

ARTE E EDUCAÇÃO: RELAÇÃO OU CONTATO

A articulação de zonas de irresponsabilidade como princípio de formação artística

Profa. Dra. Dora Longo Bahia ¹

Resumo:

Este artigo propõe algumas reflexões sobre a relação – ou o contato – entre arte e educação. Utilizando a dialética como estrutura de investigação, pretende-se levantar algumas contradições presentes na prática artística atual, estabelecendo pontos de contato entre a arte e a política, mediados pela educação. Esta abordagem trata da situação contemporânea, fazendo uso de alguns conceitos filosóficos, apresentados aqui de forma rápida. Por meio deles espera-se incitar uma reflexão crítica sobre a relação conflituosa entre arte e educação, com enfoque especial na importância da articulação de zonas de irresponsabilidade para a formação artística.

Palavras-chave: arte, política, educação, filosofia.

Abstract:

This paper proposes some reflections on the relation - or the contact - between art and education. Using dialectics as a research structure, we intend to raise some contradictions present in current artistic practice, establishing points of contact between art and politics, mediated by education. This approach deals with the contemporary situation, making use of some philosophical concepts, presented here in a quick way. Through them, we hope to incite a critical reflection on the conflicting relationship between art and education, with a special focus on the importance for the artistic formation of the articulation of zones of irresponsibility.

Key-words: art, politics, education, philosophy.

¹ Professora no Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), artista. Doutora em artes pela USP. Email: doralongobahia@gmail.com.

Introdução

A relação entre arte e educação envolve diversas contradições. Para iniciar uma reflexão sobre elas, vamos apelar ao método dialético e investigar os materiais que produzem algumas dessas contradições. O termo “dialética” é geralmente usado para descrever um método de argumento filosófico que envolve algum tipo de processo contraditório entre lados opostos. A versão clássica da dialética é aquela utilizada por Platão. O filósofo grego apresenta seus argumentos filosóficos por meio de um diálogo ou debate, geralmente entre o personagem de Sócrates, de um lado, e alguma pessoa ou grupo de pessoas a quem Sócrates estava se dirigindo (seus interlocutores), do outro.

Enquanto os “lados opostos” de Platão eram pessoas (Sócrates e seus interlocutores), para o filósofo alemão G. W. F. Hegel, eles dependem do assunto que está sendo tratado. Os “lados opostos” podem ser definições diferentes de conceitos lógicos que são opostos entre si ou diferentes definições da consciência e do objeto que ela afirma conhecer. Hegel diz que a lógica, segundo a forma ou apresentação, tem três aspectos ou momentos. O primeiro momento – o abstrato ou intelectual – é o da fixidez, em que conceitos ou formas têm uma definição ou determinação aparentemente estável. O segundo – o dialético ou negativo-racional – é o momento da instabilidade. Nele, a unilateralidade e as limitações das determinações do entendimento se apresentam como aquilo que na realidade são, como a sua negação. A determinação que foi fixada no primeiro momento passa para o seu oposto. O terceiro momento – o especulativo ou positivo-racional – apreende a unidade da oposição entre as duas primeiras determinações, ou é o resultado positivo da dissolução ou transição dessas determinações (HEGEL, 1969, pp. 134-136). Esse método dialético estabelecido por Hegel é posteriormente subvertido por Karl Marx.

“Para Hegel, o movimento do pensamento – que ele personifica com o nome de Ideia – é o demiurgo da realidade, que não é senão a forma fenomenal da Ideia. Para mim, pelo contrário, o movimento do pensamento é apenas o reflexo do movimento real, transposto e traduzido no cérebro do homem” (MARX, Posfácio à 2ª edição alemã [1863]).

