



SOPRO 69

Notas pessoais sobre *A vida sensível* de Emanuele Coccia

Tadashi Yanai

1. *A vida sensível* é um manifesto filosófico de grande densidade, capaz de transformar profundamente nossa compreensão do vivente e do homem. Mais especificamente, é também uma obra muito valiosa para a antropologia sócio-cultural de hoje, na qual, há muito, tanto “o social” quanto “o cultural” deixaram de ser algo evidente, e que precisa terminar de realizar, de algum modo criativo, uma radical “troca de pele”. A “imagem”, tal como é definida no livro de Coccia, poderia ser um dos conceitos-catalizadores essenciais para esta transformação. De fato, raramente um filósofo profundamente enraizado na tradição filosófica europeia, como parece ser o filósofo italiano, foi capaz de propor uma antropologia filosófica – a “antropologia do sensível” – completamente livre da concepção ocidental do homem.¹ Penso que se algum antropólogo se sentir desconfortável com a “antropologia do sensível” exposta no livro, isso não será por algum eurocentrismo; antes, eu me atreveria a suspeitar do antropocentrismo do antropólogo-leitor, do qual, justamente, este livro pode ajudá-lo a se livrar. E se conseguimos ir unindo deste modo o projeto filosófico de Coccia com a prática antropológica, certamente não será necessário distinguir a antropologia filosófica e a antropologia sociocultural.

2. Não sei até que ponto as idéias de Coccia são “inéditas” (mas isto pouco me importa). Seja como for, ao ler distintas partes do livro, não pude deixar de lembrar outros grandes projetos do passado, distantes e recentes: a semiótica de Peirce, *Matière et mémoire* de Bergson, a teoria da imitação de Tarde ou a biologia de Uexküll; a monadologia de Leibniz ou a ética de Spinoza; e o pensamento de Deleuze, que se torna indiscernível, respectivamente, com as idéias dos autores aqui mencionados. Mas, pensando bem, talvez um dos grandes méritos do livro de Coccia seja precisamente a ausência de referências a estes outros projetos. Se não fosse desse modo, o livro demandaria muito mais páginas e, dessa maneira, teria perdido sua concisão, elemento essencial que nos permite ver, com clareza, que há aqui um *horizonte novo* (“novo” não em sentido relativo, mas sim absoluto). E, neste horizonte novo, imagino terrenos extremamente férteis para desdobrar *novos pensamentos antropológicos*, entre a antropologia e a filosofia, entre a antropologia e a biologia, entre a teoria sociocultural e o trabalho de campo, entre a linguagem e a imagem não verbal...

3. De todo o livro, talvez a única coisa que tenha me chocado um pouco é a caracterização do sensível como o *terceiro* espaço – esse espaço do sensível que não é nem o dos objetos nem o dos sujeitos. Se compreendi bem, a característica fundamental da imagem como superfície – multiplicável – do aparecer das coisas é sua *conectividade*: é algo *entre* o espaço objetivo e o subjetivo, que

¹ Esta visão aberta do homem se mantém intacta mesmo nos momentos, a meu juízo, mais comprometidos, como quando menciona a teoria laciana do “estádio do espelho”, uma teoria baseada, em minha opinião, em uma concepção bastante ocidental-moderna do homem.

não pode existir senão como *entre*. O “espaço” do sensível, portanto, entender-se-ia, por assim dizer, menos como substantivo do que como preposição.² Noto isso não para criticar um termo usado pelo filósofo, e sim para ver onde esta reflexão nos leva. Por exemplo, deste ponto de vista, em que consistiria o ato de “comer”? É um tipo de mescla de corpos que, certamente, não pode se confundir com um fenômeno natural como a dissolução de açúcar em água. No ato de comer, dado que se trata de um ato vital, é preciso que intervenha o espaço do sensível, esse espaço do *entre*, espaço inexistente nos fenômenos puramente físico-químicos: o célebre carrapato de Uexküll deixa claro que todo ser vivo necessita essencialmente da superfície-imagem para se alimentar.³ Mas, também é certo que o tema se torna menos evidente se prosseguimos na reflexão: o que acontece no *intra-corpo* do carrapato quando ele chupa o sangue de sua vítima? Provavelmente haverá sensações infinitesimais no interior do corpo do carrapato, e, dentro dessas sensações, outras sensações menores, etc., e, desse modo, poder-se-á seguir supondo esse espaço *entre*. E, ao mesmo tempo, também resta claro que, ao final, o processo acabará tornando-se indiscernível com os processos físico-químicos. Do carrapato ao homem, creio que todos vivemos tanto o primeiro tipo de mescla de corpos (o superficial), quanto o segundo tipo de mescla de corpos, invisível e muda (o material), sem que os dois sejam separáveis. E no intracampo não se dão apenas os fenômenos físico-químicos, mas também os fisiológicos, neuroquímicos, psicoquímicos, os quais seriam entendidos, em outro registro de teorização, como forças, afecções e desejos. E estas forças, afecções e desejos, articulados inteiramente de uma maneira ou de outra, estarão ao mesmo tempo em comunicação permanente com o mundo ambiente. “O mais profundo é a pele”: a pele é imanente ao profundo, a esse profundo que também se abre para fora, para o que chamamos, *grosso modo*, “o sociocultural”. E aí é onde, do meu ponto de vista, a teoria transcendental do sensível pode manter trânsitos frutíferos com os estudos empíricos de etnologia, antropologia e sociologia, entre outros.

