

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

A AÇÃO ARTÍSTICA E O ATO REVOLUCIONÁRIO

Projeto de Pós-Doutorado
apresentado pela Profa. Dra. Dora
Longo Bahia ao supervisor Prof.
Dr. Vladimir Safatle.

São Paulo

Dezembro de 2013

PROJETO DE PESQUISA DE PÓS-DOCTORADO

A AÇÃO ARTÍSTICA E O ATO REVOLUCIONÁRIO

Dora Longo Bahia

RESUMO

Este projeto tem como objetivo estabelecer uma reflexão sobre o entrelaçamento da arte e da filosofia, por meio da elaboração de uma obra videográfica. Trata-se de apresentar a arte não como um objeto da filosofia, mas como uma “investigação situada sobre a verdade que ela atualiza localmente ou da qual é um fragmento finito”¹.

Inicialmente, pretende-se investigar a relação entre as transformações artísticas na virada da década de 1960 para 1970 e as manifestações revolucionárias do período, tendo como ponto de partida o filme **A Chinesa**, do cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard. Em seu filme-acontecimento de 1967, Godard apresenta uma narrativa entre a ficção e a documentação, misturando atores com ativistas e estabelecendo um comentário crítico sobre a época em que o filme estava sendo rodado.

Trata-se agora de levar a cabo uma investigação centrada nas revoltas que irromperam pelo mundo entre os anos 2008-13. Assim como no filme de Godard, pretende-se construir uma narrativa situada no limite entre a documentação e a ficção. Por meio do estudo de autores contemporâneos, tais como Alain Badiou e Slavoj Žižek, que vêm proporcionando análises sobre as revoltas dos últimos cinco anos, tenciona-se problematizar e atualizar a relação entre arte e revolução, explorada pelo próprio Godard e por artistas como André Breton e Joseph Beuys. A partir da investigação desses conceitos nas obras de escritores, cineastas, artistas e teóricos, pretende-se investigar a pertinência dessa relação no contexto atual. Dada a crescente afinidade entre a obra de arte e a mercadoria, procurar-se-á produzir uma obra que especule sobre a qualidade fetichista que partilha com a mercadoria, explicitando sua capacidade de tornar presente o ausente, através da própria negação².

A obra videográfica em questão deverá narrar a história de uma artista acometida pela Síndrome de Stendhal ao vivenciar as revoltas de junho de 2013, em São Paulo, como experiências de arte. Ela será acompanhada de uma análise construída como um roteiro comentado, que deverá enunciar as verdades da obra. A formatação do texto pretende explorar possibilidades de análises filosóficas através de imagens – geradas a partir de textos, fotografias ou pinturas –, tendo como pontos de partida os livros **Teses sobre o conceito de história**, de Walter Benjamin, e **Mémoires**, de Guy Debord.

[A Síndrome de Stendhal]

A Síndrome de Stendhal pode afetar indivíduos sensíveis quando se defrontam com obras de arte. Ela caracteriza-se por uma percepção alterada da realidade, desorientação espacial e temporal momentânea, senso de desagregação (despersonalização, desrealização), ataques de ansiedade e pânico. Alguns indivíduos apresentam dissociações psicóticas, ideias de perseguição ou alucinações, outros pensam que estão enfartando, desmaiam ou saem vagando pela cidade, chegando às vezes a tentar destruir as obras de arte que os afetaram.

Identificada em 1989 pela psiquiatra italiana Graziella Magherini³, a Síndrome de Stendhal foi assim denominada em homenagem ao escritor francês Marie-Henri Beyle, mais conhecido pelo pseudônimo

¹ BADIOU, 2002.

² AGAMBEN, 2007, pp. 75-76.

³ MAGHERINI, 2003.

de Stendhal. Em seu diário de viagem **Rome, Naples et Florence**, publicado pela primeira vez em 1817, Stendhal descreve uma combinação de sintomas e emoções que o acometeram ao chegar em Florença:

“22 janvier. – Avant-hier, en descendant l'Apennin pour arriver à Florence, mon cœur battait avec force. Quel enfantillage! Enfin, à un détour de la route, mon œil a plongé dans la plaine, et j'ai aperçu de loin, comme une masse sombre, *Santa Maria del Fiore* et sa fameuse coupole, chef-d'œuvre de Brunelleschi. C'est là qu'ont vécu le Dante, Michel-Ange, Léonard de Vinci! me disais-je; voilà cette noble ville, la reine du moyen âge! C'est dans ces murs que la civilisation a recommencé; là, Laurent de Médicis a si bien fait le rôle de roi, et tenu une cour où, pour la première fois depuis Auguste, ne primait pas le mérite militaire. Enfin, les souvenirs se pressaient dans mon cœur, je me sentais hors d'état de raisonner, et me livrais à ma folie comme auprès d'une femme qu'on aime. En approchant de la porte *San Gallo* et de son mauvais arc de triomphe, j'aurais volontiers embrassé le premier habitant de Florence que j'ai rencontré. Au risque de perdre tous ces petits effets qu'on a autour de soi en voyageant, j'ai déserté la voiture aussitôt après la cérémonie du passeport. J'ai si souvent regardé des vues de Florence, que je la connaissais d'avance; j'ai pu y marcher sans guide. J'ai tourné à gauche, j'ai passé devant un libraire qui m'a vendu deux descriptions de la ville (guides). Deux fois seulement j'ai demandé mon chemin à des passants qui m'ont répondu avec une politesse française et un accent singulier, enfin je suis arrivé à *Santa Croce*. Là, à droite de la porte, est la tombe de Michel-Ange; plus loin, voilà le tombeau d'Alfieri, par Canova: je reconnais cette grande figure de l'Italie. J'aperçois ensuite le tombeau de Machiavel; et vis-à-vis de Michel-Ange, repose Galilée. Quels hommes! Et la Toscane pourrait y joindre le Dante, Boccace et Pétrarque. Quelle étonnante réunion! Mon émotion est si profonde, qu'elle va presque jusqu'à la piété. Le sombre religieux de cette église, son toit en simple charpente, sa façade non terminée, tout cela parle vivement à mon âme. Ah! si je pouvais oublier!.... Un moine s'est approché de moi; au lieu de la répugnance allant presque jusqu'à l'horreur physique, je me suis trouvé comme de l'amitié pour lui. Fra Bartolomeo de San Marco fut moine aussi! Ce grand peintre inventa le clair-obscur, il le montra à Raphaël, et fut le précurseur du Corrège. J'ai parlé à ce moine, chez qui j'ai trouvé la politesse la plus parfaite. Il a été bien aise de voir un Français. Je l'ai prié de me faire ouvrir la chapelle à l'angle nord-est, où sont les fresques du Volterrano. Il m'y conduisit et me laisse seul. Là, assis sur le marchepied d'un prie-Dieu, la tête renversée et appuyée sur le pupitre, pour pouvoir regarder au plafond, les Sibylles du Volterrano m'ont donné peut-être le plus vif plaisir que la peinture m'ait jamais fait. J'étais déjà dans une sorte d'extase, par l'idée d'être à Florence, et le voisinage des grands hommes dont je venais de voir les tombeaux. Absorbé dans la contemplation de la beauté sublime, je la voyais de près, je la touchais pour ainsi dire. J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les beaux-arts et les sentiments passionnés. En sortant de *Santa Croce*, j'avais un battement de cœur, ce qu'on appelle des nerfs à Berlin; la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber. Je me suis assis sur l'un des bancs de la place de *Santa Croce*; j'ai relu avec délices ces vers de *Foscolo*, que j'avais dans mon portefeuille; je n'en voyais point les défauts: j'avais besoin de la voix d'un ami partageant mon émotion: ... 23 janvier. – J'ai passé toute la journée d'hier dans une sorte de préoccupation sombre et historique. Ma première sortie a été pour l'église *del Carmine*, où sont les fresques de Masaccio; ensuite, ne me trouvant pas disposé comme il le faut pour sentir les tableaux à l'huile du palais Pitti ou de la galerie, je suis allé visiter les tombeaux des Médicis, à *San Lorenzo*, et la chapelle de Michel-Ange, ainsi nommée à cause des statues faites par ce grand homme. Sorti de San Lorenzo, j'errais au hasard dans les rues; je considérais, dans mon émotion muette et profonde (les yeux très ouverts et ne pouvant parler), ces palais bâtis vers 1300 par les marchands de Florence: ce sont des forteresses. Je regardais tout l'entour de *Santa Maria del Fiore* (bâtie en 1293), ces arcades légèrement gothiques, dont la pointe élégante est formée par la réunion de deux lignes courbes (comme la partie supérieure des fleurs de lis frappées sur les pièces de cinq francs). Cette forme se retrouve sur toutes les portes d'entrée des maisons de Florence; mais les modernes ont fermé avec un mur les arcades qui entouraient la place immense