Marx destaca, a despeito do misticismo que denuncia em Hegel, a dialética como núcleo racional de seu pensamento. Vira a dialética hegeliana ao avesso, caracterizando a dialética não apenas como forma de pensamento que captura o desenvolvimento daquilo que é – como em Hegel –, mas como a forma de desenvolvimento da história que, quando capturada pelo pensamento, a torna revolucionária em si mesma. O proletariado – sujeito histórico concreto para Marx – é o portador da possibilidade do devir, capacitado a agir para que ocorra a dissolução de todas as classes, de maneira que as relações sociais sejam levadas à superação do caráter de antagonismo que as define.

Adorno e Horkheimer, por sua vez, usam o método dialético para estabelecer uma crítica feroz da sociedade ocidental contemporânea e da relação entre industrialização e arte. Na *Dialética do esclarecimento*, escrita em 1944, durante os anos de exílio nos Estados Unidos, os autores desenvolvem uma teoria social crítica, lendo Marx como um materialista hegeliano, cuja crítica ao capitalismo incluiria inevitavelmente uma crítica às ideologias que o capitalismo sustentava e exigia. A *Dialética do esclarecimento* começa com uma avaliação sombria do Ocidente moderno:

“No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal” (ADORNO, 1985, p. 17).

Adorno e Horkheimer apresentam então uma reflexão sobre essa contradição, perguntando: como o progresso da ciência moderna, da medicina e da indústria pode prometer libertar as pessoas da ignorância, das doenças e do trabalho brutal e alienante e, ainda assim, ajudar a criar um mundo onde as pessoas engolem voluntariamente a ideologia fascista, praticam deliberadamente genocídios múltiplos e produzem incansavelmente armas de destruição em massa? A razão, os autores respondem, tornou-se irracional.

Um ano após a morte de Adorno, em 1970, uma série de ensaios sobre arte, escritos por ele entre 1961 e 1969, foram publicados sob o título de *Teoria*

estética. O texto reconstrói o movimento da arte moderna a partir da perspectiva da reflexão estética, realizando uma dupla reconstrução dialética que tenta extrair o significado sócio-histórico da arte e da filosofia discutidas. O livro começa e termina com reflexões sobre o caráter social da arte. Dois pontos se destacam nessas reflexões, um de perspectiva hegeliana e outro, marxista. O primeiro refere-se à sobrevivência da arte no mundo capitalista tardio e o segundo, à contribuição da arte para a transformação desse mundo. Ao abordar ambos, Adorno retém de Kant a noção de que a arte é caracterizada por sua “autonomia” formal, combinando essa ênfase kantiana na forma com a ênfase hegeliana na importância intelectual e com a ênfase marxista na imersão da arte na sociedade como um todo. O resultado é um relato complexo da simultaneidade entre o caráter necessário e ilusório da “autonomia” da obra de arte, que, por sua vez, é a chave para o caráter social da arte, ou para que esta seja “a antítese social da sociedade” (ADORNO, 1970, p. 19). Adorno considera as obras de arte autênticas como “mônadas sem janelas” (ADORNO, 1970, p. 16), cujas tensões expressam conflitos inevitáveis dentro do processo sócio-histórico do qual surgem e ao qual pertencem. Essas tensões integram a obra de arte por meio da luta do artista com materiais historicamente carregados e evocam interpretações conflitantes que, muitas vezes, confundem as tensões internas da obra com sua conexão com os conflitos sociais.

A obra de arte não é apenas contraditória em relação à sua “autonomia”. Segundo o também filósofo Walter Benjamin, ela tem um aspecto dialético que desempenha um papel político vital: a desmistificação mútua entre a realidade material e a expressão estética. Por um lado, a arte requer elementos da história material para sua interpretação, para que os “tesouros” culturais deixem de ser apetrechos da classe dominante. Por outro lado, fornece uma iconografia crítica para decifrar essa mesma história material, de maneira que seus elementos possam ainda constituir uma “constelação revolucionária com o presente” (BUCK-MORSS, 2005, p. 40).

