

Suportar-se em pé sobre a ponta de um alfinete: sobre levantes e outros devires-revolucionários

Stand upright on the tip of a pin: about uprisings and other revolutionary-becomings

Natalia Pérez Torres

CAPES/Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil

E-mail: nataliaperez.cs@gmail.com

Resumo

Definidos por Georges Didi-Huberman como “gestos sem fim” (2017), os levantes podem se assumir como formas nas que a procura da liberdade, sem serem idênticas, preexistem e se reinventam. O que pode a arte, e especificamente a arte engajada ou dita de “política” no campo infinito de possibilidades dos levantes? Onde descobriremos os gestos de insurreição na arte contemporânea, gestos que vão do ativismo à *performance*? A partir dessas questões, este texto pretende refletir sobre a natureza dos levantes analisando a (re)apropriação e a organização de alguns gestos coletivos de emancipação na intervenção indireta de Banksy na Faixa de Gaza no Natal de 2017.

Palavras chave: Levantes, Didi-Huberman, arte engajada, arte contemporânea, Banksy.

Abstract

Defined by Georges Didi-Huberman as “gestures without end” (2017), the uprisings can be assumed as forms in which the search for freedom, without being identical, pre-exist and reinvent themselves. What can art, and specifically the committed or called “political” in the infinite field of possibilities of the uprisings? Where can we discover the gestures of insurrection in contemporary art, gestures ranging from activism to performance? From these questions, this text intends to reflect about the nature of the uprisings by analyzing the (re)

appropriation and organization of some collective emancipation gestures in Banksy's indirect intervention in the Gaza Strip at Christmas of 2017.

Key words: Uprisings, Didi-Huberman, committed art, contemporary art, Banksy.

Ninguém poderá dizer aquilo do que um encontro é capaz
Comité Invisiblel.

Un hombre de la zona vino y me dijo 'por favor, ¿qué significa eso?'. Le expliqué que quería destacar la destrucción de Gaza a través de fotos en mi web, pero en Internet la gente sólo mira fotos y videos de gatitos.

Banksy.

Sobre levantes e outros devires-revolucionários

Em *Através dos desejos [Fragmentos sobre o que nos subleva]*, texto integrante do catálogo da exposição itinerante *Levantes*¹ organizada no Brasil pelo SESC e da qual foi o curador, Georges Didi-Huberman indaga e reflete sobre a natureza e as características das insurreições, daquilo que nos faz desobedecer, resistir e nos sublevar, no que conforma um grito e um apelo, um gesto, para nos liberar de todo quanto nos oprime. Comparando o voo das borboletas com o voo dos panfletos lançados por estudantes durante uma revolta em Havana em 1956 — levada ao cinema posteriormente por Mikhail Kalatozov em *Eu sou Cuba* (1964) — Didi-Huberman descobre nesse movimento, simultaneamente incerto e estratégico, paralelamente imagético e textual, a potência subjacente à ação de se levantar:

[...] Como as borboletas, de fato, os panfletos são duplos, dúplices, eficientes, por isso são frágeis e resistentes ao mesmo tempo, poéticos e estratégicos, feitos de sombras e luzes, de gestos e ações, desesperados e preenchidos por essa potência que chamamos de levante. São textos em primeiro lugar? Sim, porque têm por missão transmitir mensagens muito importantes. São imagens em primeiro lugar? Sim, porque se parecem

com borboletas até em saber modestamente, como elas, tão bem aparecer quanto desaparecer. Batem asas e se levantam no ar (Didi-Huberman 2017 379).

