

Fellipe Alves Gomes

***Marat (Sebastião):
uma releitura pós-modernista?***

São Paulo - SP

maio/2012

Fellipe Alves Gomes

***Marat (Sebastião):
uma releitura pós-modernista?***

Trabalho apresentado à Prof^ª. Dr^ª. Maria Irene Szmrecsanyi para o módulo *Fundamentos sociais do design: da modernidade à pós-modernidade, do projeto à programação*; parte integrante do curso de especialização em Design Gráfico, *Design e Humanidade*, do Centro Universitário Maria Antonia da USP.

Prof^ª. Dr^ª. Maria Irene Szmrecsanyi

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM DESIGN GRÁFICO
DESIGN E HUMANIDADE

CENTRO UNIVERSITÁRIO MARIA ANTONIA DA USP

São Paulo - SP

maio/2012

Resumo

Este ensaio busca fazer uma análise comparativa entre as obras *Marat Assassinado* (1793) do pintor francês Jacques-Louis David e *Marat (Sebastião)* (2008) do artista visual brasileiro Vik Muniz. O objetivo desta análise é tentar compreender, através de uma óptica sociológica, a relação destas obras com os períodos históricos nos quais foram criadas, para tanto, são usados principalmente como base bibliográfica os textos dos autores T.J. Clark e Fredric Jameson. Apoiados nestes, se buscará tentar compreender a relação entre as obras em questão e os períodos históricos nos quais foram originadas, a Modernidade e a dita Pós-modernidade.

Abstract

This essay aims to make a comparative analysis of the works *Marat Assassinated* (1793) by the French painter Jacques-Louis David and *Marat (Sebastião)* (2008) by the Brazilian visual artist Vik Muniz. The objective of this analysis is to try to understand, through a sociological perspective, the relationship of these works with the historical periods in which they were created, to do so, are mainly used as the basis of literature texts by the authors TJ Clark and Fredric Jameson. Supported in these, I intend to try to understand the relationship between the works in question and the historical periods in which they were originated, Modernity and the said Postmodernity.

Sumário

1	Sobre <i>Marat Assassinado</i>.....	5
2	Sobre <i>Marat (Sebastião)</i>.....	11
3	Considerações finais	20
	Índice de imagens.....	21
	Anexos.....	25
	Referências bibliográficas	26

1 **Sobre *Marat Assassinado***¹

França, 1789, eclode um dos principais movimentos sociais que marcariam o período Moderno da História da Humanidade, ou simplesmente, a chamada Modernidade. A hoje famosa Revolução Francesa teve como principal objetivo findar a Monarquia Absolutista, destronando e decapitando Luís XVI e sua polêmica esposa austríaca, Maria Antonieta, em 1793 e instalar a República para defender os interesses da classe média, a nova burguesia, e as massas, plano que acabou não obtendo um sucesso tão duradouro quanto o desejado. Pondo fim, dessa forma, a um período no qual a França, controlada por governos autocráticos, passou por sérios problemas sociais, pois enquanto a nobreza mantinha seus hábitos de consumo luxuosos e exagerados a custas dos altos impostos, os cidadãos comuns, trabalhadores, passavam necessidades. Guiados pelos ideais Iluministas, “Liberdade, igualdade e fraternidade”, os revolucionários buscavam uma vida mais justa, principalmente para os franceses mais pobres, chamados *sans-cullotes*, como a autora Wendy Beckett destacou em seu livro

Na França do século XVIII, os mais pobres eram obrigados a assumir o ônus dos impostos, enquanto a aristocracia e o clero tinham isenções. Em 14 de julho de 1789, as massas parisienses (*sans-cullotes* [...]) atacaram a prisão da Bastilha na esperança de capturar armas. Contra esse pano de fundo, a Assembléia Constituinte decidiu em 4 de agosto abolir o antigo regime, a sociedade feudal francesa. Em 1791, a família real tentou fugir do país, mas foi capturada. Luís XVI foi julgado e guilhotinado em janeiro de 1793. (BECKETT, 1997. p. 255)

Hoje, um dos feriados mais comemorados na França é o dia da Queda da Bastilha, data que se tornou um marco da Revolução Francesa e que pode ser comparado aos feriados nacionais de países ex-colônias, como os Estados Unidos e o Brasil, por exemplo, que celebram os respectivos dias de suas independências. Porém, a Queda da

¹Encontrei divergências em relação ao nome da obra em questão (Figura 01) de Jacques-Louis David. Alguns autores, como por exemplo, Beckett e Baumgart se referem a ela como *A morte de Marat*. Já T.J. Clark aponta que o pintor primeiramente a batizou de *Marat em seu último suspiro* (*Marat à son dernier soupir*) e posteriormente a renomeou como *Marat Assassinado* (*Marat assassiné*).

Bastilha é apenas uma data a ser celebrada, um evento muito abstrato para representar a grande Revolução popular. Nesse sentido, os franceses no final do século XVIII precisavam de um ícone, um herói, digno de adoração para representar todos aqueles que lutaram pela instalação da República. Essa figura deveria representar, além dos ideais populares, a própria massa. Não poderia ser um intelectual qualquer com nenhuma ligação com o povo além de suas teorias sobre justiça social. Ele deveria ser um personagem tão envolvido com a Revolução a ponto de doar sua vida por ela.

Eis Jean Paul Marat (1743-1793), homem que teve inúmeras ocupações, dentre elas médico, filósofo, cientista e jornalista, e teve importante participação nos eventos políticos, juntamente com Danton e Robespierre, que levaram a queda da Monarquia e a instalação da República na França do século XVIII. Escrevia em defesa dos direitos dos mais pobres, os *sans-cullotes*, e perseguia os chamados *inimigos do povo*, contrários a Revolução. Por coincidência, para preencher o “perfil perfeito”, acabou sendo assassinado por uma *inimiga do povo*, Charlotte Corday, que se fez passar por colaboradora do movimento revolucionário, foi até sua casa e o matou esfaqueado durante seu banho. Dessa maneira Marat acabou ganhando ares de mártir da Revolução.

