

# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

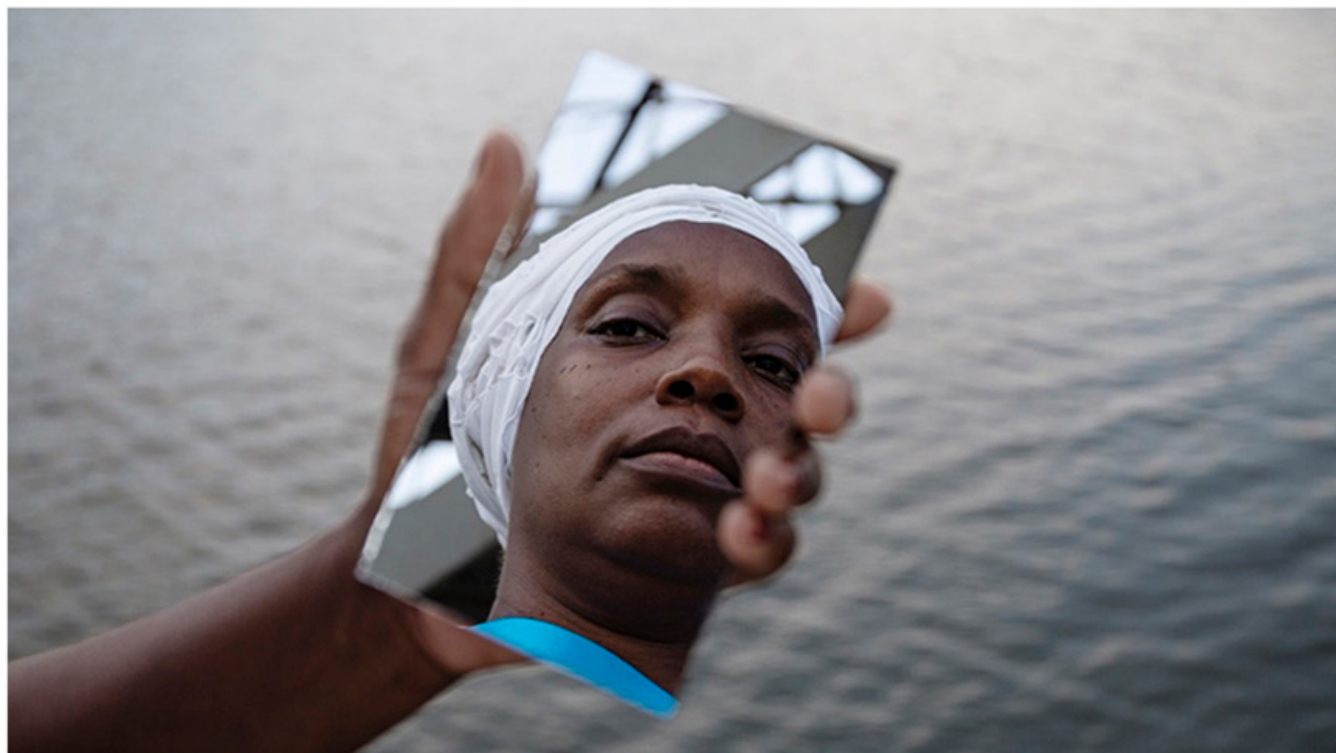


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

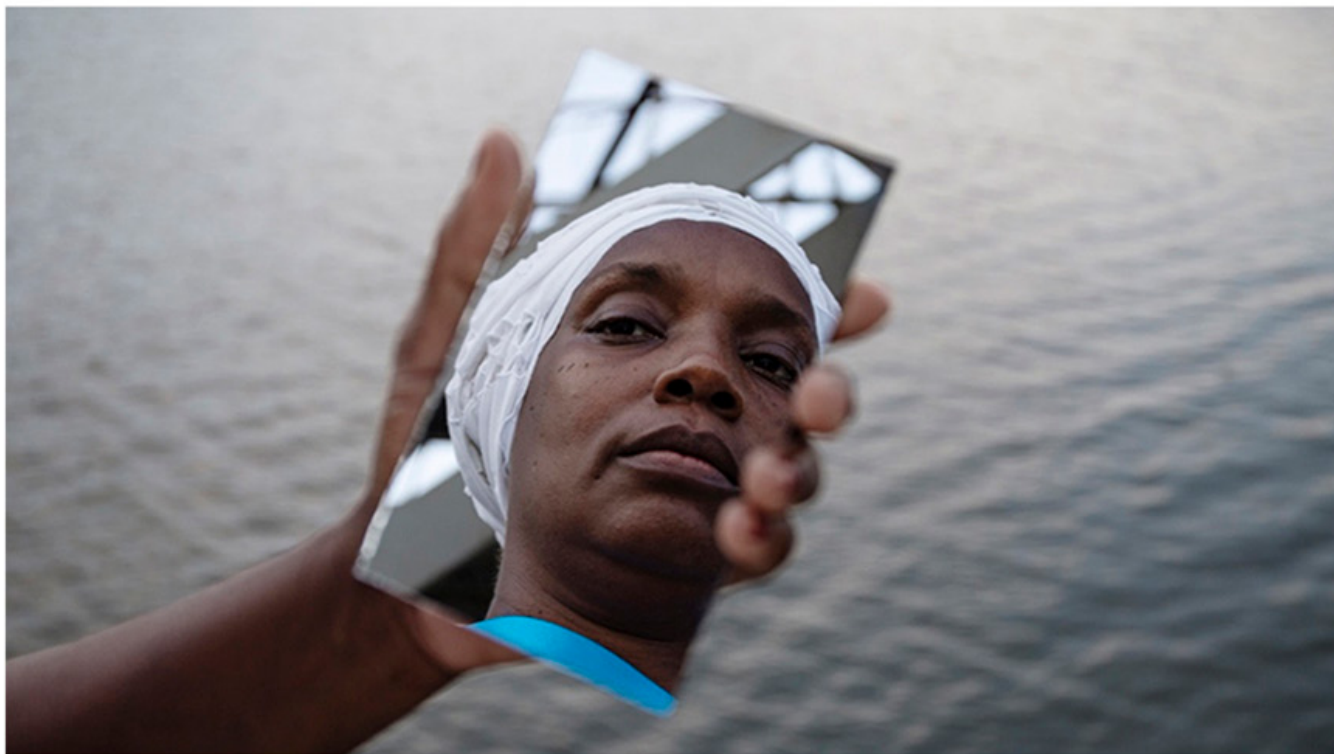


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



### Organização



### Apoio



## 42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

**PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memorian*)** – Walter Zanini

### **DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)**

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)  
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

### **DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)  
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)  
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)  
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)  
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

### **COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)  
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)  
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)  
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)  
Rita Lages (UFMG/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022**

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)  
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)  
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)  
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA**

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)  
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

**IMAGEM:** Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

**DIAGRAMAÇÃO:** Thaís Franco

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail:cbha.secretaria@gmail.com

# Práticas locais e polifônicas (e implicações de sua dimensão dialógica)

Paola Mayer Fabres, doutoranda ECA-USP  
ORCID 0000-0003-1533-8728  
paola.fabres@gmail.com