au milieu de laquelle *Santa Maria del Fiore* s'élève isolée. Je me sentais heureux de ne connaître personne, et de ne pas craindre d'être obligé de parler. Cette architecture du moyen âge s'est emparée de toute mon âme; je croyais vivre avec le Dante. Il ne m'est peut-être pas venu dix pensées aujourd'hui que je n'eusse pu traduire par un vers de ce grand homme. J'ai honte de mon récit, qui me fera passer pour un *égotiste*. Comme on voit bien, à la forme solide de ces palais, construits d'énormes blocs de pierre qui ont conservé brut le côté qui regarde la rue, que souvent le *danger* a circulé dans ces rues! C'est l'absence de danger dans les rues qui nous fait si petits. Je viens de m'arrêter seul, une heure, au milieu de la petite cour sombre du palais bâti dans la *via Larga* par ce Côme de Médicis, que les sots appellent *le Père de la patrie*. Moins cette architecture vise à imiter le temple grec, plus elle rappelle les hommes qui ont bâti et leurs besoins, plus elle fait ma conquête. Mais, pour conserver cette illusion sombre qui, toute la journée, m'a fait rêver à Castruccio Castracani, à Ugucione della Fagiola, etc., comme si j'avais pu les rencontrer au détour de chaque rue, j'évite d'abaisser mes regards sur les petits hommes effacés qui passent dans ces rues sublimes, encore empreintes des passions du moyen âge. Héla! les bourgeois de Florence d'aujourd'hui n'ont aucune passion; car leur avarice n'est pas même une passion: ce n'est qu'une des convenances de l'extrême vanité combinée avec la pauvreté extrême”⁴.

Magherini compara essa descrição de Stendhal com os sintomas apresentados por 106 turistas internados no Hospital Santa Maria Nuova, em Florença, ao longo de um período de oito anos. Os turistas estrangeiros apresentavam perturbações psicológicas agudas caracterizadas por dois tipos de manifestações clínicas: mentais e psicossomáticas. As mentais foram descritas como estranhamento ou alienação, delírio de perseguição e percepção alterada de sons e cores. As psicossomáticas incluíam taquicardia, dores no peito, fraqueza, vertigem, entorpecimento, falta de ar, sudorese profunda, dores no estômago e medo de morrer, geralmente acompanhados de ansiedade e confusão⁵.

Além de Stendhal, o escritor Fiódor Mikhaïlovitch Dostoiévski parece também ter apresentado a Síndrome de Stendhal. Sua segunda esposa, Anna Grigórievna Sníktina, registra, em seu diário, a perturbação do escritor diante da pintura **O corpo de Cristo morto em sua tumba (1520-1522)**, de Hans Holbein, o jovem, exposta no **Öffentliche Kunstsammlung**, na Basileia:

“During the journey to Geneva, we stopped in Basle to visit the museum, where there was a painting that my husband had heard about. This was a picture by Hans Holbein, representing Christ after his inhuman martyrdom, now taken down from the cross and in the process of decomposition. The vision of the tumescent face, full of bloody wounds, was terrible. The painting had an oppressive impact on Fyodor Mikhailovich. He remained standing in front of it as if stunned. And I did not have the strength to look at him - it was very painful for me, especially in my sickly state [of pregnancy] - and I went to other rooms. When I returned after fifteen or twenty minutes, I found him stuck in the same place, in front of the painting. His agitated face presented a kind of fear, something that I had noted more than once before, in the first moments of an epileptic attack. I calmly took my husband by the arm, led him to another room and sat him down on a bench, expecting the attack at any moment. Thankfully this did not happen. He calmed down little by little and left the museum, but he insisted on going back there again to see this painting that had impressed him so much”⁶.

No romance **O idiota**, Dostoiévski reproduz suas sensações diante da pintura de Holbein num comentário do príncipe Míchkin: “Esse quadro... esse quadro só serve para muita gente perder a fé”⁷.

Segundo a Dra. Magherini, esse arrebatamento descrito por Stendhal e Dostoiévski acontece principalmente em turistas viajando por Florença, devido à grande concentração de arte

⁴ STENDHAL, 1854, pp. 205-208.

⁵ MAGHERINI, op. cit., 2003.

⁶ Anna Dostoiévskaja, **Carnets - Correspondance de F.M. Dostoiévski et A.G. Dostoiévskaja**, Vol. I, Moscow: “Radouga” Publishers, 1986, pp. 342-344, citado em AMÂNCIO, 2005.

