

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
ROMANCES INVISÍVEIS

Thiago Martins Prado (UNEB)
minotico@yahoo.com.br

RESUMO

Conforme Hakim Bey (2012, p. 78-79), se a arte se define como uma particularidade hegemônica, isso se dá, principalmente, pela perda de sua capacidade de inventar uma reciprocidade entre os que a vivem. Sendo a arte um reflexo do sucesso pelo mérito pessoal, o que chamam de talento seria um fantasma a cobrar de todos uma forma de triunfo coordenada para organizar o discurso estético e para aprisionar aqueles que se intitulam artistas. É um discurso que segrega não só os artistas do público em geral como os próprios artistas entre si. Como forma de tentar responder às cobranças libertárias para a arte por Hakim Bey, pode-se pensar nos esboços de narrativas deixados à margem do processo de divulgação ou de publicação. O caso dos romances invisíveis pode transformar a negação do talento numa oportunidade de contestação das forças artísticas contemporâneas. Sua invisibilidade permite sua atual invulnerabilidade pelos sistemas de cooptação; seu tom equivocado ou não encaixado em relação às exigências estéticas ainda compreende um artista não como uma pessoa especial, mas como uma existência possível a qualquer pessoa; os romances invisíveis são escancarados a escritas possíveis e potencializam um jogo polissêmico e poroso que detona quaisquer tentativas de uniformizar suas aberturas; sua experiência mais residualmente intimista, paradoxalmente, dá-lhe mais possibilidades de trocas na criação de um diálogo coletivo não mediado por tantas medições de qualidades estéticas; a presença invisível desses protorromances, sem se deixar balizar pelo discurso das representações, instiga uma imaginação tendente à alteridade, pois, se o olhar desse escritor não foi captado pela mediação estabelecida, então ele pode sugerir uma destruição dela em prol da manifestação de registros não definidos pelo mercado, pela história – inseridos entre as rachaduras e as fendas do desprezo, mas repletos de angulações não integradas, absorvidas ou submissas.

Palavras-chave: Invisibilidade. Ação política. Hakim Bey. Romance. Discurso estético.

1. *Introdução: as tentativas de uma arte não coercitiva*

A arte do futuro deve ser um traço de união entre os homens; ela deve fazer tudo para que estes possam viver, sem a intervenção do Estado e das outras instituições da coerção. (André Reszler, 2000)

Embora Dominique Berthet (2001, p. 68-70) tenha visto, no dadaísmo, uma oportunidade de recusa do academicismo, das escolas artísticas, da preocupação estetizante e até mesmo da nomeação do ente como artista, é necessário afirmar que o Dadá não conseguiu a autonegação necessária, tal como presumiu Dominique Berthet, para que seus procedimentos não se tornassem posteriormente integrados ao circuito oficial e

acadêmico. Os atos inicialmente destruidores dos parâmetros artísticos promovidos por Marcel Duchamp (1887-1964) na primeira década do século passado, por exemplo, constituíram-se numa fórmula a comandar a criação da arte contemporânea e a legitimar ou elevar ainda mais o gênio comercial dos artistas que assinam tais obras, como Damien Hirst.

Ainda que os manifestos neoístas tenham considerado a prática do plágio como uma forma de invalidar a posse e a propriedade privada no campo estético e sugerissem o pseudônimo coletivo como uma forma de driblar a nomeação do gênio que facilita, para o capital, a manipulação dos objetos estéticos no mercado de arte (HOME, 2004, p. 44-49), pode-se verificar como o ato do plágio foi incorporado facilmente às instituições acadêmicas e às práticas de negociação das grandes galerias quando são observadas obras como *After Walker Evans*, de Sherrie Levine, ou como *After Sherrie Levine*, de Michel Mandiberg, e pode-se igualmente verificar como o uso dos pseudônimos coletivos no âmbito da arte contemporânea, na verdade, aproximaram-se da lógica da grife. Por fim, o próprio neoísmo declara a impossibilidade de uma arte ou de uma política radicais no mundo atual. (HOME, 2004, p. 62)

