

RESUMO

No presente texto levantamos a hipótese que a arte política não é aquela que visa transformar o espectador de obras de arte em ator da revolução, mas a que trabalha de uma maneira específica o ser espectador mesmo. Esse trabalho de uma revolução na posição do espectador visa acolher certa distância interna à política, certa diferença que introduz a realidade da injustiça ou da revolta na percepção social consensual, e que é solapada normalmente pelos meios de informação. Analisamos, nessa perspectiva, dois exemplos: as reflexões de James Agee sobre o significado do trabalho que deu lugar a *Let us now praise famous men*, e a contribuição de Jean-Luc Godard ao filme coletivo *Loin du Vietnam*.

PALAVRAS-CHAVE: arte; política; revolução; Agee; Godard.

ABSTRACT

In this text we argue that political art is not the art practice which aims to transform the spectator of the art world into an actor of the social revolution, but one which refers to a specific way of creating a spectator's position. This way of producing a revolution in spectator's position aims to accommodate a certain internal distance of politics itself, a certain difference which is introduced by the reality of injustice or revolt in consensual social perception, and which is usually undermined by the means of information. In this perspective, we analyze two examples: James Agee's reflections on the meaning of the work that gave rise to *Let us now praise famous men*, and Jean-Luc Godard's contribution to the collective film *Loin du Vietnam*.

KEYWORDS: art; politics; revolution; Agee; Godard.

---

\* Universidade Federal de Campina Grande - UFCG, Campina Grande, Paraíba, Brasil; jcarmonahurtado@gmail.com

As reflexões que eu queria partilhar com vocês têm sua origem em uma pequena mas real polémica que aconteceu na França o ano passado, ao redor da exposição “Soulèvements” (que podemos traduzir por “Levantamentos” ou “Insurreições”), comissariada por Georges Didi-Hubermann. Nela, Didi-Hubermann tenta construir uma espécie de enciclopédia da revolta, ou de atlas do *pathosformel* da insurreição, segundo o modelo de seu admirado Aby Warburg<sup>1</sup>. Não quero entrar aqui a valorar essa exposição nem o trabalho de Didi-Hubermann nela. Eu acredito que tem a ver com um projeto que Walter Benjamin indicou: aquele de pesquisar as formas do que ele chamava a “tradição dos oprimidos”<sup>2</sup>, ou seja, a tradição daqueles que não têm tradição, a experiência histórica daquelas formas de vida que não dominam a história. Acredito que é um projeto muito difícil e exigente, mas que tem de ser levado, pelas pessoas que se sintam concernidos por ele, com muita seriedade. Também não tenho certeza se a exposição de Didi-Hubermann significa um passo adequado nessa direção. Mais uma vez, não quero entrar a julgar isso. O que provocou minha reflexão foram algumas das críticas que recebeu essa exposição, e foram bastantes<sup>3</sup>. Também não quero detalhar o conteúdo dessas críticas.

1 O leitor interessado pode consultar o catálogo da exposição, que além das reproduções das obras contem textos do próprio Didi-Huberman e de Nicole Brenez, Judith Butler, Marie-José Mondzain, Antonio Negri e Jacques Rancière: Georges Didi-Huberman, *Soulèvements*, Paris, Gallimard/Jeu de Paume, 2016.

2 Trata-se da conhecida oitava tese “Sobre o conceito de história”: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ no qual vivemos é a regra...” (Citada na tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller: Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, São Paulo, Boitempo, 2005, p. 83).

3 Alguns exemplos entre outros muitos: [http://www.liberation.fr/debats/2017/01/08/1-histoire-sociale-n-est-pas-de-l-art\\_1539974](http://www.liberation.fr/debats/2017/01/08/1-histoire-sociale-n-est-pas-de-l-art_1539974) ; <https://blogs.mediapart.fr/fnicolas/blog/231216/sur-l-exposition-soulevements-de-georges-didi-huberman-au-jeu-de-paume> (Consultados em 21 de julho de 2017).