4. Nesse sentido, para citar só um caso, a obra de Gabriel Tarde é particularmente interessante. Tarde definia a imitação como “*celui d'une action à distance d'un esprit sur un autre, et d'une action qui consiste dans une reproduction quasi photographique d'un cliché cérébral par la plaque sensible d'un autre cerveau*”.⁴ O livro de Coccia me parece ser um ponto de apoio essencial para a

² O autor é bastante claro sobre o estatuto ontológico deste *terceiro* espaço. Gostaria apenas de apontar aqui que, pessoalmente, a expressão mencionada produziu em mim certas confusões. Outras caracterizações deste “terceiro” espaço feitas por Coccia – meio, debilidade, *intentio*, similitude, micro-ontologia, etc. – me pareceram totalmente reveladoras.

³ J. v. Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, Denoël, 1965, chap. 1. E, às vezes, a superfície, por ser essencialmente um simulacro, lhe engana; depois do desmentido, o carrapato voltará a subir a árvore.

⁴ G. Tarde, *Les lois de l'imitation*, préface de la deuxième édition, 1895. Cabe acrescentar que aqui os termos “espírito” ou “cerebro” não devem ser tomados de modo estrito, já que, para Tarde, a imitação dizia respeito à física, à biologia e à sociologia, conjuntamente.

revalorização da obra de Tarde – especialmente livros como *L'opinion et la foule* ou *La psychologie économique* que, por sua vez, servirá para estender a antropologia do sensível de Coccia para os temas políticos e econômicos, temas vitais da antropologia sociocultural contemporânea. Naturalmente, há também outras idéias importantes que servirão de conectores entre o livro de Coccia e a antropologia sociocultural contemporânea: como a semiótica de Peirce (ainda que interpretando-a um pouco do avesso, enfatizando mais a primeiridade do que a terceiridade), ou a teoria do *Umwelt* de Uexküll (que se combinaria com a teoria de Adolf Portmann, da qual Coccia retira conseqüências filosófico-antropológicas importantíssimas em suas reflexões sobre a vestimenta e o hábito), e, obviamente, toda a obra de Deleuze.

5. Um comentário final, pessoal, a partir de meu próprio trabalho sobre a “antropologia das imagens”.⁵ No artigo mencionado, busquei compreender o que poderíamos chamar de a parte subterrânea da prática antropológica: a experiência do trabalho de campo como experiência do aparecer (inspirado em Bergson e acompanhando, sem saber, Coccia bem de perto), a relação geralmente invisível entre o antropólogo e a fotografia etnográfica (essa superfície extraída do campo para a “eternidade”), e a prática do cinema etnográfico (no qual intervirão, no seio do ato de filmagem, os sujeitos filmados) como trabalho mais diretamente ancorado no imaginal. Mas penso que minha concepção de imagem era mais fenomenológica e menos metafísica que a do filósofo italiano: chamei de “imagem” o aparecer da experiência assim como a imagem fotográfica ou cinematográfica, para pensá-los conjuntamente, mas não cheguei a equiparar o estatuto ontológico dos dois, como Coccia faz em seu livro (e com toda razão). Depois de *A vida sensível*, poderei afirmar com mais ênfase a tese que eu tinha em mente quando escrevia o artigo: “todo antropólogo é antropólogo das imagens”. Ou seja, poderei dizer que, sem a intervenção da técnica de reprodução⁶, o antropólogo já é uma espécie de câmera-gravadora da imagem exterior e interior, visual e auditiva (e olfativa, tátil, etc.), verbal e não verbal⁷: as imagens “se gravam” sem cessar no intracampo do antropólogo para a eternidade.⁸ E aqui não posso deixar de apontar que a antropologia da imagem como “antropologia do *entre*” nos ajudaria a compreender melhor – por fim – a obra do etno-cineasta mais emblemático de todos os

⁵ T. Yanai, “Bosquejo de una teoría de antropología de las imágenes: para una nueva ‘imagen del pensamiento’ antropológica”, *Quaderns-e* n. 16(1-2): 16-30, Institut Català d’Antropologia, Barcelona, 2011 (<http://www.antropologia.cat/quaderns-e-164>).