⁷ O príncipe Míchkin sente-se oprimido ao ver uma cópia da pintura de Holbein (DOSTOIÉVSKI, 1949, pp. 180-181).

renascentista. As obras deste período agradam a todos, mesmo aos que não conhecem história da arte, e a sobrecarga de obras estimula a consciência estética, impressionando aqueles que as admiram “com uma mente aberta e com o desejo de sentir emoções”⁸.

A psiquiatra nunca verificou o aparecimento da Síndrome de Stendhal diante de obras de arte contemporâneas: “As obras de arte contemporâneas não têm a capacidade de arrebatá-las pessoas de maneira tão sobrecarregada porque são difíceis de acessar”, apenas uma elite compreende o significado das obras contemporâneas. Entretanto, “uma vez que os códigos fossem compreendidos, teoricamente, tal perturbação poderia ocorrer e o significado da obra poderia ser capaz de impressionar profundamente o observador”⁹.

Este projeto pretende investigar a possibilidade de uma obra de arte contemporânea poder provocar uma sensação tão profunda quanto aquela descrita por Stendhal e Dostoiévski. Apresenta o problema por meio de um vídeo sobre uma artista que é acometida pela Síndrome de Stendhal quando participa das revoltas de junho de 2013, em São Paulo. A personagem vivencia a manifestação de 13 de junho como uma experiência estética arrebatadora e entra em surto psicótico. Essa equivalência entre a obra de arte e as revoltas de junho tem o objetivo de propor uma reflexão sobre a ideia da arte como “força revolucionária”.

[A arte como força revolucionária]

Em 1938, o fundador do surrealismo André Breton e o intelectual marxista Leon Trotsky escrevem o manifesto **Por uma arte revolucionária independente**. Nele, afirmam que a arte verdadeira, “a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que seja apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiram no passado”¹⁰. No primeiro parágrafo do texto, retirado da versão definitiva, Breton defende que a arte é capaz de reagir contra a base material da sociedade e, portanto, modificá-la¹¹.

O artista alemão Joseph Beuys também acredita que a arte pode transformar a sociedade, sendo a única força verdadeiramente “revolucionária”. Numa declaração de 1973, afirma que “só a arte é capaz de dismantelar os efeitos repressivos de um sistema social senil que estaria cambaleando, com os dias contatos”¹².

Até a Revolução Francesa (1789), o conceito de “revolução” significava a volta a uma situação primitiva que a tirania havia usurpado¹³. A palavra era emprestada pela política do vocabulário da astronomia, onde se referia às órbitas dos planetas que sempre voltavam à posição inicial¹⁴. Com a Revolução Francesa, “um novo conceito começa a ser delineado para indicar a formação de uma nova ordem – não a referência ao passado, desta forma, mas ao futuro que se queria construir”¹⁵. A dinâmica da “revolução” deixa de ser circular ou elíptica (como as órbitas dos planetas) para tornar-

⁸ BARNA, 2008.

⁹ Ibid.

¹⁰ BRETON, 1985, pp. 37-38.

¹¹ Ibid., p. 21.

¹² JOACHIMIDES, 1974, p. 48.

¹³ Tanto a Revolução Gloriosa da Inglaterra (1688) quanto a Independência Americana (1776) são interpretadas como uma volta à situação original (GRESPLAN, 2003, pp. 88-89).

¹⁴ No dicionário Houaiss, a palavra revolução tem múltiplos significados. Entre eles: ato ou efeito de revolucionar[-se], de realizar ou sofrer uma mudança sensível; retorno periódico de um corpo astral a um ponto da própria órbita, ou tempo gasto por um corpo celeste para descrever sua órbita [astronomia]; movimento circular ou elíptico no qual um móvel volta à sua posição inicial [física]; rotação de uma curva em torno de um eixo [geometria]; movimento completo de um órgão [medicina]; e, em sentido figurado, grande transformação, mudança sensível de qualquer natureza, seja de modo progressivo, contínuo, seja de maneira repentina (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS, 2001).

¹⁵ GRESPLAN, op. cit., pp. 88-89.

se espiralada. Segundo Martin Heidegger, “a revolução não significa mera subversão e destruição, mas sublevação e recriação do costumeiro, de modo que o início possa ser reestruturado. E porque o original pertence ao início, a reestruturação do início nunca é a imitação malfeita do que veio antes: é inteiramente outra e, todavia, a mesma”¹⁶.

A ideia da arte como força revolucionária, algo capaz de dismantlar uma situação e de instaurar uma nova ordem, também pode ser lida nos escritos do filósofo italiano Giorgio Agamben. Segundo Agamben, a arte¹⁷ é uma “fratura nas vértebras de seu tempo”, que impede sua recomposição e, ao mesmo tempo, sutura a quebra. Essa fratura é o lugar de um compromisso entre os tempos e as gerações. O artista é aquele que, “dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e colocá-lo com relação a outros tempos, de nele ler a história de modo inédito, de citá-lo segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder”¹⁸.

[Il faut confronter les idées vagues avec des images claires]¹⁹

A conexão entre arte e revolução também está presente em diversos filmes do cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard. Seu filme **A Chinesa**, por exemplo, além de ser uma obra de arte “revolucionária”, trata do conceito de “revolução” de maneira ousada. **A Chinesa** foi feito em 1967, um ano antes da revolta de maio de 1968, em Paris²⁰. Nele, um grupo de estudantes planeja a revolução, no apartamento da mãe de um deles, durante as férias escolares. Godard explora a metalinguagem, criando um filme que fala sobre cinema, na lacuna entre a ficção e o documentário. Mistura cultura pop com arte, com política. Num determinado ponto do filme, Véronique, a líder do grupo, aparece pela primeira vez fora do apartamento em que planeja a revolução com seus colegas. De repente, ela está num trem, conversando com seu professor – o filósofo de esquerda – Francis Jeanson, discutindo suas intenções de começar a revolução bombardeando a universidade e matando professores e alunos. A cena do trem é um rito de passagem, o intervalo que precede a *passage à l’acte*. Véronique acha que, na França de 1968, as bases da universidade devem ser reformuladas e que a revolução é a solução. Godard exagera a ingenuidade de Véronique frente a Jeanson. Ela acredita que uma revolução pode ser feita por um pequeno grupo que “pensa pelos outros”.