A relação dialética entre realidade material e expressão estética – vulgarmente conhecidas como “vida e arte” – também é recorrente na reflexão sobre arte,

pelo menos desde as vanguardas históricas. Em sua fase inicial, a Internacional Situacionista (I.S.), formada em 1957 por um grupo de intelectuais e artistas, propunha a superação da arte a partir de seu próprio interior, numa simultaneidade de destruição e realização. No entanto, as contradições logo se mostraram irreconciliáveis. As desavenças entre os artistas dentro da I.S. tornaram-se cada vez mais evidentes. Simultaneamente a elas, Guy Debord – um de seus líderes – não queria que a I.S. fosse apenas mais um grupo de artistas de vanguarda, e concentrava seus esforços na produção teórica e no comprometimento organizacional. As divergências entre os integrantes da I.S. aumentaram de tal forma que levaram à exclusão forçada ou à saída voluntária de todos os artistas. A partir de 1962, uma versão reorganizada e recomposta da I.S. interessava-se pela arte apenas no que dizia respeito aos limites de sua superação na forma de uma revolução social.

Zonas de irresponsabilidade como princípio de formação artística

No contexto atual, em que a aceleração do tempo de giro do consumo e a superação das barreiras espaciais fizeram com que a sociedade do espetáculo descrita por Debord se disseminasse por todo o “mundo civilizado”, as imagens e sistemas de signos – sejam eles conformistas ou “subversivos” – se tornaram a “mercadoria” ideal para a acumulação do capital. A arte – assassinada e superada diversas vezes desde o romantismo – parece um zumbi delirante. Ela vagueia em meio à miríade de imagens-mercadorias produzidas pela indústria cultural, tentando ocupar a posição crítica que possuía até meados do século XX. Assume a interferência do mundo a que se refere, procurando afirmar-se como um confuso campo de intersecção entre diferentes planos contraditórios de discurso – sejam eles estéticos, éticos, teóricos, históricos ou políticos.

Contradições também aparecem com relação à posição que o artista ocupa na sociedade contemporânea. Já em 1970, a crítica de arte norte-americana Lucy Lippard chama a atenção para a frustração do artista ao correr “de cima para baixo entre a torre de marfim e as ruas”, num movimento esquizofrênico entre as instituições e a realidade material (LIPPARD, 1986, p. 189). Até meados do século passado, o artista, mesmo quando imerso nas jogadas de poder, tinha

duas alternativas: ou fazer um jogo a partir das exigências de seus poderosos patronos – tornando-se um “pintor da corte” – ou adotar uma posição marginal e vanguardista.

Hoje, toda “novidade” artística já surge obsoleta, como resultado de uma corrida frenética e infrutífera contra um mercado inelutável que transforma tudo em mercadoria. Mesmo as atitudes, experiências e ações artísticas ditas “marginais” são rapidamente anuladas por meio da corporificação e mercantilização da obra e do artista, ou esvaziadas por meio da sua espetacularização. Pelo simples fato de existirem, tornam-se tão mercadoria quão uma pintura ou escultura tradicional. O “artista marginal” acabou por desaparecer como uma figura específica, uma vez que a atitude perceptual que ele anteriormente incorporava agora impregna a consciência histórica.

Mesmo que o artista ainda tente buscar a “marginalidade” perdida, ele precisa estar ciente das articulações da arte com as instituições do poder, sejam elas o Estado – que estabelece o que é digno de se tornar cultura nacional –, a mídia – que decide o que é verdade, o que é pós-verdade e o que não é nenhuma das duas –, ou o poder econômico privado ou corporativo, representado pelos colecionadores, investidores e instituições – que decidem quem integra as grandes coleções e exposições. Articulações que são inevitáveis, já que a arte, pelo menos desde a Idade Média, mantém relações cordiais com o poder – incorporado primeiro pela igreja, depois pela aristocracia, pela burguesia e, mais recentemente, pelas corporações. Assim, da mesma forma que políticos e cientistas, os artistas são responsáveis tanto por suas obras quanto por suas implicações públicas.