⁶ Diz Coccia: “A partir do momento em que existe o sensível, a partir do momento em que nascem as imagens, as formas deixam de ser únicas e irrepetíveis. A técnica não tem nada a ver [com isso]. A reprodução das formas é a vida natural das imagens” (*A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010. p. 33-34).

⁷ Cf. a “fotografia inter-espiritual” de Tarde (*ibid.*).

⁸ Ainda que a maioria delas, rapidamente, “se percam” para a eternidade, talvez como todas as coisas importantes.

tempos: Jean Rouch. Como disse no meu artigo, Rouch não parava de trabalhar justamente *entre*: “entre a antropologia e o cinema, entre África e Europa, entre o tradicional e o moderno, entre a vida cotidiana e o ritual de possessão, entre o real e o imaginário, entre o documentário e a ficção, entre o visual e o sonoro, entre a criação e o ensino”⁹, e isto, precisamente, através dessa superfície – tanto fina quanto profunda – da imagem cinematográfica. O alcance do horizonte assim aberto, no momento, para mim, é incalculável.

Tradução de Alexandre Nodari

⁹ Yanai, op. cit., p. 25.

PARRHESIA
COLEÇÃO DE ENSAIOS

A vida sensível

Emanuele Coccia



Cultura e Barbárie

A vida sensível

Emanuele Coccia

Tradução de Diego Cervelin

Desterro: Cultura e Barbárie, 2010



**El arte abstracto: intercambios culturales
entre Argentina y Brasil**
María Amalia García
Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011

RESENHA

Derivas da não-figuração

Leonardo D'Ávila

Ao invés de considerar alguns movimentos culturais como o concretismo brasileiro ou a grande produção de periódicos de viés abstracionista na Argentina da década de 40 como eventos isolados, María Amalia García, em seu livro *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, oferece a seu leitor um amplo e rico panorama de uma série de artistas, produções, obras, periódicos e instituições culturais que difundiram na América do Sul uma preponderância da arte não figurativa, o que, na falta de melhor rótulo, seria possível chamar de arte de perfil abstracionista. Correntes como o concretismo, o abstracionismo em sentido mais estrito, o construtivismo, entre outras possíveis, têm em comum uma abdicação do fornecimento de sentido à obra ou simplesmente a remissão a outros elementos que não fossem objetivos, o que resulta quase sempre na busca por elementos geométricos, matemáticos ou simplesmente formas puras com vistas a dar ao artista novas possibilidades plásticas, em um tipo de atitude que prefere a invenção intelectual em detrimento da composição automática. María Amália analisa como a arte que se pensou desta maneira se disseminou entre o Brasil e a Argentina entre as décadas de 40 e 60, tomando-se inclusive concepções predominantes nesses países por certo período, através de uma leitura que privilegia as interconexões pessoais e institucionais havidas entre artistas, jornalistas, curadores e até mesmo políticos. Isto se demonstra logo no início do livro quando a autora ressalta a importância que a revista argentina *Arturo*, de 1944, cujo mote era justamente *Invenición contra Automatismo*, em uma clara oposição ao surrealismo, teve para a introdução do debate da não figuração na Argentina, porém destacando a importância que teve a viagem de Arden Quine e Edgar Bayley, membros do grupo, ao Rio de Janeiro, especialmente pelos intercâmbios pessoais com Murilo Mendes e Maria

Helena Vieira da Silva. Outro exemplo possível deste tipo de troca pode ser encontrado na revista *Joaquim*, de Curitiba, a qual, em 1947, reproduziu o manifesto da *Asociación Arte Concreto-Invencción* grupo que, de certo modo, sucedeu *Arturo*, contando com a presença de Tomás Maldonado.