A liberdade emerge, assim, como desejo no âmago de quem se subleva. Uma liberdade que implica o corpo, ou melhor, o juntar-se de vários corpos, pois supõe um peso, um fardo que é necessário tirar para poder se locomover quando persiste a sensação de ter chegado ao limite de uma situação, no preciso momento em que uma circunstância não pode se suportar mais. Nesse sentido, um levante se ajusta melhor à tomada de uma atitude espontânea, quase anárquica, do que à concepção de um movimento totalmente planejado. O levantar-se das borboletas, tanto quanto dos panfletos que também parecem dançar sem sujeição alguma no ar, sem destino aparente, espelha, então, o núcleo do levante e prefigura o *pathos*ⁱⁱ da revolta: um gesto que não se esgota, um gesto *sem fim* que é “incessantemente retomado, soberano como pode ser chamado soberano o próprio desejo ou essa pulsão, esse ‘impulso de liberdade’ (*Freiheitsdrang*) de que falou Sigmund Freud” (Didi-Huberman 2017 17).

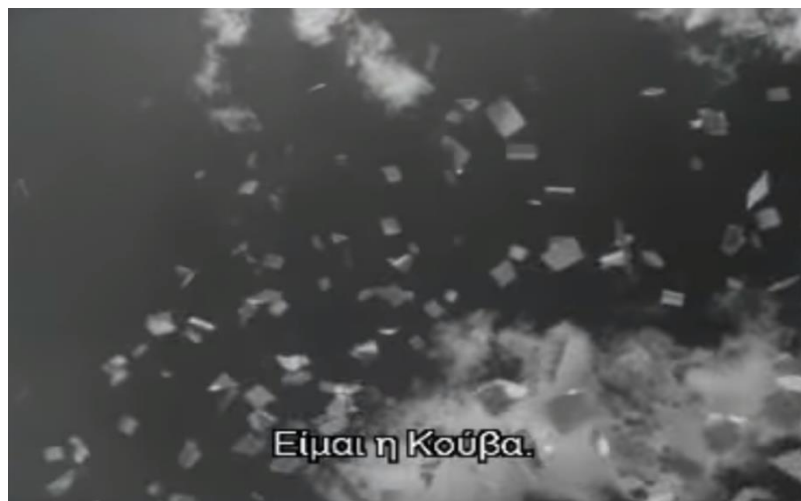


Figura 1

Mikhail Kalatozov, Fragmento de *Eu sou Cuba* (1964)

Fonte: youtube.

Judith Butler, autora de um dos ensaios que completam o catálogo da exposição de Didi-Huberman, entende por sua vez que essa pulsão de liberdade presente nos levantes não se consome precisamente porque revela um movimento que é ao mesmo tempo “urgente e tardio”. Não somente o levante não se trata de algo

individual, senão que implica uma memória e um acionar comuns, restos de experiências compartilhadas, recentes ou longínquas, que se mantém no presente como reivindicações e que é imperativo que sejam resolvidas, configurando um estado de suspensão, isto é, de possibilidade e potência, na transição entre aquilo que não mudou no passado e o que se converteu, no agora, em motivo de opressão:

Um “nós” então se forma no levante, cristalizando o sentimento de indignação compartilhada. Mas há também um “agora” ou “nunca mais”, indicando ser a hora certa de se livrar dessa sujeição. [...] Muitas pessoas já se submeteram ao que as abate, sofrendo às vezes perdas incomensuráveis, no entanto o levante significa que, mesmo abatidas, elas não o foram completa e definitivamente a ponto de impossibilitar o levante. Alguns que já haviam desistido se juntam, outros que viviam acorrentados conseguem, juntos, não somente se levantar e se unir, mas também se rebelar e desfazer as amarras que carregam. Livrando-se delas, se libertam (Butler 26).