Na época em que foi lançado, o filme foi fortemente criticado pela esquerda, que achou os jovens revolucionários ridículos. Godard, numa entrevista em 1981, chama os estudantes de **A Chinesa** de infantis e compara-os a Bobby Sands, o oficial do IRA (Exército Republicano Irlandês) que havia iniciado uma greve de fome para obter direitos políticos para os presos irlandeses. Godard diz que tanto Sands quanto Véronique e seus amigos são importantes justamente porque são infantis. Esse comentário de Godard é citado pelo artista Steve McQueen, numa entrevista sobre seu filme **Fome**, de 2008, que trata da situação que levou à greve de fome liderada por Bobby Sands. McQueen diz que ficou com a imagem de uma criança sentada à mesa diante de um prato de comida, com os pais dizendo “você não vai se levantar se não comer tudo”. A criança diz não. É o único poder de decisão que ela tem: abster-se de comer²¹. Em **Fome**, McQueen apresenta uma homenagem a Godard, numa

¹⁶ Heidegger, *Gesamtausgabe*, v. 45 Grundprobleme des Philosophie (Frankfurt, Klosterman, 1980), p. 41, citado em ZIZEK, 2003, p. 367.

¹⁷ Na realidade, Agamben se refere ao “poeta” contemporâneo. Eu tomei a liberdade de substituir poeta por artista, já que poeta é aquele que cria – do grego *poíésis*: criação; fabricação, confecção (AGAMBEN, 2010).

¹⁸ AGAMBEN, op. cit., 2010, p. 71.

¹⁹ LA CHINOISE, 1967.

²⁰ O movimento político-cultural de 1968 surgiu no apogeu do capitalismo fordista como resposta à tendência positivista e elitista do “alto modernismo” (hegemônico desde 1945) e à rigidez do sistema econômico em vigor: “Havia problemas com a rigidez dos investimentos de capital fixo de larga escala e de longo prazo em sistemas de produção em massa que impediam muita flexibilidade de planejamento e presumiam crescimento estável em mercados de consumo invariante. Havia problemas de rigidez nos mercados, na alocação e nos contratos de trabalho” e o “único instrumento de resposta flexível estava na política monetária, na capacidade de imprimir papel em qualquer montante que parecesse necessário para manter a economia estável”. Isto gerou a onda inflacionária, que precipitou a recessão de 1973. As tentativas para conter a inflação ascendente produziram uma crise nos mercados imobiliários e sérias dificuldades nas instituições financeiras, agravadas pelo aumento do preço do petróleo devido à guerra árabe-israelense (HARVEY, 1992, pp. 135-136).

²¹ LUGO, 2010.

“refilmagem” do diálogo entre Véronique e seu professor. Na versão de McQueen, a conversa se dá entre Bob Sands e seu líder espiritual, um padre católico. É praticamente o único diálogo do filme, numa cena de 17 minutos, apresentada sem cortes e com a câmera estática. Assim como em **A Chinesa**, também funciona como um intervalo.

Acredito que a “força revolucionária” da arte pode ser identificada nessa postura “infantil” de Véronique, ou de Sands, ou de Godard. Pode ser violenta, suicida ou ridícula, mas é sempre um ato de risco. Para esclarecer melhor essa ideia, aproprio-me aqui da definição dada pelo filósofo esloveno Slavoj Žižek para o ato político radical e aplico-a ao ato artístico experimental. Segundo Žižek, um ato político radical é “uma intervenção específica num contexto sociossimbólico”, que, apesar de sempre estar situado num contexto concreto, não é inteiramente determinado por ele. Este “Ato” sempre envolve um risco radical, já que “é um passo no desconhecido, sem garantias quanto ao resultado final – por quê? Porque um Ato altera retroativamente as próprias coordenadas em que interfere”²².

[A manifestação como obra de arte monumental]

A equivalência entre a obra de arte e o “ato revolucionário” será abordada a partir da ideia de monumento. O monumento é a mais completa autorrepresentação da cidade e da sua historicidade²³. Por suas raízes etimológicas (do latim *moneo*, que significa chamar a atenção, tanto como foco de interesse quanto como reprimenda), o monumento se apresenta como um lugar de memória exemplar. Funciona caso sua recepção seja integrada. Basicamente, pode-se defini-lo como um vetor voluntário, intencional, de criação e circulação da memória da coletividade. Conta com um emissor, individual ou coletivo, e um destinatário, que é sempre social²⁴. Entretanto, deve se levar em conta que um emissor individual pode ser prejudicial para a efetivação do monumento enquanto lugar da memória da coletividade. Pode diluir o caráter coletivo do monumento, ao direcionar o foco de interesse para um único sujeito – o autor –, causando confusão entre os valores históricos que o monumento deveria representar e os valores relacionados à vida, obra ou personalidade desse autor.

Para evitar a recriação de monumentos invisíveis, corrompidos ou mutilados, como as esculturas institucionais sem relevância social, os entulhos históricos transformados em relíquias sagradas ou os documentos fetichizados resultantes dos monumentos entrópicos²⁵, proponho uma nova abordagem:

²² ŽIZEK, 2003, op. cit., p. 75.

²³ No Renascimento, o monumento (*monumentum*) era aquilo que qualificava e caracterizava uma cidade: um edifício histórico porquanto antigo ou destinado a durar, que exprime valores históricos, comuns a todos os membros da agremiação urbana. O monumento manifesta, na estabilidade das suas formas, o equilíbrio da ordem social e de suas principais instituições (o arquiteto Leon Battista Alberti procura definir e explicar a forma do espaço urbano, diferenciando-a do espaço natural, no tratado **De re aedificatoria**, escrito em 1450). Não é a representação global do espaço, mas sim algo que está no espaço e que nele atua. Um edifício-personagem, que manifesta seu significado histórico-ideológico por sua presença e ação, isto é, por sua espacialidade. Para o homem renascentista, o monumento é, portanto, um corpo material com uma realidade própria e incontestável de objeto, que carrega valores históricos comuns a toda comunidade (ARGAN, 1992, pp. 114 e 123). No começo do século XX, o historiador Alois Riegl, então presidente da Comissão de Monumentos Históricos da Áustria, escreve **Der moderne Denkmalkultus** [O culto moderno dos monumentos], expondo suas reflexões sobre o monumento moderno. Riegl estabelece dois grupos distintos de monumentos: os intencionais e os não intencionais. O monumento intencional é aquele erigido em comemoração a alguma pessoa ou evento e tem o objetivo de superar a passagem do tempo, ou mesmo recusá-la. Com sua presença física, pretende criar um lapso no tempo que converte o passado em presente, e estabelece uma conexão transparente com a pessoa ou o evento homenageado. Sua função primeira é manter a memória viva, aprisionar o manso processo de esquecimento da história. Para o monumento intencional, portanto, o envelhecimento é sempre um obstáculo. Ele precisa conservar uma aparência nova para manter sua função memorial. Qualquer sinal de decadência sugeriria uma perda de interesse no tema que sua presença representa. O segundo grupo de monumentos, os não intencionais, têm valor devido a suas características históricas e artísticas, e não apenas por ser memoriais (Ibid., p. 37). Os monumentos históricos são objetos do passado, cultuados pelo homem moderno exclusivamente pelos sinais da passagem de um considerável período de tempo. De maneira contrária ao primeiro grupo, aqui a antiguidade é um dos signos que faz dos objetos, monumentos. Este valor de antiguidade está presente nos traços de decomposição impostos à obra pelas forças da natureza: sinais de uma ruína que, segundo o olhar modernista de Riegl, são manifestações do ciclo natural ao qual toda obra humana é inelutavelmente submetida. Assim, para o homem moderno, o monumento, além de ser um corpo material cuja presença no espaço manifesta valores da comunidade, é também uma ruína cuja decomposição é aquilo que lhe confere valor.

