

Entre a Máquina de Guerra e o *Objet Bricoleur*

Between War Machine and the Object Bricoleur

Adrienne de Oliveria Firmo

*Curadora, doutoranda na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo, Brasil. adriennefirmo@usp.br*

Resumo

No artigo é problematizada a antinomia entre exposições de arte e as ocupações por jovens brasileiros de escolas e instituições culturais, ocorridas em 2015 e 2016. A argumentação fundamenta-se nas definições de máquina de guerra e aparelho de Estado, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e na conceituação de certa modalidade expositiva, entendida como proposicional ao alicerçar seus procedimentos metodológicos em técnicas artísticas como a colagem, o détournement e a bricolagem.

Palavras Chave: Arte; Exposições, Movimentos Sociais

Abstract

In this paper we debate on the antinomy between art exhibitions and young Brazilian's occupations of schools and cultural institutions that occurred in 2015 and 2016. The argument is founded on the definitions of war machine and State apparatus of Gilles Deleuze and Félix Guattari, and the concept of a certain kind of exhibition modality, defined as propositional when its methodological procedures are grounded in artistic techniques such as collage, détournement and bricolage.

Keywords: Art; Exhibitions; Social Movements

EVOÉ, HÉLIO OITICICA!

Artigo de inúmeros começos: a já mítica ocupação dos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/MAM-RJ, pelos passistas do Morro de Mangueira e os Parangolés de Hélio Oiticica, em 1965. A atuação de Gustave Courbet e o nascimento do ativismo artístico voltado à realidade do universo que o rodeia. A infância e a juventude como modelo de subversão artística, emblemático no chiste popular de que criança “faz arte”. A recentíssima ocupação da Casa das Rosas, na avenida Paulista, pelos estudantes das Fábricas de Cultura, do Capão Redondo. Ou o episódio da defesa de doutorado *Diferença e repetição*, de Gilles Deleuze, em 1969, em momento ainda tão acalorado pelo Maio de 68, que, segundo depoimento do filósofo, impediu que se olhasse nos olhos o presidente da banca, que só mirava a porta com receio de que os bandos invadissem a sala.¹

1 Sobre os eventos citados:

Em *détournement*, opta-se por todos.

Juventude, arte, ativismo, revolução. Diferença e repetição. Eterno retorno do mesmo. Mas não mais do mesmo. Imagens e evocações para tratar de mostras de arte. Exposições são isso: bricolagens. Junção de diversos elementos a fim de montar um todo. Um todo discursivo, enunciado relevante para a contemporaneidade. Contemporaneidade em que tudo é arte. Enfim, antiarte.

Em 1965, por ocasião da abertura da exposição *Opinião 65*, no MAM-RJ, Hélio Oiticica e passistas da Mangueira foram impedidos de sacudir os performáticos Parangolés no interior do museu, o que os forçou à ocupação dos jardins da instituição a fim de fazer valer a ação.

Gustave Courbet, com a colaboração do escritor Robert Champfleury, definiu a arte realista do século XIX como aquela voltada à realidade do universo que rodeia o artista e às circunstâncias de criação. Em 1855, na primeira Exposição Universal de Paris, teve diversos de seus quadros recusados pelos organizadores, então, às próprias expensas, mandou construir às proximidades do evento oficial seu Pavilhão Realista, onde expôs seus trabalhos, impondo ao ambiente inóspito a uma arte politicamente engajada sua presença e crítica artístico-social.

Na noite de 16/07/2016, por ocasião de sarau dedicado à literatura marginal e periférica, na Casa das Rosas, em São Paulo, cerca de 50 jovens aprendizes das Fábricas de Cultura do Capão Redondo ocuparam o evento em protesto contra o Instituto Poiesis (organização social responsável pela gestão, no Estado de São Paulo, das Fábricas de Cultura, Oficinas Culturais, Casa das Rosas e Casa Guilherme de Almeida), que teria realizado cortes de professores, verbas e atividades nas Fábricas de Cultura, além de apoiar a repressão policial no despejo dos manifestantes da Fábrica de Cultura da Brasilândia. As Fábricas de Cultura são instituições voltadas para a formação e difusão cultural promovidas pelo governo do Estado de São Paulo, para mais informações, ver sua página oficial na Internet: <http://www.fabricadecultura.org.br/>. Sobre o Instituto Poiesis, mais informações em sua página oficial na Internet: <http://www.poiesis.org.br/new/>.