Se livrar das amarras não é possível, contudo, sem uma forte carga emotiva. Não é suficiente com que existam causas de sobra para se sublevar se não se dá um processo de exteriorização, um movimento fora de si pertencente ao âmbito do sensívelⁱⁱⁱ, daquilo que se deseja mudar. A emoção, explica Didi-Huberman no pequeno texto dirigido a crianças *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?* (2016) é da ordem do movimento, isto é, da ação. As emoções envolvidas num levante, que passam pela raiva, a indignação, o sentimento de injustiça, o desejo de vingança ou a vontade de mudança, entre outras — ou pela combinação de todas elas — estão, então, predispostas à transformação, pois decorrem de uma energia passional capaz de se converter em gestos ativos. A emoção, dessa maneira e por isso, também está vinculada ao acontecimento, a um nós, e abriga a potência da manifestação entanto e enquanto supõe um expor-se aos outros, ao passo que sugere envolvimento afetivo coletivo, um aspecto que é também salientado por Sara Ahmed em *La política cultural de las emociones* (2015) quando afirma que as emoções são práticas culturais e sociais que “se movem através do movimento ou a circulação de objetos, que se grudam ou se saturam de afetos como lugares de tensão pessoal e social” (35). As emoções não residem nem nos objetos nem nos sujeitos, mas são construídas nas interações entre os corpos, nas relações entre as pessoas.

Gesto soberano^{iv} e em permanente estado de atualização, o levante pode se entender também, seguindo a contribuição de Jacques Rancière no ensaio “Um levante pode esconder outro” enquanto “uma maneira de conjugar movimento e repouso” (65). Diante da queixa corriqueira sobre a falta de continuidade nos processos de insurreição, que, mais do que instituir processos revolucionários despejam o caminho para outras sublevações — mantendo com isso a intensidade dos antagonismos sociais e a própria potência dos levantes —, a capacidade de inatividade, de uma espécie de “movimento imóvel”, inaugura a possibilidade de auto-organização da vida comum sobre a base do conhecimento que a pausa sabe outorgar e, com ela, a competência para depender de si, ou seja, para “ser fonte, sempre renovada, de seu próprio movimento”. No repouso a potência consegue se manter e os fracassos viram matéria estratégica para novos encontros. A potência, assim, mais do que força pressupõe paixão:

Nós estamos habituados a pensar o termo potência sobretudo no sentido de força, de poder. Mas a potência é, antes de tudo *potentia passiva*, paixão no sentido etimológico do padecimento, passividade, é só em um segundo momento *potentia activa* e força (Agamben 93).

Para os integrantes do Comité Invisível^v, são esse gesto de soberania e o reconhecimento desses “devires-revolucionários” os que caracterizam as insurreições contemporâneas, movimentos que “já não partem de ideologias políticas, mas de verdades éticas” (37) como aconteceu no caso da Grécia em 2011. Em função dessa mudança, o campo dos levantes torna-se potencialmente infinito como múltiplas são suas formas de emergir e o tipo de demandas e motivos que colocam em pauta. Para além do que Butler chama de *cibermilitância* — mais afim à indignação e com isso à impotência, segundo a perspectiva do Comité Invisível — as insurreições atuais põem em jogo, por meio de certo desprezo pela política (e pela política dos políticos, principalmente), uma preocupação mais qualitativa com o porvir.



Figura 2

Hiroji Kubota, *Manifestação dos Panteras Negras* (1969)

Imagem pertencente ao catálogo da exposição *Levantes* (149)

Fonte: www.theguardian.com

Seguindo essa linha argumentativa, poderia se pensar que já não é mais o povo que se subleva, mas é a sublevação que produz seu povo “suscitando a experiência e a inteligência comuns, o tecido humano e a linguagem da vida real entretanto desaparecidas” (36). Diferente da angústia que provoca o formalismo democrático que contribui à sujeição, a alegria parece ser uma saída coerente à raiva que apela à liberdade: “A alegria, como se sabe, é espaçosa: ela é tão fundamental que o ato do levante amplia, dilata o mundo ao nosso redor e nos coloca em ressonância com ele” (Didi-Huberman 2017 299). Embora os levantes ainda tragam à tona a questão da legitimidade da violência como mecanismo de alcançar dita liberdade – e a experiência latino-americana recente o confirma – e, com isso, realizar o desejo coletivo, uma mudança de estratégia ligada à euforia, à festa e à ironia parece transformar aquela urgência em criatividade, uma criatividade que, por sua vez, atualiza o espaço público como lugar de encontro e de produção de novas existências e vivências (Raposo 101). Nesse sentido, cabe se perguntar: o que pode a arte, e especificamente a arte engajada ou chamada “política”, entendida como uma tomada de posição^{vi}, nesse campo infinito de possibilidades dos levantes? Onde descobriremos os gestos de insurreição promovidos pela arte e os artistas contemporâneos, gestos que vão do ativismo^{vii} à *performance*?