David estava muito comprometido com a Revolução e existem inúmeras teorias sobre como o pintor teria usado algumas técnicas para criar uma imagem simbólica forte e eficaz. Estudiosos das Artes Visuais destacam efeitos concebidos com tal intenção, como por exemplo, a luz que ilumina o canto superior direito da parede na tela ou a suavização, para não dizer “embelezamento”, da imagem hedionda que Marat possuiria por conta de uma doença de pele (alguns dizem se tratar de lepra). Segundo a historiadora da arte Wendy Beckett

O verdadeiro Marat era um político de aparência singularmente hedionda que, por causa de uma infecção na pele, precisava tomar banhos frequentes. David mostra o belo mártir, ceifado em meio a seus esforços pelo bem comum. Nesse quadro, a verdade literal não é importante. Num ato premeditado de propaganda. David pintou a verdade na qual queria acreditar, esse desejo, a crença ardente na Revolução e em seu poder santificador, dá força descomunal a obra. [...] Tudo trabalha para rememorar os mártires cristãos: o fundo escuro ilumina-se à direita, como se a glória celestial esperasse pelo santo moribundo. Mas trata-se de um brilhante truque de prestidigitador, pois em nenhum momento David trapaceia usando a imagística cristã – tudo se faz mediante sutil reminiscência. (BECKETT, 1997. p. 255)

A obra neoclássica de David se diferenciaria das demais por sua característica principal, uma fidelidade não à cena retratada, mas àquilo que ela deveria representar,

em um nível de perfeição simbólica imaginada pelo pintor. Como bem dito por Beckett ao comparar David a seu mais famoso aprendiz, Ingres, “E, tal como David [Ingres] era um homem estranho, quase fanático em sua meticulosidade, tão dedicado ao ideal que não conseguia aceitar o real se este ficasse abaixo de suas aspirações.” (BECKETT, 1997. p. 256). E foi essa característica peculiar que atribuiu à obra de David um novo significado para as artes, surgindo como um novo modelo de criação de imagens pautado na ética e na política. Segundo o historiador da arte, Fritz Baumgart

...com Jaques-Louis David (1748 – 1825) surgiu uma nova concepção das funções da arte não através de contínuas modificações dos fundamentos do barroco tardio, dos quais ele também havia partido, mas através de sua eliminação radical para dar lugar a austeridade moral, à qual apenas podia bastar um classicismo purificado de todos os resíduos de forma e colorido sensuais. [...] fez da arte um instrumento de caráter ético e político. (BAUMGART, 2007, p. 306 – 307)

O renomado crítico de arte Moderna, T.J. Clark, em seu texto *A pintura no ano II* analisa meticulosamente todo o contexto histórico no qual *Marat Assassinado* foi pintado, apontando diversas questões muito pertinentes sobre a famosa obra de David. Em uma delas o autor concorda com a opinião de Baumgart, citada acima, e relaciona o processo de pintura do quadro à subordinação do *contingente*

Tenho a intuição de que algo decisivo aconteceu, porque me parece que o que diferencia o processo de pintura desse quadro de outros semelhantes, o que faz dele um momento inaugural, é justamente o fato de ter se subordinado ao contingente. A contingência penetrou no processo de pintar, invadiu-o, e desde então nenhuma outra substância podia resultar numa pintura – nenhum pressuposto, nenhum outro material ou temática, nenhuma outra forma, nenhum passado aproveitável. Ou nada mais que não obtivesse a total concordância de um possível público. E na pintura – como na arte em geral – discordância quase sempre significa dessuetude. (CLARK, 2007, p. 95)

Para Clark, a denominada contingência estava estritamente relacionada à política e, sendo assim, á um momento inaugural de um novo período da arte, o Modernismo. O autor ressalta que a política tornou-se um tema inerente à pintura buscando um diálogo com seu público, no caso de *Marat Assassinado*, a massa francesa, os *sans-cullotes*. Clark é ainda mais enfático sobre o assunto quando afirma

Creio que a política é a forma por excelência da contingência que faz do modernismo o que ele é. É por isso que aqueles que prefeririam que o modernismo jamais tivesse existido (e dentre eles não são poucos os que se creem firmes defensores dessa opinião) resistem até o fim à ideia de que a arte, em muitos de seus momentos mais altos nos séculos XIX e XX, extraiu da política, sem transformá-la, sua própria matéria-prima. (CLARK, 2007, p. 105)

Porém, é importante frisar que a *subordinação á política* não é o único fator

determinante na arte moderna para Clark, mas seria seu marco inaugural. O autor afirma que o modernismo poderia estar relacionado à política ou não, mas que para ser chamada de *arte moderna* seria necessário existir um fator determinante, “O modernismo [...] é a arte dessas novas circunstâncias. Tanto pode deleitar-se na contingência quanto lamentar a dessuetude. Ambas as coisas, às vezes. Mas só se pode chamar de modernista a arte que toma um ou outro fato como um determinante.” (CLARK, 2007, p. 95). Com intenções políticas ou não, o que se pode afirmar com certeza é que a tela não é completamente fiel à cena original e foi intencionalmente criada pelo artista a fim de exaltar a figura do homem morto. Sabe-se, por exemplo, através da História, que o protagonista da tela não possuía as feições retratadas pelo pintor. David se esforçou para criar uma imagem com grande impacto popular, quase um ícone, representando a morte de um mártir do *Povo*, por isso talvez, tenham surgido teorias de que o pintor teria se inspirado na pose que Michelangelo retratou Jesus Cristo em sua notória escultura de 1499, *Pietà do Vaticano* (Figura 02). Toda a cena foi recriada para sensibilizar os espectadores da obra, mas muitos teóricos ao analisá-la afirmam que a intenção de David não seria comparar Marat a Jesus, e sim, de alguma forma, substituir o segundo pelo primeiro, como a autora Beckett, por exemplo, que o denomina *santo moderno* (BECKETT, 1997) e Clark que resgata inúmeros registros sobre o surgimento de uma “religião” onde figuras como Marat eram adoradas e cultuadas em altares, atingindo status de homem santo

Havia um culto a Mara no ano II. Soboul não foi o único a enxergar nesse culto os primeiros lampejos de uma religião. Tratava-se de um culto no sentido forte do termo, no sentido da sociologia francesa de Durkheim. Pessoas se reunindo para dar forma à sua vontade coletiva e canalizando seus temores e esperanças para uma só figura, semelhante e distinta de si mesmas. (CLARK, 2007, p. 116)

Essa afirmação fica mais plausível se pegarmos como exemplo, assim como bem fez Clark em seu texto *A Pintura no ano II*, o momento no qual *Marat Assassinado* foi apresentado ao grande público e ficou em exposição em um dos salões do Louvre para ser adorado pelas massas francesas. Baumgart também destaca o ocorrido

O testemunho mais impressionante de seu purismo impiedoso é A morte de Marat de 1793. O quadro, que surgiu pouco após o acontecimento, foi exposto no pátio interno do Louvre por seis semanas e atraiu procissões de veneração como um retábulo milagroso. Baudelaire escreveu em 1846: “Nesta obra há algo ao mesmo tempo delicado e violento; no ar frio deste aposento, sobre as frias paredes, em torno desta fria banheira semelhante a um ataúde para uma alma.” (BAUMGART, 2007, p. 307)