## Resumo

Partindo do relato de Claire Bishop sobre sua visita em *The Land Foundation*, em Sanpatong, na Tailândia, o artigo busca levantar uma análise sobre os desafios de apreensão da prática artística de caráter local marcada por processos de colaboração. A fim de traçar alternativas capazes de reconhecer a natureza polifônica de experiências envolvidas com a interação social de longo prazo, propõe-se a formação de perspectivas críticas dialógicas atentas à multiplicidade. De raiz bakhtiniana, o conceito de dialogia (importado da literatura ao campo das artes visuais), faz referência ao modelo de trabalho artístico cujo processo de concepção envolve outros grupos sociais. Nesse sentido, busca-se analisar de que modo a noção de dialogia poderia aportar novas considerações ao exercício crítico e historiográfico frente instâncias de inter-relações da prática artística envolvida com a esfera social.

**Palavras-chave:** Prática local. Colaboração. Dialogia.

## Abstract

Building on Claire Bishop's account about her visit to The Land Foundation, in Sanpatong, Thailand, the article seeks to raise an analysis of the challenges of apprehending local artistic practices marked by collaborative processes. In order to outline alternatives capable of recognizing the polyphonic nature of experiences involved with long-term social interaction, it is proposed the formation of dialogical critical perspectives attentive to multiplicity. With Bakhtinian roots, the concept of dialogy (imported from literature to the field of visual arts) refers to the model of an artistic work whose conception process involves other social groups. In this sense, we seek to analyze how the notion of dialogy could bring new considerations to the critical and historiographical exercise in the face of instances of interrelationships from the artistic practice involved with the social sphere.

