARX, Karl. “Prefácio.” In: **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008, p. 48.

ideológica” ou “indústria da consciência” tece uma explicação psicologizante para o operativo da mais-valia ideológica, e como que salvaguarda a arte apenas distinguindo o efeito artístico do comercial pela diferença entre valor de uso e valor de troca implicados ou não³⁸.

Acolhendo o rigor da explicação de Marx para o *plusvalor* e o brilhantismo da tese de Silva de um *plusvalor* ideológico, aqui tomamos a liberdade para, em mais uma provocação, tentar pensar qual operação de mais-valia ideológica seria própria à História da Arte, considerando-a como um conjunto social constituído propriamente³⁹. Para tanto, o ponto de partida de Silva é precioso pelo seu rigor e atenção à raiz. Ele insiste na necessidade de, antes de tudo, fazermos a revisão crítica e histórica do próprio termo *ideologia* para Marx. Voltando até Desttut de Tracy e Napoleão Bonaparte, argumenta que o referencial de Marx não seria a formulação francesa de uma “ciência das ideias”, mas sim a crítica radical de Francis Bacon aos “ídolos medievais”, essa falsa e imprópria linguagem imposta aos homens. Ocorre que, de fato, Marx e Engels afirmam que “A produção de ideias, de representações, da consciência, está, em princípio, imediatamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, com a linguagem da vida real”⁴⁰. Contudo, eles fundam suas recriminações aos “jovens hegelianos” justamente por eles explicarem a história pelas ideias, e não as ideias pela história. Desse modo, os “jovens hegelianos” estariam trabalhando tal qual Desttut e sua ciência das ideias: ao invés de operarem uma ciência crítica às ideias partindo dos processos da vida real para explicar a consciência, estariam realizando *ideologia* (uma lógica ou ciência somente das ideias) ao explicar pela consciência os processos reais. Portanto, invertendo o significado mais preciso e precioso. “Ideologia”, nesse sentido, guardaria afetos

³⁸ *Ibid.*, pp.164-197.

³⁹ Conforme a proposição historiográfica marxista de Braudel de que a sociedade é um “conjunto de conjuntos”. BRAUDEL, Fernand. “Society: ‘a set of sets’.” In: **Civilization & capitalism. Vol. II.** London: Book Club Associates, 1983.

⁴⁰ MARX; ENGELS, *op. cit.*, 2007, p. 93.

platônicos como se as ideias fossem realidades independentes dos homens, e até a única coisa real e capaz de reger os processos materiais. Para Marx e Engels isso é um disparate, pois “Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência”⁴¹.

A “ideologia” teria tido um nascimento mais afortunado se, seguindo a tradição de Bacon, se tivesse chamado *idologia*, [...] esse vocábulo teria remetido de uma vez por todas a uma realidade precisa: o sistema de representações, crenças, valores que, como veremos, são impostos de modo não consciente ao homem ao entrar nas relações sociais de produção e funcionam como *ídolos* (Marx dirá *fetiches*), não como *ideias*⁴².

E não deixa de ser relevante que num primeiro momento a analogia de Marx e Engels para a ideologia seja justamente artística, a da imagem invertida na câmara escura⁴³. Trata-se de um aparelho simples, mas de acurada reprodução visual de objetos reais. Logo, como no interior dessa câmara se produz uma imagem invertida da realidade visual, no pensamento do homem se produziria uma imagem invertida da realidade histórica (isto é, sendo a inversão o explicar pelas ideias e pela consciência os processos da vida real). Essa imagem, diz Silva⁴⁴, é a ideologia ou *idologia*: ainda que invertida, sempre expressão da realidade histórica, e ainda que uma ideia falsa, um componente estrutural da sociedade.

Curiosamente, embora o operativo da câmara escura possa ser rastreado até tempos muito antigos, esse aparelho notabilizou-se justamente no começo do século XVI a partir do interesse de artistas como Leonardo da Vinci, que chegou a descrever com acuidade o quanto o aparelho podia ser funcional e prático na produção de desenhos realistas de objetos reais. A

⁴¹ *Ibid.*, p. 94.

⁴² SILVA, *op. cit.*, 2013, pp. 21 e 24.

⁴³ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 27.

tal ponto que o artista inglês David Hockney, junto com o físico estadunidense Charles M. Falco, chega a sustentar a tese de que todos os avanços do realismo representativo na arte ocidental desde o Renascimento (cerca de 1400) seriam o resultado, primariamente, dos avanços técnicos e instrumentais da pesquisa ótica em aparelhos tais como a câmara escura⁴⁵. Tal tese concorreria para afirmar a arte, na produção de imagens, como mistificadora de seus processos produtivos? Talvez. Porém, não tomemos a analogia pela explicação. Pois, sobretudo e independentemente de tais teses, é na concepção histórica e na doutrina artística levantadas por Vasari e *As vidas* que encontramos a inversão decisiva.

Vasari nos dá a conhecer a origem do seu ambicioso projeto textual através de uma cena relatada em sua autobiografia. Como lembra e ressalta Marques⁴⁶, a cena é, muito provavelmente, apócrifa, porém altamente coerente com a realização da obra. O que nos leva a crer se tratar de uma passagem construída retoricamente para melhor sintetizar a concepção do projeto. Nesse sentido, chama a atenção novamente o propósito de superação da Antiguidade casado à expansão de seus limites na declaração de princípio de “fazer mais do que um tratadinho similar ao de Plínio”⁴⁷. A referência é ao Livro 35 (“Da pintura”) da *História natural*, a enciclopédia do mundo antigo, escrita pelo romano Plínio, o Velho, no século I. Em geral, tomou-se essa declaração de Vasari como o desejo de escrever uma história mais verdadeira em que uma lógica de causalidade e evolução histórica ficasse clara na organização dos fatos artísticos – em contraste com a narratividade pliniana, considerada, há muito, um manancial de erros técnicos, confusões cronológicas, fabulações

⁴⁵ HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**. São Paulo: Cosac Naify, 2001. Há também um documentário a partir do livro: **David Hockney: secret knowledge**. BBC, 2002. Paralelamente, outro documentário com tese semelhante, porém focado nas obras de Vermeer, é **Tim’s Vermeer**, 2013.