Mas vale ressaltar, assim como Clark, que as intenções de David, inclusive no dia do evento organizado para a apresentação da tela ao público, podem ter sido de cunho estritamente político, “o 25 vendéméraire Année Deux (16 de outubro de 1793, como veio a ser conhecida).” (CLARK, 2007, p. 90) Ainda segundo o autor sobre a data

David *era* um político. Tenho a impressão que os eventos daquela tarde foram concebidos e orquestrados para servirem como espécie de demonstração da ortodoxia da seção do Museu. A festa popular, os *sans-cullotes* “unindo-se em comunhão para honrar a memória de seus mártires” – estava sob controle. (CLARK, 2007, p. 103)

Aqui retomamos a principal característica, segundo Clark, que diferenciaria *Marat Assassinado* de outras obras contemporâneas a ele. Para o autor “Ele [David] sabia que pintar Marat era uma questão política, parte de um processo de “esfriamento” da Revolução [...] e da produção dela como propriedade jacobina.” (CLARK, 2007, p. 119), seria mais do que representar um mártir atendendo a demanda do *Povo*, seria criar a imagem para representar o *Povo*. Trata-se de uma questão polêmica e complexa, pois o contingente político de Clark, não se resumia em uma simples representação de um mártir da Revolução, pois ela própria não era algo bem definido. Estava em jogo ali o controle do *Povo* por uma elite intelectual, os jacobinos, que buscavam de alguma forma legitimar sua imagem como classe responsável pela Revolução.

A categoria Povo tinha de ter alguma coisa que a simbolizasse. Entre as possibilidades existentes em 1793, “Marat” parecia ser uma das melhores. Pelo menos a categoria poderia encontrar no homem sua personificação. Isso significa que todo aquele emaranhado de reivindicações, identificações e consentimentos contidos na palavra *Povo* poderia ao menos convergir para uma única figura – e por isso mesmo ser amoldado e controlado. À custa de considerável esforço. (CLARK, 2007, p. 117)

E essa árdua tarefa atribuída a David consistiria, segundo Clark, na criação de uma imagem simbólica idealizada por uma elite dominante para representar o *Povo* e que deveria parecer “genuinamente” dele proveniente. Para Clark “Certamente as autoridades máximas de um Estado jamais se viram na situação de ser obrigadas a improvisar uma linguagem simbólica cuja eficácia dependia de o Povo entendê-la como criação sua, uma linguagem que representava os interesses populares”. (CLARK, 2007, p. 118). O momento no qual *Marat Assassinado* foi pintado é confuso, não existiam opiniões unânimes acerca da Revolução, muito menos de quem seriam seus grandes mártires e representantes legítimos. E é nesse contexto que, para Clark, David é forçado pelas circunstâncias a atender a inúmeros interesses controversos e complexos, “Parece-me que o quadro representa a contingência de demandas de verdade e falsidade no

momento mesmo em que ocorre. E nisso reside, por assim dizer, seu modernismo.” (CLARK, 2007, p. 142). Mesmo a demanda por um ícone sagrado que representasse um mártir da Revolução para o *Povo* e assim o representasse pode ser contestada, assim como Clark o faz

Ele [Marat] não podia encarnar a Revolução porque não havia acordo a respeito do que era a Revolução, e menos ainda sobre se Marat era seu Cristo ou seu Lúcifer. O quadro de David tenta assimilar esse desacordo e torná-lo parte de um novo objeto de culto – e é isso que faz de sua pintura uma obra inaugural do modernismo. David o afirma com todas as letras no discurso de apresentação da pintura à Convenção. Ele sabe que está construindo uma imagem de Marat contraditória com muitas (talvez a maioria) das imagens que circulavam naquele momento. (CLARK, 2007, p. 134)

Ainda sobre *o culto á Marat*, Clark questiona sua legitimidade enquanto religião ou pura manipulação política, nos fazendo refletir sobre o verdadeiro papel da imagem *do mártir* naquele contexto social

De que historia ele faz parte: da história da religião popular ou da história da Formação do Estado? Da história da improvisação do *menu peuple* ou da história de sua manipulação por parte das elites? A pergunta se aplica ao episódio da descristianização como um todo. E a resposta é, evidentemente, de ambas. O culto a Marat está em interseção entre a contingência política no curto prazo e o desencantamento do mundo no longo prazo. (CLARK, 2007, p. 121)

Para o autor, a “religião” de apelo popular teria surgido em função de uma manipulação política no primeiro momento e, ao mesmo tempo, como um reflexo do *desencantamento do mundo*, processo longo no qual a Humanidade estaria buscando cultuar imagens mundanas nas quais pudessem se identificar de imediato, sem se fazer necessário a criação de mitos que transcendessem a realidade.

E são todas essas controvérsias e complexidades que tornariam *Marat Assassinado*, segundo Clark, o marco na origem da arte moderna. O termo *contingência*, tão utilizado pelo autor para denominar uma série de questões de ordem política às quais David teria se subordinado ao pintar o quadro, “nada mais é que um modo de descrever o fato de que, em última análise, não é factível pôr o Povo no lugar do Rei. [...] Os jacobinos eram o Povo representado.” (CLARK, 2007, p. 146), através da imagem de Marat.

2

Sobre *Marat (Sebastião)*

A releitura de Vik Muniz da celebre pintura *Marat Assassinado* de Jaques-Louis David, traz uma série de questões que refletem a produção artística dos dias atuais, o período histórico no qual a produção cultural é considerada por muitos estudiosos como sendo pós-modernista. A pós-modernidade engloba um contexto histórico muito abrangente. Esta reflexão busca compreender a importância da obra *Marat (Sebastião)* (Figura 03) para o Pós-modernismo. Para tanto, se faz necessário identificar e diferenciar pós-modernidade e pós-modernismo. Não é uma tarefa tão simples, pois pode-se dizer que o Pós-modernismo se faz presente na era Pós-moderna, implicando uma relação de coexistência entre os períodos. A forma mais fácil que encontrei para tentar diferenciá-los foi através da observação daquilo que cada nome busca representar, para tanto, acho que Luiz Nazário (2005) os descreve de forma simples e objetiva, baseando-se na obra de David Lyon, associa o *pós-modernismo* a um conceito de cultura, e a *pós-modernidade* a um conceito de sociedade, ambos relacionados a três fenômenos, segundo o próprio autor “rejeição dos ideais humanistas herdados do Iluminismo; deslocamento do interesse universal para o particular; substituição da cultura escrita pela cultura audiovisual.” (NAZÁRIO em BARBOSA e GUINSBR, 2005, p.24). O autor associa essa mudança principalmente ao desenvolvimento da eletrônica e o surgimento da Internet e pelo atual sistema econômico capitalista movido pelo consumo desenfreado, o chamado Consumismo. Nazário ainda destaca uma característica filosófica presente na Pós-modernidade, para ele o niilismo hedonista seria a filosofia dominante nesse período, característica óbvia ao se falar de ruptura com os ideais igualitários Iluministas e a substituição do interesse universal pelo particular.