Contudo, a autora não utiliza todos os detalhes que traz para dizer que esses intercâmbios pessoais e acadêmicos perfizeram uma consonância na redefinição da arte no final dos anos 40 nos dois países. Fica bem salientado em todo o livro como o espaço crítico argentino não teve paralelo no Brasil, país em que, à exceção de Mario Pedrosa, teve uma academia mais reativa ao abstracionismo e ao concretismo. Por outro lado, a autora relembra, em uma passagem rápida, que Flávio de Carvalho, já no final da década de 30, organizara a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo* em São Paulo, o que antecede em uma década a fundação do Museu de Arte Moderna (MAM-SP) em 1948, com claro foco na produção artística recente à época, um ano após a criação do MASP. De fato, a atuação de figuras como Assis Chateaubriand, Pietro e Lina Bardi, assim como Ciccillo Matarazzo demonstram como, no Brasil, a ascensão da burguesia se refletiu na criação dos principais museus de arte moderna entre 1947 e 1949, o MASP com a inovação de ser, além de um museu, um centro cultural, e o MAM, pelo seu apego ao que havia de mais novo dentro das artes. Além desses órgãos, cumpre lembrar a abertura, em 1949, do *Instituto de Arte Moderno*, por Marcelo de Ridder em Buenos Aires, o qual teve uma vida bem mais efêmera que os seus congêneres brasileiros, tendo sido alvo de muita oposição por parte do peronismo. No entanto, isto demonstra a curiosa situação de que, à diferença da Argentina, a qual possuía um debate já consolidado sobre arte não figurativa, no Brasil as iniciativas neste sentido foram impulsionadas principalmente por setores da burguesia que montaram espaços de divulgação direta da arte abstrata internacional e da atividade de artistas novos, além, é claro, das primeiras edições da Bienal, o que deu uma maior institucionalização do espaço artístico, como também de uma futura adesão do próprio Estado neste propósito da arte moderna. Segundo a autora do livro, “o setor privado foi o principal impulsionador da instalação da abstração em ambos os países, desenvolvimento que o Estado brasileiro, à diferença do argentino, acompanhou. Por outro lado, o debate em torno à imagem abstrata presente no contexto cultural portenho contribuiu à afirmação desta tendência no paulista. Deste modo, a divergência nas inscrições da abstração foi uma instância de encontro, negociação e disputa entre ambos circuitos” (p. 88). Em linhas gerais, poder-se-ia dizer que houve no Brasil uma maior consolidação da arte abstracionista em sua vanguarda, mesmo que à revelia da academia, à diferença da Argentina, que no período pós-guerra se fechou institucionalmente, tanto que não participou da primeira Bienal enquanto Estado, mesmo tendo Maldonado como um dos jurados. Esta consolidação institucional teria sido um dos antecedentes que reposicionaram o mapa das artes na América do Sul, de modo a dar a São Paulo a importância internacional que Buenos Aires tivera uma década antes para os circuitos culturais.

O internacionalismo é certamente uma das características que se pode associar à arte não figu-

rativa que se consolidou no Brasil e na Argentina a partir do final da década de 40. Neste sentido, os trabalhos de Alfredo Hlito ou Waldemar Cordeiro, artistas dessa geração, em muito se aproximavam, uma vez que compartilhavam dos mesmos pressupostos de artistas europeus de tendência semelhante, como George Vantongerloo, Wassily Kandinsky ou Max Bill, entre muitos outros. Essa filiação tanto não é descabida que é facilmente perceptível uma marca maior dessas vanguardas abstracionistas, construtivistas, concretas e dadaístas de artistas e intelectuais europeus, notavelmente a de movimentos como *Cercle et Carré*, *De Stijl*, *Abstraction-Création* ou a escola *Bauhaus*, muito maior do que o expressionismo abstrato de tendência norte-americana. No entanto, María Amalia García chama a atenção para como tal tendência foi recebida e redefinida ao sul do equador, de modo a salientar que, mesmo as obras que tinham uma pretensão de objetividade, não ficaram isentas de elementos regionais que lhes dessem características novas, as quais tampouco eram acidentais ou meros detalhes, mas elementos capazes de ir contra os pressupostos mais essenciais do que as vanguardas européias que se diziam abstracionistas ou concretistas fizeram já na década de 30. A autora explicita essa tese muito bem quando descreve a vinda de Max Bill ao Brasil, convidado pela divisão cultural do Ministério das Relações Exteriores em maio de 1953, ocasião na qual o artista suíço não se poupou de falar do desprezo que teve pela arquitetura brasileira quando conheceu obras como o prédio do Ministério da Educação (de um colégio de arquitetos) ou a Igreja da Pampulha, de Oscar Niemeyer. Para Bill, que foi um artista muito reverenciado pelos concretistas paulistas, a arquitetura brasileira estava muito impregnada de curvas, pilotis e elementos meramente plásticos, com excessiva referência a Le Corbusier e tornando-se, para ele, uma arte barroca que pouco tinha de racional ou de adaptação ao ambiente e à sociedade. Esta crítica severa foi fonte da anedota que Lucio Costa, em 1953, na revista *Manchete*, deu em resposta, ao dizer que é descendente de construtores de igrejas barrocas e não de relojoeiros. É curioso como María Amalia relembra este escândalo e essas pelepas justamente como uma forma de destacar que no Brasil e na Argentina a abstração e o concretismo tomaram rumos que inclusive eram capazes de irritar aqueles que se sentiam os verdadeiros fundadores dessas correntes. Ainda assim, esse debate, longe de desestimular a produção de jovens artistas vanguardistas brasileiros e argentinos, impulsionou ainda mais a tendência na região, consolidando-a. No lado brasileiro, instituições como o MASP e a Bienal foram um primeiro impulso para que até mesmo o Estado brasileiro patrocinasse essa tendência concreta e construtivista, assim como foram de alguma forma um suporte para artistas estabelecidos no Rio de Janeiro com grande projeção internacional, como Lygia Clark ou Helio Oiticica. No lado argentino, por sua vez, nota-se a relevância da revista *Nueva Visión*, dirigida por Tomás Maldonado, artista que, aliás, teve uma boa relação com Max Bill. Nessa revista, em seu número 4, que por sinal contava com uma contribuição de Mario Pedrosa, destaca-se o artigo *Arte Surrealista y arte Concreto*, de Aldo Pellegrini, o qual reivindica o trabalho plástico e os escritos de Kandinsky para fazer a aproximação conceitual entre surrealismo e concretismo pela via da