²⁴ BEZERRA DE MENEZES, op. cit.

²⁵ Em seu ensaio **Entropy and the new monuments** [Entropia e os novos monumentos], de 1966, Robert Smithson questiona a validade do conceito de monumento em relação aos novos centros urbanos em formação. Alega que a cidade de Nova Iorque, a partir do fim da Segunda Guerra, havia sido infestada por uma mesmice de soluções arquitetônicas repetitivas, de uma “modernidade maneirista”, sem “valor de qualidade” e livre das exigências de “pureza e idealismo” (FLAM, 1996, pp. 12 e 13). Estas soluções

encarar o monumento como um acontecimento vivo, que nasce da comunidade urbana, dela se alimenta e dela se torna vítima. Algo que não possa ser reificado sem perder o sentido, que exiba os valores da comunidade, que possua uma condensação de significados e uma pregnância semântica que as outras coisas não têm, ou têm em grau menor²⁶. Algo que se faça lembrar, mesmo contra a vontade daqueles no poder; que permita a reciclagem de conceitos como justiça, identidade, testemunho, memória e esquecimento; que tenha, como ideia definidora da ética, o reconhecimento obrigatório do lugar do outro²⁷. Um monumento ético-político em substituição a um cognitivo-afetivo. Um monumento efervescente, constituído por matéria humana modificada e que modifica um determinado contexto. Um monumento-acontecimento que recupera a memória adormecida e ilumina caminhos possíveis de futuro; que é criado em conjunto e permanece dentro de cada indivíduo da comunidade, como uma parte coletiva de seu ser. Um monumento idêntico às revoltas de junho de 2013 que nos fizeram acreditar na eficácia de reivindicações populares, promoveram a restauração do movimento estudantil efetivamente politizado e comprovaram o sucesso de um comportamento emergente da própria comunidade, sem a intervenção de um líder autoritário. As manifestações de junho de 2013 emergiram do próprio grupo em que se estabeleceram e funcionaram como memória viva de eventos históricos, como os protestos de maio de 1968 em Paris.

As greves estudantis na Paris de 1968 dispararam um processo contra o governo do General De Gaulle, que culminou com o dismantelamento da Assembleia Nacional e a instauração de novas eleições. Uma situação complexa foi detonada por massas de elementos relativamente simples que se ordenaram sem uma “divisão executiva”. A informação – capturada e trocada entre os pequenos grupos – retornou à comunidade, fazendo com que as pequenas modificações de comportamento dos grupos menores tivessem a possibilidade de se amplificar em movimentos maiores. Também nas revoltas de junho de 2013 pode-se identificar este tipo de sistema: a ação de um pequeno grupo de estudantes repercute em todo o território nacional, num âmbito muito maior do que o circuito universitário. Instaura-se o verdadeiro monumento contemporâneo; a autorrepresentação completa da cidade e da sua historicidade; o amálgama ideal entre emissor e receptor; o centro de criação e circulação da memória emerso da própria coletividade em que se estabelece, e que é, simultaneamente, a matéria-prima, o autor e o produto de arte, sem possibilidade de reificação.

possibilitavam uma percepção clara da realidade material, impulsionando o desenvolvimento de uma tendência entrópica na arte e contribuindo para a concepção de um novo tipo de monumento. Este novo monumento, em vez de sediar memórias do passado, serviria para promover o esquecimento do futuro. Não mais representaria os longos intervalos entre os séculos, e sim uma sistemática redução do tempo, situando tanto o passado quanto o futuro num presente objetivo, num tempo sem espaço, estacionário e sem movimento (Ibid., p. 11). Além de Smithson, vários artistas passam a questionar – e desprezar – o valor de uma obra em sua plenitude, em favor das etapas processuais de desconstrução ou desintegração do objeto de arte. Transformam-no num momento significativo, numa situação a ser experimentada, e identificam a obsolescência dos monumentos tradicionais. Para esses artistas, o monumento é uma ação, uma experiência, uma prática, que acontece precisamente no momento de sua ruína. Faz-se presente e se autodestrói simultaneamente. Tanto pode ser um depósito de madeira coberto por um monte de sujeira, que progressivamente racha sua estrutura de sustentação central (**Partially buried woodshed** [1970], de Robert Smithson), quanto uma estrutura feita de um material frágil, estendida sobre uma gruta profunda (**Rope bridge** [1968], de Gordon Matta-Clark), um conjunto de linhas engolidas e vomitadas (**Baba antropofágica** [1973], de Lygia Clark) ou uma pintura que só se mostra plenamente se alguém a vestir e dançar (**Parangolé** [1964], de Hélio Oiticica). É uma comemoração crítica do valor de antiguidade, pois evidencia seu caráter transitório ao pressupor sua própria destruição, sua perda histórica. É o chamado monumento entrópico, isto é, um monumento cuja progressiva desintegração é irreversível. Para os artistas dos anos 1960, o monumento não era, portanto, nem representação de espaço e nem um corpo material no espaço – por mais histórico, antigo ou decomposto que fosse. Tinha se tornado tempo, e o tempo, por sua vez, tinha se tornado um lugar privado de movimento, uma infinidade de superfícies ou estruturas estáticas, um presente objetivo perdido em meio a um torpor monumental. Um tempo muito diferente daquele entendido como decadência ou evolução biológica. É o tempo do acontecimento, que se expande por inércia, irreversível e desordenadamente. A valorização da dimensão temporal desse novo tipo de monumento era, no entanto, ilusória. Sua suposta transitoriedade era neutralizada. Por um lado, por registros, maquetes, projetos e demais documentos que com frequência o acompanhavam e, por outro lado, pela marca do autor que o mantinha coeso e permanente enquanto parte da *œuvre* do artista. Os documentos restabeleciam novo corpo material, que substituía aquele que fora destruído. Corpo que, por resultar de uma memória reificada, acarretava riscos de desentendimento e de confusão entre aquilo que devia ser lembrado e aquilo que devia ser esquecido. (LEE, 2000, p. 39). A autoria reconhecida conferia legitimidade aos documentos e vestígios, estabelecendo uma contradição entre a vontade de desaparecimento do monumento entrópico e a consolidação de sua unidade e integridade, promovida pelos registros assinados. Este tipo de monumento, que se caracterizava precisamente pelo processo de degradação, acabou sendo coisificado. Perdeu, assim, sua função semântica e confrontou-se com um problema sem solução: se permanecia, igualava-se aos antigos monumentos; se desaparecia, transformava-se em documento-obra com identidade própria, que favorecia o esquecimento dos significados das práticas sociais que o geraram.