Quando a greve da arte foi proposta no início dos anos 90 desse século, liderada por Stewart Home, um dos objetivos era esclarecer os processos pelos quais as obras de arte são legitimadas como marca de distinção por posições privilegiadas da sociedade (HOME, 2004, p. 18). Entretanto, depois dos três anos da previsão de greve, o grupo de artistas que participou (ou simulou uma participação) na greve, obteve uma valorização de suas produções tal como se a greve fosse uma estratégia especulativa no mercado de arte. Sadie Plant, de uma forma bastante ambígua, defendeu que a utilidade da greve da arte só poderia ocorrer a partir do uso massivo da propaganda (HOME, 2004, p. 28). É exatamente nesse tipo de afirmação em que reside a maior contradição da greve: o fato de elevar a propaganda como meio de contestação da condição social da arte realimenta, em verdade, o trabalho da promoção como uma das chaves de sucesso, de visibilidade e de viabilidade econômica mais utilizadas pela arte contemporânea.

Ao contrário de uma tentativa de substituição ou de um confronto direto com a lógica que define a arte ligada a uma necessária institucionalização acadêmica ou aos valores de mercado, Hakim Bey, com a sua descrição sobre a zona autônoma temporária (TAZ), sugere pistas que podem ser testadas para escapar da contínua cooptação ocorrida nos movimentos que tentam ensinar uma arte não pertencente a uma organização

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

social coercitiva. Para Hakim Bey (2011, p. 68-69): “TAZ é o único lugar e tempo possível para a arte acontecer pelo mero jogo criativo e como contribuição real para as forças que permitem que a TAZ se forme e se manifeste”. A partir disso, é preciso compreender que a zona autônoma temporária (TAZ) assim como a arte nela alimentada caracterizam-se por sua não-permanência para que evitem suas reduções como instituições que, por sua vez, formariam gestores e governos. Em verdade, Hakim Bey indica, na zona autônoma temporária, um caminho para a arte que não se direcione a uma audiência de consumidores mediados, mas que incite uma espontaneidade coletiva que se reverta em prazer para o próprio grupo da zona autônoma temporária. E, para que a arte se mantenha invulnerável, é necessário que ela predique a questão da invisibilidade – que fuja da mídia e da publicidade. Nesse sentido, a arte da zona autônoma temporária é lateral ao sistema estético de dominação social, assim como a própria zona autônoma temporária pretende-se como lateral à sociedade de consumo. Dentro da zona autônoma temporária, a arte pode até sabotar tal sistema de conversão de arte em moeda de distinção social, mas não ousa ocupar o seu espaço como um movimento de vanguarda a defender uma noção imperativa de arte.

A partir da concepção de arte por Hakim Bey, a proposta deste artigo apresenta o conceito de romance invisível como uma variação artística possível que pode ser testada dentro das características provisórias da zona autônoma temporária ou ainda, conforme prevê Hakim Bey (2010, p. 150-151), como um movimento de arte rebelde que pode derivar uma zona autônoma proibida (ZAP) não local a fim de gerar uma intensificação mais prolongada de prazeres baseados na reciprocidade e que se desfilie das amarras institucionais. Nesse sentido, a invenção dos romances invisíveis, mais que uma atividade a compor alguma área específica das artes, como a literatura ou as artes visuais, deve ser pensada como um gesto – uma atividade social colaborativa e de alcance na coletividade – que pode favorecer a polissemia como ato de sobrevivência da zona autônoma temporária ou que, na zona autônoma proibida ZAP, pode servir de canal para reconhecer os pares alternativos ao sistema da arte e para ampliar as suas zonas de autoexclusão institucional com a finalidade de intensificar e experimentar prazeres colaborativos não rotuláveis.

2. A invisibilidade das obras

nossa ânsia de poder deve ser o desaparecimento
(Hakim Bey, 2011)

Diversos romances ficam por ser escritos todos os dias e muitos são deixados à deriva como esboços que nunca chegarão a se completar como publicação viável. O sentido do exílio desses protoescritos comumente vem associado a uma experiência fracassada e a um passado abortado. Nesse sentido, não somente o enquadramento numa estabilidade aceitável para o ritmo de produção e de ganho de capital sufoca e retira as pretensões de um possível escritor, mas também a internalização de uma imagem de recepção estilizada pelo mercado ou institucionalizada pela credibilidade acadêmica pode interromper o desenvolvimento da escrita ou da sua finalização como livro. Os negociadores do mercado parecem divulgar os desejos do público ao estabelecer parâmetros de sucesso; os gestores da crítica parecem apontar para uma dimensão onde a qualidade estética impera ou onde as obras assimilam as urgências de um cenário social específico. Entretanto o que essas duas forças produzem é mais escassez ao represar forças não representativas de interesses já manifestos – predominantemente cooptados – e invisibilizar projetos de escritos.