A “Alternativity” de Banksy

Embora a arte de rua e a arte urbana não sejam consideradas ainda parte essencial do repertório da arte contemporânea nem da história da arte no geral – em boa medida pela centralidade que os museus ainda tem como espaço de legitimação das obras e enquanto “repositórios de memória histórica”, lugares “para uma comparação histórica sistemática que nos possibilita ver com nossos próprios olhos o que realmente é diferente, novo e contemporâneo” (Groys, 34) – existem artistas urbanos e de rua que se mantendo sob o fio, na ambiguidade clandestinidade/reconhecimento, isto é, entrando e saindo da institucionalidade, contribuem a ampliar a definição tanto da relação entre arte e política, quanto da arte contemporânea, uma arte que se define mais pelo caráter relacional das obras, pois elas, de acordo com Nicolas Bourriaud, podem funcionar “como uma máquina que provoca e administra os encontros individuais e coletivos” (33).

Nesse sentido, o trabalho de Banksy pode nos ajudar a problematizar brevemente as questões colocadas a propósito dos levantes. A ampla difusão de seu trabalho nos últimos anos faz com que tenha alcançado um lugar de destaque no relato do contemporâneo. Ora para situar sua obra no âmbito da especulação capitalista e, com isso, denunciar a fusão entre arte e capital no século XXI (Moreira 2019), ora para destacar sua presença como “comentarista social com o humor de um grande cartunista” (Ellsworth-Jones 3), a crítica da arte urbana, especializada ou não, costuma situá-lo como uma das maiores referências. Denominadas comumente “ataques”, suas intervenções revelam a qualidade anônima e a capacidade de surpresa que preserva da prática do *graffiti*. Sabe-se que os movimentos do Banksy, dentro e fora dos museus, são ansiosamente esperados por seus seguidores no mundo todo e intensamente debatidos pela mídia. Além do mais, o fato de que suas obras possam ser encontradas e sejam preservadas em não poucos países assinala, assim, o caráter estratégico de e múltiplo de seu comportamento como produtor, ao passo que mostra sua capacidade para retratar problemáticas concretas como as migrações em massa. A potência de sua produção, por isso, está mais vinculada àquilo que sugere nas obras e intervenções do que a uma ação de denuncia pública propriamente dita.

A causa palestina é cara a seu trabalho. Desde há pelo menos uma década Banksy vem desenvolvendo uma série de obras que, desde intervenções com estêncil no muro de Cisjordânia até a instalação de um hotel em Belém em 2017, o *The Walled Off hotel* — e aqui instalação pode se assumir simultaneamente como artefato artístico e equipamento turístico, o que não está isento de uma necessária crítica por parte de alguns nativos —, marcam seu apoio irrestrito, sua tomada de posição, face à defesa do povo e do território palestino no conflito histórico que mantem pela ocupação de Israel. Inclusive um vídeo curto^{viii} de 2015 no que parece promover Gaza como destino turístico antecipa a vontade de colocar na pauta, pela via da ironia, o que acontece no dia após dia com a população de Palestina.