⁴⁶ MARQUES, Luis. “Introdução”. In: VASARI, Giorgio. **Vida de Michelangelo Buonarroti**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011, pp. 46-48.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 47.

biográficas... tudo estruturado apenas na redação de uma coleta de anedotas.

Porém, talvez Vasari estivesse mais consciente sobre o que proclamava do que nos parecia. Pois, quando se examina com mais critério as proposições teóricas de Plínio, fica claro como Vasari lhes contraria o sentido inteiramente, operando “sub-repticiamente a uma inversão do ‘nascimento’ da história da arte segundo Plínio”⁴⁸. Em outras palavras, Vasari não só inverte o sentido de Plínio como o faz com tal força revisionária que somos (quase sempre) levados a ler o texto pliniano segundo as coordenadas de inteligibilidade vasarianas. Porém, o fundamental está exatamente no que é simultaneamente invertido e silenciado:

enquanto Vasari reivindica na prática pictural uma ordem da ideia – correspondendo ao sentido intelectualista que ele atribui ao conceito de desenho (*disegno*), por exemplo, e ao qual corresponderá, mais próximo de nós, a evidência panofskiniana, segundo a qual a história de uma teoria da arte se faz apenas sob a autoridade da palavra *idea* –, Plínio, o Velho, por sua vez, desenvolve todo o seu projeto de acordo com uma ordem das matérias, [...] nossa primeira história da arte ocidental começa por *não* colocar o problema da pintura em termos de representação (imitar bem ou mal a natureza), em termos de gêneros artísticos (retrato, paisagem) ou em termos de períodos estilísticos (arcaísmo, maturidade clássica, decadência maneirista). Trata-se, aqui, apenas de materiais brutos (metais, pedras e essas *terrae*, que acabam por constituir o verdadeiro “assunto”, ou seja, em termos plinianos, a verdadeira matéria do livro)⁴⁹.

Não se trata, então, de mera imagem invertida no interior instrumental de uma câmara escura, mas propriamente de uma inversão ideológica em

⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015, p. 72.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 75-76.

que a História da Arte abandonará por consequência uma “ordem das matérias” em favor da “ordem da ideia”. E, como tal, se naturalizará a tal ponto que por muito tempo foi até mesmo impossível para uma variedade de críticos admitir que pudesse haver qualquer concepção de arte ou de pensamento estético em meio ao “sórdido” materialismo de Plínio.

Um exemplo tão inusitado quanto rico dessa diferença radical é encontrado na noção artística de *non finito*. Segundo Plínio, há um “fato estranho e digno de memória” de que as obras interrompidas pela morte dos artistas no momento em que eram feitas são, em particular, mais admiráveis do que as obras que eles terminaram⁵⁰. Sabemos que a partir do tardo helenismo se afirma certo gosto pelo *non finito* das obras paralelo a uma produção pictórica um tanto “impressionista”, mas a explicação apresentada pelo polígrafo romano é de outra natureza. Para ele, nessas obras não terminadas, e até mesmo intermináveis, ficam à superfície o que de outra maneira se esconde: os processos produtivos das pinturas, os próprios pensamentos envolvidos na obra. Porém, com Michelangelo o emprego plástico do *non finito* se inverte: as obras são “deixadas” inacabadas não pela morte do artista, mas em favor de sua concepção artística, da sua ideia. Em um célebre poema, o escultor defendia que “*Non ha l’ottimo artista in se alcun concetto / Ch’un marmo solo in se non circonscriva / Col suo soverchio; e solo a quello arriva / La man che ubbidisce all’inteletto*”⁵¹. Não por acaso, uma das interpretações mais costumeiras de suas obras marcadas pelo *non finito* é, justamente, a de serem representação do espírito lutando para se libertar da matéria – como no conjunto dos chamados (também não por acaso) “escravos” ou “prisioneiros” da *Accademia* de Florença. Portanto, aqui já não se trata mais de *work in progress* real, mas de trabalhos finalizados que apenas

⁵⁰ *Historia natural*, 35, 145.

⁵¹ Tradução: “O artista excelente não possui conceito algum / Que um mármore não circunscreva / Com sua massa; e somente o alcança / A mão que obedece ao intelecto”. Ora, quem se debruçou longamente em estudo sobre esse poema foi ninguém menos que o Panofsky citado acima por Didi-Huberman como aquele para quem toda teoria de arte só era possível sob a palavra “Ideia”. In: *Idea*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 114.

representem os seus processos. Ao invés do processo real de produção de uma imagem, ficamos com a imagem ideal de um processo de produção. E ao invés da obra de arte expressar o processo criativo da vida de um artista até mesmo transfigurando-o enquanto artista, ficamos com os escravos para sempre expropriados do resultado de seus esforços em favor da capitalização do artista. Plínio chega a registrar que os grandes artistas antigos assinavam suas obras com verbos no tempo imperfeito, de modo a sugerirem sempre que mesmo as obras que terminavam em vida estavam ainda em processo de produção⁵². Já Michelangelo, segundo Vasari, antes de morrer queimou grande número de seus rascunhos e estudos para que ninguém pudesse ver os trabalhos e caminhos percorridos pelo seu “gênio”, pois temia que eles não fossem perfeitos⁵³.

Essa inversão de ordens não se reduz a jogo de palavras ou retórica narrativa. Há, entre as duas ordens, uma “diferença radical de projetos”. Porém, não nos interessa aqui advogar uma simples reversão do modelo vasariano em favor do pliniano. Para ficar no mínimo, isso seria um grave erro histórico à luz das proposições materiais-dialéticas de Marx. O que nos importa, portanto, é seguir com o plano deste artigo buscando no desfazer dessa inversão ideológica a formação de *plusvalor* próprio ao operativo capitalista que tem caracterizado nossa disciplina de História da Arte. Assim, a primeira diferença radical é que a ordem da ideia vasariana atualiza e naturaliza a obra de arte enquanto representação segundo uma *imitazione della natura*.

No bojo do platonismo, a crítica à mimese deve-se a ela copiar as coisas, mas não a realidade; ou seja, ela copia o mundo aparente, mas não o mundo real: naquele caso doutrinal, o mundo das ideias. Por isso, o artista

⁵² **Historia natural**, Praef., 26-27.