Entretanto, toda ação artística envolve também uma zona de irresponsabilidade, pois não deixa de ser também um “ato de risco”. Assim como o ato político radical, a prática artística é “uma intervenção específica num contexto sócio-simbólico” que, apesar de sempre estar situada num contexto concreto, não é inteiramente determinada por ele. Este “ato” sempre envolve um risco radical, já que “é um passo no desconhecido, sem garantias

quanto ao resultado final – por quê? Porque um ato altera retroativamente as próprias coordenadas em que interfere” (ZIZEK, 2003, p. 75).

Para que a comparação entre o ato político radical e a ação artística não seja superficial ou ingênua, a relação entre eles poderia ser pensada em duas chaves. A primeira seria na chave da paralaxe:

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

Arte e política seriam, portanto, irreduzíveis entre si, relacionando-se apenas por meio de um desvio em que uma preencheria a lacuna deixada pela outra.

A segunda chave para se associar arte e política, sem incorrer em chavões superficiais, seria eliminar de vez a relação entre elas e desvelar aquilo que o filósofo italiano Giorgio Agamben chama de “contato” (AGAMBEN, 2017, p. 304). Segundo ele, o espaço da política é delimitado por pares de elementos – o poder e a vida nua, a casa e a cidade, a violência e a ordem instituída, a anomia e a lei, a multidão e o povo – que se constituem reciprocamente por meio de sua relação de oposição.

Essa mesma relação que os une os pressupõe simultaneamente como não relacionados. Uma relação é então aquilo que constitui seus elementos pressupondo-os, ao mesmo tempo, como não relacionados. Ela adquire assim um papel ontológico essencial, pois nela se expressa a própria estrutura que pressupõe a linguagem, entre o ser e seu dito ou nomeado. Agamben conclui que o acesso a uma figura diferente da política – que é um problema da maior urgência para o mundo contemporâneo – teria que ter a forma daquilo que ele chama de uma “potência destituente” (AGAMBEN, 2017, pp. 295-310), isto é, daquilo que coloca em questão o próprio estatuto da relação, que confronta-se com o ser frágil que é a linguagem, tão difícil de conhecer e captar.

Uma “potência destituente” seria aquilo que, abandonando as relações ontológico-políticas, possibilitasse o aparecimento de um “contato” definido unicamente por uma ausência de representação. Segundo Agamben, onde uma relação for destituída e interrompida, seus elementos estarão em contato, pois aparece entre eles uma ausência de qualquer relação, de qualquer vínculo que tinha a pretensão de mantê-los juntos – e ao mesmo tempo separados (AGAMBEN, 2017, p. 304). Nesta chave, a “relação” entre arte e política seria então eliminada.

Agamben compara a militância política com a vida do artista da modernidade, presa numa inextricável circularidade.

“Por um lado, a biografia do artista deve dar testemunho, por meio de sua própria forma, da verdade da obra que nela se situa, e por outro, é a prática da arte e a obra que ela produz que conferem à vida do artista a marca da autenticidade” (AGAMBEN, 2017, p. 275).

A indefinição entre arte e vida chegou a tal ponto que se tornou praticamente impossível diferenciar prática de vida e prática artística. A partir das vanguardas do século XX, essa dissolução progressiva da consistência da obra de arte acarretou a sua transformação em resto ou documento da prática vital. “A obra é a vida, e a vida nada mais é do que a obra; mas nessa coincidência, em vez de se transformarem e se superarem, elas continuam se perseguindo mutuamente em uma fuga sem fim” (AGAMBEN, 2007, p. 276). A prática artística se tornou o lugar em que a problemática envolvendo a identificação entre a existência humana e certo modo de vida é demonstrada. Se na antiguidade a atividade do artista era definida exclusivamente por sua obra e ele tinha um caráter “residual” com relação a ela, na modernidade é a obra que constitui um resíduo incômodo da atividade criadora e do gênio do artista (AGAMBEN, 2007, p. 276). Ao tentar se definir pela própria operação, o artista está, de fato, condenado a permutar a própria vida com a própria operação e vice-versa.