Gilles Deleuze, em 1969, defendeu, na Sobornne, tese de doutorado intitulada *Diferença e repetição*, uma das primeiras apresentadas na instituição após os eventos do ano anterior e ainda sob o impacto deles. Para mais detalhes sobre a defesa e os temores do júri quanto a manifestações dos estudantes, ver as entrevistas do filósofo a Claire Parnet, no filme para televisão *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, produzido por Pierre-André Boutang, em 1988, no tema *professeur*. Versão online em <https://www.youtube.com/watch?v=OwkyOKrSjso>



Abertura da exposição Opinião 65 e primeira apresentação dos Parangolés, de Hélio Oiticica, no MAM-RJ, em 1965. Fonte: <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/home/index.cfm>

Mostras, objet bricoleur

Se, desde o século XIX, a atividade artística esteve, de uma maneira ou de outra, intimamente ligada a seu espectro político-social coetâneo, ainda mais impossível é, hoje – tempo de arte geral e disseminada ou da antiarte, conforme propunha o “Esquema geral da Nova Objetividade”², já em 1967, ao enfatizar a experiência das condições de ampla participação popular nas proposições artístico-culturais abertas e de ordem coletiva –, tratar de exposições e mostras de arte sem olhar, além de suas modalidades, o espaço público e histórico que as contorna ou engendra.

² Hélio Oiticica. “Esquema geral da Nova Objetividade”, in Vv. Aa. Catálogo da exposição *Nova Objetividade brasileira*. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1967.

Neste sentido, é possível destacar, ao lado das mostras especificamente voltadas para a produção artística, sejam retrospectivas, individuais ou panorâmicas, a realização de exposições que podem ser assumidas como proposicionais, em que a discussão de um assunto ou colocação de uma tese norteiam e sobrepõem as questões relativas à arte, e, o mais das vezes, tratam de temas socialmente relevantes no momento em que ocorrem, e, outras tantas, se dão sob coordenação dos mais variados especialistas, profissionais de arte ou não. Assim, assistem-se a mostras voltadas aos mais diversos tópicos e discussões, frisando que ultrapassam o viés temático e são proposicionais por se utilizarem de objetos para proferir uma sentença, o que é diferente de se abordar um assunto por meio da arte ou investigar como um conteúdo foi tratado por ela.

As mostras proposicionais podem argumentar por meio de obras originais que discutam determinado assunto; de trabalhos encomendados a artistas especialmente para o evento; por editais que selecionam obras entre inúmeras inscritas; pela seleção em acervos e coleções; ou pela mistura de diversos critérios. Ainda, combinarem formas dos mais variados períodos e vertentes artísticas. Além de, também, apresentarem peças não oriundas das artes visuais, como textos, itens do cotidiano, de culto, documentos e depoimentos. Constituem-se, por vezes, a partir da junção dos mais heterogêneos objetos. Entre a colagem, o *détournement* e a bricolagem,³ aos moldes mesmo de procedimentos do objeto artístico moderno, em que não só

3 Colagem, procedimento artístico que consolida diversos materiais num todo, especialmente empregado a partir das vanguardas do modernismo; *détournement*, termo utilizado para definir o tipo de colagem realizada pelos artistas da Internacional Situacionista, pautado na concepção da prática desviante e subversiva dos signos e significados de imagens, objetos e fatos; bricolagem é o uso e combinação de utensílios e materiais espontaneamente e conforme a necessidade, o termo vem sendo aplicado a métodos de pesquisa, a partir de seu uso pela antropologia de Claude Lévi-Strauss para explicar as diferenças entre o pensamento mítico e científico, o primeiro, associativo, o segundo, conceitualizante.

as partes compõem o todo, mas em que signo e significado não se referem exclusivamente, conseqüentemente, o significante transpõe o significado, podendo levar a outras associações, pensamentos ou conclusões, de maneira deslizante, porém, unificados por discurso exógeno à arte, ainda que pertinente, por meio de um enunciado que, acima de tudo, apela aos textos que acompanham a mostra, numa espécie de docilização do procedimento em que a herança deveria ser usada com objetivo de guerrilha, conforme preconizou Guy Debord⁴.