Um dos três fenômenos que Nazário (2005) destaca e que considero de vital importância ser discutido para melhor compreender a obra em questão, *Marat (Sebastião)*, é a *substituição da cultura escrita pela cultura visual*. Um tema bastante polêmico, se compararmos opiniões de outros autores. Muitos estudiosos consideram este fenômeno como sendo negativo para a arte como no exemplo que citarei, o

renomado crítico de arte T.J. Clark. Em seu texto *Modernismo, Pós-modernismo e Vapor*, originalmente publicado pela revista *October* em 2002, o autor faz uma reflexão sobre a relação da arte com a contemporaneidade, ou pós-modernismo, apontando questionamentos como os seguintes

Por que não concordar que a modernidade foi reconfigurada nos últimos trinta ou quarenta anos? Reconfigurada a ponto de tornar-se uma outra coisa. E não faria parte dessa reconfiguração uma nova forma de visualidade espalhando-se, qual um vírus, através da cultura em geral – uma nova maquinaria de visualização, a inclinação da balança social de um regime anterior da palavra para o atual regime da imagem? Essa circunstância não ofereceria à arte visual uma oportunidade especial? Não teria sido posta especialmente para iniciar um diálogo com aquilo que surge como o principal meio de produção de uma Vida recém-imaginada? Ou será que aquilo que parece uma oportunidade única acaba por ser exatamente o problema? Será que a proximidade da arte visual com a atual instrumentação do poder – os meios atuais de produção de conteúdos – acabará por não ser proximidade, mas identidade? Não estaria a arte visual no processo de tornar-se simples e irrevogavelmente parte do aparato da produção de imagem-Vida? (CLARK, 2002, p. 132)

Estes questionamentos são muito pertinentes para que possamos começar a compreender a importância da imagem na contemporaneidade e como as artes visuais tiram proveito dessa situação ou essa situação acaba por comprometer a existência das artes visuais como um campo independente de produção cultural. A princípio, Nazário (2005) compartilha da mesma opinião de Clark (2002), ao considerar que *o regime anterior da palavra foi substituído pelo atual regime da imagem*. Creio que um dos principais fatores que contribuíram para tal mudança de paradigma foram os adventos tecnológicos dos meios de comunicação, principalmente a mídia eletrônica, substituindo a comunicação feita na maioria dos casos pura e simplesmente por palavras impressas nos jornais, revistas ou transmitidas pelo rádio, por imagens em movimento. A rápida evolução desses meios de comunicação audiovisuais acabou, obviamente, afetando as artes visuais, pois possibilitou a criação de novos produtos gerados utilizando as novas tecnologias de captação e reprodução. Acredito que o principal receio de Clark seja que as artes visuais na contemporaneidade tenham se tornado simplesmente mais uma forma de criação de conteúdo visual para a mídia, se igualando a campos como a publicidade e a moda, por exemplo. Outra questão importante levantada pelo autor diz respeito ao nosso mundo que seria dominado por uma dinâmica social baseada em *crenças* e a relação da imagem com elas

A questão a se fazer à arte do presente, portanto, é o que essa arte aparentemente considera como as crenças que, na cultura de nosso próprio momento, parecem ser estruturais, parecem ser o

núcleo de nossa atual ideologia; e como a arte pretende submeter essas crenças a teste. Falei de maneira algo geral sobre “crenças”, mas obviamente para os artistas visuais o que importa são as crenças sobre visão e visualização, ou, antes, crenças que assumem a forma de imagens – de novos modos de visibilidade, ou sonhos de conhecimento que se arranjam numa forma especificamente visual. Todos sabemos que essas crenças são atualmente a linha de frente de um novo mito de modernização. [...] Qualquer artista com inteligência perceberá que a vida de sonho que importa atualmente é a fomentada pela Grande Rede Mundial. (CLARK, 2002, p. 140)

Se considerarmos que as crenças das quais o autor se referem são os símbolos, ou significados atribuídos às imagens, estas teriam o poder de intermediar as relações, baseadas nas crenças nelas depositadas. Outro ponto que quero destacar é a dita *vida de sonho*. Estaria o autor aqui se referindo ao atual mundo das aparências, no qual aparentar ou parecer valeria mais do que o ser? Neste cenário a imagem teria um papel crucial em um mundo de representações visuais articulado pela crença em valores atribuídos às imagens. Neste ensaio de Clark (2002), publicado uma década atrás, o autor se refere á dois sistemas de crenças com os quais a arte contemporânea poderia estar se relacionando. O primeiro estaria relacionado com a imagem da informação, segundo Clark

a imagem da “informação” é a ideia de que o mundo acaba de ser privado de sua materialidade espaço-temporal por um aparato de virtualização verdadeiramente global e totalizante. O mundo nas mãos dos manipuladores de símbolos, caso se queira dar uma interpretação pessimista; ou o mundo aberto à multidão digital, a grande comunidade global de híbridos e particulares (CLARK, 2002, p. 140).

No trecho acima o autor pode estar se referindo á capacidade que a Internet permite de apresentar imagens provenientes de todas as partes do mundo para todas as partes do mundo. Um exemplo disso seria o *Google Art Project*, que possibilita á internautas ao redor do globo visitas virtuais aos principais museus do mundo, seria como ter visto a *Monalisa* sem nunca ter ido à França. Para o autor “o centro do sistema de crenças é uma imagem do conhecimento visualizado, que ocorre no espaço do monitor e é alterado em sua própria estrutura pelo novo modo de localização e mobilização, o novo sistema de aparências.” (CLARK, 2002, p. 141). Creio que é desse sistema de aparências que Clark conclui a possibilidade da manipulação simbólica, pois não seria mais necessário ser algo, apenas parecer algo. O segundo sistema de crença é simplesmente a certeza de que surge, se já não aconteceu, um novo paradigma no qual a imagem substituiria a palavra, tornando-se a estrutura definitiva do saber.