**Keywords:** Local practice. Collaboration. Dialogy.

A viagem nem foi longa. Claire Bishop, curadora inglesa e teórica debruçada sobre a condição da participação no campo das artes visuais, teve apenas quatro dias para percorrer o local por onde se ergueram aqueles pavilhões arquitetônicos, rodeados por plantações de arroz que testavam técnicas de irrigação para driblar a constância das inundações. *The Land Foundation* (1998-), um dos “clássicos relacionais” era menor e até um pouco menos movimentado do que ela imaginava. A sede, alocada no vilarejo rural de Sanpatong, a cerca de 30 minutos de carro da capital, não parecia ter muito fluxo ou agitação. Isso porque grande parte das atividades ligadas à fundação centralizava-se na unidade alocada na zona urbana em Umong, bairro da cidade de Chiang Mai, na Tailândia. Era lá onde se concentrava a realização de palestras, oficinas e a maior parte da operação administrativa. Enquanto isso, na sede rural, mesmo nos dias mais agitados, cada vez que algum artista, pesquisador ou convidado externo concluísse sua visita pelo local, o lugar voltava a se esvaziar, permanecendo à disposição exclusiva dos camponeses e trabalhadores locais – únicos moradores em tempo integral. Eram eles os responsáveis pela manutenção do espaço e, possivelmente, o público mais próximo do que poderia ser entendido como a proposta artística de *The Land*. A visita de Claire Bishop se deu acompanhada de Kamin Lerdchaiprasert, artista tailandês e co-fundador da fundação, e também de Uthit Athimana, professor de Mídia, Arte e Design da Universidade de Chiang Mai. A pesquisa *in loco* – mesmo que breve –, bem como a interação que a pesquisadora teve com Lerdchaiprasert e Athimana, trouxe à sua percepção alguns dados que pouco provavelmente seriam encontrados nos registros sobre a fundação. “O pavilhão de Tobias Rehberger, feito com madeira sueca para uma exposição no *Moderna Museet*, se deteriorava em meio ao clima tropical”; “a *Battery House*, de Philippe Perreno, que supostamente deveria gerar sua própria eletricidade, parecia nunca ter funcionado”; e a proporção de água para a terra na fazenda, organizada de acordo com os princípios do agricultor budista, Chaloui Kaewkong, também não respondeu conforme se esperava já que a água “estagnou ao invés de fluir” (BISHOP *in* CRAWFORD, 2008, p. 208). Na entrevista concedida à Jennifer Roche (colaboradora do Community Arts Network), em que pode compartilhar algumas dessas suas avaliações, Bishop narrou ainda o desejo de Lerdchaiprasert em ter uma sala de meditação no local. Só que na prática, como a sustentação do piso se dava em um concreto curvo, apoiado por vigas espacejadas, a base tornava-se irregular, inviabilizando a vontade do artista. Além do mais, a experiência de Bishop pelo local facilitou não só um olhar às expectativas e contingências de experimentos que pareciam se esbarrar nas condições de entropia para onde haviam sido concebidas, mas também o reconhecimento de algumas divergências nos propósitos dos próprios membros de *The Land*. Para Kamin, aquilo tudo se tratava, essencialmente, de um projeto espiritual. “Atraído por um ideal de autossuficiência”, o que Kamin queria era criar “uma situação de vida experimental

que o ajudasse a entender seu lugar no mundo” e que, com sorte, pudesse ser também útil para outras pessoas ao redor. Para Rirkrit Tiravanija, a fundação voltava-se sobre a ideia de “um projeto experimental que tentava fundir arte com o social”. Na análise da pesquisadora, Tiravanija parecia estar “menos interessado na dimensão espiritual e muito mais aberto à possibilidade de os pavilhões não funcionarem como previsto”. Já Uthit Athimana, lhe aparentava “mais cético” e trazia muitas reservas sobre o projeto. De acordo com Uthit, o envolvimento entre *The Land Foundation* com a agricultura experimental poderia ser mais concreto e objetivo, e tinha potencial a ser levado muito mais longe (BISHOP in CRAWFORD, 2008, p. 208-209). Além de apontar à possibilidade de criar colaborações com o departamento de agricultura da Universidade, o professor entendia que a retórica mobilizada pela fundação poderia estar mais adaptada e conectada com a realidade social e discursiva das práticas locais.

A imagem narrada por Claire Bishop em 2006 de *The Land* como um projeto resultante de “ideias conflitantes” (BISHOP in CRAWFORD, 2008, p. 208), fruto do encontro de intuítos díspares – percebida nas vozes daqueles que representavam o cerne estrutural da iniciativa –, sugere-nos uma pluralidade (ou até certa imprecisão) conformada nas leituras que conduziam o projeto como um todo. O que não deixa de ser natural, já que experiências artísticas como essas, marcadas pela adesão coletiva e por processos de troca discursiva prolongada (processos esses interpelados pela complexidade das camadas de imaginários, enunciados e contradições que constituem qualquer grupo social), acabam, em geral, produzindo múltiplos níveis de informações e de sentido – o que pode até nos indicar sua impossibilidade de caberem em uma só definição ou compreensão a seu respeito.