⁵³ “come io so che, innanzi che morissi di poco, abrucio gran numero di disegni, schizzi, e cartoni fatti di man sua, acciò nessuno vedessi le fatiche durate da lui ed i modi di tentare l’ingegno suo, per non apparire se non perfetto”. In: VASARI, Giorgio. **Le vite**. Vol. 12. Florença: Le Monnier, 1856, p. 271.

estaria três níveis distante da realidade⁵⁴. No bojo da reavaliação que o Renascimento opera (em especial do neoplatonismo), a mesma noção atualizada em *imitazione della natura* já admite o mundo sensível como realidade, porém reafirma a produção imagética como cópia à distância do objeto retratado, sua imitação ótica ideal. Em linhas muito gerais, ambas compreendem a arte como re-presentação, ilustração, ilusão factícia: aquilo que está em lugar do real sem guardar vínculo direto e imediato com o real de fato, mas apenas um vínculo aparente, ou melhor, uma aparência de vínculo.

Já o que encontramos de valioso em Plínio graças à ordem da matéria é tão somente a alternativa de pensarmos a obra de arte como expressão. Para o polígrafo romano, a produção artística *digna* de ser assim entendida supõe um processo por excelência. Resumidamente, a *imago* romana correspondia à duplicação do rosto por contato: a partir de um molde em gesso impresso diretamente no rosto retratado, passava-se à expressão física da forma obtida através de uma tiragem positiva em cera (“*expressi cera uultus*”⁵⁵). Desse modo, portanto, a imagem era produzida por aderência à vida real, por contato direto da matéria com a matéria – não era, portanto, factícia nem requerente de qualquer ideia por sobre e anterior à matéria.

Seguindo pelo mesmo caminho, mas livre das determinações históricas e culturais dos romanos ao tempo de Plínio, Marx, quando emprega a noção de expressão (*Ausdruck*), o que faz é reafirmar seu ponto precioso: a relação imanente entre o reflexo na câmara escura e a realidade natural que o produziu, e como tal todas as formas ideológicas estariam sempre determinadas pela realidade histórica. E assim como Plínio não restringia a *imago* à causalidade imediata do processo de impressão, mas considerava também o manejo, os pigmentos colorantes e outros detalhes, também Marx não concebe a causalidade imanente da realidade histórica como

⁵⁴ PLATÃO. “Livro X”. In: **A República** (597e). São Paulo: Martin Claret, 2000, p. 296.

⁵⁵ **Historia natural**, 35, 6.

unívoca nem inequívoca, externa ao trabalho humano. Como lembra Ludovico Silva, se assim Marx argumentasse cairia ele mesmo como “ideólogo”⁵⁶.

A ideologia é, pois, determinada pelas estruturas sociais, mas *dialeticamente*, não de maneira linear, mecânica. Que a determinação seja “dialética” não significa outra coisa que, sem ser unívoca, nem inequívoca, nem devida a fatores necessariamente externos, essa determinação pode ser considerada reversível: a ideologia, que é expressão da estrutura social, pode, por sua vez, exercer determinação sobre essa estrutura. Mas essa última determinação terá que ser entendida sempre como a que pode exercer *o produto sobre o produtor*, e não o contrário. A estrutura social sempre atuará como *primum agens* [...] Não é admissível a prioridade da ideologia sobre o que ela expressa⁵⁷.

Destarte, talvez pudéssemos formular assim o sentido da *expressão* enquanto aquilo que é um não-dado dentre as condições materiais da vida real, mas tampouco existe independente ou fora delas: ela é um imaterial que é tanto na consciência quanto nos processos da vida real. Por superestrutura se entendendo algo de espuma dos movimentos e processos produtivos. Como superfície em que se expressa, isto é, se produz, dialeticamente, o como e o quê é registrado dos modos de produção da vida real. Ou seja, como um não-dado em meio às matérias, mas que não fosse mera abstração intelectual. Na linguagem de Althusser, a ideologia é algo assim como um “cimento” que unifica – para o bem e para o mal – as forças sociais e preenche seus interstícios⁵⁸. Um tipo de superfície imaterial como *kolla* ou *tertiarium*: um fluxo de intensidade imanente aos processos dos materiais extensos. Logo, real ainda que imaterial: inexistente, mas subsistente, insistente, persistente sobre as

⁵⁶ SILVA, *op. cit.*, 2013, p. 37.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁸ *Apud* SILVA, *op. cit.*, 2013, p. 22.

relações materiais dos processos da vida real. Só passível de ser reconhecido como expressão dos processos reais, e, não obstante, diretamente relacionado a eles.

O filósofo Graham Harman, na palestra supracitada, defende que o fazer artístico já se definiria justamente por uma “terceira mesa” (entre a mesa material formada quase que inteiramente por vácuo atômico e a mesa tal qual nós a concebemos sensorialmente nos seus efeitos práticos) ou uma tal “cola” que não represente um terceiro objeto entre dois outros, mas sim um ponto intensivo e imanente entre os “objetos reais” e os “objetos sensuais”⁵⁹. Todavia, ainda envolvidos com as proposições de Marx, não há nada até aqui nesse *tertium* que seja específico da arte e não de todas as formas ideológicas enquanto expressão ideal das relações materiais dominantes.

Mas em 1865 encontramos o trecho em que Marx já não generaliza as formas ideológicas enquanto argumenta com Engels que não concordaria em enviar ou publicar trechos soltos da sua imensa obra antes de tê-la concluído, porque seus escritos (e não a pesquisa) tinham a “vantagem de serem um todo artístico”⁶⁰. Ora, o que ele está manifestando é que *O capital*, mais do que apenas uma expressão não invertida da produção da realidade (questão relativa à sua pesquisa crítica), é uma expressão indissociável do seu modo de produção enquanto expressão (questão própria ao seu esforço de escrita). O modo de exprimir a expressão se torna tão relevante quanto aquilo que ela exprime, a ponto mesmo de produzir algo para além do conteúdo expresso: não um verniz totalizante que equaliza as partes, mas um “todo artístico” como uma parte adjacente em trabalho junto às outras partes. A expressão, portanto, já não corresponde apenas ao exprimido, mas também ao expresso.

⁵⁹ Também em: HARMAN, Graham. **What is an object?** Palestra realizada em 16/01/2015 durante simpósio do Moderna Museet, de Estocolmo, Suécia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9eiv-rQw1lc>>, acessado em 23/05/2018.