Outro fenômeno citado por Nazário (2005) que me parece muito controverso é a questão do individualismo, ou como o próprio autor considera sendo *um nihilismo*

hedonista resultante de um *deslocamento do interesse universal para o particular*. É claro que no pós-modernismo não existe uma ruptura total dos valores modernistas, eles apenas não seriam mais exatamente os mesmos, por isso se faria necessário o acréscimo do prefixo *pós*, questão amplamente discutida por inúmeros autores, porém não entrarei na questão da existência ou não do pós-modernismo, me concentrando apenas na reflexão das questões consideradas pós-modernistas, no caso, o individualismo. Creio que para Nazário o individualismo seria uma característica do pensamento pós-moderno como um todo, não apenas relacionado à produção cultural. Já para o autor Fredric Jameson, em seu texto *O pós-modernismo e a sociedade de consumo* (1993), um dos fatores diferenciadores entre o modernismo clássico e o dito pós-modernismo seria “a morte do sujeito”, ou como o próprio autor explica, “o fim do individualismo como tal”, ao contrário do que Nazário destaca ao citar David Lyon. Para Jameson os grandes movimentos modernistas do passado estariam intrinsecamente ligados à criação e ao desenvolvimento de um estilo único e particular, como o autor destaca em seu referido texto:

a estética modernista está, de algum modo, organicamente ligada à concepção de um eu e de uma identidade privada únicos, a uma personalidade e individualidade singulares, que podemos esperar que gerem sua própria visão singular de mundo e cunhem seu próprio estilo único e inconfundível. (JAMESON em KAPLAN, 1993, p. 29).

Este conceito apresentado por Jameson poderia ser hoje descrito pelas teorias do pensamento idiossincrático e no que ele resultaria. Em contrapartida, Jameson nos apresenta duas teorias acerca da idéia de individualismo e identidade pessoal. Segundo o autor, a primeira defende que “numa certa época, na era clássica do capitalismo competitivo, no apogeu da família nuclear e da emergência da burguesia como classe hegemônica, havia uma coisa chamada individualismo” (JAMESON em KAPLAN, 1993, p. 30). Já a segunda, mais radical, considera que esse tipo de pensamento, ou pessoa, na realidade nunca existiu, nem no apogeu das sociedades modernistas, para eles, segundo Jameson “seria até possível descrever o conceito de indivíduo singular e a base teórica do individualismo como ideológicos” (JAMESON em KAPLAN, 1993, p. 30). De qualquer modo, o autor não se atém à essas posições, para ele, como também aqui para mim, a questão principal sobre o individualismo é um dilema estético, segundo Jameson

se estão mortas e enterradas a experiência e a ideologia do eu singular, uma experiência e uma ideologia que instrumentaram a prática estilística do modernismo clássico, já não fica claro o que se supõe que estejam fazendo os artistas e escritores do período atual. O que fica claro é,

simplesmente, que os modelos mais antigos [...] já não funcionam [...] uma vez que ninguém mais tem esse tipo de mundo e estilo particulares únicos para expressar (JAMESON em KAPLAN, 1993, p. 30)

Creio que o que Jameson quis explicar no trecho acima é bastante óbvio, fica claro que na atualidade os artistas e escritores não se expressam mais de maneiras únicas, criando novos estilos, como aconteceu no modernismo com suas escolas inovadoras muitas vezes introduzidas por um ou pequenos grupos de artistas/escritores que compartilhavam dos mesmos ideais estéticos, como Picasso e Braque e o surgimento do Cubismo, por exemplo. Outra questão importante que Jameson destaca em seu texto em relação à *morte do sujeito*, da qual compartilho, mesmo com certo medo de ser criticado por tomar uma posição conformista conveniente, diz respeito à falta de capacidade de inovação dos artistas e escritores na atualidade que seria resultado de toda a bagagem modernista existente. Melhor dizendo, nas palavras do próprio autor “Há outro sentido em que os escritores e artistas da atualidade já não podem inventar novos estilos e mundos – é que estes já foram inventados; apenas um número restrito de combinações é possível; as singulares já foram pensadas” (JAMESON em KAPLAN, 1993, p. 30).

Nesse sentido, se as afirmações de Jameson condisserem com a realidade, creio que, sendo um tanto pretensioso, o mais correto seria afirmar *o fim da originalidade* ao invés de simplesmente “a morte do eu”, pois num cenário onde não há mais espaço para criações únicas particulares e existe apenas um número restrito de combinações possíveis, das quais as singulares já foram pensadas, estaríamos vivendo a época estética baseada simplesmente na reinvenção do passado através da mistura de antigos movimentos. Quero, antes de qualquer coisa, frisar que, mesmo compartilhando da opinião de Jameson sobre o fim do individualismo, acho muito conveniente para as pessoas responsáveis pela criação cultural na atualidade (artistas visuais, arquitetos, designers, músicos, escritores etc.) culpar o fim da possibilidade da inovação estilística pela *morte do sujeito*, caindo em um conformismo infrutífero. Um ponto bastante negativo que vem, particularmente, me preocupando e que quero acrescentar sobre o possível “fim da originalidade pura”, diz respeito a uma possível homogeneização estética fruto de uma cultura *glocal*, gerada principalmente pela Internet, no qual grande parte dos “criadores” tem acesso as mesmas referências, seja através dos museus, instituições de ensino, canais de TV a cabo ou via satélite ou mesmo pelos sites disponíveis para todos com conexão à rede mundial de computadores, sendo assim, os produtos culturais mesmo tratando-se de “misturas” acabariam por se tornar iguais, pois

seriam proveniente de um mesmo repertório cultural, exemplificando através de uma analogia básica, se diferentes pessoas utilizassem os mesmo ingredientes para fazer bolos, as receitas poderiam até ser diferentes mas resultariam em gostos bem parecidos. O que tem sido considerada como uma cultura ao mesmo tempo local e global, definida pelo termo *glocal*, utilizado pela primeira vez no Ocidente pelo sociólogo Roland Robertson, seria o termo mais adequado, na minha visão, para definir o cenário da contemporaneidade. Como bem colocou Máximo Canevacci em seu livro *Comunicação Visual*

Hoje, a difusão planetária da comunicação visual – relacionada às condições históricas modificadas – comportou a tendência á afirmação de uma cultural glocal que torna cientificamente superado o âmbito heurístico do “caráter nacional” em que se movimentavam as pesquisas pioneiras. (CANEVACCI, 2009, p. 23)

Retornando às características da pós-modernidade propostas por Jameson (1993) e tomando como ponto de partida a teoria analisada e defendida pelo autor sobre *a morte do sujeito*, somos levados pelo mesmo á outro fator que caracterizaria o pós-modernismo, o *pastiche*. Como bem diz o autor

o pastiche: num mundo em que a inovação estilística já não é possível, só resta imitar os estilos mortos, falar através das máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário. Mas isso significa que a arte contemporânea ou pós-modernista deverá dizer respeito à própria arte de uma nova maneira; mais ainda, significa que uma de suas mensagens essenciais há de implicar o fracasso necessário da arte e do estético, o fracasso do novo, o aprisionamento ao passado. (JAMESON em KAPLAN, 1993, p. 31)