Apenas assinalar o que elas, em conjunto, me pareceram revelar, sobre nosso presente. Pois é verdade que nos grandes encontros da arte (como as bienais, festivais, grandes exposições) não é incomum encontrar obras que tentam produzir uma relação com as lutas sociais e políticas, as resistências, as formas de manifestar uma desconformidade que acontecem em nosso mundo. Mas ainda assim, me parece que há uma espécie de suspeita *a priori* muito, mas realmente muito espalhada, em relação a qualquer tentativa desse gênero, e que talvez nós todos, também quem está escrevendo, partilhemos. Essa suspeita diz respeito à relação justamente entre a arte e a política. É como se a suspeita e desconfiança *a priori* que provocam em nós esse tipo de exposições (e talvez também uma esperança mais secreta) tivesse a ver profundamente com isso, com o fato de considerar que no fundo a arte e a política são mundos completamente diferentes, e que não deveriam se misturar. Se colocamos a questão do ponto de vista mais simples, essa diferença seria a diferença entre dois mundos, ou entre duas posições alternativas da existência: a posição do espectador e a posição do ator.

## **1. Revolucionar a posição do espectador**

Em Benjamin, para voltar uma última vez a ele, a relação entre arte e política podia ter duas formas. Primeiro uma forma reacionária, para resumir muito simplesmente, que seria a da “estetização da política”, que tinha a ver com o uso que os nazistas faziam dos modernos meios de

comunicação e dos grandes espetáculos coletivos, que tornavam os povos espectadores ainda mais passivos e conseguiam que mesmo desfrutassem do espetáculo da violência ou de sua própria destruição. E havia também em Benjamin uma possibilidade revolucionária da arte se relacionar com a política, que é o que ele chamava de “politização da arte”, e que pensou de um modo bastante exigente ao redor dos artistas soviéticos que abandonavam as formas seguras e estabelecidas da arte mais contemplativa ou aurática para se lançar nas aventuras da construção sensível e material do socialismo. Se na “estetização da política” a tendência era à passividade do espectador na guerra fascista, a “politização da arte” visava ao invés uma implicação crescente dos povos nos processos de construção do novo mundo comum<sup>4</sup>. Mais uma vez, temos em Benjamin o entendimento tradicional da relação entre arte e política como a relação entre o ator e o espectador do mundo comum, e com a valorização habitual que diz que ser espectador é algo ruim e passivo, e ser ator algo bom e ativo. Também, mesmo se é muito habitual, é possível se surpreender que quem faça essas distinções e valorizações seja alguém cuja atividade fundamental na vida fosse ser espectador do mundo comum e da história e escrever seus pensamentos a respeito. É o que pode se definir como uma forma de má consciência, ou do que Hegel chamava de consciência infeliz, e que tem sido tão habitual nos intelectuais engajados na luta social, nessas frações da burguesia que abraçam a luta proletária, como escreveu Marx no *Manifesto comunista*, ou desses escritores de um período de transição entre

<sup>4</sup> Sobre esses assuntos, a referência é aos textos “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” e “O autor como produtor”, em: Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*, São Paulo, Brasiliense, 1987.

a sociedade de classes e a sociedade sem classes, que Virginia Woolf chamava de escritores da torre inclinada<sup>5</sup>.

Mas é preciso não largar demasiado rápido essa oposição entre arte e política como a oposição entre o espetador e o ator, e como a posição entre a passividade e a atividade. Pois é uma oposição tão antiga e tão solene, tão fortemente assentada nos espíritos, que é preciso examinar ela com muita atenção. Quem tenha participado alguma vez em alguma luta social ou política sabe disso, sabe como é difícil não se sentir mal só contemplando, só sendo espetador. Sabe como essa posição parece covarde, indigna. A sociedade, a sociedade capitalista na qual vivemos, é injusta, violenta, opressiva, desigualitária, isso é um fato. Então, quem se revolta, como diria Sartre, tem razão de se revoltar. E é isso o que deveríamos fazer todos: nos revoltar imediatamente, agora mesmo. Não há nada mais urgente do que transformar a sociedade, do que lutar pela justiça. E é essa urgência, essa urgência que é porém razoável ou racional, a que nos impele a agir. E todo mundo concordaria nisso: é urgente e razoável agir. O problema é que nem essa urgência nem essa razão indicam as formas em que seria preciso agir. O problema, também, é que às vezes tentamos agir e não conseguimos. Ou talvez adotamos as formas disponíveis do agir mas em algum momento começa a dúvida, achamos que na verdade não estamos agindo, que isso é apenas um agir na aparência, que na verdade a