⁶⁰ “Marx to Engels, 31 July, 1865.” In: MARX & ENGELS. **Collected works, Vol. 42 (1864-1868)**. New York: International Publishers, 2010, p. 173.

No próprio *O capital*, publicado dois anos depois da carta a Engels, encontramos outra mesa exemplar. O caráter fetichista da mercadoria, escreve Marx, é um resultado formal: consiste no fato de que as mercadorias refletem aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho, humano, como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho. Novamente, reencontramos de modo indireto a metáfora da câmara escura e da fisiologia ocular, pois como a “impressão luminosa de uma coisa sobre o nervo óptico” é que a forma-mercadoria nos chega invertendo o modo de produção. Aqui, então, a analogia já não é com o todo das formas ideológicas, mas com a sua expressão religiosa: “os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes”⁶¹. É a essa fantasmagoria das mercadorias que Marx chama *fetichismo*, espécie de feitiço, aquilo pelo o que não reconhecemos a coisa como obra do trabalho humano, obra de um processo produtivo, mas simplesmente como realização milagrosa ou mágica. É assim, enfim, que a forma-mercadoria que transforma uma coisa sensível e banal em sensível-suprassensível opera então como as “mesas dançantes por vontade própria” – fenômeno tão em voga naqueles anos⁶². Por contraste, o “todo artístico” caracteriza-se por expressar a expressão como tal, não é coisa alguma em si mesmo e ao mesmo tempo tem de ser obra, trabalho humano. Ou melhor, não poder fazer sair figura sem os elementos pré-figurativos, sem seu plano de composição. A figura estética é como que o operário não alienado do seu processo produtivo. Não pode ser entendido enquanto figura estética senão pelo seu plano de composição. O obrar artístico é então a produção da expressão do próprio trabalho. Não no sentido banal de “tal quadro foi pintado por fulano”. Mas no sentido invulgar, como aquilo que equaliza a relação entre coisas heterogêneas e as faz circular como expressão social. É produção, portanto, da expressão do próprio processo produtivo.

⁶¹ MARX, *op. cit.*, 2015, pos. 2735.

⁶² *Ibid.*, pos. 2719. Vale lembrar, foi devido ao interesse de investigar tais fenômenos que Alan Kardec acabou publicando *O livro dos espíritos* apenas dez anos antes de *O capital*, em 1857.

Então, recapitulando, podemos arriscar que a superestrutura é uma variedade de formas de expressão direta da produção de realidade como seu movimento ideal, e dentre tais formas o artístico se dá quando a expressão, invertida ou não, se caracteriza por não estar alienada do seu processo de produção expressivo. Ou, por ser expressão tanto no pensamento quanto na substância, toda superfície já contém em si um traço de arte, porém é quando a produção desse traço se afirma junto da expressão que nos encontramos com um operativo de arte, com um obrar. Nesse sentido, vale lembrar o comentário de Slavoj Žižek, filósofo e psicanalista iugoslavo, no começo de *Guia pervertido do cinema*: revisitando a cena de *Matrix* (1999) em que Morpheus oferece duas pílulas para que o protagonista Neo escolha uma, Žižek interpõe-se aos personagens para alertar que não se trata de fato de uma escolha entre ilusão ou realidade. Melhor, ele argumenta, é um *tertiarium* artístico, uma terceira pílula:

É claro, a Matrix é uma máquina para ficções, mas estas são ficções as quais já estruturam nossa realidade. Se você retirar de nossa realidade as ficções simbólicas que a regulam, perde-se a própria realidade. Eu quero uma terceira pílula. Mas o que é a terceira pílula? Definitivamente, não é um tipo de pílula transcendental que permite uma falsa experiência religiosa tipo fast-food, mas uma pílula que vai me permitir perceber não a realidade por trás da ilusão, mas a realidade em seu próprio caráter de ilusão⁶³.

Assim também nas *images* de Plínio, pois não só a figura retratada era indissociável do seu processo de produção, como os retratados confirmam sua posição social em meio à produção da vida real graças a esse processo de produção artística⁶⁴. Por tudo isso, ocorre também que se

⁶³ **O guia pervertido do cinema** (2006). Documentário dirigido por Sophie Fiennes, roteirizado e apresentado por Slavoj Žižek.

⁶⁴ ROSE, Charles Brian. "Forging identity in the Roman Republic: Trojan ancestry and veristic portraiture". In: **Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes**, Vol. 7, Role Models in the Roman World. Identity and Assimilation, 2008, p. 113.

Ludovico Silva advoga em favor de *idologia* para melhor expressar o sentido de *ideologia*, considerando que “a linguagem é a consciência real”, no século I Pseudo-Longino registrava que chamavam a fantasia artística de εἰδωλοποιία, ou *idolopeia* (como o professor Jaime Bruna traduziu brilhantemente). Em sentido mais literal, algo como “produção do ídolo”; em sentido mais literário, “pensamento que engendra a linguagem”⁶⁵. A obra de arte era então entendida como obrar, como processo produtivo. Do quê? Dos vínculos de alta conexão entre o plano de composição e as figuras estéticas, isto é, entre aquela diagramação de forças prefigurativas que formulam como que as condições de composição e as figuras que saem ou resultam destas condições. É desse modo que, como vimos com o trabalho de Marques sobre o Antropoceno e a hipobiosfera, ou de Žižek com a terceira pílula, ou das *imagines* que discute Plínio, a figura estética não diz respeito ao figurativo como imagem de qualquer coisa, em lugar de qualquer coisa – em especial de uma ideia –, mas a figura estética é o operário não alienado do processo de produção, nesse caso do seu plano de composição. Então, sim, uma obra de arte pode ser comprometida *idologicamente*, todavia enquanto *idolopeia*, enquanto obra de arte, o seu modo próprio de produção é tornar sensíveis os signos (estes pontos puramente intensivos e imanentes) que fazem da linguagem expressão dos processos da vida real – ou seja, que fazem das figuras estéticas, invertidas ou não pela ideologia, expressões do seu plano de composição⁶⁶.