Já que nos encontraríamos num mundo onde tudo já foi feito e não há mais espaço para um novo estilo particular único, segundo Jameson, a única opção que restaria aos “criadores de produtos culturais”, dos quais o autor destaca os *artistas e escritores*, seria a de copiar e misturar os estilos já inventados no passado, como bem introduzido na última citação. Seria então o *pastiche* de Jameson a única ferramenta disponível para a criação de “novos” estilos particulares únicos? Isto não posso afirmar nem negar, porém o que corresponde a realidade e afirma o autor é que “Um dos aspectos ou práticas mais significativas do pós-modernismo atual é o pastiche” (JAMESON em KAPLAN, 1993, p. 27). O autor faz questão de destacar a diferença entre *pastiche* e paródia, sendo que o segundo caso seria uma forma de crítica, bem fundada ou não, ao original através da reprodução e exagero das características diferenciais do estilo original.

Já a paródia põe em destaque a singularidade desses estilos e toma suas idiossincrasias e excentricidades para produzir uma imitação que zomba do original. [...] o efeito geral da paródia é – seja por simpatia ou por malícia – lançar o ridículo sobre a natureza privada desses

maneirismos estilísticos e sobre seu exagero e excentricidade (JAMESON em KAPLAN, 1993, p. 28)

Na citação acima, Jameson, coloca em jogo a paródia no campo da Literatura, mas que serve para qualquer outra forma de criação cultural, como nas Artes Visuais e na Música, por exemplo. Para o autor, o *pastiche* estaria relacionado com a ideia da cópia pela cópia, ou seja, de uma mimese sem sentido, vazia, ao contrário da paródia, que teria um impulso humorístico, satírico. Até uma simples definição de um dicionário qualquer consegue expressar a intenção do *pastiche* proposta por Jameson, “Obra literária ou artística imitada servilmente de outra.” (FERREIRA, 2000, p. 518). Jameson mostra-se implacável ao afirmar que

O *pastiche*, como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar ou único, o uso de uma máscara estilística, a fala numa língua morta: mas é uma prática neutra dessa mímica, sem a motivação ulterior da paródia, [...] O *pastiche* é a paródia vazia, a paródia que perdeu seu senso de humor (JAMESON em KAPLAN, 1993, p. 29)

Apresentadas as características consideradas pós-modernistas que julguei pertinentes para a análise crítica que se seguirá sobre a obra de Vik Muniz, quero introduzir nosso objeto de estudo, *Marat (Sebastião)* – 2008. A obra do artista visual brasileiro, que alcançou fama internacional na década de 1990, foi apresentada (em texto [Anexo 1] disponível no site da casa internacional de leilões e revendedora de arte, *Phillips de Pury & Company*, responsável pelo leilão que rendeu £34.850 pela reprodução digital de *Marat (Sebastião)*), também através de um *pastiche* de um célebre autor “Esta pintura foi um presente para uma nação em lágrimas e nossas lágrimas não são perigosas” (BAUDELAIRE apud PHILLIPS DE PURY & COMPANY, 2009 – em tradução livre). E foi assim, parafraseando a citação de Charles Baudelaire sobre a célebre obra de David, *Marat Assassinado*, que se iniciou o discurso comercial em busca da maior receita possível no leilão, pois todo o valor arrecadado seria repassado para a ACAMJ (Associação de Catadores do Jardim Gramacho). Um posicionamento altruísta que se fez necessário, dada a nobre iniciativa do artista de explorar e retratar a realidade miserável daquelas pessoas, revelando ao mundo suas chocantes condições de vida. Sobre as reais intenções de Vik, puramente comerciais ou não, não cabe a eu julgá-las. O que se pode afirmar é que o projeto *Pictures of Garbage* (Imagens do Lixo – tradução livre), do qual nasceu a obra em discussão, possibilitou ao artista lançar um bem sucedido documentário sobre sua empreitada artística, *Lixo Extraordinário*

(*WASTE LAND*², 2009, dirigido por Lucy Walker), aumentando sua boa reputação ao redor do mundo e o respeito por seu trabalho artístico, funcionando, numa análise mais negativa, como um comercial de TV/cinema de Marketing Social. Porém, não é esse o foco desta discussão, por isso vou retomar a análise crítica de nosso objeto de estudo a partir das características do pós-modernismo mencionadas anteriormente. Quero começar a analisar a obra *Marat (Sebastião)* a partir da questão da imagem na contemporaneidade proposta por T.J. Clark, como dito anteriormente, para o autor “o centro do sistema de crenças é uma imagem do conhecimento visualizado, que ocorre no espaço do monitor e é alterado em sua própria estrutura pelo novo modo de localização e mobilização, o novo sistema de aparências.” (CLARK, 2002, p. 141). Creio que, consciente da capacidade de manipulação simbólica teorizada por Clark e partindo de um pressuposto de que realmente exista uma cultural *glocal* e o repertório de grande parte das pessoas com acesso a informação, e a História da Arte, por exemplo, seja o mesmo, Vik tenha criado a obra em questão com a crença de que as pessoas reconheceriam a obra original de David, atribuindo assim, á mais nova, todo o significado presente em *Marat Assassinado*. Não foi a toa que ele escolheu um líder comunitário para tomar o lugar de um dos líderes da Revolução Francesa, apostando em uma espécie de “pastiche simbólico” como uma forma de criação familiar á pós-modernidade, o artista usou deste recurso estilístico para atribuir a sua obra, e toda a história que ela carrega consigo, todo o simbolismo presente na obra original de David, agregando uma carga emocional ainda maior em sua releitura contemporânea, buscando sensibilizar o expectador, mesmo que este desconheça a figura de Marat ou mesmo a tela de David, sua representação mais ilustre.