---

<sup>5</sup> Mesmo se é pouco conhecido, esse ensaio de Woolf é um dos textos mais profundos que já têm sido escritos sobre as diferentes formas que adota o problema da literatura em uma sociedade de classes, em uma sociedade em transição e em uma sociedade sem classes. “A torre inclinada”, em Virginia Woolf, *O valor do riso e outros ensaios*, São Paulo, Cosac Naify, 2014.

sociedade continua funcionando na mesma direção e a justiça parece tão longe como sempre. Mas se pensamos isso, se formamos um juízo sobre as ações coletivas em que participamos, quer dizer que não somos mais atores mas espectadores, que não estamos já mais dentro ou na grande proximidade da ação, mas fora e a certa distância, ou que somos espectadores também mesmo quando somos atores. Eis a questão essencial, talvez: que na prática da ação não existe esse corte absoluto entre o ser espectador e o ser ator; mesmo se, evidentemente, pode haver decisões mais absolutas, do tipo não participar em certos processos, por exemplo. Mas a ação continua, e ação sempre faz parte do mundo comum, mesmo a aparentemente mais solitária. Então, o razoável talvez seria partir daí, do fato que não há essa ruptura tão radical entre o ser espectador e o ser ator, e que a diferença entre a arte e a política talvez não tenha tanto a ver com isso, e seja preciso buscar em outra parte.

Pois uma ação, mesmo uma ação coletiva, é certo tipo de espetáculo. Ou seja, algo que acontece no mundo comum, e que ao mesmo tempo o altera, em primeiro lugar, de uma forma sensível: assim com as manifestações de novos sujeitos políticos, ou de sujeitos políticos não determinados. Assim também, por exemplo, com as ocupações de fábricas, de praças públicas, de escolas ou de universidades, que mudam o modo habitual em que funcionam esses espaços. Esse tipo de acontecimentos, é preciso dizer isso desde logo, se apresentam normalmente a quem no começo não participa deles, a quem não iniciou esses processos, como espetáculos. Ou seja, essas ações apelam a um espectador, a uma posição

de espetador. Esse espetador, se desenvolve um interesse pelo espetáculo, se considera que há algo importante nele, que manifesta uma urgência razoável, vai talvez querer participar dele. Mas, mais uma vez, essa vontade de agir com os que estão agindo ainda não determina as formas possíveis dessa ação: participar em um processo coletivo, pode ser ir com efeito às fábricas, às praças, às escolas, e se juntar com os que lutam, e tentar construir algo em comum com eles. Mas não é essa a única forma de ação possível, e mesmo a mais útil em algumas situações. Às vezes a forma de ação de escrever alguma coisa ou de fazer um filme pode ser ainda mais intensamente política do que ir às ruas com o povo. Em qualquer caso, o fato que queria salientar é que sempre há essa posição de espetador, e não é possível não julgar; e também os atores populares julgam, não estão simplesmente na proximidade infinita da ação, e mesmo para começar a agir tiveram de julgar o mundo e sua situação nele. Enfim, eu acredito que sair desse ressentimento que domina amplamente as relações entre a arte e a política tem a ver com assumir isso, que sempre há uma posição de espetador nas ações, ou seja, que sempre há o que podemos chamar uma *distância interna* à política mesma.

Eis por que tantos pensadores, por exemplo Deleuze<sup>6</sup>, escreveram sobre a insuficiência do jornalismo, da informação e da comunicação, para transmitir tanto a alegria e as mostras de coragem das lutas quanto

---

<sup>6</sup> “Coloquemos assim: a informação é o sistema de controle das palavras de ordem, palavras de ordem que circulam em uma sociedade dada. O que a obra de arte pode ter a ver com isso?” Gilles Deleuze, “O que é o ato de criação?”, em: VV. AA. (Organizado por Rodrigo Duarte), *O belo autônomo. Textos clássicos de estética*, Belo Horizonte, Autêntica, 2012, p. 396.

o sofrimento e a opressão de quem padece mais intensamente a injustiça. Pois justamente a comunicação, os meios de informação, o que fazem e seu princípio mesmo é abolir a distância interna à política. No jornal, seja em papel ou na televisão, tudo entra na mesma série, a série do que não muda, do que sempre está colocado do mesmo modo. E essas máquinas interpretativas oficiais, que também tem a ver com certos discursos dominantes, têm uma força enorme para digerir qualquer revolta, e continuar com a ordem habitual das coisas. Essa ordem habitual das coisas tem a ver mais concretamente com o lugar de espectador e/ou ator que já cada um de nós ocupa. Daí que seja impossível “comunicar” a revolta ou a injustiça, pois tratar-se-ia de conservar as posições de ator e espectador já existentes no encontro de algo que exige, com urgência e razão, sua modificação radical.