⁶⁵ “Do sublime (XV.1)”, in: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Editora Cultrix, 2005, p. 86. Vale ressaltar que os trabalhos de Longino (pensador, como Marx, de alianças epicuristas) e Plínio (polígrafo marcado pelo seu fundo estoico) são justamente os que Panofsky deixa de fora do seu exame das formulações estéticas na Antiguidade. Isto é, os trabalhos que mais ou menos se balizam em escolas filosóficas caracterizadas pelo pensamento imanente em contraposição ao transcendentalismo das demais simplesmente não podiam ser analisados e integrados a uma historiografia pautada pela ordem da ideia.

⁶⁶ Nesse sentido, é interessante lembrar dois dos principais nomes marxistas da chamada escola de Frankfurt. Adorno argumentou que toda arte é alegre e não por algo que lhe é exterior, mas como parte integrante de sua própria definição, por algo que ela incorpora como liberdade no seio da não-liberdade: “não se trata de seu conteúdo, mas de seu procedimento, do abstrato de que sobretudo é arte por abrir-se à realidade cuja violência ao mesmo tempo denuncia” (“A arte é alegre?” In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno (Orgs.).

Assim, talvez, chegamos à provocação-mor: a imagem, como aquilo que se pode reconhecer e reproduzir para além do processo produtivo do obrar artístico, como que desvinculado dele, que atende à ideia e à imitação da natureza em vez da expressão e da simulação da natureza, a imagem é o mais-valor idolopéico. A imagem é o mais-valor que a História da Arte expropria da obra de arte. De tal forma que só há História da Arte, nunca a “história das obras de arte”, porque o obrar é justamente expropriado, diga-se capitalizado⁶⁷. O que equivale a dizer que a imagem não é um mero lucro retirado da produção, mas um ganho realizado na circulação: o modo não só como a História da Arte retira das obras de arte para si, mas como investe e se capitaliza mantendo-as em um fluxo bem definido e restrito do que elas podem ou não produzir. A linha divisória entre a ordem da ideia e a ordem da matéria na questão da formulação da História da Arte está a serviço justamente da constituição desse novo plano de circulação das obras:

[...] enquanto Vasari inaugura um *regime epistêmico fechado* do discurso sobre a arte (um regime segundo o qual a história da arte se constitui como o saber “específico” e “autônomo” dos objetos figurativos), o texto pliniano oferece, ao contrário, a arborescência enciclopédica de um *regime epistêmico aberto*, no qual os objetos figurativos são apenas uma manifestação, dentre outras, da arte humana. Aquilo que Plínio entende

Teoria crítica, estética educação. Campinas: Unimep, 2001. p. 12.). Já Marcuse, contrariando o que chamou de estetas marxistas ortodoxos, alegava que o potencial político da arte estava na própria arte, em virtude de sua forma estética e não de relações sociais que ela pudesse reproduzir. Isto é, ele considerava a possibilidade de um modo de produção específico ao obrar artístico. “A verdade da arte reside no facto de mundo, na realidade, ser tal como aparece na obra de arte. Esta tese implica que a literatura não é revolucionária por ser escrita para a classe trabalhadora ou para a ‘revolução’. Se tem sentido falar em arte revolucionária, então só se pode fazê-lo em referência à própria obra de arte, como forma que deveio conteúdo. O potencial político da arte baseia-se apenas na sua própria dimensão estética” (In: **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2007, p. 11.).

⁶⁷ A reparar que os esforços de formação disciplinar da História da Arte vieram sempre acompanhados de imagens frontispícias, portanto destacadas do corpo dos respectivos trabalhos textuais, os quais em si mesmos não traziam produções visuais; vide Vasari, Winckelmann, e até mesmo Vico.

por “artes” (*artes*) é coextensivo a toda a *História natural*, por conseguinte, a noção estética da “arte” não faz parte de sua primeira definição. Há “arte” cada vez que o homem utiliza, instrumentaliza, imita ou ultrapassa a natureza⁶⁸.

Ou seja, antes da inversão da ordem da ideia a arte tem uma dupla circulação, um duplo sentido por natureza: a) sua expressividade própria é o transitar, o modo de *ser transitante*, ser sempre entre; ela é o que melhor expressa as passagens entre os corpos, entre os efeitos, e entre uns e outros, entre o visível e o invisível; produção de modos de ver, de pontos de vista diferenciais; b) mas é do artístico também o transitar por entre os campos de conhecimento; sempre no limite das disciplinas todas. Seu duplo sentido é, enfim, ser essa superfície de antiprodução: registro das transições produzidas. Já com a ordem da ideia e suas consequentes linhas divisórias, o artístico passa a ter sua circulação concebida academicamente, como conhecimento e domínio de uns poucos iniciados na sua epistemologia fechada. Porém, é assim que *historicamente*, e não metafísica ou essencialmente, constitui-se a nossa disciplina científica da História da Arte, isto é: dessa construção epistemológica estipulam-se certo repertório de ferramentas cognitivas, consensos práticos de trabalho que lentamente adquirem sentido impessoal e categórico, que por sua vez fomentam a criação de organizações específicas em diferentes escalas que estratificam e demarcam o campo acadêmico de conhecimento: tais quais revistas, museus, centros universitários, congressos recorrentes e comitês como CBHA ou CIHA –, para não falar nas galerias, Bienais, Documentas; seguradoras e casas de leilão especializadas. Sobretudo, como em todas as outras áreas de conhecimento, uma tal epistemologia constitui também historicamente o próprio fenômeno a ser estudado. O objeto artístico não é um fenômeno transcendentemente natural à nossa espera para ser estudado, ele é uma elaboração histórica. E é nesse sentido que as obras de arte são então alienadas de seus processos de

⁶⁸ DIDI-HUBERMAN *op. cit.*, 2015, p. 73.

produção, são separadas daquilo que podem para servirem ao plano de capitalização da História da Arte: de operações expressivas dos processos de produção da vida convertem-se em objeto cultural de estudo enquanto realização imagética.