Figura 3

Banksy (2015)

Intervenção nas ruínas de Gaza

Fonte: <http://tendancefloue.net>

Fora dessas intervenções individuais, sempre sob o suporte da *Pest Control*, sua companhia e marca registrada, interessa destacar aqui um trabalho mais voltado não só para o trabalho colaborativo entre ele e outros artistas, mas para o envolvimento da população de Palestina na construção de uma peça de teatro no que, voltando a Didi-Huberman supõe o “juntar-se de vários corpos”, uma forma coletiva de atravessar pelas emoções e de refletir sobre a urgência de manifestá-las. No último documentário proposto pelo artista urbano, assistimos

à preparação de uma *performance* — na acepção mais próxima da encenação, sobre o nascimento de Jesus em Belém. *The Alternativity* (2017), dirigido pelo documentalista Martin Weeb, apresenta o processo de montagem de uma pequena peça de teatro que, à maneira das apresentações escolares de final do ano em alguns países ocidentais, reúne um grupo de crianças ao redor de uma história renovada do Natal. Com a preciosa ajuda *in loco* do cineasta Danny Boyle e da diretora de teatro Riham Isaac, a proposta de Banksy tem a ver, então, com a encenação dos conflitos que subjacem à montagem da peça no estacionamento do *The Walled Off hotel*, um lugar ao qual os pais das crianças prefeririam não levar seus filhos pelo perigo que representa se aproximar do desnecessário muro na Faixa de Gaza.

Desde o começo, com chegada de Boyle em Belém, o filme mostra as tensões ao redor do muro e a maneira como palestinos e israelenses interagem de formas muito diferentes com ele no cotidiano. A missão de Boyle é, no meio do seu próprio descobrimento sobre o que significa morar num lugar cindido, fraturado e inseguro, organizar à comunidade em função de uma encomenda muito especial do Banksy desde o seu anonimato usual: preparar uma peça natalina cuja principal condição consistia em que pessoas da região participassem nela, que falassem a língua local e que houvesse uma forma criativa de ter neve durante o show. Neve em Belém. E também achar um burro que prestasse para a representação do presépio. Todo muito “Banksy style”.

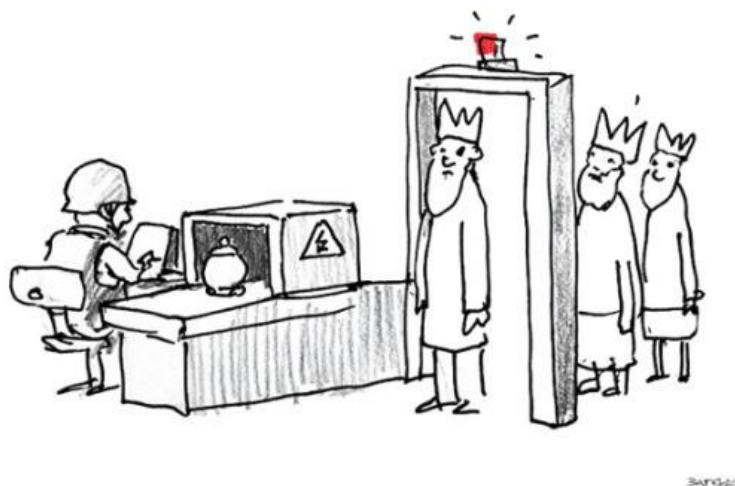


Figura 4

Banksy, Desenho para *The Alternativity* (2017). Fonte: Tumblr

Depois de confirmar a participação de Riham, Boyle deixa Belém e lhe confia todo o trabalho de produção junto com a equipe que arrumaram no lugar, que incluía os administradores do hotel. O filme então vai nos mostrando o processo de preparação teatral das crianças e as dificuldades para conseguir os elementos necessários para a montagem da peça. Entretanto, as crianças parecem não estar muito cientes da situação de tensão na que vivem. Os depoimentos das mães deixam claro que é um tema do qual preferem não falar com elas, exceto quando a família se vê implicada em alguma situação derivada do conflito. A encenação quer se reapropriar de uma cena sagrada num contexto altamente militarizado, atualizando com isso a situação de isolamento e perseguição que Jesus e Maria experimentaram centos de anos atrás. O resultado é o de um evento bem-sucedido no que a alegria se destaca.