Para se apreender esses sentidos, o formato extensivo desse tipo de trabalho indicaria até a importância em se dar atenção ao modo como eles vem sendo reverberados em seus locais de atuação, já que em sua pluralidade estrutural se encontrariam também implícitas as visões e narrativas adotadas por colaboradores do seu entorno imediato que, por sua vez, assumiriam papel de importância no modo como ele tem ressoado em contexto. No entanto, tomando como exemplo o caso recém citado, percebe-se no relato de Bishop a ausência da voz daqueles que lá vivem todo dia, dos camponeses que tem a própria fundação como sua residência e que, portanto, acompanham uma movimentação de artistas, visitantes, debates e incursões que incitam, a cada tanto, algum tipo de suspensão e de atravessamento em um cotidiano voltado à lida com a terra e à manutenção do espaço. Escutar essas outras interpretações pode ajudar a perceber o quanto as perspectivas disparadas sobre um dado projeto são ou não consonantes aos relatos de seus membros fundadores, bem como às abordagens

críticas ou às próprias narrativas historiográficas que acompanhamos circular pelos espaços intelectuais circunscritos no campo da arte.

Isso nos leva a observar alguns dos desafios enfrentados pela pesquisa e pela abordagem crítica que busca apreender e problematizar projetos como esses, já que reconhecer e sustentar o composto de perspectivas que o rodeia (em seus diferentes ângulos), exigira outro tipo de atenção. Além do mais, não raro, a noção de divergência é tida como signo de fragilidade ou incoerência, ao invés de ser vista como um fator constitutivo; e muitas vezes pode ser ofuscada em leituras que centralizam a síntese da voz do curador ou do artista (ou de suas pretensões), inviabilizando o reconhecimento daquilo que se agita em contraponto. Ao rastrear essas ambivalências, ou ao enfrentar a dificuldade que se encontra para identifica-las, evitaríamos o desenvolvimento de sistemas de análises críticas monológicos que buscam interpretações homogêneas uniformes a seu respeito. Para se reconhecer a estrutura discursiva interna de experiências estéticas colaborativas como essas, na sua pluralidade, teríamos também que pensar a elaboração de perspectivas capazes de ultrapassar os relatos de seus “narradores centrais” (que ocupam papel de autoridade na narração da experiência) aptas a apreender o conjunto de percepções e enunciados que passam a ser matéria de sustentação desses procedimentos.

Para isso, defende-se aqui a formação de um olhar crítico dialógico sobre esses projetos artísticos, marcados pela imprecisão formal, pela interação coletiva distendida e pela imersão local, que permita reconhecer o caráter plural que os conforma. Afinal, um dos fundamentos do dialogismo é justamente aquele que reconhece a existência da congregação coexistente de consciências díspares e autônomas que se agitam simultaneamente em um determinado contexto de inter-relação. Mais ainda, é também parte do exercício dialógico a compreensão de que diferentes pronunciamentos coletivos se organizam e se reformulam constantemente ao longo do decorrer do tempo em que se encontram em agitação. E assim, seria na percepção da independência de cada uma dessas consciências e na imiscibilidade de cada qual que se formaria, em decorrência, a identificação dialógica – cuja essência seria o respeito a sua própria divergência. Nesse sentido, a ênfase no dialogismo ajudaria a precisar o atributo da multiplicidade como um aspecto integrante do exercício coletivo que nem sempre é visível, compartilhado ou identificado, mas é em geral estruturante em trabalhos assim.

\* \* \*



Foi através de Grant Kester que me aproximei pela primeira vez da noção de dialogia sendo aplicada dentro do campo da arte contemporânea como esse conceito que fazia referência a um modelo de trabalho artístico cujo processo de concepção e elaboração envolvesse a interação com outros grupos sociais. Foi a partir de “Socially Engaged Practice - Dialogical Aesthetics”, texto publicado em 2000, que o autor anunciou seu interesse em um tipo de estética bastante atrelada à discursividade e a instâncias de troca interativa cujas vinculações acabavam rompendo aquela “convencional distinção entre artista, obra de arte e público, de modo que o espectador pudesse ‘falar de volta’ ao artista de determinadas maneiras e em que essa resposta pudesse também se tornar efetivamente parte do próprio trabalho” (KESTER, 2000). Na sua argumentação, a terminologia de dialogia podia servir ao âmbito da linguagem visual como um ferramental para se observar o complexo das interações que atravessavam certos trabalhos artísticos que se davam no interior de uma determinada cultura – casos esses em que a operação estética localizaria seu significado “fora” do eu (do artista), na troca que ocorreria, via discurso, entre dois ou mais sujeitos. De acordo com a elaboração teórica trazida no texto, esses trabalhos demarcavam uma natureza interdisciplinar (já que se colocavam como uma espécie de interface entre praticantes de diferentes esferas disciplinares) e apresentavam um caráter tanto de imanência formal, como de indeterminação inerente (2000).