Détournement em encarte da revista Les Lèvres Nues, 1958. Fonte: <http://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.com.br/2011/11/debord-mode-emploi-du-detournement.html>

4 Guy-Ernest Debord, Gil J. Wolman. "Mode d'emploi du détournement", in revista *Les Lèvres Nues* (8), maio de 1956. Versão online em http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html. No texto, os autores analisam e discorrem sobre o *détournement*, desvio, como instrumento estético em favor de transformações político-sociais.

Tais exposições demonstram, por um lado, a conquista da linguagem plástica como meio para o entendimento de múltiplos conteúdos, pelo alargamento da função da obra, usada como sintagmas numa oração. Por outro, levanta questões relativas à autonomia da obra de arte, preconizada pela arte moderna, e/ou seu papel na sociedade e à equivalência entre obras e demais itens expostos.

Sobre a correspondência entre os diferentes elementos compositivos das mostras, pode-se argumentar que a arte por si mesma, há muito, desceu de seu pedestal e isolamento na busca pela paridade com o mundo cotidiano, por meio de procedimentos e apropriações, colagens, desvios e bricolagens, seja de objetos, imagens, fatos ou meios. Circunstância que por si mesma já recoloca os pleitos de autonomia diante de um ideal caduco. Néstor Garcia Canclini, ao analisar o impasse entre autonomia e inserção no mundo da vida, que daria à arte o destino de ensimesmar-se no reiterado desejo de romper suas fronteiras e desembocar em mera transgressão de segundo grau que nada muda, encontra uma possível resposta fora do campo artístico, naquilo que ocorre quando conflui com outros campos, tornando-se ela, então, uma arte *pós autônoma*, definida pelo processo no qual as práticas baseadas em *objetos* deslocam-se para as assentadas em *contextos* “até chegar a inserir as obras nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social onde parece diluir-se a diferença estética”.⁵

5 Néstor García Canclini. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 24 (2012). Grifos do autor.



Sala da exposição Histórias da infância, no Museu de Arte de São Paulo/Masp, em 2016. Desenhos infantis são exibidos entre obras de artistas reconhecidos. Foto da autora.

Quanto à função social da arte, desde o final do século XIX, o gesto artístico tornou-se um ato contra a ordem, seja estética, social, do bom gosto, ou, mesmo, do bom ou do gosto. Fez-se subversão e criação de mundos, se não instaurados, ao menos, vislumbrados – talvez ainda mais perigosos, pois ao apontarem para destinos possíveis além de qualquer horizonte factual, mantêm no campo de visão, de busca e de luta o alcance do futuro constantemente revolucionado, jamais paralisado. Assim, tomou para si o mister, contíguo ao dos movimentos sociais, de conformar a sociedade, tornando-se comprometida na forma e no conteúdo: formalmente inclusiva, pois requer participação; conteudisticamente político-social, já que reclama tomada de posição.

Desse modo – se os trabalhos de arte, ao se apoderaram de objetos e procedimentos do mundo da vida, na diligência de dele se aproximar a fim de transformá-lo, quebrando, então, a autonomia da forma estética

ou abrindo nela uma fenda, um canal de interlocução que se pretende eficiente –, como interpretar a atuação de mostras que adotam os mesmos procedimentos e, supõe-se, os mesmos anseios das obras? Fundadas entre a atuação como objeto *bricoleur*, portador de discurso e tendência transfiguradora, e às questões relativas à autarquia e missão, as exposições proposicionais trazem às instituições formais de arte, mormente museus, oportunidades de discussão de temas prementes na sociedade e exercícios de cidadania, amparadas, ainda, nas atividades paralelas que, em geral, acompanham as exposições, como palestras, mesas-redondas, oficinas e outras atividades, que suscitam a participação pública e ativam o espaço institucional. Contudo, é notório que se mantêm oscilantes entre a autonomia e a imersão no real, uma vez que se resguardam em espaços institucionais regulados, apenas tangenciados pela concretude da existência e da contingência. Sobretudo se observadas ao lado das acaloradas manifestações sociais, que materializam a remodelagem de uma estrutura injusta, por meio do gesto público criativo, como tem sido o caso das ocupações das escolas pelos estudantes no Brasil, recorrentes desde os finais de 2015, em que o ato performático e a conduta política plasmam-se num uno civil.