É preciso entender que boa parte desse sentimento de frustração deve-se ao fato do desiludido escritor não conseguir desprender-se da lógica das amarras econômicas no sistema de publicação ou das amarras acadêmicas, que manipulam conceitualmente o objeto da cultura em prol da edificação de uma elite intelectual – mantendo os valores de uma antiga ou integrando os de uma nova. Se se considerar tanto a marca do mercado como a da credibilidade advinda da crítica institucional, a elevação do fracasso de tal escritor deve-se ao alargamento de um sistema de segregação, exclusão, filtragem, que especula uma qualidade trocável no campo da representação sociocultural. Nesse sentido, a melancolia distante como fantasma advindo da nulidade do projeto de romance persegue esse escritor por causa da sua aliança com o discurso sobre a crise das representações.

As falas sempre atuais a respeito da crise das representações, paradoxalmente pensando combater as estruturas de filtragem, forneceram possibilidades de renovar os próprios filtros dos valores estéticos. De forma concomitante, tais discursos viabilizaram novos entendimentos

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

sobre o que deve ser desprezado no campo da arte, perdurando ainda com um movimento de invisibilização e de não pertinência dentro da lógica da permutação (ou da negociação) simbólica das representações. Não é à toa que, enquanto existe todo um contágio global por clamores a mais representações como artifício de solução dos nossos problemas socioculturais, Hakim Bey (2011, p.67) afirma que a representação se tornou, nada mais nada menos, que o esvaziamento da própria presença. E é nesse sentido que tal pensador anarquista cobra um outro movimento da arte: ao invés de ela reclamar o seu espaço na representação, a arte tem que ser uma mensagem de adeus para a história e para o mercado, em que o desaparecimento do artista sinaliza, por meio da máxima supressão institucional da arte, a realização da própria força artística.

3. *A influência do capital na arte segundo Hakim Bey*

desde as primeiras tábuas de barro ou as moedas de electrum, o dinheiro já não era nada além de dívida, nada além de ausência. (Hakim Bey, 2012)

Conforme Hakim Bey, o maior trunfo da ação imediatista, inclusive na arte, está na invisibilidade e na capacidade de se metamorfosear para que se preserve oculta. A invisibilidade inverte a lógica da representação, pois despreza a simbologia dos canais de fala como reinvidicação de espaços para as práticas de participação social e estética. Para Hakim Bey (2012, p. 78), estando a tarefa artística limitada ao plano da representação, ela prende-se a alguns níveis de simulação comandada pelo capital. Primeiro, a arte pode sobreviver ligada a uma tradição que consolida os valores de uma elite econômica que comunga uma superioridade cultural propagada por meio da invenção de uma qualidade estética. Segundo, a arte pode deflagrar uma oposição ao mercado e à ordem estética estabelecida, mas sua transgressão traduz-se em exacerbação de valores consensuais pelo fato de ela falar dos canais de apreciação de arte, contra os canais, mas preservando o olhar pelos mesmos canais de criticidade – e o pior, nesse caso, é a ascensão do ato transgressor como obra de arte pela discussão contínua sobre esses canais como um gesto de se incorporar a eles pela estratégia de se publicizar como um produto novo e diferencial. Terceiro, a arte pode chamar para si a apelação de valores socioculturais desconsiderados pelo sistema estético tradicional, entretanto, nesse caso, ela oportuniza novos nichos de apreciação para o consumo estético, potencializando mercados através da fetichização da diferença integrada à necessidade do capital corporativo em expandir seus territó-

rios. Por fim, presa ao discurso das estratégias das representações socio-culturais, a arte atende às demandas do monopólio da interpretação mediado pelo capital.