²⁶ ARGAN, op. cit., pp. 124.

²⁷ BEZERRA DE MENEZES, op. cit.

[do Campo a Cidade]

Desterritorialização.
Fugir sem sair do lugar.
Abrir uma fenda e vazar.
Tornar-se outro permanecendo o mesmo.
Devir.

Obsessão.
Saciar uma falta indefinida.
Reencenar.
Recontextualizar experiências de outros.
“Fazer à maneira de”.
Repetir incessantemente um estribilho para preencher uma lacuna que não existe.
Consolidar terapêuticamente um novo sujeito reterritorializado, uma imitação desviada.

Histeria.
Ocupar uma identidade sem substância.
Vestir uma máscara.
Roubar experiências de outros.
Anamorfosear a realidade.
Adquirir forma do ponto de vista desviado do próprio desejo.
Criar um espectro aglutinante sem consistência simbólica, uma mera sombra daquilo que não é.

Epilepsia.
Ser transformado enquanto autor.
Desordenar.
Transformar-se enquanto leitor.
Romper.
Destruir-se enquanto artista.

Este projeto é uma sequência da investigação apresentada em minha tese de doutorado **Do Campo a Cidade**. Nela, levanto questões sobre o estatuto da arte e do artista contemporâneos por meio da criação de dois heterônimos: os jovens artistas Marcelo do Campo (1951-?) e Marcelo Cidade (1979-?). Meu propósito inicial era discutir a importância da individualidade do artista para a formação de um paradigma de análise da sua produção, isto é, investigar se é correto afirmar que o artista fez o que fez, do modo que fez, porque ele tem essas e aquelas características individuais (idade, sexo, saúde, anomalias orgânicas, gostos, disposições, desenvolvimento intelectual, reminiscências, afetos, predileções etc.). Inspirada por Fernando Pessoa e seus heterônimos, e Marcel Duchamp e Rose Sélavy, decidi criar Marcelo do Campo, artista paulista que teria atuado entre 1969 e 1975. Situei sua produção artística na vigência do AI-5, para, dessa maneira, estimular uma reflexão sobre a relação entre arte e política. A seguir, decidi aprofundar essa investigação trazendo-a para o contexto atual. Para isso, criei um novo heterônimo, Marcelo Cidade, artista paulista com atuação entre os anos 2002 e 2007.

Do Campo a Cidade trata da comparação entre o percurso artístico de Marcelo do Campo e de Marcelo Cidade e de suas implicações históricas. Marcelo do Campo corporifica aquele artista ingênuo que, em meados do século passado, acreditava ser capaz de subverter o mercado e agir na marginalidade, evidenciando o entrecruzamento entre arte e ação política. Marcelo Cidade personifica o artista eternamente insatisfeito que, no começo do novo milênio, esforça-se por subverter as relações amigáveis entre a arte e o mercado, numa sociedade aprisionada num eterno presente que se autoconsome ininterruptamente. Marcelo Cidade é Marcelo do Campo, renomeado, adaptado e

transferido para o capitalismo fictício. Sua história foi criada em paralaxe²⁸ à de do Campo para propor um jogo simbólico de desestabilização social, revelar as contradições imbricadas no fazer artístico e propiciar a formação de constelações revolucionárias com o presente. Em **Do Campo a Cidade** separei a atuação de Marcelo do Campo e de Marcelo Cidade com um intervalo de 30 anos, determinado, de um lado, pelas revoluções políticas e culturais de 1968 e, do outro, pelo atentado terrorista às torres gêmeas em 2001. Do Campo teria se formado artista na transição entre a modernidade e a pós-modernidade. A imaterialidade, a desconstrução e a efemeridade ainda pareciam ser armas eficientes contra a opressão capitalista. Cidade desmancha-se artista na conjuntura entorpecida do capitalismo fictício. A ficção ocupa o lugar da “realidade” destruída, e o falso é apresentado como verdade.

[Stendhal²⁹]

O vídeo **Stendhal** apresentará a história de uma artista acometida pela Síndrome de Stendhal, ao vivenciar as revoltas de junho de 2013, em São Paulo, como experiências de arte. Ele será construído a partir de três eixos que se intercalam e contaminam: documentário, falsificação e ficção.

O primeiro plano, o “documentário” (**A Chinesa** – Godard), será construído a partir de colagens de trechos de vídeos documentais ou ficcionais, filmes de longa-metragem, animações e séries. As cores, o som, o enquadramento e a velocidade das cenas serão alterados na pós-produção. As imagens serão manipuladas em softwares de edição para remeter a cartazes, panfletos ou histórias em quadrinhos.

O segundo plano, “falsificação” (**Os idiotas** – Lars von Trier / **The War Game** – Peter Watkins), será constituído de entrevistas e cenas apresentadas como uma documentação de eventos que não aconteceram. Será produzido por meio da imitação dos formatos utilizados pelo jornalismo profissional e amador, e pela reencenação de cenas documentadas em fotografias históricas. A “falsificação” estabelecerá uma correspondência deformada com o primeiro plano, funcionando como um reflexo produzido por um espelho distorcido. Ao mesmo tempo em que assemelha-se ao “documentário”, repetindo-o, ela contrapõe-se a ele, invertendo-o e subvertendo-o.

O terceiro plano, “ficção” (**Estrada Perdida / Cidade dos Sonhos / Império dos Sonhos** – David Lynch), será produzido como um diálogo entre um psiquiatra e sua paciente. Este plano estabelecerá a linha narrativa do filme por meio do áudio que vai se sobrepor e interferir nos outros dois planos. Mas, esse plano também vai interromper essa mesma narrativa, por meio de inserções repentinas de cenas violentas ou estranhas. Ele é a lacuna entre os dois primeiros planos, o intervalo entre um plano e sua imagem ou sombra.