Mas foi em *Conversations Pieces*, livro publicado posteriormente no ano de 2004, que Kester estruturou em maior detalhe seu entendimento de dialogismo, bem como sua proposta de aplicação conceitual. Foi nele em que o pesquisador deu contorno à concepção de estética dialógica, organizada com base na formulação de “ação comunicativa” de Habermas – que já via no diálogo e na interação humana um potencial mediador da troca intersubjetiva, tido por ele como alternativa para o desenvolvimento de um poder emancipatório. No livro de Grant Kester, produções como as do grupo APG, como as do também britânico Stephen Willats, como as do coletivo austríaco WochenKlausur, como as do casal Hellen e Newton Harrison ou mesmo as de Suzanne Lacy, onde o discurso aparecia como um elemento central, foram por ele destacadas como experiências de transição do período histórico mais recente por manifestar um tipo de operação artística de longa duração, através da qual reações, interpretações e diferentes pontos de vistas eram negociados e metabolizados entre si (KESTER, 2004). Na sua defesa, o que caracterizaria essas práticas imersivas e colaborativas na sua essência seria justamente a incorporação que elas faziam de processos dialógicos “como parte integrante do conteúdo da obra” (2011, p. 10). E assim, disparadas geralmente em locais de resistência política e cultural, a conduta dessas ações, por sua habilidade de catalisar compreensões, mediar trocas entre diferentes atores sociais e sustentar

processos contínuos de revisão ética, de identificação empática e de análise crítica poderia desafiar o “silêncio político incapacitante da estética liberal” (2004, p. 118).

Mas Kester foi também cauteloso na mobilização do conceito. Indagou se a aplicação do termo não seria uma imposição demasiado fixa para determinar um tipo de prática cultural que por excelência tentava desafiar delimitações propriamente categóricas. É mais do que reconhecer as restrições de um gesto de adjetivação que podia vir a ser efetivamente taxativo, o autor ainda encerrou sua análise em *Conversations Pieces* apontando outras “limitações” da chamada “estética dialógica”. Isso porque no seu entendimento a ideia de dialogia estava acompanhada de uma “crença ingênua de que conflitos sociais poderiam ser resolvidos através do poder utópico da livre troca aberta” (KESTER, 2004, p. 182). E essa limitação, nomeada por ele como um “determinismo dialógico”, indicaria as restrições de um modelo operativo de experimentação artística incapaz de garantir o agenciamento de soluções de problemáticas de ordem social ou de balancear a dissemelhança das relações de poder que pré-condicionariam qualquer participação discursiva e que, por sua vez, também demarcariam contextos de interesses, de autoridades e subordinações, já consolidados muito antes de se chegar ao espaço de encontro (2004, p. 182). Para o autor, até poderíamos tentar “minimizar o efeito do poder sobre o discurso, apontar e debater suas discrepâncias e efeitos, mas não poderíamos esperar eliminá-lo inteiramente”, de modo que a relação mediadora entre discurso e seus mecanismos (imperfeitos) voltados à mudança política, seria uma questão ainda deixada em aberto (2004, 182).

Contudo, é possível que sua concepção de dialogia sugira alguma discrepância de ordem interpretativa com relação à raiz do termo proposto por Mikhail Bakhtin. É possível que a concepção de Kester sobre “determinismo dialógico” indique que sua fundamentação teórica tenha sido mais conduzida sob uma perspectiva dialética, que propriamente dialógica, haja vista que a fundamentação do dialogismo, em sua essência, sugira exatamente o oposto de um modelo de interação que objetive uma resolutiva dialética convergente. Digo isso porque o próprio Bakhtin, quem cunhou o conceito, já havia identificado a “inconclusibilidade” e “aquela especial falta de definição e conclusão” como princípio norteador do caráter dialógico (BAKHTIN, 2002, p. 61), indicando um formato discursivo justamente descompromissado em se resolver por si mesmo.