Máquina de guerra ou a imaginação toma o poder...

“Que as ideias voltem a ser perigosas” é o que solicitava a juventude de 1968, também nas palavras de Debord. Ideias e ideais perigosos foram os que levaram ao impedimento de Oiticica e os passistas da Mangueira de portarem Parangolés e estandartes no interior do museu, em 1965.

O mesmo perigo imobilizou os olhares da banca de Deleuze e ocupou o lar da literatura contemporânea na avenida Paulista⁶.

Em 1980, Gilles Deleuze e Félix Guattari, em seus *Mil platôs*⁷, elucidavam a polarização entre máquina de guerra e aparelho de Estado. Máquina de guerra seria um paradigma político, sócio-cultural e epistemológico exterior a todas as formas do Estado. Se o Estado territorializa, ordena, organiza e cristaliza lugares, funções, pensamentos, é violência e posse; por outro lado, a máquina de guerra, sua opositora, configura multiplicidades e efemeridades, desestabiliza e põe em trânsito, é potência e movimento. Oferece-lhe riscos.

A imaginação de outras formas de organização artística, política e social tem sido a tônica dos horizontes abertos por uma juventude ativa que optou por tornar-se ameaça. Diante de uma sociedade refratária às transformações inclusivas e selvagem em sua avidez por privilégios, essa mocidade trava batalhas a fim de domesticá-la, por meio da apropriação e apoderamento das esferas que considera próprias por natureza: a escola e a cultura. O pensamento presente contestado e o futuro defendido na guerrilha das ocupações.

⁶ A Casa das Rosas Espaço Haroldo de Campos de Literatura e Poesia vêm se firmando no cenário nacional como uma das instituições mais voltadas à promoção, discussão e produção da literatura contemporânea no país, por meio de encontros com autores, lançamento de livros, saraus, oficinas literárias e outros eventos. Para mais informações, ver o site oficial da instituição: <http://www.casadasrosas.org.br>.

⁷ Gilles Deleuze; Félix Guattari. “1227 – Tratado de nomadologia: a máquina de guerra”, in *Mil platôs*, vol. 5 – Capitalismo e esquizofrenia 2. São Paulo: Editora 34, 1997 (1980).



“Homem olha pelo portão de uma escola ocupada”. Foto: Roberto Parizotti/SECOM CUT. Fonte: El País Brasil (publicada em: http://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/27/politica/1448630770_932542.html)

Perigo não proporcionado, de fato, pelas mostras, por mais instigantes que sejam. Colocadas ao lado das contundentes ocupações das escolas e instituições culturais por jovens estudantes e artistas⁸, ocorridas nos últimos meses no país, as proposições colocadas pelas exposições empalidecem. Veja-se o caso da exibição *Histórias da infância*, no Museu de Arte de São Paulo/Masp, e a ocupação dos estudantes da Fábrica de Cultura do Capão Redondo, na Casa das Rosas. Ambos eventos contemporâneos e situados na avenida que é palco e cenário

8 Desde o segundo semestre de 2015, após as ameaças da reorganização escolar proposta pelo governo do Estado de São Paulo, que previa o fechamento de salas de aula e escolas, os estudantes paulistas realizam ocupações nos centros de ensino. Prática adotada por jovens de todo o país ao se depararem com a precarização educacional e, ainda, estendida a instituições culturais, como sedes do Ministério da Cultura e Funarte, constrangidas e rebaixadas pelo governo interino que ora dirige o país.

principal das manifestações de cunho político-social ou de celebrações civis na capital paulista.