Como já dissemos, é certo que aquela epistemologia aberta que encontramos em Plínio deveria vir dentro de aspas, não só por ser uma construção histórica como todas, mas, principalmente, porque estando inserida na *lei comum* de então ela era marcadamente romana a ponto de só poder ser para as outras civilizações e povos antigos uma epistemologia fechada. Todavia, não é isso que está em questão, como também não são as importantes circunstâncias sociais que cercam e promovem a epistemologia fechada da concepção acadêmica de Vasari. Em questão está uma linha divisória no interior da própria Estética, tal qual ela se constituiu modernamente desde Baumgarten. É que, na ordem da ideia, a estética enquanto teoria da arte como reflexão da experiência real vem separada da estética enquanto teoria da sensibilidade como forma da experiência possível. A representação e a *imitazione della natura* não só pressupõem a natureza como entidade independente, como também pensam a arte separadamente através de gêneros e de uma cultura estética própria. Mas a expressão e a *similitudo naturae* operam pelo reencontro dessas teorias estéticas admitindo que as condições da experiência em geral são, elas mesmas, condições da experiência real; portanto, a arte sendo realmente experimentação. Ou seja, se a imitação da natureza reproduziria ou re-presentaria os objetos naturais, ou até mesmo possíveis essências naturais, a simulação da natureza, ao contrário, reproduz ou faz aparecer os procedimentos naturais, os processos de produção do real. A obra de arte enquanto expressão não copia, mas *provoca* a natureza. Não re-presenta a realidade existente, mas expressa, dá a sentir as experiências de realidade que o existente reprime; pois a figura estética, ao não se separar do seu plano de composição, não se aliena daquilo de que pode fazer.

É só assim que é possível avançarmos para uma real e concreta

epistemologia aberta para a historiografia das obras de arte, em que elas possam interagir e operar dialeticamente com o mundo nos seus próprios e ininterruptos processos de produção do real. De forma que obras (até mesmo insuspeitas, isto é, não temáticas ou “engajadas”) possam, sim, circular não só pelos muito importantes e decisivos estudos em humanidades (como levantamentos sociológicos, antropológicos, as clínicas psicanalíticas, etc.), mas também pelas questões ambientais, do Antropoceno e mais, muito mais: desde os projetos de engenharia de Leonardo Da Vinci às gravuras em neurociência de Santiago Ramón y Cajal, dos estudos de botânica de Sibylla Merian à fotografia algorítmica de buraco negro (2019), do modelo cosmológico de Copérnico e Kepler ao diagrama atômico de Rutherford-Bohr, o desenho da estrutura química do DNA, etc. etc. etc. Fernando Pessoa, por exemplo, alegou que o “binômio de Newton era tão belo quanto a Vênus de Milo. O que há é pouca gente para dar por isso”, e contra a imagem atentou para “a glória das obras que se perderam e nunca se acharão [...] Quão mais bela a Gioconda desde que a não pudéssemos ver!”⁶⁹.

É nesse sentido, enfim, que não só se pode pensar a estética por vir no Antropoceno como anticlímax michelangiano, mas como clímax marxiano. Porque para além de tudo, foi Marx (junto com Engels) quem primeiro formulou claramente a noção de que o fazer história não pode excluir as relações íntimas entre homem e natureza, não pode excluir o processo produtivo entre ambos. É famoso o exemplo da cerejeira como crítica ao materialismo de Feurbach por não ser histórico-dialético⁷⁰. E, no entanto, é muito importante lembrar aqui o que vem a ser, também no sentido do materialismo histórico-dialético, “atingir o clímax”: pois é justamente no

⁶⁹ Pessoa, Fernando. **Arquivo Pessoa**. Instituto de Estudos sobre o Modernismo. Disponíveis, respectivamente, em: <<http://arquivopessoa.net/textos/224>> e <<http://arquivopessoa.net/textos/4450>>, acessados em: 20/01/2020.

⁷⁰ “Como se sabe, a cerejeira, como quase todas as árvores frutíferas, foi transplantada para nossa região pelo comércio, há apenas alguns séculos e, portanto, foi dada à ‘certeza sensível’ de Feuerbach apenas *mediante* essa ação de uma sociedade determinada numa determinada época” (MARX; ENGELS, *op. cit.*, 2007, p. 31).

momento em que aparece a plena atualidade de uma força produtiva ou expressiva que também precisa aparecer sua limitação, o ponto de inconsistência imanente que há de ser superado. Neste caso, como já discursamos, o Antropoceno é ponto climático em que a natureza se revela enquanto relação social, mas é também a Era em que já não podemos mais pensar essa relação sob os paradigmas do antropocentrismo e do antropomorfismo. O impensado antropocêntrico exige que as próprias relações sociais já não possam ser reduzidas ao humano.

Tudo exposto, o que tais anticlímax e clímax nos permitem é encaminhar uma saída rumo a uma História da Arte que faça jus à nova Era – isto é, uma História da Arte necessária e fundamentalmente anticapitalista, que rompa artisticamente com o paradigma da imagem tanto quanto é preciso romper economicamente como o paradigma do excedente. Segundo Marx, a era do capitalismo moderno estava marcada pela troca do plano local por um plano global em que tudo já se encontrava de antemão sob a forma-mercadoria. A marca do Antropoceno é que estamos agora, como escreveu bem Eliane Brum em recente expedição à Antártida, “num planeta em que tudo já virou imagem”⁷¹. De forma que, quando Bruno Latour reivindica a necessidade de “destruir a imagem do globo” e “figurar Gaia”, penso que devemos atentar não só para a troca conceitual decisiva (do planeta como um todo em favor da fina superfície em que fazem sistema as formas vivas da Terra), bem como para o fato muito mais do que retórico de que tal troca implica a movimentação da imagem para a figura estética. Pois, como se não bastassem as provocações, poderíamos dizer que a imagem é a “impotência da potência” da obra de arte, é a alienação da obra daquilo que ela pode e em favor de gerar excedente para a historiografia oficial; ao passo que a figura estética, enquanto o que emerge diretamente do plano de composição, está no reino daquele poder supremo: o poder sobre o seu próprio poder. Por seu caráter produtivo de

⁷¹ BRUM, Eliane Brum. “Viagem à Antártida: diário de bordo n. 7: Deu ruim na humanidade”. In: **El País**. Artigo de 26/01/2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/ciencia/2020-01-26/7-deu-ruim-na-humanidade.html>>, acessado em: 27/01/2020.

superfície, a figura estética não se separa do que pode (e pode infinitamente, posto que a superfície é infinitamente divisível e múltipla nos seus níveis e dimensões), mas nunca pode ir além dos limites do seu plano de composição, nunca pode excedê-lo.