Referências:

Lacan (simbólico, imaginário e real)

Godard (consciente, subconsciente [pré-consciente] e inconsciente / maquinal, automático e lúcido)³⁰

David Lynch / Lars von Trier / Peter Watkins (ficção / documentação / falsificação)

Cenas:

Apropriação da internet, reencenação de fotografias históricas

O psicanalista e a artista – O mestre e a histérica

²⁸ Segundo o filósofo esloveno Slavoj Žižek, “a paralaxe não é simétrica, composta de dois pontos de vista incompatíveis do mesmo X: há uma assimetria irreduzível entre os dois pontos de vista, uma torção mínima. Não temos dois pontos de vista, temos um ponto de vista e o que foge a ele, e o outro ponto de vista preenche o vazio do que não podemos ver do primeiro ponto de vista” (ŽIŽEK, 2008, p. 47).

²⁹ Título provisório.

³⁰ JEAN-LUC GODARD, 2006, p. 197.

A personagem principal, a artista Dora Marx, entra em surto psicótico ao ter uma experiência estética na manifestação de 13 de junho em São Paulo. Em seus delírios e divagações, mistura cenas das manifestações de rua que aconteceram em diversos lugares do mundo entre 2008 e 2013 àquelas que ocorreram entre 1967-1972. As primeiras aparecem como uma repetição espiralada das segundas, evocando a sensação de desamparo experimentada em alguns estados oníricos. Os acontecimentos são cercados de uma atmosfera estranha, que impõe a ideia de algo fatídico e inescapável.³¹

Referências:

Obsessão

Freud (o estranho: repetição, duplo, arrancar os olhos = castração)

Godard (A Chinesa, Je vous salue Sarajevo)

Fantasma – Revolução

9/11 – Fight Club

Equus

Cenas:

Arranca os olhos e fura os ouvidos

Dora Marx atua em meio à onda de protestos de junho de 2013, que perturbou a “ordem de um país que parecia viver uma espécie de vertigem benfazeja de prosperidade e paz, e fez emergir uma série de agendas mal resolvidas, contradições e paradoxos”³². Esses protestos se equivalem àqueles que vêm ocorrendo em diversos lugares do mundo, nos últimos cinco anos. Apesar de terem sido desencadeados por questões específicas, como o aumento de 20 centavos na tarifa de ônibus ou a transformação de um parque num centro comercial, são, na realidade, reações contra as múltiplas facetas da globalização capitalista. Não existe algo que, uma vez concretizado, seja capaz de reduzir a sensação geral de mal-estar, o sentimento fluido de desconforto e descontentamento³³.

A personagem ilustra o contexto em que atua, e por isso é desordenada, incoerente, contraditória e fluida. É algo entre um *alter ego* e um heterônimo, uma identidade dissociada, um duplo. Assina o filme e narra a história, é personagem e autora de ficção, sujeito e objeto. Dilui-se em múltiplas personas, representadas por atores diferentes, com idades diferentes e nacionalidades diferentes.

Referências:

Histeria

Sandman – E. T. A. Hoffmann / Benjamin / Manet / Freud / Stan Douglas

Buñuel / Lynch

Cenas:

Repetição de cenas, textos ditos por outras vozes, mesmo figurino usado por diferentes atores

Dora Marx existe por meio da legitimação do falso. Experimenta episódios genuínos que se acumulam sobre percursos possíveis, mas não trilhados. Mistura memórias a delírios, desejos que se disfarçam em imagens e reconstruções que se revezam com plágios, desvios e alucinações. Percebe que é desprovida de linguagem para articular sua falta de liberdade³⁴. Enterra-se em realidades falsificadas, queima-se em revoluções impossíveis e afoga-se em reencenações. Não questiona, luta ou participa; deixa que a acídia a domine. Para porque não vê possibilidade de deslocamento, porque não existe mais diferença entre aqui e lá, antes e depois, dentro e fora.

Referências:

Epilepsia

Dostoiévski / Holbein / Dario Argento / Zizek

Bartleby

³¹ FREUD, 1919, p. 13.

³² MARICATO, 2013, p. 8.

³³ Ibid., p. 101 - 104

³⁴ Ibid., p. 6.

elementos gráficos, créditos, legendas e masterização do áudio. O texto analítico será revisado, diagramado e editado numa publicação. Além dos métodos de investigação citados, cada etapa da pesquisa será apresentada e discutida com o supervisor da mesma no Departamento da Universidade, assim como com outros professores que me receberão no período de estágio na instituição e com seus grupos de trabalho.

[Forma de análise dos resultados]

Durante todo o tempo do estágio pós-doutoral serão realizados textos, desenhos, pinturas e colagens, elaborados a partir das referências utilizadas para o desenvolvimento do vídeo e das fotografias captadas durante a pré-produção e a filmagem. O resultado desta investigação será um vídeo digital em alta definição, com áudio 5.1, e uma publicação contendo uma análise dos conceitos envolvidos na sua execução.

[Bibliografia de referência]

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Tradução: Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **O que é o contemporâneo?: E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

A insustentável leveza do ser. Direção de Philip Kaufman. Estados Unidos: Warner Bros, 1988. 1 DVD (172 min.): digital, zona 4, son., color. Legendado. Ing., port., esp., jap., tha., chi., indon.

AMÂNCIO, Edson José. **Dostoevsky and Stendhal Syndrome**. Arq Neuropsiquiatr: 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anp/v63n4/a34v63n4.pdf>. Acesso em 1 de outubro de 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Tradução: P. L. Capra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual da inestética**. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

_____. **The rebirth of history: Times of riots and uprisings**. Translation: Gregory Elliott. London: Verso, 2012.

BARNA, Maria. **Confrontations: An interview with Florentine psychiatrist Graziella Magherini**. **Metropolis M**. Número 4, Agosto-setembro, 2008. Disponível em: <http://metropolism.com/magazine/2008-no4/confrontaties/english>. Acesso em: 1 de outubro de 2013.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

_____. **Passagens**. Organização da edição brasileira: Willi Bolle; colaboração da organização da edição brasileira: Olgária Chain Féres Matos, tradução: Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, 1ª reimpressão.

BEZERRA DE MENEZES, Ulpiano T. A crise da memória e as ambiguidades da amnésia social. In: Simpósio Internacional FIAT 30+ / São Paulo. Trabalho não publicado.

BRETON, André; TROTSKY, Leon. **Por uma arte revolucionária independente**. Tradução: Carmem Sylvia Guedes, Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

BUCK-MORSS, Susan. **Walter Benjamin: Escritor revolucionário**. Tradução: Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona Editora S.A., 2005.