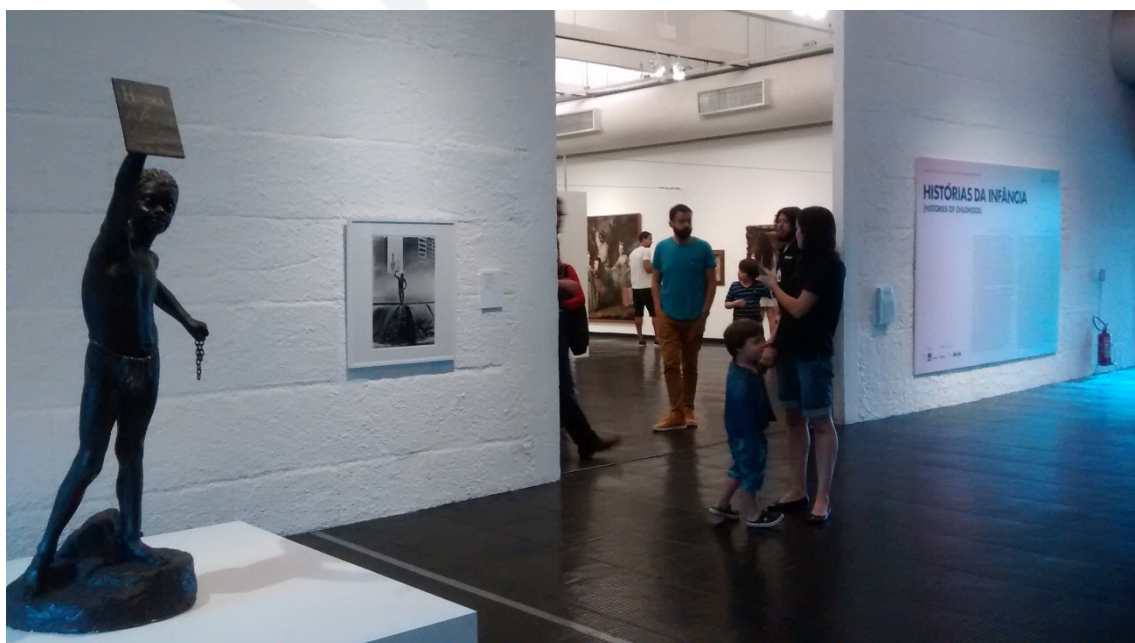
A mostra discorre sobre aspectos da vida infantil, por meio de obras de arte relativas ao tema, de mesa-redonda sobre o assunto, realização de oficinas artísticas para crianças, combinada com o projeto *Playgrounds* 2016, que associa programas de mediação e de exposição. Pretende proporcionar ao adulto reflexões sobre a vida infante e à criança reconhecimento e espaço de atuação, inclusive, como ser político, o que fica evidente, na proposta do grupo Contrafilé⁹, um dos convidados para integrar o projeto dos *playgrounds*, que aproxima a mostra das ocupações das escolas pelos alunos. Avizinhamento entre o museu e as questões político-sociais que o cercam, aliás, bastante frisado nos textos da publicação *Playgrounds 2016*¹⁰, que procuram, ainda, afirmar os objetivos da administração do museu em honrar as preocupações para com a vida pública legadas por Lina Bo Bardi, arquiteta e ideóloga do espaço do museu como democrático e igualitário.

9 Grupo transdisciplinar de investigação artística, formado em São Paulo, no ano 2000, voltado para as relações entre arte, política, educação e cidadania.

10 Vv. Aa. Catálogo da exposição *Playgrounds 2016*. São Paulo: Masp, 2016.



Área interna de playground, da exposição Histórias da infância, Masp, 2016. Foto da autora.



Sala da exposição Histórias da infância, Masp, 2016. Foto da autora.

A breve ocupação dos aprendizes das Fábricas de Cultura na Casa das Rosas, por sua vez, realizada em familiaridade às demais ocupações de espaços públicos de cultura e educação, apesar de mais efêmera, não pretendeu apenas discutir num ambiente orientado e controlado, que é o institucional, questões relativas à infância cidadã, mas materializar a tomada de poder pela juventude destituída, em muitos casos, inclusive da própria meninice pelo trabalho infantil, quando não da vida mesma, o que provam os números alarmantes de mortes de jovens, sobretudo moradores das periferias das cidades brasileiras¹¹. Os aprendizes das Fábricas de Cultura manifestaram-se contra medidas de contenção financeira e de inibição dos protestos por parte da Organização Social Poiesis, responsável pela administração tanto das Fábricas de Cultura quanto da Casa das Rosas, além de outras entidades culturais no Estado. A ação dos jovens se deu, no dia 16 de julho, em meio a evento oficial sobre literatura marginal ou periférica, expondo as veias abertas das boas intenções. Nem o museu e suas aproximações, nem o reconhecimento da cultura periférica pela oficialidade institucional podem alcançar o que é reivindicado: equidade.