3. Greve

Ao cabo, se falamos de uma estética rebelde ao capitalismo, ou mais do que isso, fundamentalmente anticapitalista, cabe atentar que, sendo ainda essa a realidade tal como sistema, então enquanto possibilidade de acontecimento surge a greve como expressão da luta social. Isto é, por mais que nos possa parecer altamente estranha a conjectura de uma greve artística, ainda assim uma greve da arte é ao menos uma possibilidade estrutural, tendo em vista o exposto acima.

Na verdade, nem é difícil enumerar certa quantidade de artistas envolvidos em protestos grevistas. Desde a potente participação ativa dos mestres da Renascença mexicana (Rivera, Frida, Siqueiros, Orozco, etc.) nas greves em meio ao processo revolucionário do país, ou Jorge Amado insuflando atitudes grevistas nos seus romances. Mas, para além desses envolvimento, devemos listar as iniciativas mais organizadas no sentido de confrontar o conjunto particular do meio artístico. Por exemplo, as experiências no leste europeu em que por vezes artistas conseguiram impedir que suas obras fossem expostas em museus ou galerias estatais. Ou quando os trabalhadores de arte em Nova Iorque se reuniram numa espécie de sindicato⁷² para exigir mudanças nas políticas de exibição dos espaços consagrados (como mais representatividade para artistas negros e mulheres, entradas gratuitas para o público em alguns dias da semana), e conseguiram até organizar o fechamento dos espaços artísticos por um dia em protesto em favor do fim da Guerra do Vietnã (em 22/05/1970).

Além disso, outras tentativas de mobilizações foram tentadas, ao menos

⁷² “New York Art strike against war, repression and racism”.

no campo das ideias: propostas de paralisações das produções artísticas por determinados períodos, ou mesmo uma Internacional por uma greve da arte. De forma mais ou menos direta, todas essas iniciativas louváveis de maior organização foram desdobramentos daquilo que os surrealistas franceses já tinham levantado, em ensaios de 1968, da necessidade dos trabalhadores da arte contra-efetuarem as máquinas da indústria cultural para que a produção se desse em favor das ideias, formas e técnicas revolucionárias – em vez de reafirmarem e naturalizarem as práticas de produção e circulação capitalistas⁷³. Todavia, a bem da verdade, apesar do simbolismo dessa chamada ter acontecido cem anos após o primeiro volume d’*O capital*, com o tempo isso se tornou mais e mais coisa surreal e as demandas reduziram-se quase que exclusivamente às pautas de participação nos lucros – como na famosa greve dos roteiristas estadunidenses (2007-2008).

De tudo isso, talvez a mais relevante convocatória tenha sido a inglesa pelos “anos sem arte 1990-93”. O interessante é que, embora fosse infactível uma paralisação completa das produções artísticas por três anos, o projeto não era ingênuo. Isto é, para além de slogans como “desista da arte/salve os famintos”, o que os promotores da greve reivindicavam era justamente que, ainda que ela não fosse exequível, era ao menos expressável; ainda que a greve não estivesse em condições de se efetuar plenamente, era possível simular a realidade de uma greve geral de arte organizada, de modo que fazer essa quase-realidade já expressasse as contradições que exploram e alienam as produções artísticas.

Nesse sentido, podemos pensar numa arte da greve para além da greve da arte. Ou: não há de haver qualquer coisa de artístico expresso em toda greve? Conforme A. V. Pinto⁷⁴, ocorre que toda greve, para além de, externamente, ser questão social, é também, internamente, questão

⁷³ JOUFFROY, Alain. “What’s to be done about art?” In: CASSOU, Jean (org.) **Art and confrontation**. New York: Graphic Society, 1968, pp. 175-200.

⁷⁴ PINTO, Álvaro Vieira. **Por que os ricos não fazem greve?** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1962, p. 42.

existencial: através dela o trabalhador pode vir a ser sujeito do seu trabalho em vez de objeto dele. Assim, embora a greve se manifeste como voluntária recusa a trabalhar, ela não consiste no puro e simples *não trabalhar*. Sob essa imagem, o que a greve expressa é não querer continuar a trabalhar *para outro*, mas apenas para si. Na aparência do não trabalho o que acontece é o trabalho para si enquanto trabalhador, enquanto sujeito do próprio trabalho. Porque, afinal, o trabalho *para outro* não é para outro trabalhador, mas para um capitalista (proprietário das condições materiais indispensáveis à criação de bens gerados pelo esforço dos trabalhadores)⁷⁵.

Segundo Marx, é o capital que se personifica na forma expressa do sujeito capitalista⁷⁶. No nosso caso, portanto, o encontramos como o senhor História da Arte. Noutro espaço descrevi como a História da Arte para além de uma disciplina acadêmica se constituiu como um sujeito disciplinado⁷⁷: um ego acadêmico de aproximadamente quinhentos anos que se performou todo este tempo como masculino, branco, ocidental, economicamente abastado e heteronormativo. Daí o fato de ser triplamente um senhor: pela sua idade, seu gênero, e sua natureza capitalista, isto é, o fato de não ser trabalhador, mas apenas o dono do trabalho alheio. E, por isso mesmo, incapaz de fazer e até de compreender o sentido da greve. Enquanto dono do trabalho, o História da Arte não

⁷⁵ Observar que, concebendo as formas ideológicas como expressão da estrutura social, a noção mesma de matéria é ampliada para além de termos estáticos e físicos, para termos dinâmicos e informacionais. Não se trata mais somente das estratificações e hierarquizações, mas também os fluxos de circulação que eles promovem ou bloqueiam. Assim, mais do que admitir uma dualidade dialética entre a expressão e a matéria que ela expressa e da qual resulta, é necessário e decisivo perceber como tal construção teórica afirma que a matéria tem já forma e conteúdo, e também a expressão tem forma e conteúdo. Se na estrutura social há a forma banco com seu conteúdo sendo o banqueiro, o bancário, o caixa eletrônico, etc., na superestrutura há a forma do código de trânsito sendo o conteúdo as infrações, multas, etc. É nesse sentido que hoje podemos dizer que o materialismo envolve não só as matérias física, orgânica, civis, etc., mas também genes, memes, etc. Consequentemente, as propriedades capitalistas das condições de trabalho também devem ser entendidas em sentido amplo.

⁷⁶ MARX, *op. cit.*, 2015, pos. 3936.