“Se a prática artística é o lugar em que se faz sentir com maior vigor a urgência e, ao mesmo tempo, a dificuldade da constituição de uma forma-de-vida, isso se deve ao fato de

que nela se conservou a experiência de uma relação com algo que excede a obra e a operação e, mesmo assim, continua sendo delas inseparável” (AGAMBEN, 2007, p. 277).

Segundo Agamben, uma forma-de-vida não é definida por uma práxis ou por uma obra, mas sim por uma potência e por uma inoperosidade, isto é, o modo em que o ser se mantém em contato com uma potência pura, em que vida e forma, privado e público entram num limiar de indiferença. Um artista não é, portanto, o sujeito soberano de uma operação criadora ou de uma obra, mas sim um ser anônimo que torna as obras da linguagem inoperosas. Ele não é o autor (no sentido moderno, essencialmente jurídico do termo) da obra nem o proprietário da operação criativa, que são apenas resíduos subjetivos resultantes da constituição da forma-de-vida. Esta não pode se reconhecer ou ser reconhecida porque é antes de tudo a articulação de uma “zona de irresponsabilidade”, em que as identidades e as imputações do direito estão suspensas (AGAMBEN, 2017, pp. 277-278).

Mas como pode haver lugar dentro das escolas – dos museus e das instituições – para essa articulação de “zonas de irresponsabilidade”? Como uma instituição de ensino pode estimular um aluno a tomar posições irresponsáveis e ao mesmo tempo exigir que ele respeite as regras? Como oferecer um território para a investigação das fendas e dobras no sistema, estimulando iniciativas de risco que explicitem as contradições do fazer artístico sem provocar a ira de setores conservadores da sociedade?

A partir dessas colocações fica claro que a formação do artista é também contraditória. Em que momento o artista “está formado”? Será que ele não é justamente o desforme, o informe ou o deformado da sociedade?

Para discutir o conceito de “formação” no contexto brasileiro, é importante citar o escritor Antonio Candido e seu livro *Formação da Literatura Brasileira*, de 1959. Candido define a arte – no caso a literatura – como

“uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela, se

combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração” (CANDIDO, 1972, pp. 803-809).

Em seu livro de 1959, refere-se à Formação da literatura como fundação, desenvolvimento e consolidação de um “sistema literário” (não de um escritor ou de um escrito), isto é, da articulação entre autor, obra e público, com continuidade histórica (tradição). Literatura é esse sistema articulado que exclui manifestações isoladas e sem ressonância. No caso do Brasil, o “sistema literário” se constitui plenamente com o surgimento de Machado de Assis. A partir de então, a Formação teria chegado a seu auge, passando a existir uma Literatura Brasileira. Os conceitos propostos em *Formação da Literatura Brasileira* passam a funcionar como termômetro para a crítica literária local, na medida em que contribuem para a avaliação das obras e ajudam a apontar quais seriam os autores que passariam a fazer parte do “sistema”. Para Antonio Candido, esses autores são aqueles que pensam a sociedade a partir da literatura.

A análise apresentada em *Formação da Literatura Brasileira* foi extremamente importante pela criação tanto de paradigmas para a crítica literária local, quanto de sistemas antagonistas a eles. O poeta Haroldo de Campos, por exemplo, discorda das afirmações de Candido, considerando-as apenas um “construto teórico baseado numa lógica de exclusão e inclusão de textos”. Segundo ele, o ponto de vista de *Formação da Literatura Brasileira* é problemático por basear-se numa “concepção metafísica da história, marcada por uma linearidade evolucionista” (POLÊMICA, 2019).

No contexto atual, em que o fluxo transnacional do capital, a contaminação cultural, as redes sociais e os sistemas complexos que surgem de padrões simples²¹ determinam novas relações de tempo-espaço, qualquer construção vertical e historicista torna-se arbitrária ou mesmo alienada.