E é essa justamente, em nossa hipótese, a função que a arte pode adotar nessas situações. Não se trata de abolir a distância: pois um museu, ou um livro, ou um filme, nunca vai transformar-se em uma praça, uma fábrica ou uma escola ocupada. Mas um museu, um livro ou um filme podem tentar acolher a distância, a diferença e a divisão que certa situação de injustiça intolerável, ou certa situação de revolta esperançosa, instauram ou podem instaurar em nosso mundo comum. Um livro, uma imagem, ou montagem de imagens ou uma montagem de documentos históricos e de obras de arte não podem fazer uma revolução; isso, apenas os povos, apenas os sujeitos quaisquer podem fazer. Mas podem acolher uma distância, podem ajudar a ver, a se formar um juízo; podem, enfim, construir uma



posição de espectador, uma posição revolucionária de espectador. Pois o ódio à estética, à estetização da política e assim por diante talvez não seja no fundo mais do que um ressentimento em relação à política mesma, e à distância interna que suas manifestações estabelecem nas formas habituais de habitar o mundo: e é essa a base do triunfo da comunicação, mesmo em aqueles que pretendem lutar por outra ordem social, e que é a vitória quotidiana da tradição dos vencedores.

Nossa finalidade aqui é apenas analisar um pouco, começar a descrever ao menos, o que seria uma posição revolucionária de espectador, ou o que quer dizer revolucionar a posição do espectador acolhendo nas formas da arte a realidade da injustiça ou da revolta. Transformar ou revolucionar a posição do espectador não consiste em mobilizar ele para tal luta social ou tal ajuda humanitária, senão em primeiro lugar em desmobilizar ele em relação a sua posição habitual de espectador-ator, a posição que a comunicação oficial e sua ocupação social constroem dia trás dia. Então, a arte teria uma função política limitada e modesta: não se trata de mudar o espectador passivo da injustiça em ator ativo da revolução, mas de deslocar a posição mesma do espectador, revolucionar essa posição; trata-se de um trabalho interno ao ser-espetador. Um trabalho de medir a distância e a proximidade que nós faria sentir tal injustiça ou tal revolta. Em lugar da comunicação abstrata e reificada da informação, a arte política seria uma forma de comunicação concreta, singular, cuja finalidade, para parafrasear Lenine, é a de construir uma posição de espectador concreta para o espetáculo de uma situação de injustiça ou de revolta concreta.

## 2. O peso, o mistério e a dignidade do real

Quereríamos analisar apenas dois exemplos nessa direção. O primeiro teria a ver com o trabalho da arte em relação a uma realidade de injustiça: é o que foi publicado na forma de livro em 1941 com o título de *Let us now praise famous men*<sup>7</sup> (existe uma tradução no Brasil chamada *Elogiemos os homens ilustres*<sup>8</sup>), e que contém uma série de fotografias de Walker Evans e uma série de textos de James Agee. Rancière, no seu livro *Aisthesis*, dedica um capítulo bastante detalhado a esse trabalho<sup>9</sup>. Talvez tenham sido mais conhecidas e mais comentadas as fotografias de Walker Evans, nas quais podemos conferir que aqueles homens famosos do título do livro são na verdade algumas famílias de fazendeiros muito pobres e completamente anônimos do Alabama. O contexto é a época da grande depressão depois do crack da bolsa de 1929. Walker Evans e James Agee foram contratados como jornalista e fotógrafo por uma agência do governo para documentar as condições de vida desses fazendeiros miseráveis, na perspectiva do que depois ia ser a política do New Deal. Eles deviam escrever um artigo de caráter sociológico; em lugar disso fizeram uma obra de arte romântica e modernista ao mesmo tempo, como uma mistura entre *Em busca do tempo perdido* de Proust e os mergulhos surrealistas da época. Trata-se de uma estetização da política, ou ainda pior, de uma

7 James Agee/Walker Evans, *Let us now praise famous men*, Massachusetts, First Mariner Books, 2001.

8 James Agee/Walker Evans, *Elogiemos os homens ilustres*, Trad. Caetano Waldrigues Domingo, São Paulo, Companhia das letras, 2009.