O pastiche presente em *Marat (Sebastião)* não é aquele defendido por Jameson, pois neste caso o artista não utiliza a mesma técnica empregada na produção do *Marat Assassinado* de David. Ele não pinta novamente aquele ou outro tema á óleo sobre tela em estilo neoclássico, ao invés disso, ele recria e fotografa a cena representada no quadro e, a partir desta fotografia capturada no meio do lixão, Vik a reproduz em studio

²O documentário que conta desde o início o projeto de Vik Muniz, *Pictures of Garbage*, seu desenvolvimento e as primeiras repercussões, foi vencedor de inúmeros prêmios em festivais de cinema ao redor do mundo, destacando-se: Escolha do Público, Melhor Documentário de Cinema Mundial no *Sundance Film Festival 2010*; Prêmio da Audiência Panorama e Prêmio da Anistia Internacional Direitos Humanos no *Berlin Film Festival 2010*.

em grade escala utilizando os materiais recicláveis “garimpados” pelos catadores no lixão de Gramacho e a fotografa, dando origem a obra em si, *Marat (Sebastião)*. Creio que em todo esse jogo, que poderia de alguma maneira considerar metalinguístico, posso afirmar que existiria sim um tipo de *pastiche*, mas não aquele *pastiche* literal, aquela “cópia vazia” de Jameson (1993), mas um *pastiche* “conceitual”, simbólico, ou poderia até mesmo chamar de transcendente, pois ele transcende à cópia das características visuais da pintura original. Vik, consciente ou não, ao escolher representar o *Marat Assassinado* de David, acabou tomando uma posição pela qual o artista neoclássico destacou-se de seus contemporâneos, colocando na obra suas intenções políticas e transformando-a, deliberadamente ou não, em um meio de comunicação de seu posicionamento em relação ao tema que a obra carrega em sua existência, assim como o teria feito David na França no fim do século XVIII, a chamada *contingência* de Clark (2007), quando o artista teria criado sua obra subordinado a inúmeras questões de cunho ético e político.

Seria essa outra forma de *pastiche* presente no pós-modernismo, no qual não seria a técnica, mas a intenção o objeto copiado? Seria a releitura³ de Vik Muniz de *Marat Assassinado* uma apropriação consciente de todo o significado atribuído não apenas a imagem retratada por David, como também, da forma pela qual ela foi criada? Seria assim, *Marat (Sebastião)*, uma tentativa do artista de criar uma nova obra de caráter simbólico e, ao mesmo tempo, carregada de uma carga política pela qual se originara?

³Neste caso, uso releitura, com seu sentido mais simples encontrado nos dicionários, significando uma segunda leitura.

3

Considerações finais

A releitura criada por Vik Muniz pode ser considerada um tipo de *pastiche* da obra original feita por David. Possivelmente o artista brasileiro buscou transferir todo o simbolismo histórico conferido à obra original para sua adaptação. Porém, se considerarmos que Jacques-Louis David também teria buscado atribuir à sua tela o significado presente na obra prima de Michelangelo, Pietá (1499), equiparando dois mártires, duas figuras popularescas – Jesus Cristo e Marat, poderíamos iniciar uma possível busca incessante pela imagem original, sendo que a mesma poderia se tratar de uma cena real ou imaginada. Assim, seria esse tipo de *pastiche* uma característica inerente às Artes Visuais?

Creio que Vik tinha pleno conhecimento de todo poder simbólico da imagem que estava utilizando como referência em sua releitura e que, muito provavelmente, seria transferido para seu *Marat pós-moderno*. Não se trata de mera coincidência o artista ter escolhido um líder e defensor dos catadores para representar essa classe em sua obra, assim como fez David escolhendo Marat para representar seu *Povo* (os *sans-cullotes*). *Marat (Sebastião)* tornou-se a obra mais significativa da série *Pictures of Garbage*, tanto que foi escolhida para ser leiloadada em benefício da Associação de Catadores do Jardim Gramacho e foi utilizada para ilustrar o cartaz do filme *Lixo Extraordinário - WASTE LAND*, 2009 – (Figura 04), dado o poder que ela possui. Não posso afirmar que a intenção de Vik era de se comparar a David, mas, no mínimo, posso dizer que a postura que o artista contemporâneo adotou ao representar em sua obra um tema político demonstrado seu posicionamento em relação a ele, faz com que, inevitavelmente, lembremos do *contingente* ao qual David teria subordinado sua pintura ao dar vida a *Marat Assassinado*, segundo Clark, salve as devidas proporções entre as tensões políticas presentes em cada obra/época. Dessa forma, fica claro que não existe um distanciamento tão grande entre o Modernismo e o Pós-modernismo, mas o prefixo *pós* se faz sim necessário, pois não existiu uma ruptura total entre os períodos, mas suas características principais sofreram mudanças em decorrência de inúmeros fatores.

Se possivelmente David buscou defender os interesses dos jacobinos em legitimar o papel desse grupo na Revolução Francesa e criar um ícone que fosse capaz de representar o *Povo*, Vik não o teria feito diferente. O artista brasileiro também teria subordinado sua criação a sua própria *contingência*, assim como David. “Aquilo que ele pintou é a imagem do Povo, a imagem que o Povo pediu a ele, David, um de seus iguais” (CLARK, 2007, p. 126)

Índice de imagens

Figura 01:



Death of Marat by David (*Marat assassiné*)

Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Death_of_Marat_by_David.jpg

Acessado em: 14 de maio de 2012.

Figura 02:



Pietà de Michelangelo na Basílica de São Pedro no Vaticano.

Disponível em:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Michelangelo%27s_Pieta_5450_cut_out_black.jpg

Acessado em: 14 de maio de 2012.

Figura 03:

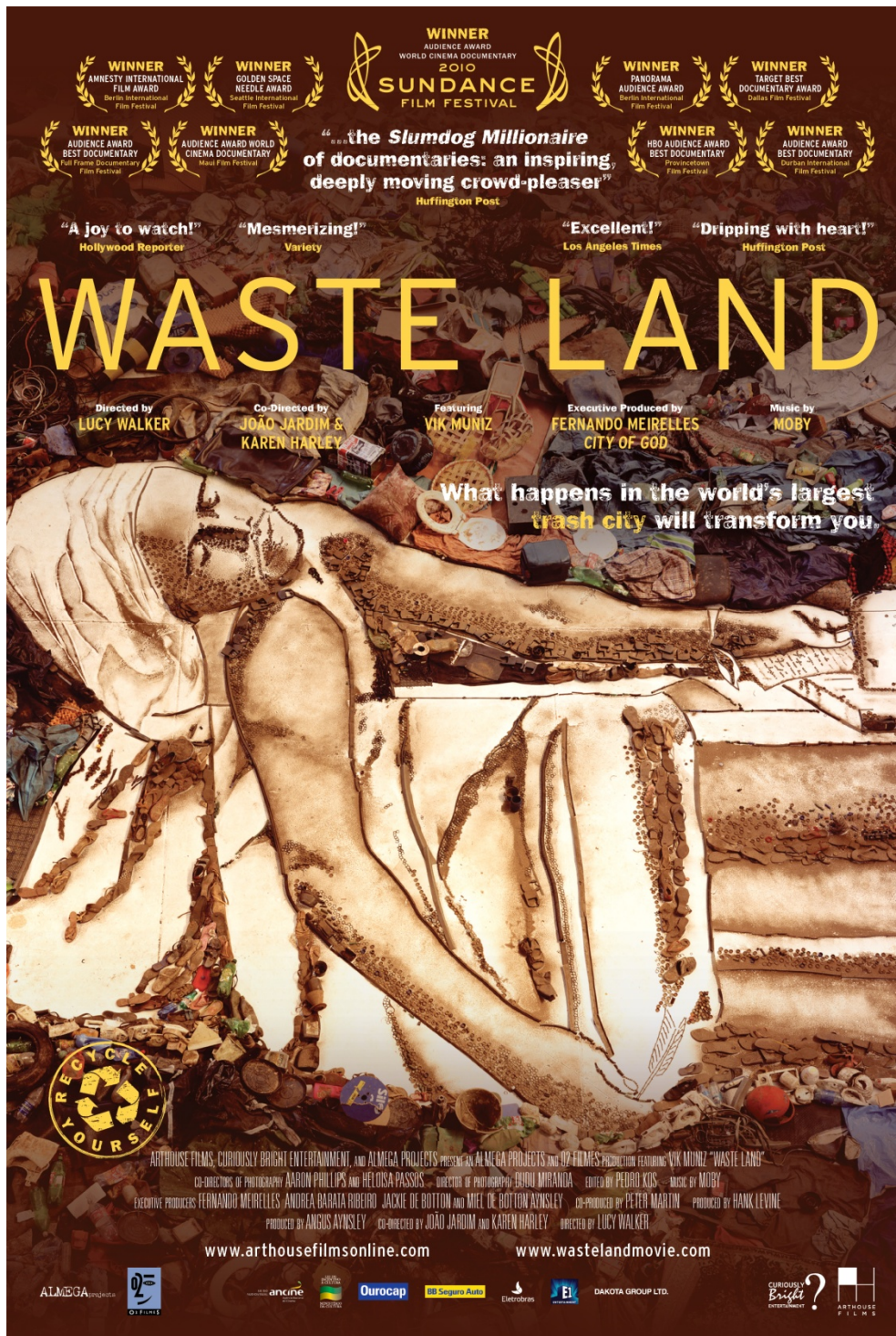


Marat (Sebastião)

Disponível em: <http://www.phillipsdepurty.com/auctions/lot-detail/VIK-MUNIZ/UK010308/272/6/1/12/detail.aspx>

Acessado em: 14 de maio de 2012.

Figura 04:



WASTE LAND (pôster)

Disponível em: <http://www.wastelandmovie.com/downloads.html>

Acessado em: 14 de maio de 2012.

Anexos

Anexo 1:

VIK MUNIZ

“This painting was a gift to a tearful nation and our tears are not dangerous” Charles Baudelaire, on David’s Marat, 1846. Vik Muniz remake of Jacques – Louis David’s The Death of Marat is the main installment of his ongoing project in collaboration with the residents of Jardim Gramacho, home of Latin America’s largest garbage dump. In this series entitled Pictures of Garbage, Muniz has worked with a group of laborers who live from scavenging recyclables in creating large-scale portraits using the material that is most familiar to them. After being photographed by Muniz, the workers participated in the confection of their own portraits inspired by works of well renowned painters such as David, Millet and Guercino. Although most of the works in this series depict work scenes, here Muniz tackles the subtleties of his own trade as the Sebastião- Marat portrait symbolizes the role of the intellectual and political activist as a tragic victim of the environment he helps to create. This is the only copy of an edition of two made available by the artist and the entire proceeds of its sale will benefit ACAMJ (Garbage pickers association of Jardim Gramacho) in the process of transition facing the imminent closing of the dump, an event that will affect 5.000 recycling workers and their families who derive their livelihood exclusively from the facility. Since the mid-1990s, Brazilian artist Vik Muniz has earned an international reputation for the photographic pieces he creates out of everyday materials. These images, inspired by current events, art history or famous figures, are familiar yet enigmatic. Initially taking the form of witty visual statements, his works question the way visual information is constructed, presented and then perceived by the viewer. His work in Jardim Gramacho will be the theme of the upcoming documentary Art is Garbage due to be released in 2009. Muniz is also the guest curator of the next “Artist Choice” exhibition opening in December 2008 at the Museum of Modern Art in New York.

(PHILLIPS DE PURY & COMPANY, 2009)

Referências bibliográficas

- ALMEGA PROJECTS, **WASTE LAND** – press notes. Disponível em: <http://www.wastelandmovie.com/downloads.html>. Acessado em: 14 de maio de 2012.
- BAUMGMART, F. **Breve história da arte**/Fritz Baumgart ; tradução Marcos Holler. 3º Ed. – São Paulo : Martins Fontes, 2007.
- BECKETT, W. **História da Pintura**. Tradução Mário Vilela. São Paulo : Editora Ática, 1997
- CANEVACCI, M. **Comunicação visual** / Massimo Canevacci. Tradução Elena Versolato. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- CLARK, T.J. **Modernismos**: ensaios sobre política, história e teoria da arte: T.J. Clark. Sônia Salzstein (org). Tradução Vera Pereira. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2007.
- _____ ”Modernismo, Pós-modernismo e Vapor”. **October**. n. 100. Cambridge, Massachusetts, 2002, p. 154-174. Tradução Julia Vidili. Revisão técnica Sônia Salzstein, Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202006000200012&script=sci_arttext Acessado em: 12 de maio de 2012.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, 1910 – 1989 **Miniaurélio Século XXI Escolar: O minidicionário da língua portuguesa** / Aurélio Buarque de Holanda Ferreira; coordenação de edição, Margarida dos Anjos, Marina Baird Ferreira; lexicografia, Margarida dos Anjos... [ET al.]. 4. Ed. Ver. Ampliada. – Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2001
- JAMESON, F. “O pós-modernismo e a sociedade de consumo”. In: KAPLAN, E. A. (org), **O mal-estar no pós-modernismo**: teorias, práticas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- KAPLAN, A. E. (org). **O mal-estar no pós-modernismo**: teorias e práticas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- NAZARIO, L. "Quadro Histórico do Pós-modernismo". Em **O Pós Modernismo**. J. Guinsburg & Ana Mae Barbosa (eds.). São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.
- PHILLIPS DE PURY & COMPANY. "VIK MUNIZ". **Marat (Sebastião)**, 2009. Disponível em: <http://www.phillipsdeputy.com/auctions/essaydetail.aspx?sn=UK010308&lotnum=272> Acessado em: 14 de maio de 2012.