No sentido de Hakim Bey (2012, p.40), o próprio capital é a maior doença da representação, ou seja, o maior signo de ausência: a materialidade do capital não chega a 10% do existente, a representação do dinheiro só pode ser descrita por meio da especulação da dívida, daquilo que não se tem, daquilo que não se presentifica e ainda, por meio da sua mediação, daquilo que esvazia a possibilidade da presença de pessoas, de objetos ou de espaços. Como ramificação da necessidade de representação, a arte não se descola do capital e, ao fazer isso, inibe as características que poderiam presentificá-la, isto é, poderiam torná-la possível sem o contágio da representação – da mediação negociada pelo centralismo do signo do capital.

Assim como a circulação de capital existe num reino de desapontamentos onde a produção da riqueza faz-se pela soma das misérias alheias e da miséria de tudo que não pode ser traduzido pela linguagem do capital (BEY, 2012, p.75), da mesma forma, dá-se com o artista cuja arte adota o prisma da necessidade de se transformar em objeto da representação: os que acumulam sucessos artísticos fazem-no por meio dos fracassos de muitos, e, por consequência, os chamados fracassos, além de alimentar e dar visibilidade aos talentos eleitos, preservam a atmosfera de miséria em massa e de eleição de poucos pela falsa percepção do mérito pessoal.

Se a arte se define como uma particularidade hegemônica, ao invés de uma particularidade anti-hegemônica, isso se dá, principalmente, pela perda de sua capacidade de inventar uma reciprocidade entre os que a vivem (BEY, 2012, p. 78). Sendo a arte um reflexo do sucesso pelo mérito pessoal, o que chamam de talento seria um fantasma a cobrar de todos uma forma de triunfo já apontada, já coordenada para organizar o discurso estético e para aprisionar aqueles que se intitulam artistas. É um discurso que segrega não só os artistas do público em geral como os próprios artistas entre si. Ao final, têm-se um sacrifício dos desejos de uma maioria de artistas – sempre espelhando uma vontade por ser aceito no discurso estético que o prende – e uma escolha demasiadamente arbitrária dos poucos que compõe os “avanços” na qualidade artística. Interessante notar como os discursos de apreciação crítica de obras estéticas, por serem todos de natureza especulativa, facilitam os apadrinhamentos e as parcerias vantajosas, que sustentam ganhos simbólicos entre crítico e ar-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

tista eleito. O desejo por uma obra de grande representação de talento artístico é fruto de um discurso estético explorador desse próprio desejo se se avaliar que o artista almeja, por meio de sua criatividade, marcar uma diferença no código cultural como fator de agregação social, mas que acaba por preservar a mecânica que articula arte à segregação. É por isso que, notando que os desejos se anestesiaram e mortificaram-se por meio das representações, Hakim Bey (2011, p. 67) irá sugerir um movimento para a arte que incite uma presença que não pode ser representada sem que desapareça, redefinindo o desejo não pelo estigma da escassez, mas pela riqueza das metamorfoses possíveis para não ser capturado pela mediação pasteurizadora do capital.

4. *Conclusão: romance e invisibilidade*

A noção de trazer alguma beleza nova para a existência implica em descartar ou explodir toda a velha fealdade. (Hakim, Bey, 2008)

Como forma de tentar ativar uma massa crítica para a singular concepção de arte de Hakim Bey, pode-se pensar no caso dos esboços de narrativas deixados à margem do processo de divulgação ou de publicação. O caso dos romances invisíveis pode transformar a negação do talento numa oportunidade de real presença de força artística. Primeiro, sua invisibilidade permite sua atual invulnerabilidade pelos sistemas de cooptação. Segundo, seu tom equivocado ou não encaixado em relação às exigências estéticas ainda compreende um artista não como uma pessoa especial, mas como uma existência possível a qualquer pessoa. Terceiro, como conjunto inacabado de projeto, o romance invisível é mais que aberto a leituras diferentes, é escancarado a escritas possíveis; a utilização de sua experiência potencializa um jogo polissêmico e poroso que detona quaisquer tentativas de uniformizar suas aberturas. Quarto, sua experiência mais residualmente intimista, paradoxalmente, dá-lhe mais possibilidades de trocas na criação de um diálogo coletivo não mediado por tantas medições de qualidades estéticas, mas com capacidade de presença que, infinitamente, pode ser rearrumada. Quinto, a presença invisível desses protorromances, sem se deixar balizar pelo discurso das representações, instiga uma imaginação tendente à alteridade, pois, se o olhar desse escritor não foi captado pela mediação estabelecida, então ele pode sugerir uma destruição dela, uma quebra dos mecanismos de eleição de sucesso estético em prol da manifestação de registros não definidos pelo mercado, pela história – inseridos entre as rachaduras e as fendas do des-

prezo, mas repletos de angulações não integradas, absorvidas ou submissas.