9 Trata-se de “L'éclat cruel de ce qui est (Haley County, 1936-New York, 1941)”, em: Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.

estetização da miséria? Fazendo arte em lugar de sociologia, não estavam na verdade contrariando essa política do new deal que ia fazer acessar aos pobres ao bem-estar social?

Mas será que em nossas sociedades a miséria já não está “estetizada”, e de uma maneira bem determinada? No sentido de que os pobres são seres dignos de comiseração, que precisam da nossa caridade no melhor dos sentidos, ou que apenas merecem nosso desprezo no pior. Eis a “estética” da comunicação habitual da pobreza: é o imediato da pobreza, o que transmitem sem cessar sobre ela os meios de informação, o que reproduz um certo consenso de base que faz funcionar corretamente a sociedade desigualitária e o que delimita nossa posição de espectador sobre ela. O espetáculo da pobreza seria tão pobre que é melhor nem olhar para ele: no máximo, dar uma moedinha ou uma ajuda social sem se demorar na contemplação. Mas justamente, Evans e Agee mostram que essa pobreza, quando dirigirmos nosso olhar, nossos pensamentos, nossos desejos, nossos sentimentos e toda nossa atenção para ela é de uma riqueza infinita, na qual corremos o risco de nos perder completamente, como no absoluto schellingniano ou na noite de Novalis. Só que essa riqueza da pobreza é de uma beleza que dói, de uma beleza no limite do terrível, como a do anjo das elegias de Rilke. Pois talvez o que sentiram Evans e Agee, a realidade do mundo que atingiram na sua temporada convivendo com aqueles fazendeiros de Alabama, é justamente a coincidência ou a super-posição entre uma beleza infinita e uma injustiça infinita. E a questão é como comunicar isso: certamente um artigo jornalístico sociologizante não o vai

conseguir. Mas eis a questão: *não o que fazer diante disso*, pois as formas da ação são sempre indeterminadas nessa generalidade; mas, antes, *como nos colocar diante disso*: como enxergar, como focar, como dar uma forma que se corresponda com esse conteúdo concreto da coincidência do infinito da beleza e da injustiça, ou da riqueza e da dor. O problema é como construir, enfim, uma posição de espectador à altura dessa realidade. Sendo a beleza e a injustiça infinitas, a arte tem de produzir uma restituição também infinita, para produzir uma verdadeira comunicação.

É assim que James Agee define ao livro, o conjunto de textos e de fotografias: uma experiência em comunicação humana, e não uma obra de arte, de modo nenhum uma obra de arte. Como ele escreve no texto introdutório: “E por cima de tudo: em nome de Deus, não pensem que isso aqui é Arte” (AGEE, 2001, p. 12)<sup>10</sup>. E é que são os artistas os primeiros que desconfiam absolutamente da arte e da estética, e ninguém precisa dar lições para eles sobre os riscos de uma “estetização da política”, e essas lições sempre carecem de seriedade. Eis o que para Agee faz com que a busca dessa comunicação precise evitar a arte: justamente a seriedade. Essa atitude de seriedade é o produto “do peso, do mistério e da dignidade” (AGEE, 2001, p. 9) daquilo que se trata de comunicar; a consequência do fato de que o que se quer comunicar não é um produto da imaginação, mas algo real, algo existente, seres humanos reais. Daí que aquele que comunica também não deva brincar ao artista: ele precisa ser também um ser humano absolutamente real, e se expor desse modo na sua comunicação, com um atitude de sinceridade absoluta em relação a si próprio. Eis a opo-

10 Traduções nossas.

sição fundamental que constrói Agee: na arte, na ficção, toda existência, toda significação recebe seu sentido do artista; o que temos na arte, na vontade de fazer arte, é o mundo do artista e de seu imaginário: algo leve de mais, algo agradável que pode ser consumido tranquilamente. Mas no esforço de comunicação real trata-se justamente tanto de destruir a imaginação quanto de destruir o artista, para só fazer aparecer a realidade (com seu peso, seu mistério, sua dignidade), os seres humanos reais. Apenas um ser humano real pode comunicar algo real, nunca um artista. Ora, isso não significa que Agee vai opor um gênero documentário de escrita a um gênero de ficção; pois o fato que o documentário tenha se transformado em um gênero entre os outros mostra até que ponto é incapaz de aproximar a comunicação real. Não há questão de gênero em lugar nenhum: apenas de esforço consciente, de seriedade. Exemplos desse esforço de comunicação foram, segundo Agee, Beethoven, Cézanne, Van Gogh, Swift, Kafka, Blake, Freud, Dovschenko, Eisenstein, Joyce, Céline, Jesus Cristo. A tradição secreta de Agee é muito variada: mas na maior parte, essas tentativas de comunicação real foram assimiladas pela nossa cultura na forma de obras de arte. E esse é também o destino normal que o futuro vai dar ao esforço de comunicação real de *Let us now praise famous men*, como Agee sabe perfeitamente. Mas a arte, a arte verdadeira, nunca é arte na sua origem: eis o que se trata de mostrar. Nunca procurou a beleza, nem a sublimidade, nem a originalidade, nem nenhuma dessas categorias “estéticas”: apenas buscou a comunicação humana real, e a capacidade de restituição e de justiça infinita em relação à realidade que esse tipo de