Se bem o povo palestino está no que pode se considerar como uma situação permanente de levante ou de potência de resistência, o que se encena não é uma sublevação. O que se configura a partir da concepção da peça e sua posterior execução é o gesto que se dá, precisamente, na reapropriação do nascimento de Jesus envolvendo a participação da comunidade. Diante da ausência física do “gênio criador”, a soberania da interpretação se fixa nos membros dessa comunidade. Todavia, todo o movimento para a apresentação final da peça e ainda antes disso reforça a noção de espaço público como lugar de encontro e de troca, dando continuidade ao gesto primário de Banksy, vários anos atrás, de intervir o muro para questionar a pertença, os usos e as formas de se apropriar desse espaço alvo de disputas assimétricas.

Entretanto, o muro também é protagonista em *The Alternativity*. Objeto e significado monumental da opressão do povo palestino, sua simples existência configura um cenário para o levante e faz pressupor a latência de gestos de resistência. Um muro, como nos lembra o Comitê Invisível “não se critica: destrói-se ou grafita-se” (70). Grafitado por Banksy e por outros artistas urbanos do mundo, e diante da impossibilidade de fato de sua destruição, o muro agrupa series de imagens que evocam a sujeição do povo palestino e suas tentativas de liberdade e desobediência, mas também o grande impacto da vida sob a opressão e o controle. Com isso, não se trata apenas de dizer alguma coisa

sobre o acontecimento e desde ali convocar a ação coletiva efêmera, senão de delinear algumas formas possíveis de organização da emoção e da vida comum por meio da seleção de gestos que não prescrevem. A potência, então e assim, se descobre passiva pela impossibilidade da força, do segundo movimento, mas ativa no anseio permanente de insurreição.



Figura 5

Grafitos no muro da Faixa de Gaza

Fonte: Sara Torres (2017)

Suportar-se em pé sobre a ponta de um alfinete: em jeito de conclusão

O horizonte de análise que foi traçado no texto tem a ver fundamentalmente com a pergunta pela atuação decisiva de um artista sobre a história em curso, ou, em outras palavras, pela possibilidade de encontrar na arte contemporânea, e na chamada arte política especificamente, gestos nos que a tomada de posição dos artistas sejam provocativos ou suficientes para desencadear levantes e outros gestos insurretos fazendo apelo às emoções coletivas no espaço público. Embora o tom do trabalho de Banksy não seja necessariamente o de promover uma revolta – lembrando aqui sua inegável sujeição às pautas do mercado da arte, um conflito de interesse que não é novo nesse campo nem é exclusivo dele – pode-se observar tanto na concepção do documentário *The Alternativity*, quanto no desenvolvimento da ideia como um todo, uma tentativa de fusão de

seu engajamento artístico com uma preocupação coletiva sobre os limites e as assimetrias do poder no mundo atual.

No livro *Sobre o fio*, dedicado fundamentalmente ao estudo da obra de Steve McQueen a partir do texto *O funâmbulo* de Jean Genet, Didi-Huberman reflete precisamente sobre o decisivo de um artista e sua obra no curso da história. Diante da exigência que a sociedade faz sobre a utilidade ou a pertinência de uma obra de arte e sobre os artistas em épocas de crise e por isso de grandes perguntas éticas – uma exigência de soberania e de independência – é necessário advertir não só que “a *potência* da arte se confronta constantemente com o *poder* das instituições” (26), mas que é precisamente nessa tensão, estando *sobre o fio*, que cabe aos artistas contemporâneos qualquer gesto de soberania, pois:

O fio é algo muito simples: apenas uma linha no espaço. Mas também algo muito de complexo: um novelo, um emaranhado. [...] O fio *liga*, encadeia e dá curso. Ou, ao contrário, *corta*, afia, amola e faz romper. O fio está sempre por um fio. Essa é sua beleza – seu belo risco – e sua fragilidade. Daí que a noção de *soberania* se mantenha ela própria *sobre o fio* (Didi-Huberman 31).