De uma certa maneira, a proposta de invisibilidade na arte literária surge para se confrontar à cumplicidade dos romances de sucesso com as práticas de mercado e à dos romances de prestígio advindo da crítica especializada com as formas de organização do controle social de conhecimento ao tempo em que se observa que a marginalidade de escritos inacabados ou hipotéticos corresponde a uma metáfora de projetos de sociedade sufocados ou abandonados. No âmbito dos cultores da literatura, afirma-se que a arte de prestígio, por meio de sua criatividade, tem o poder de sugerir uma possibilidade diferente de pensar o mundo, deve-se, no entanto, entender a limitação que tal concepção possui ao atrelar a sublimação de projeções etéreas de um mundo distante ao esgotamento das disposições para fazer mudar significativa e radicalmente o ambiente. Quando se analisa a predominância da atuação social da literatura no mundo contemporâneo, verificam-se as possibilidades de ela fazer fruir um afastamento da rotina diária de produção, captação e gasto de capital ou de ela ser entendida como fruto de uma sofisticação cultural. A arte literária e os seus valores estéticos, mesmo quando se aproximam do mundo, compartimentalizam o indivíduo num delírio anestesiante ora de gozo estéril a rechaçar todo o ambiente que lhe circunda, ora de vaidosa consciência superior a explicar ou a criticar o universo. Dentro desse entendimento da literatura como hierarquização de valores culturais ou como espaço privilegiado do pensar, tal arte preserva a exclusão como modo de organização social.

Ao contrário dessa organização do sistema de arte que elege os superiores da estética e rebaixam todos os outros artistas ao silêncio e ao esquecimento, a atividade dos romances invisíveis permite abrir um mapa de exclusões e renovar o sentido dessa exclusão em prol de um prazer coletivo e colaborativo. Ademais, o exercício da invisibilidade amplia a imaginação sobre a alteridade (e a sua aceitação), permite também, para o indivíduo, a experimentação do olhar como renovação de si, enfraquecendo o egoísmo que alimenta a competição na esfera estética, permite rebaixar os fantasmas que organizam a visão do *ego* ao fazer com que o “participante” dos romances invisíveis se alimente de seu próprio desaparecimento como fantasmagoria. Os romances invisíveis, nesse sentido, não estimulam a renúncia ou a cumplicidade; eles inventam uma possibilidade de investir na leveza dos disfarces e na amplitude da porosidade como estratégia de silente luta, e, nesse caso, não se luta para adentrar ao

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

sistema institucional da arte, mas para viver sem ser importunado por ele, com um conceito próprio de arte e evitando ou sabotando as táticas de cooptação ou submissão à cultura oficial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTHET, Dominique. Dada, nem Deus nem Arte. In: RAGON *et al.* *Arte e anarquismo*. São Paulo: Imaginário, 2001, p. 61-73.

BEY, Hakim. *Milênio*: por e contra a interpretação, religião e revolução, notas sobre o nacionalismo. Porto Alegre: Deriva, 2012.

_____. *Sobre a anarquia*: guerra da informação, fé midiática de fim de século, ataque oculto às instituições. Porto Alegre: Deriva, 2008.

_____. *TAZ*: zona autônoma temporária. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.

_____. *Tempos modernos e oceano de limonada*: zona autônoma temporária, zona proibida, zona autônoma sazonal, zona autônoma permanente. Porto Alegre: Deriva, 2010.

HOME, Stewart. *Manifestos neoístas*: greve da arte. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

RESZLER, André. *A estética anarquista*. Trad.: T. Costa. Rio de Janeiro: Achiamé, [s./d.].