comunicação possui.

Não o mundo do artista e do imaginário mas aquele da comunicação real entre seres humanos reais: eis o que é visado pela obra de Agee e Evans. Nessa comunicação que quer destruir tanto a imaginação quanto o artista a câmara é o instrumento privilegiado: como escreve Agee, ela é o olho contemporâneo, “o instrumento central do nosso tempo” (AGEE, 2011, p. 9). A câmara regista o real e não pode senão fazer isso, por isso os olhos do escritor têm de se aproximar do olho mecânico da câmara fotográfica, e o exercício fundamental seja o da descrição infinitamente detalhada e minuciosa desses seres humanos e do cenário das suas vidas, o esgotamento do real. Mas não se trata de produzir imagens, com essas descrições exaustivas. Não é apenas o sensível ou o visível o que importa, mas, mais uma vez, a existência real, a realidade, com seu *peso*, seu mistério, sua dignidade. Assim, cada descrição infinitamente detalhada tem de ser atravessada pela emoção, pelo sentimento humano real: pois não é apenas a câmara que é grande instrumento do nosso tempo. Junto com ela, como diz Agee, o outro grande instrumento é a “consciência desarmada e desassistida” (AGEE, 2011, p. 9). O escritor é a câmara humana, a câmara que sente, que pensa, que deseja. E apenas esses pensamentos, emoções e desejos de um ser humano real são capazes de restituir a realidade. Mas para isso o ideal seria não escrever em absoluto: apenas mostrar as fotografias, e acompanhar elas de fragmentos da realidade, pedaços de algodão, gravações de vozes, cheiros, pratos de comida e excrementos (Cf. AGEE, 211, p. 10). Ora, isso teria sido considerado pela sociedade

como algo ainda mais artístico do que o livro que resultou efetivamente, algo semelhante aos colagens surrealistas ou as instalações da arte contemporânea.

Então, com que se parece a realidade, com que se parece a realidade de algumas famílias de fazendeiros pobres de Alabama? Como comunicar essa realidade, esse peso, esse mistério, essa dignidade? E como fazer para que essa comunicação da realidade chegue à destruição da convenção da comunicação social, ao apelo à restituição infinita? O esforço em comunicação real revela também algo muito profundo sobre a arte, sobre a natureza secreta da arte, como temos dito antes: e é que o que nossa sociedade burguesa e segura considera como arte sempre foi na verdade esforço de comunicação humana real. Para compreender isso, só é preciso escutar uma sinfonia de Beethoven ou de Schubert, escreve Agee. Mas escutá-la de um modo determinado, a partir de um protocolo de audição muito específico. É preciso escutar essa sinfonia no volume máximo possível, o mais perto que seja tolerável do alto-falante, e se abandonar completamente a ela. Não se aproximar à música, com a atitude de um espectador que julga desde a distância, mas se abandonar totalmente a ela, deixar que ela nos atravesse, que nos invada, até o limite da tolerância corporal. Não se trata de escutar a música, mas de *ser* essa música. Restituir a essa música o fato da sua existência real, de seu peso, de seu mistério, de sua dignidade: a beleza infinita e a dor infinita simultaneamente. Eis o que vamos ouvir então, segundo Agee:

É, para além de qualquer cálculo, selvagem e perigoso e assassino de qualquer equilíbrio na vida humana como a vida huma-

na é; e nada pode se comparar com a violação que pratica em tudo o que está morto; nada a exceção de qualquer coisa, qualquer coisa na existência ou no sonho, percebida em qualquer lugar remotamente perto de sua verdadeira dimensão. (AGEE, 2011, p. 13)