Para Richard Sennett, autor que também se dedicou à atualização do conceito de dialogismo no campo da sociologia em seu livro *Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation* (2012), a ideia de dialogia de Bakhtin seria inclusive divergente à síntese habermasiana da teoria Comunicativa. No seu entendimento, dialética e dialogia ofereceriam, cada qual, maneiras inerentemente distintas de se estabelecer qualquer tipo

de troca ou conversação. Na verdade, enquanto um operaria por um jogo de contrários em busca de uma síntese ou acordo, o outro navegaria no rebatimento de visões e experiências distintas via um processo de caráter aberto, isento do desejo por uma resolução (SENNETT, 2012, p. 24). A pesquisa de Richard Sennett se debruçou sobre a ideia de dialogia enquanto um mecanismo possível para se desenvolver capacidades sociais de cooperação. Mas ao enfatizar a importância da escuta e da compreensão do outro, argumenta que a dialogia se coloca como uma perspectiva de percepção da diferença, sem o intuito de anular ou suprimir qualquer divergência identificada no processo. De acordo com Sennett, o processo de troca dialógica envolveria a possibilidade do aumento de entendimentos mútuos entre a consciência de seus interlocutores (2012, p. 19), mas isso sem ter de chegar a consensos compartilhados; o que nos leva a indagar até que ponto vale impormos sobre esses procedimentos artísticos colaborativos mais do que o reconhecimento da potência que acompanha a ação da troca, a demanda por soluções ou acordos conclusivos como mote operativo. E assim, se a dimensão dialógica no seu fundamento semântico parece recusar qualquer intuito de superação – afirmando-se consciente de sua própria ambivalência e aporia – sugiro aqui revistarmos a raiz do termo, não só por entender que esse movimento pode elucidar algumas das particularidades das produções artísticas aqui em questão, mas em especial porque ao apreendê-lo poderemos talvez encontrar um guia àqueles que buscam se aproximar e se debruçar sobre esse formato de prática artística e que vem se deparando com os desafios que ele mesmo apresenta.

\* \* \*

A concepção de dialogia da qual Kester fazia uso tinha raiz bakhtiniana e apontava às instâncias de interrelações coletivas como fator inerente ao trabalho artístico envolvido diretamente no campo social. Mas o dialogismo do teórico russo Mikhail Bakhtin, interessado na ética e na filosofia da linguagem, formulado especialmente em seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski* (uma reelaboração de “Problemas da obra de Dostoiévski”, texto de 1929), publicado em 1963, surgiu do campo literário. Sua análise partia justamente da estrutura do romance – produto esse fruto de uma sociedade moderna, que modelava tanto o protagonismo do papel do autor, como o prestígio que recaía sobre a noção de autoria. No entanto, ainda que possamos perceber o romancista como uma figura que elucidava uma época de enaltecimento da condição do indivíduo e seu processo social de isolamento, é também em algumas das estruturas literárias novelescas que Bakhtin vai reconhecer narrativas que espelham uma forma de

retrato social bastante específica: nas quais pode-se observar um exercício linguístico de representação da multiplicidade.

A conceituação de dialogismo de Bakhtin partiu de Dostoiévski e foi em parte da sua obra literária que o filósofo e linguista percebeu a marca de uma polifonia: a existência de um sistema narrativo através do qual a condição humana modulava-se por um conjunto plural de vozes concomitantes. Isso se percebia no interagir dos pronunciamentos da memória perturbada do jovem Raskolnikov, estudante de direito e assassino da velha usurária em plena São Petersburgo; isso se dava junto da virtuosidade de Dounia, sua irmã, cuja voz contrastava com a conduta ideológica de Raskolnikov; se dava também junto ao discernimento complacente da personagem de Sonia; ou das demais figuras da trama de *Crime e Castigo*; bem como em outros romances do autor; onde se fazia presente o relato de concepções conscientes díspares, dissonantes e até contraditórias, mas sempre simultâneas entre si. Na verdade, mesmo que o romance se organizasse por meio de uma narração única – a partir de um narrador central que não só participava, mas que organizava todo o diálogo – era precisamente na totalidade das perspectivas envolvidas nas tramas de Dostoiévski, na sua interação e intercomplementação, que se estruturava uma autêntica polifonia. E nesse complexo de vozes imiscíveis e “equipolentes” (BAKHTIN, 2002, p. 68), cuja principal característica era sua constitutiva divergência, via-se insurgir a dimensão dialógica como elemento central da arquitetura de seu enredo literário.

Para Bakhtin, Dostoiévski tinha introduzido um novo gênero. Para o linguista, a noção de dialogia contrastava com estruturas literárias apontadas por ele como monológicas – estruturas essas, presentes até então, em grande medida, na poesia; ou em épicos como A Ilíada de Homero; ou em contos como As Três Morte de Tolstói. Nesse modelo de gênero já sedimentado, seria possível observar a voz do autor em um grau de domínio sobre as demais personagens: uma voz não isenta de certo autoritarismo, cuja consciência submeteria as demais a si, centrando-se, assim, na base de um discurso e pensamento único. Em contrapartida, o princípio dialógico organizava uma rede de anunciados divergentes que passava a acompanhar concomitante a narrativa do autor. Eram, para Bakhtin, nada mais que “pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele” (BEZERRA, 2002, p. VIII). E em meio a essa heterogenia – que para o linguista era compreendida como a marca da soma das visões e dos posicionamentos heterogêneos que de fato caracterizam nossa ordem cultural – construía-se, por sua vez, um romance de gênero polifônico marcado pela visão de um mundo feito de “consciências alheias” (BAKHTIN, 2002, p. 7).