Indo ao encontro da definição de soberania de Agamben como “suportar-se em pé sobre a ponta de um alfinete”, Didi-Huberman sustenta que “talvez um artista só possa ser soberano *sobre o fio*” (29), quer dizer, assumindo sua dupla pertença à exigência social (poder) e à necessidade de se posicionar livremente com sua imaginação e pensamento (potência), sabendo que nesses dois âmbitos existe a certeza de escorregar e cair, da mesma maneira que acontece com o funâmbulo. Assim, na potência de criar as formas artísticas baseadas nas emoções coletivas e ultrapassar com elas a concepção da arte enquanto “puro espaço de reconciliação simbólica” (51) mediante uma tomada de posição, a proposta de Banksy de uma contra-leitura do Natal no espaço do confronto bélico pode ser lida como uma estratégia *sobre o fio*, uma na que a realidade política já não é simplesmente ilustrada, mas experimentada no próprio processo de criação na articulação com outros corpos e emoções.

Referências

Agamben, Giorgio. “Bataille e o paradoxo da soberania”. *Revista Outra Travessia*. Jan. 2005: 91-94. Web.

Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México: México, D.F: 2015.

Borriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2017.

Butler, Judith. “Levante”. *Levantes*. Org. Georges Didi-Huberman. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017. 23-36. Impresso.

Coccia, Emanuele. *A vida sensível*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.

Colling, Leandro. “O que temem os fundamentalistas”. *Cult – Revista Brasileira de Cultura*. Web. 17. mai. 2017
<<https://revistacult.uol.com.br/home/fundamentalistas-anti-lgbt/>>

Comité Invisível. *Aos nossos amigos*. Lisboa: Edições Antipáticas, 2015.

Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

---. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

---. *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

---. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

---. *Sobre o fio*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2019.

Ellsworth-Jones, Will. *Banksy: por trás das paredes*. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

Groys, Boris. *Arte, Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

Ludueña Romandini, Fabián. *A ascensão de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017.

Moreira, Diego. “Banksy, um incendiário”. *De todos os museus, o fogo*. Org. Charles Vitor Berndt [et al.]. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2019. 196-207. Web.

Rancière, Jacques. “Um levante pode esconder outro”. *Levantes*. Org. Georges Didi-Huberman. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017. 63-70. Impresso.

Raposo, Paulo. “Festa e *Performance* em espaço público: tomar a rua!”. *Revista Ilha*. 2014: 89-114. Web.

ⁱ Preparada inicialmente pelo Museu de Arte Contemporânea Jeu de Paume, em Paris, a exposição *Levantes*, exibida em São Paulo entre 18 de outubro de 2017 e 28 de janeiro de 2018, foi apresentada também em Barcelona, Buenos Aires, Cidade do México e Montreal. Com a particularidade de tratar dos levantes do ponto de vista das emoções coletivas, a proposta concebe a inserção de obras pertencentes ao registro dos lugares onde é apresentada no intuito de aprofundar a discussão sobre o significado diferenciado das revoltas contemporâneas. Dividida em blocos temáticos, a proposta de Didi-Huberman agrupa os levantes assim: 1) Por elementos (desencadeados); 2) por Gestos (intensos); 3) Por palavras (exclamadas); 4) por conflitos (abrasados), e, 6) Por desejos (indestrutíveis).

ⁱⁱ No catálogo da exposição *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* organizada por Didi-Huberman para o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía em 2011, na Espanha, e que apresenta o projeto desenvolvido por Aby Warburg com *Atlas Mnemosyne* a partir de 1924, Didi-Huberman assume e define o *pathos* como “[...] gestos fundamentales transmitidos —y transformados— hasta nosotros desde la antigüedad: gestos de amor y gestos de combate, de triunfo y de servidumbre, de elevación y de caída, de histeria y de melancolía, de gracia y de fealdad, de deseo e movimiento y terror petrificado...”. De maneira mais sintética, e de acordo com Fabián Ludueña Romandini (2017), o *pathos* também pode se entender como “uma forma gestual-emotiva que, originada no corpo, pode se expandir na objetividade dos materiais do mundo” (18). Assim, a reaparição dos gestos nos levantes, à maneira de “fósiles em movimento” (Didi-Huberman 39), é o que ajuda a entender às formas nas que a procura da liberdade, sem serem idênticas, preexistem e se reinventam.