11 Números detalhados sobre escolaridade, trabalho e mortalidade infantis no país podem ser vistos nas séries históricas de 1990 a 2009, no seguinte endereço da Internet: http://serieestatisticas.ibge.gov.br/lista_tema.aspx?no=3&op=0



Ocupação da Casa das Rosas pelos jovens aprendizes da Fábrica de Cultura do Capão Redondo. Foto: Marlene Bergamo/Folhapress (publicada em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/07/1792532-jovens-ocupam-a-casa-das-rosas-em-protesto-contr-a-cortes-e-priso-es.shtml>)

... mas não todo

A mostra do Masp apazigua os conflitos entre as gerações, a criança e o adulto, se proporciona um olhar mais cuidadoso para o menos forte, se a ele garante certa potência, não ultrapassa as fronteiras que separam as diferentes infâncias, conflito muito mais acre. Porque o embate entre as juventudes dessemelhantes não cessa ao se exibir sua imagem, tampouco ao se travar o contato esporádico. Ao contrário, mantém-se o outro em espetáculo. As instituições, por mais progressistas que possam proceder publicamente, permanecem em sua função de aparelho de Estado, por manter uma lógica excludente e retesada, basta um breve olhar para seu funcionamento, modos de organização e administração para que sejam sentidas as desarmonias

entre a face pública: as mostras, eventos, textos; e a privativa: as gestões, os convênios, as fontes de financiamento. A primeira, sempre celebrada e noticiada com entusiasmo, a segunda, raramente presente nas páginas dos jornais, salvo em caso de algum escândalo. Dessa maneira, a própria instituição é objeto *bricoleur*, em que partes distintas são somadas num todo, ainda que muitas vezes impossíveis.

Conforme Deleuze e Guattari, máquina de guerra e aparelho de Estado são independentes, contudo interagem no interior de um campo de convivência comum. A máquina de guerra tomada como atividade de pensar, convoca não à interpretação, mas ao uso dos conceitos em situação de combate, dando ênfase a um devir problematizante, ameaçador da ordem totalizante do saber e do agir. No âmbito das oficialidades, a realidade é um sólido, constituído de modelos estáveis, dá-se, ainda, como algo mensurável, um espaço linear, fechado, o espaço estriado, métrico e ocupado sedentariamente. Seu modelo é teorematizado, baseado na suposição da racionalidade, em que os problemas são obstáculos a serem superados. Nesse espaço estão as instituições. A concepção do conhecimento e da ação como máquina de guerra, por outro lado, requer um espaço nômade de pensamento, em que a realidade seja um fluxo de devires, que sua matéria seja heterogênea, sem forma preestabelecida, seu espaço é liso e topológico, sem contagem ou medição, delineado em função de seus fluxos, de forma que pensar seja problematizar sem que a razão possua algo de direito. O aparelho de Estado delimita o elemento problema para subordiná-lo a soluções, enquanto a máquina de guerra opera experimentações de funcionamento afetivo, no qual o valor das figuras se dá em função

do que as afeta, sendo a figura equivalente a acontecimento e não a uma essência.¹²

As ocupações, enquanto máquinas de guerra, remetem a 1968 e à promessa do ultrapassamento das fronteiras entre arte, cultura e política, à libertação da sociedade de amarras discursivas e prescritivas. Fomentam o caldo de esperança de que o vivido supere o objeto, de que a fluidez e movimento das heterogeneidades, por meio da imaginação de um vir a ser, conquistem aquilo que é violentamente ossificado. A pergunta é como os museus podem aprender com elas e lançarem-se a espaços de devires democráticos, acolá das cauções próprias das formalidades. Como se aproximar desse mundo imaginado, mais perigoso que o alcançado, porque maior, muito maior.

Evoé, jovens e artistas!

Post scriptum:

Uma pergunta, a que essas reflexões não se pôde furtar, é aquela sobre as razões de as ocupações juvenis não se terem dirigido também aos museus e às exposições, ela permite imaginar se seriam estes lugares assim tão indiferentes e anódinos para os reivindicantes ou se interditos e presumidos como inalcançáveis, por tão privados quanto o próprio capital que envolve o circuito artístico e patrimonial.

¹² Idem nota 7.