Mas ainda de acordo com Bakhtin, é interessante observar que a literatura crítica que se voltou à época sobre a produção de Dostoiévski e que buscava apreender parte do caráter de inovação de sua estrutura literária não parecia perceber a quebra do cânone monológico que ele tanto defendeu. Afinal, as teses e análises que surgiram naquele momento assumiam um formato de respostas ideológicas excessivamente diretas às vozes das personagens presentes nos seus romances, como quem buscasse uma síntese do pensamento do autor ou de sua própria narrativa. De acordo com Bakhtin, frente a esse novo formato polifônico, a maior parte da bibliografia crítica de então buscou anotar sistemas de análises também monológicos, como se na soma das consciências das personagens de seus livros (como se na totalidade das perspectivas plenivalentes dos heróis dostoiévskianos) estivesse ali a ser encontrado uma espécie de eco único da obra ou do autor (2002, p. 6). O que isso revelava para Bakhtin era uma incapacidade de se penetrar naquela arquitetura literária, já que a pluralidade presente na narrativa (narrativa essa incapaz de servir a qualquer gesto de objetificação) inviabilizava qualquer interpretação centralizadora ou singular aparentemente imposta por quem vinha se debruçando sobre ela. Isso porque se toda a multiplicidade de Dostoiévski estava dotada de valores próprios em interação, e se sua proposta era justamente a de coadunar contrários, seria precisamente na interação e no preenchimento das lacunas e evasivas deixadas por aqueles interlocutores que se estruturaria a essência do seu caráter dialógico.

E assim, tentando enquadrar em limites sistêmicos-monológicos a concepção de um mundo muito mais múltiplo e heterogêneo, estudiosos como V. V. Rózanov, A. Volinski e Merejkovski, Lev Shestov “foram forçados a apelar para a antinomia ou para a dialética”. Das consciências concretas e íntegras dos heróis (bem como a do próprio autor), desarticularam-se teses ideológicas que ou se dispunham numa série dialética dinâmica (a caminho de um lugar conclusivo), ou se opunham umas às outras, como antinomias absolutas irrevogáveis (2002, p. 7)<sup>1</sup>. O que não se percebeu era justamente o caráter inconclusivo e aberto do universo dialógico, já que a inconclusibilidade, parte do estilo da trama, não deixaria nela caber qualquer possibilidade de apoteose ou superação. Assim, todo e qualquer problema ou contradição ali presentes não alcançaria uma resolução, mas continuariam tal como eram: irremediavelmente distintos. Na concepção de Bakhtin (bem como na de Sennett), a perspectiva dialética seria aquela que buscaria, fatalmente, uma síntese do autor e que eliminaria os elos anteriores como abstratos e totalmente superados (2002, p. 26). E se a cosmovisão dostoiévskiana não trazia consigo o intuito de uma superação dialética era porque seu modelo de abertura

---

1 “Não que a dialética ou a antinomia não existissem no universo de Dostoiévski, porque muitas vezes existem no pensamento de seus heróis. Mas todos os vínculos lógicos permanecem nos limites de consciências isoladas e não orientam as inter-relações de acontecimentos entre elas” (BAKHTIN, 2002, p. 7).

inconclusiva apresentava, justamente, uma visão de mundo e de homem em constante formação.

Mas Bakhtin também corroborou a análise de Leonid Grossman (1925), segundo a qual a relevância de Dostoiévski não residiria nem na filosofia, nem sociologia, nem mesmo na psicologia, mas na poética em si: “na violação da unidade orgânica do material”, ou seja, “na unificação dos elementos mais heterogêneos e mais incompatíveis da unidade da construção do romance”, cujo efeito era a “violação do tecido uno e integral da narrativa” (BAKHTIN, 2013, p. 14). Para Bakhtin, Dostoiévski parecia superar o que para ele seria a maior dificuldade do artista: a de criar uma “obra de arte una e integral” mantendo viva a pulsão de “materiais heterogêneos, heterovalentes e profundamente estranhos” entre si (2002, p. 13).