²¹ Uma ordem global, de nível mais alto, é construída inadvertidamente a partir de ações locais descoordenadas ou de uma rede de auto-organizações dessemelhantes (JOHNSON, 2003, p. 17 e 29).

Qual seria então a opção para uma formação que não fosse marcada por uma linearidade evolucionista?

Segundo o filósofo Alain Badiou, a arte produz verdades – assim como a política, a ciência e o amor – que são desveladas pela filosofia com intermediação da educação. Em *Pequeno manual da inestética*, Badiou discorre sobre esse entrelaçamento entre arte, filosofia e educação por meio de três esquemas – didatismo, romantismo e classicismo.

“No didatismo, a filosofia entrelaça-se com a arte na modalidade de uma vigilância educativa de seu destino extrínseco ao verdadeiro. No romantismo, a arte realiza na finitude toda a educação subjetiva da qual a infinidade filosófica da ideia é capaz. No classicismo, a arte capta o desejo e educa sua transferência pela proposta de uma aparência de seu objeto. Aqui, a filosofia só é convocada enquanto estética – dá sua opinião sobre as regras do ‘agradar’” (BADIOU, 2002, pp. 15-16).

Para Badiou, os três esquemas foram saturados durante o século XX e acabaram produzindo uma espécie de “desenlaçamento dos termos, um desrelacionamento desesperado entre a arte e a filosofia, bem como a queda pura e simples do que circulava entre elas: o tema educativo” (BADIOU, 2002, p. 18). A arte – assim como a política, a ciência e o amor –

“educa simplesmente porque produz verdades e porque ‘educação’ jamais quis dizer nada além (a não ser nas montagens opressivas ou perversas) do seguinte: dispor os conhecimentos de tal maneira que alguma verdade possa se estabelecer... A filosofia deve, a partir de então, no que diz respeito à arte e a todo procedimento de verdade, *mostrá-la* como tal. A filosofia é, de fato, a intermediária dos encontros com as verdades, a alcoviteira do verdadeiro” (BADIOU, 2002, p. 21).

Na prática, qual é a verdade estabelecida por meio dos conhecimentos dispostos nas escolas de arte?

Nelas, os estudantes estudam as estratégias de inserção no mercado, os procedimentos “revolucionários”, as técnicas tradicionais e as determinações históricas e aprendem a ser “jovens artistas”. O termo “jovem artista” – de uso frequente em editais, programas de residência e textos de apresentação de

exposições ou projetos curatoriais – significa muito mais do que um período na vida de alguém que faz arte. Não é simplesmente a mesma coisa que o “artista quando jovem” de James Joyce. Este último é descrito no primeiro romance do escritor irlandês, *Retrato do artista quando jovem*, de 1916, em que ele narra a “formação” de seu alter ego Stephen Dedalus. Conforme o personagem amadurece, Joyce muda o estilo do texto, construindo um espelhamento entre conteúdo e forma. O livro é considerado um romance de “formação”, ou seja, um romance em que se expõe o processo de desenvolvimento físico, moral, psicológico, estético, social ou político de um personagem, que nesse caso se confunde com o do próprio autor.

Enquanto o termo “o artista quando jovem” é uma denominação retroativa que pressupõe a existência de uma obra feita por alguém que faz arte (o artista), a nomenclatura “jovem artista” prescinde da obra. Ela estabelece uma categoria que existe antes da arte, uma aposta que pode dar certo (valorizar) ou não. As escolas de arte lançam “jovens artistas” na mesma frequência que as grandes lojas lançam suas novas coleções. Surgem então os “jovens-artistas-mercadoria” que abastecem a demanda capitalista pelo “novo-sempre-igual”³². A verdade que se estabelece nas escolas de arte é, portanto, a prevalência total do fenômeno que Marx chamou de *fetichismo da mercadoria*.