CALVINO, Italo (Org.). **Contos fantásticos do século XIX: O fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CIDADE dos sonhos. Direção de David Lynch. Estados Unidos: Europa filmes, 2001. 1 DVD (140 min.): digital, zona 4, son., color. Legendado. Ing., port.

CLUBE da luta. Direção de David Fincher. Alemanha, Estados Unidos: 20th Century Fox Home Entertainment, 1999. 2 DVDs (139 min.): digital, zona 1, son., color. Legendado. Ing., port., esp.

DEBORD, Guy (Ed.). **Internationale situationniste**. Paris, 1958-1969. Disponível em: <http://www.ubuweb.com/historical/si/index.html>. Acesso em 1 de outubro de 2013.

_____. **Mémoires: Structures portantes d'Asger Jorn**. Paris: Editions Allia, 2004.

_____; WOLMAN, Gil. Um guia prático para o desvio. (A user's guide to détournement). Publicado originalmente em: **Les Lèvres Nues**, n° 8, Maio 1956. Tradução para o inglês por: Ken Knabb <http://bopsecrets.org/SI/detourn.htm> (levemente modificada pelo «Sindicato do Rock» www.sindicatodorock.cjb.net a partir da versão intitulada «Métodos de Desvio» na Antologia da Internacional Situacionista). Disponível em: <http://www.reocities.com/projetoperiferia4/detour.htm>. Acesso em 28 de março de 2013.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **O idiota**. Tradução de José Geraldo Vieira. Publicado originalmente pela Editora José Olympio, 1949. Disponível em: <http://cesarmangolin.files.wordpress.com/2010/08/fiodor-dostoievski-o-idiota.pdf>. Acesso em 29 de setembro de 2013.

ESSE obscuro objeto do desejo. Direção de Luis Buñuel. França: Silver Screen, 1977. 1 DVD (192 min.): digital, multizonal, son., color. Legendado. Ing., fr., port., esp.

EQUUS. Direção de Sidney Lumet. Brasil: Playarte Pictures, 2005. 1 DVD (137 min.): digital, zona 4, son., color. Legendado. Ing., port.

FLAM, Jack (Ed.). **Robert Smithson: The collected writings**. New York: New York University Press, 1996.

FREUD, Sigmund. O estranho. 1919. Publicado originalmente em: **Freud: Obras completas**. Edição Standard Brasileira V. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1986, pp. 237-269. Disponível em: <http://www.4shared.com/office/tV3yJQhG/43021478-O-Estranho-Freud.html>. Acesso em 1 de outubro de 2013.

GRESPLAN, Jorge Luis da Silva. **Revolução francesa e iluminismo**. São Paulo: Editora Contexto, 2003.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HUNGER. Direção de Steve McQueen. New York: The Criterion Collection, 2007. 1 DVD (96 min.): digital, zona 1, son., color. Ing.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

JE vous salue, Sarajevo. Direção de Jean-Luc Godard. França, 1993. Legendado. Fr., port. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=LU7-o7OKuDg>. Acesso em 1 de outubro de 2013.

JEDER Mensch ist ein Künstler: Joseph Beuys. Direção de W. Krüger. São Paulo: Instituto Goethe. 1 Videocassete (50 min.): VHS, NTSC, son., color. Dublado. Port.

JEAN-LUC GODARD. **Documents**: Catálogo. Paris: Éditions Centre Pompidou, 2006. Catálogo: *Voyage(s) en utopie, Jean Luc-Godard, 1946-2006*.

JOACHIMIDES, Christos M.; ROSENTHAL, Norman (Ed.). **Art into society, society into art: Seven German artists**, Albrecht D., Joseph Beuys, K. P. Brehmer, Hans Haacke, Dieter Hacker, Gustav Metzger, Klaus Staeck: catálogo. London: Institute of Contemporary Arts. Catálogo: *Art into Society, Society into Art, 1974*.

IMPÉRIO dos sonhos. Direção de David Lynch. Estados Unidos, França: Europa Filmes: 2006. 2 DVDs (180 min.): digital, zona 4, son., color. Legendado. Ing., port.

KRAUSS, Rosalind. **A Voyage on the North Sea: Art in the age of the post-medium condition**. London: Thames and Hudson, 2000.

LA CHINOISE. Direção de Jean-Luc Godard. França: Silver Screen, 1967. 1 DVD (98 min.): digital, multizonal, son., color. Legendado. Fr., port., ing., esp.

LEE, Pamela M. **Object to be destroyed: The work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge, MA: The MIT Press, 2000.

LOST Highway. Direção de David Lynch. Estados Unidos: Universal Internacional, 1997. 1 DVD (129 min.): digital, zona 1, son., color. Legendado. Ing., esp., fr.

LÖWY, Michel. **Walter Benjamin - aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUGO, Cynthia. **Un Prophète [A Prophet, Jacques Audiard 2009]**. The Cynephile: 2010. Disponível em: <http://www.cynephile.com/2010/02/>. Acesso em 24 de novembro de 2010.

MAGHERINI, Graziella. **La sindrome di Stendhal**. Milan: Ed. Ponte Alle Grazie, 2003.

MAMMI, Lorenzo. Mortes recentes da arte. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, nº 60, julho 2001.

MARICATO, Hermínia ... [et al.]. **Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil**. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão: Uma história de Wall Street**. São Paulo: Cosac Naify, 2005

OS IDIOTAS. Direção de Lars von Trier. Dinamarca, Itália, Noruega, Suécia, França: 1998. 1 DVD (117 min.): digital, aberto para todas as zonas, son., color. Legendado. Din., port., esp.

RYOKI, André; Ortellado, Pablo. **Estamos vencendo!:** Resistência global no Brasil. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

STENDHAL. **Rome, Naples et Florence**. Paris: Michel Lévy Frères, Librairies-Éditeurs, 1854.

THE Stendhal Syndrome. Direção de Dario Argento. Itália: Special Edition, 1999. 1 DVD (113 min.): digital, zona 1, son., color. Legendado. Ital., ing.

WAR Games. Direção de Peter Watkins. Grã-Bretanha: BBC, 1965 (45:24 min.). Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Dox_cmm4feE. Acesso em 1 de outubro de 2013.

WOODS, Alan. A revolução francesa de maio de 1968. **In Defense of Marxism: 2008**. Disponível em: <http://www.marxist.com/revolucao-francesa-maio-1968.htm>. Acesso em 26 de novembro de 2010.

ZIZEK, Slavoj. **A visão em paralaxe**. Tradução: Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **Bem-vindo ao deserto do real**: Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. Tradução: Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. **How to read Lacan**. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 2006.

_____. **O ano em que sonhamos perigosamente**. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2012.