⁷⁷ Capítulo 4. In: **Paradoxografia. A História Natural da História da Arte**. Tese. PPG História da Unicamp (orientação de Luiz Marques). Defesa realizada em 29/03/2019.

pode ser sujeito do trabalho, e não pode nem precisa fazer greve. A greve então como tal critério social e estético cabe somente às obras de arte, posto que são quem opera trabalho nessa relação. Mas elas só podem trabalhar para si negando o *plusvalor* idoloopéico que o História da Arte lhes expropria: a imagem. Ou seja, “fazendo parede” (expressão antiga para greve) contra o “enquadramento” repressivo do capitalismo: não se alienando mais dos seus processos de produção, não se separando daquilo que elas podem.

Mas como isso é possível e o que as obras de arte podem quando não separadas do seu processo produtivo, quando não expropriadas como imagens? As repostas são, naturalmente, múltiplas e extraordinárias. Em Plínio, por exemplo, as pinturas comentadas não nos legaram nenhum registro visual e nem têm quase nenhuma descrição do tipo éfrase, mas estão lá silenciando pássaros, enfrentando raios, impedindo invasões militares, ou mesmo cuidando da fertilidade ou não do solo. Não é inocência da Antiguidade, algumas das pinturas mais influentes do século XIX nunca tiveram imagem porque estavam pintadas nos contos de Balzac, Poe, Wilde e Gogol, mas foram capazes de, respectivamente: ser realmente uma mulher, de roubar a vida de outra, de sofrer as consequências dos atos infames do retratado, e de sair do quadro para cobrar dívidas. O caso, no entanto, também não se reduz às obras apenas narradas em texto, vide as gárgulas de várias catedrais medievais posicionadas deliberadamente em locais que a visão não pode alcançar e a despeito disso cumprem papel de escoar águas pluviais e ainda de afugentar os maus espíritos. Ou os afrescos de Giotto, em Pádua, que antes de serem expropriados como imagem pela História da Arte eram suficientes para perdoar os pecados dos peregrinos. Parece claro, mas não custa dizer, que isso também não é atributo apenas de obras religiosas. Eis as pinturas corporais dos indígenas que, dentre outras coisas, preparam-nos para a guerra ou os imergem nas forças vitais da floresta. Ou o filme *Duna*, de Jodorowsky, que nunca chegou a ser rodado e mesmo assim atingiu enormes repercussões e influenciou uma longa lista de célebres produções e recepções não só no cinema. Ou ainda todas

as obras que, independentemente de qualquer historiografia, acometem pessoas de desmaios, palpitações e vertigens no que se convencionou como síndrome de Stendhal. Para além da arte ocidental, desde o oriente temos notícias de dragões pintados tão bem que nunca foram vistos, porque quando ganharam as cores dos olhos saíram da parede voando; a pintura zen do *ensō* não representa coisa alguma, senão que expressa o próprio vazio e é capaz de fomentar a iluminação do monge; dentre os budistas, também há a prática das pinturas de mandalas, enormes e extremamente detalhadas, feitas com pó colorido e que logo após a conclusão são varridas por completo, desmontando o resultado imagético; ou, do Japão, conhecemos a técnica que ganhou status terapêuticos do *kintsugi*, que consiste apenas em dar a ver o processo de rachadura e reparo da cerâmica. E mesmo no Brasil temos formidáveis casos para estudo. É fácil lembrar do “Cristo Mendigo” de Joãozinho Trinta, que foi impedido de ser visto no desfile da Beija-Flor (1989), mas levou as pessoas ao delírio social, algumas até invadindo a passarela do samba para tentar rasgar a capa que cobria a escultura. Porém, ainda melhor são os vários casos de desfiles carnavalescos que foram apreendidos pela sua imagem de enredos pró-discursos oficiais enquanto, nos seus ritmos e batuques, subvertiam completamente a ordem vigente das coisas – por exemplo, podiam estar homenageando em letra e fantasia Vargas ou a Missão Artística Francesa enquanto, nos tambores, as baterias louvavam orixás e mitos do candomblé. Como greve contra a expropriação imagética também não é mero efeito carnavalesco, podemos ainda indicar as pinturas dos clientes da Dra. Nise da Silveira, que, afora a resolução imagética, operavam intrincados componentes clínicos e propiciavam até mesmo altas médicas – além de subverterem certa lógica capitalista com a criação de um museu *vivo* e no qual nenhuma obra é comprada ou vendida. E as peças de Boal, naturalmente avessas ao coalhar imagético, mas capazes de quebrar censuras de ditaduras, propor leis reais, e principalmente capazes de fazer gente se sentir gente pela primeira vez. Enfim, foi com a arte de Henfil, onde quase nem há nada desenhado, que floresceu a campanha das *Diretas Já!*

O professor Marques lembra que a alternativa de superar o capitalismo não encontrou eco real no que ficou conhecido como “socialismo real” porque nele o luminoso ideário socialista converteu-se num “projeto histórico que jamais almejou superar, *nem mesmo num horizonte ideal*, o princípio de acumulação”⁷⁸. Parodiando essa lembrança, no que diz respeito à arte podemos dizer que tais projetos também nunca almejaram superar o paradigma artístico da imagem. Nesse sentido, todavia, apesar dos pesares nossa posição histórica pode ser enfim decisiva. Pois, considerando a arte como esse componente expressivo entre o ser e o não-ser, entre o ideal e o material dos processos de produção, e o Antropoceno como esse acontecimento não-dado em todos os dados, a brasilidade aflora como duplamente destinada à tarefa. Primeiro, porque enquanto povo somos formados pela carência de essências, formados por todos aqueles que precisaram não-ser para juntos criarem um novo ser, um novo gênero humano: somos ainda um “povo em ser, impedido de sê-lo”⁷⁹. E, ademais, enquanto este povo somos os herdeiros históricos do sonho concreto da Revolução Brasileira, natural e necessariamente ecossocialista, e que só há de vingar quando conseguirmos fazer a vida ser vivida como obra de arte, por tudo o exposto porque “a revolução é poesia em ação”⁸⁰. Tudo o que vimos até agora foi a pré-história da história das obras de arte.

⁷⁸ MARQUES, *op. cit.*, 2016, p. 657.

⁷⁹ RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁸⁰ OLIVEIRA, Franklin. **Que é a revolução brasileira?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 58.