Eu acredito que essa tenha sido a tendência fundamental da arte política, quando tem sido praticada com seriedade: revolucionar a posição do espectador não no sentido de chamar ele para a ação, ou no sentido de fazer que ele contemple o mundo com uma perspectiva científica; mas no sentido de fazer do espectador do mundo do imaginário artístico um espectador da realidade, de *fazer entrar a realidade* (seu peso, seu mistério, sua dignidade) *na posição do espectador*. Não tanto transformar a passividade em atividade, mas abolir tanto a passividade quanto a atividade no ser mesmo. O que importa é enxergar que a arte é como a realidade é; e que o que importa é *ser*, ser espectador e ator da realidade. É uma busca ontológica quase, mais do que estética ou política no sentido habitual dessas palavras: uma busca da forma da qualidade do real.

### 3. A paciência e o grito

O segundo e último exemplo que quereríamos analisar brevemente tem mais a ver não tanto com a posição da arte diante da realidade da injustiça, mas da realidade da revolta, da resistência ou da revolução. Ora, a palavra de ordem de Jean-Luc Godard em *Camera Eye*, sua contribuição ao filme coletivo *Longe do Vietname*<sup>11</sup> é muito semelhante à de Agee.

<sup>11</sup> *Loin du Vietnam*, filme de 1967 produzido por Chris Marker, com contribuições de



Como é possível comunicar o que acontece no Vietname, a realidade dessa guerra brutal, dessa massacre que os ricos praticam aos pobres? E a realidade da resistência absoluta desse povo, que da constatação da justiça da sua luta extrai a certeza serena da sua vitória, custe o que custe? Como comunicar tudo isso, aliás, quando estamos longe, quando somos simplesmente espetadores, quando quem quer comunicar é um diretor de cinema parisiense no terraço do seu apartamento parisiense e não um guerrilheiro vietnamita? Como falar das bombas quando não caem sobre nossas cabeças?

O primeiro passo, como diz e mostra Godard, é deixar de lado ou não cair nas ideias, nas ideias generosas. Essas ideias generosas, de solidariedade, de amor ao próximo, de simpatia, de compaixão, são na verdade as mais perigosas, pois substituem a comunicação real entre os seres humanos por um simulacro, dissimulando aliás a situação de ausência de comunicação efetiva: entre um diretor de cinema francês e o povo vietnamita, entre um diretor de cinema francês e a classe operária francesa, entre a classe operária francesa e o povo vietnamita. Pois não há comunicação real, não há ainda revolução, mas apenas “prisões”, diz Godard, prisões culturais, prisões económicas, prisões imperialistas. É preciso não comunicar a partir de ideias, de ideias generosas, pois as ideias generosas ainda separam a forma e o conteúdo, ainda superpõem uma comunicação imaginária à ausência efetiva de comunicação. E é preciso, em primeiro lugar, não abolir a distância mas assumi-la: fazer com que nosso esforço Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda, Joris Ivens, William Klein e Claude Lelouch. As traduções da transcrição do áudio da contribuição de Godard são nossas.

de comunicação consiga medir a distância que nos separa do Vietname. Só assim, aliás, seremos capazes de interiorizar a palavra de ordem do Che Guevara, que recomendava não ir lá ajudar o povo vietnamita, ou assinar apelos pela paz no Vietname, mas criar um, dois, três, cem Vietnames em todos os lugares que habitamos. A questão, para comunicar o Vietname, não é continuar invadindo o Vietname, mesmo se o invadimos com ideias generosas e não com bombas de fragmentação, mas deixar que o Vietname nos invada. Eis a questão, para Godard: “criar um Vietname em nós mesmos”.

No fundo, trata-se de receber efetivamente as bombas sobre nossas cabeças. Expor, por exemplo, que o cineasta que queria mostrar tudo, como Vertov, que queria ser o homem da câmara, o homem que comunica sem cessar à sociedade consigo mesma, o homem da perpétua mobilidade e de todos os pontos de vista possíveis, está com sua câmara no terraço de um apartamento parisiense completamente isolado e paralisado. E mostrar que essa situação de isolamento é justa, que o Frente de Libertação Nacional teve razão em negar a visita dele, por causa de sua “ideologia difusa”. Eis a situação do artista que constrói Godard no seu filme, a de um ser absolutamente isolado e com um desejo absoluto de comunicação ao mesmo tempo: eis o Vietname em nós mesmos. Um artista que não é um revolucionário, que está separado não apenas dos outros povos, mas também de seu próprio povo que não vai assistir seus filmes, e que ainda assim só quer e só luta para comunicar. Mas será que o artista não é um revolucionário, será que apenas o revolucionário mesmo é um revolucio-

nário, que o artista só pode ter ideias generosas e no fundo vergonhosas sobre a revolução? Será que não há uma distância própria à revolução que o artista possa habitar?