\* \* \*

Salvo diferenças (seja da ordem da linguagem e seus procedimentos, seja do distanciamento temporal que separa uma coisa da outra), alguma alusão pode ser feita entre o deslocamento de um mundo múltiplo transportado à estrutura representativa da literatura dostoiévskiana; e a natureza interativa (articulada a um mundo também diverso) que resulta em parte da produção visual colaborativa mais recente. E assim, entre essas distantes equivalências disciplinares (lembrando que a própria concepção de polifonia no campo literário também muito havia bebido da referência da música polifônica medieval tardia), percebe-se nas iniciativas e práticas artísticas contemporâneas em debate (práticas essas de caráter local e participativo, enraizadas em contextos territoriais específicos) – ao atuarem como ativadoras da participação de um combinado de vozes múltiplas e simultâneas que, por sua vez, também acompanham a voz do artista – o anúncio de seu próprio escopo polifônico.

Mas nem sempre se pode perceber todo esse composto de vozes coexistentes ao se olhar para os documentos e registros que traduzem parte desses trabalhos contemporâneos no espaço expositivo do museu, na análise crítica a seu respeito ou mesmo na narrativa historiográfica que permite sua continuidade e retenção no tempo. Nem sempre esse composto é transposto e condensado no arquivo que permite sua circulação para além de seus alcances específicos. É no contexto *in loco* – local onde se configuram esses processos interativos e onde se organiza uma diversidade de compreensões, narrativas e memórias por eles disparados – que a polifonia garante sua presença. Até porque, vale lembrar que, diferente do romance

de Dostoiévski, os trabalhos ligados ao campo das artes visuais aqui em referência são tudo menos uma “obra de arte una e integral” (BAKHTIN, 2002, p. 13). São sim imprecisos, desmaterializados, dispersos e prolongados no tempo, o que coloca um desafio particular ao investigador que busca pensar sobre eles e que tenta anotar seus procedimentos. Diferentemente da literatura (onde tudo o que temos são expressões pela palavra) nas artes visuais, a polifonia se apresenta manifestada por diferentes meios e instrumentos, sendo a palavra (aquela que integra discursos e enunciados) apenas um dos elementos de interação. Há ali também o diálogo entre corpos, mundos, saberes e paisagens nem sempre mediados pela palavra; embora ela não deixe de ser, enquanto oralidade e narrativa, um dos principais mecanismos de acesso ao trabalho, bem como das reverberações disparadas por onde ele se dá.

Dessa maneira, o conceito de dialogia operaria como a possibilidade de uma percepção do olhar: no sentido em que ele postula sua habilidade de reconhecimento de uma estrutura formal artística interligada ao conjunto de sistemas discursivos de crenças, ideologias, condutas e desejos que organizam o imaginário social dos sujeitos que dela fazem parte. Além de sublinhar características centrais da estrutura simbólica e intersubjetiva que conforma práticas de caráter situado e colaborativo, a análise da raiz do termo de dialogia parece também localizar o desafio que o olhar crítico e teórico (no seu hábito de buscar compreensões monológicas sobre o mundo a sua volta) encontra ao se ver frente a objetos de estudo engendrados pela multiplicidade. Se é possível afirmar que experimentações artísticas como as que estão em referência, se constituem mediante um quadro polifônico (disparado tanto na sua elaboração, como também na sua reverberação), vale então pensarmos maneiras de apreendermos essa dimensão plural. Para isso, mais do que reforçarmos uma expectativa sobre esses trabalhos enquanto possíveis ferramentas resolutivas perante qualquer problemática mundana, vale primeiramente encará-los em sua potência aporética e em na sua heterogeneidade para buscar compreender a complexidade discursiva e interpretativa que eles mesmos agenciam – algo que o olhar dialógico, no seu fundamento, contribui a perceber. Dado que para se reconhecer uma estrutura dialógica, exige-se um olhar sintonizado como tal.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BEZERRA, Paula. Prefácio: Uma obra à prova do tempo. In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Entrevista de Claire Bishop com Jennifer Roche*. Disponível em: <<https://www.jenniferrocheus.com/single-post/2020/06/15/socially-engaged-art-critics-and-discontents-an-interview-with-claire-bishop>>. Acesso em: 02 de nov. 2021.
- KESTER, Grant. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004
- \_\_\_\_\_. *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context*. Durham e Londres: Duke University Press, 2011
- \_\_\_\_\_. *Dialogical Aesthetics: A Critical Framework For Littoral Art*. Disponível em: <<https://www.variant.org.uk/9texts/KesterSupplement.html>> Acesso em: 21 jun 2022.
- SENNETT, Richard. *Juntos: Os rituais, prazeres e políticas da cooperação*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

### Como citar:

FABRES, Paola Mayer. Práticas locais e polifônicas (e implicações de sua dimensão dialógica). *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 1335-1346, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.  
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.109>  
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>