ⁱⁱⁱ O âmbito do sensível a que faço referência aqui parte da leitura de Emanuele Coccia, e, com ela, da compreensão do sensível enquanto um lugar intermediário entre alma e corpo, entre matéria e espírito, um espaço que “não é nem o espaço do objeto nem o espaço do sujeito, mas que deriva do primeiro e alimenta e torna possível a vida do segundo” (23). O âmbito do sensível seria, desse modo, o lugar desse movimento fora de si, síntese da necessidade de exteriorização da vontade de sublevação no seu encontro com os motivos vindos da “realidade” para fazê-lo.

^{iv} Aqui, o soberano do gesto indica, mais do que independência ao respeito do estado de sujeição do qual é preciso se liberar por meio do levante, uma operação oposta, isto é, o reconhecimento da pertença à ordem a qual se deseja contestar. Essa acepção da soberania, trabalhada entre outros por Georges Bataille a partir da ideia de comunidade, supõe, assim, a identificação do limite difuso entre a potência e ação, que implica, desse modo, uma redução da margem de manobra dos sujeitos para se sublevar, um paradoxo, enfim, que pode se entender sucintamente como “ficar lá onde não está” ou “suportar-se em pé sobre a ponta de um alfinete” (Agamben 92).

^v O Comitê Invisível é um grupo anônimo de pensadores e ativistas com sede na França, que se tornou conhecido em 2009 depois de que seu livro “A insurreição que vem” fosse tido como suposta prova do envolvimento do grupo com atos de sabotagem nesse país.

^{vi} De acordo com Didi-Huberman (2008), a arte engajada se configura fundamentalmente na distinção entre “tomada de partido” e “tomada de posição”. A partir da análise da concepção dos problemas artísticos em Brecht e Benjamin, um projeto que lhes era comum e que se conhece como o “giro político da estética”, Didi-Huberman estabelece que enquanto Brecht focava na relação entre a estetização da política e a politização da imagem, Benjamin estava preocupado com a construção de uma política das imagens, um “livre exercício” e uma “verdadeira filosofia de uma tomada de posição” na que a montagem opera como agente transformador das coisas e do pensamento. Segundo ele “ali onde o partido impõe a condição preeminente de uma parte em detrimento de outras, a posição supõe uma copresença eficaz e conflitiva, uma dialética das multiplicidades entre elas” (145). A arte engajada seria, desse modo, o movimento prévio do artista, sua tomada de posição a respeito das formas, as técnicas e as funções em uma

combinação sempre modificável “sempre em movimento e no caminho, sempre na encruzilhada dos caminhos”.

^{vii} No contexto brasileiro, *artivismo* vem se usando como categoria para entender as formas de resistência das dissidências, e especialmente das dissidências sexuais e de gênero, face ao momento de retrocesso generalizado a partir do golpe de 2016. Para Leandro Colling (2017), trata-se de um movimento novo conformado por uma variedade de agentes com potência suficiente para produzir contradiscursos. Apesar do trabalho diferenciado de esses grupos, algumas características comuns entre eles têm a ver com que “priorizam as estratégias políticas por meio de produtos culturais” e com o fato de que “parecem mais conscientes da necessidade de interseccionar as suas lutas com vários outros marcadores sociais das diferenças, a exemplo de questões étnicas, de classes, gerações, níveis de escolaridade, capacidades corporais etc.”.

^{viii} O vídeo se intitula *Make this the year YOU discover a new destination* (2015) e está disponível no youtube.