“Todos os objetos e todos os atos são iguais enquanto mercadorias. Eles não são nada além de quantidades maiores ou menores de trabalho acumulado e, portanto, de dinheiro. É o mercado que realiza essa homologação, para além das intenções subjetivas dos autores. O reinado da mercadoria é terrivelmente monótono e até mesmo sem conteúdo. Uma forma vazia e abstrata, sempre a mesma, uma pura quantidade sem qualidade – o dinheiro – se impõe pouco a pouco à multiplicidade infinita e concreta do mundo” (JAPPE, 2012).

A relação entre arte e educação desvela, portanto, uma série de contradições não resolvidas. Isto acontece porque ambas estão em “contato” com a política, a ciência e o amor, trazendo à tona a memória de uma série de interrupções

³² De acordo com Walter Benjamin, “o novo-sempre-igual aparece palpavelmente, pela primeira vez, na produção em massa”, quando “a ideia da eterna recorrência transforma eventos históricos em produtos de produção em massa” (BENJAMIN, 1985, p. 36 e 48 [tradução nossa]).

ambíguas, o *déjà vu* de uma revolução esquecida, apagada, que nunca terminou de se realizar, que se emaranha e se confunde com as estruturas sociais do capitalismo (cf. MEDINA, 2010).

Como dispor conhecimentos de maneira que a “verdade” da arte se estabeleça?

Talvez possamos começar tentando criar condições para o aparecimento de zonas de irresponsabilidade em que as divisões hierárquicas do perceptível sejam refutadas, a política seja substituída por uma configuração do mundo sensível e a esperança da emancipação mantenha-se no horizonte (cf. RANCIÈRE, 2005). Essas zonas de irresponsabilidade podem vir a instaurar fendas e dobras no sistema que só vão poder ser identificadas retroativamente e que, nesse movimento, vão alterar as próprias coordenadas em que surgiram. Podem fazer emergir promessas de realização de um novo mundo, fundamentadas na negatividade que se espalha na violência contraditória da contemporaneidade e impossíveis de serem satisfeitas no presente. Algumas dessas promessas poderão ser chamadas de arte. Outras de educação.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução: Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970.

——— ; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEM, Giorgio. *O uso dos corpos [Homo Sacer, IV, 2]*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.

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

BENJAMIN, Walter. “Central Park”. Tradução para o inglês: Lloyd Spencer. In: *New German Critique* 34, Winter, 1985.

BENOIT, Alcides Hector R. “As raízes (gregas) do Brasil”. In: *Contravento*. Volume 2, Novembro, 2004.

BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin*: escritor revolucionário. Tradução para o espanhol: Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona

Editora, 2005.

CANDIDO, Antonio. "A literatura e a formação do homem", em *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 24, pp. 803-809, 1972.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Enciclopédia das ciências filosóficas em Epítome*. Vol. I. Tradução: Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1969.

JAPPE, Anselm. "Fin de la révolution et fin de la fin de l'art?" In: *Desformas: Sessão Especial / A formação e a Espada*, São Paulo. Trabalho não publicado, 2012.

JOHNSON, Steven. *Emergência: a vida integrada de formigas, cidades e softwares*. Tradução: Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Tradução: José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MARX, Karl. *O Capital: Livro 1*. Posfácio à 2ª edição alemã (1863). Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1867/ocapital-v1/prefacioseposfacios.htm>. Acesso em: 11 de Jul. 2019.

MEDINA, Cuauhtémoc. "Contemp(t)orary: eleven theses". In: *E-flux journal*, nº 12, Janeiro, 2010. Disponível em: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8888103.pdf. Acesso em: 11 de Jul. 2019.

POLÊMICA Antonio Candido x Haroldo de Campos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo6163/polemica-antonio-candido-x-haroldo-de-campos>. Acesso em: 11 de Jul. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo/Editora 34, 2005.

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

———. *Bem-vindo ao deserto do real!* Tradução: Paulo Cesar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.