Umhas linhas atribuídas falsamente a André Breton, que o próprio Godard recita, podem nos orientar nessas perguntas:

Eu acredito na virtude absoluta de tudo o que se exerce, seja ou não de forma espontânea, no sentido da não aceitação. E não são as razões de eficácia geral, nas quais se inspira a longa paciência revolucionária, razões diante das quais eu me inclino, as que vão ensurdecer o grito que pode nos arrancar em cada minuto a assustadora desproporção entre o que é ganho e o que é perdido, entre o que é reconciliado e o que é sofrido. (GODARD, 1967)

Há uma distância interna à revolução também, uma distância que o artista revolucionário pode habitar: é a distância entre a paciência e o grito. Como diz Godard, os revolucionários reais não gritam, eles estão plenamente consagrados à longa paciência revolucionária, diante da qual o cineasta Godard se inclina. É certamente indigno falar das bombas quando não caem sobre nossas cabeças, ou seja, transformar o sofrimento real das pessoas reais que lutam em um assunto de conversa cultural. Mas o problema é que as pessoas reais que recebem bombas reais sobre suas cabeças reais também não podem falar dessas bombas. Ou elas às vezes falam, mas essa fala é um grito mais do que um discurso, um grito que fica na margem da longa paciência revolucionária, mas que dá justamente todo o peso da realidade a essa paciência. Eis o que o novo Vertov da época da “revolução na revolução” que quer ser Godard vai tentar transmitir:

os efeitos das bombas de fragmentação, os rios envenenados, um rosto queimado pelo napalm, esses golpes enfim da realidade que sofre e que grita por causa desse sofrimento, e cujo grito é a realidade primeira, qualitativa, o conteúdo mesmo da resistência. Esses filmes que são uma transmissão de gritos não vão ajudar em nada talvez ao correto entendimento da estratégia da longa paciência revolucionária. Mas estão se esforçando por transmitir e comunicar justamente a realidade, o *ser* que sustenta essa paciência, o conteúdo imediato da luta do povo vietnamita: o grito.

Assim, a revolução da posição do espectador que efetua Godard com seu filme tem a ver também com um esforço de apreensão da realidade, do seu peso, da sua qualidade, independentemente de qualquer estratégia revolucionária na qual poderia participar. Eis assim como ele espera “criar um Vietname em nós mesmos”, ou deixar que o Vietname nos invada, do mesmo modo que James Agee queria que deixássemos que a sétima sinfonia de Beethoven nos invada, para podermos compreender assim um pouco da existência de algumas famílias de fazendeiros pobres do Alabama. Os dois exemplos que temos analisado vão nesse mesmo sentido. Eles mostram que a arte apenas é política quando não quer se confundir diretamente com a política, mas se esforça para habitar a distância que é própria à política, a distância entre o ator e o espectador. Essa distância é o conteúdo concreto tanto da realidade humana, do fato de *ser*, quanto de aquilo que nossas sociedades categorizam como arte, ou seja: os esforços solitários, perigosos e inauditos em comunicação humana real.

## Referências Bibliográficas

AA. VV. O belo autônomo. Textos clássicos de estética. Organizado por Rodrigo Duarte. Belo Horizonte, Autêntica, 2012.

AGEE, J. e EVANS, W. Let us now praise famous men. Massachusetts, First Mariner Books, 2001.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas 1. Tradução por Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Soulèvements. Paris, Gallimard/Jeu de Paume, 2016.

LÖWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio. Tradução por Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo, Boitempo, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art. Paris, Galilée, 2011.

WOOLF, Virginia. O valor do riso e outros ensaios. Tradução por Leonardo Froes. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

LOIN DU VIETNAM. Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Res-

A distância da política.

nais, Agnès Varda, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch. SO-FRACIMA. França: 1967. Paris: Arte Editions, 2014. [DVD]. (116 minutos), colorido.