objetivação do espiritual, isto é, considerar a abstração não como falsidade, subjetivismo, mas, ao contrário, como a busca por elementos matemáticos, eternos e, por isso, objetivos. A aproximação entre Kandinsky e Breton, portanto, estabelece uma chave de leitura interessantíssima que a autora leva em consideração em seu livro, principalmente para afirmar que, “enquanto nos anos quarenta o marxismo era a estrutura científica que outorgava objetividade e predictibilidade dessas idéias, agora eram as ciências duras e as problemáticas epistemológicas das matemáticas que as davam coesão e sustentam a arte concreta” (p. 146). Essa busca de objetividade para além do marxismo, aliás, faz do livro de María Amalia uma interlocução lógica para o trabalho que Marcelo Ridenti vem desenvolvendo no Brasil acerca das relações entre arte e Estado, tomando como principal enfoque os artistas de esquerda. Além disso, essa temática da objetividade ainda poderia ter gerado muitas outras problemáticas que a autora do livro preferiu não desdobrar, como a do objeto inexistente a partir do debate entre Kojève e Kandinsky, no qual este se convence de que faz concretismo quando sua arte já não é figurativa, mas uma natureza própria. Ainda assim, é bastante curiosa a associação que María Amalia estabeleceu entre o surrealismo e concretismo para a caracterização da própria arte e crítica artística argentina, distinguindo-se, neste sentido, um pouco da brasileira, que primava principalmente pela inventividade, mesmo que essas conclusões também possam servir de chave de leitura para os acontecimentos em ambos os países.

Enfim, por mais que a autora não tenha tentado qualificar ou identificar exatamente a arte de cada uma das três maiores metrópoles da América do Sul, ela entende que este debate vai além das fronteiras nacionais e que ambos os países e círculos culturais participavam de uma mesma discussão, de forma que tanto o periodismo argentino quanto a gestão cultural brasileira tiveram impactos para ambos os países assim como também causaram disputas e distinções muito visíveis. Para exemplificar, tanto a Revista *Nueva Visión* como a segunda Bienal de São Paulo foram capazes de reunir artistas e críticos, mas ainda assim não seria exagero tentar distinguir entre a coerência plástico-verbal-sonora da parte dos concretistas de São Paulo, a inventividade do neoconcretismo carioca assim como o refinamento teórico dos artistas e críticos de Buenos Aires, de modo que essa tradição abstracionista não faz apenas resistência ou adaptação local, senão que suas escolhas e adaptações, às vezes pontuais, às vezes programáticas, são bem evidentes. Pelo gesto curioso de pensar a arte não autonomamente ou por critérios nacionalistas, mas sem se esquivar de assinalar os diferentes rumos tomados por grupos diversos, o que se justifica ainda mais em correntes que primavam pela objetividade, o estudo centrado nos circuitos regionais faz da pesquisa exaustiva que María Amalia García realizou em arquivos, livros e museus por todo o mundo uma referência chave para quem deseja repensar não apenas as criações dessas vanguardas, mas também novos conceitos a partir de seus exemplos.