

Estética e política: mal-estar na imagem. O trivial e sua representação

Jean Galard

*Ex-diretor do Departamento Cultural do Museu do Louvre e ex-professor do Departamento
de Filosofia da USP*

Tradução: Cristina Prado

discurso 41

“Mal-estar na imagem”: a expressão é entendida em dois sentidos, pelo menos. O primeiro se refere a um desconforto que seria inerente à imagem enquanto tal, a um incômodo relativo à sua condição ou ao seu funcionamento. E é verdade que há um mal-estar no âmagô do mundo das imagens toda vez que esse mundo – o da representação imagética, o da figuração – está em crise: por exemplo, quando sofre o ataque da crítica platônica, ou quando é alvo de doutrinas iconoclastas, ou então, ao nos aproximar da situação atual, quando a imagem perde seu interesse, ou pelo menos seu impacto, sob o efeito da sua superprodução, ou quando é desacreditada pelo abuso de suas manipulações enganosas, pela utilização de meios técnicos novos, principalmente para fins políticos. Enfrentar a análise, a ilustração e a discussão deste primeiro sentido seria uma empreitada imensa, e seria grande o risco de dizer novamente, de maneira demasiadamente sumária, o que já foi mil vezes desenvolvido, ou de antecipar de forma desajeitada o que será dito ao longo de nosso encontro.

À custa de uma acomodação gramatical e de um deslocamento de sentido, “mal-estar na imagem” pode ser também entendido como “mal-estar diante da imagem”. A questão parece, então, ser de abordagem mais fácil: consiste em inventariar alguns dos transtornos produzidos por certas categorias de imagens perturbadoras. Para facilitar ainda mais a tarefa, podemos nos limitar a apenas duas dessas categorias. De um lado, imagens de extrema violência, frequentemente reproduzidas pela imprensa escrita ou divulgadas por outras mídias: elas nos assediam cotidianamente, provocando um mal-estar doloroso ou, mais precisamente, um sentimento de horror diante do sofrimento do outro (*Regarding the Pain of Others*, para retomar o título de um livro de Susan Sontag publicado em 2003). De outro lado, imagens de mediocridade miserável ou de vulgaridade banal: elas nos são mostradas por motivos variados que vão da complacência ao sentimento de pena, ou da alegre gozação à inquietação em relação ao espírito da época. Estas últimas provocam um mal-estar mais difuso, um incômodo, uma leve náusea.

É sobre estas que me aprofundarei, interrogando-me a respeito da noção de trivialidade, já que é o tema que propus. Mas faço questão de dizer algo sobre as imagens de extrema violência, ou seja, as fotografias de guerras, massacres, fome, êxodos. Na realidade, no que diz respeito mais precisamente a seus efeitos, a palavra “mal-estar” parece bastante fraca. O mal-estar é um sentimento difuso, cujas causas ou razões não aparecem nitidamente. A visão da violência extrema ou miséria total não provoca um mal-estar propriamente dito, mas sim e mais precisamente o pavor – como no caso das fotografias de James Nachtwey. Uma delas, tirada na Somália em 1992 [il. 1], mostra o cadáver de um menino, que um adulto miseravelmente vestido transporta até o cemitério. O cadáver é esquelético; os olhos, ainda abertos, parecem olhar quem o transporta; o veículo funerário é dos mais triviais: uma carriola. A foto, muito além do mal-estar, provoca assombro, revolta, consternação. No entanto, é preciso pensar aqui que as imagens mais terríveis, que nos trouxe o fotojornalismo, não são apenas publicadas pela mídia da informação (aliás, o são cada vez menos, parece, para não chocar a clientela); elas se encontram também nas exposições, são recompensadas em concursos de “melhor foto do ano” (os famosos *Press Photos Awards*), são adquiridas por museus, ou reunidas em livros consagrados às obras dos grandes fotógrafos. Sebastião Salgado é um deles particularmente por suas fotos de Kabul em 1996 [il. 2], que mostram inválidos de muletas passando diante das ruínas da avenida Jade Maiwan, outrora prestigiosa artéria da cidade. Muitas dessas fotos, e dentre as mais atrozes, adquiriram o estatuto de obras de arte, graças às suas qualidades formais, ao mesmo tempo em que se aproveitam da veracidade do testemunho, que captura o instante, e da melhor das intenções políticas. É por causa desta ambivalência, ou desta ambiguidade, que podemos falar de “mal-estar” a seu respeito. O que representam provoca o horror. Mas o fato de que sejam oferecidas à contemplação – num quadro material e institucional (a galeria de arte, o livro caro) que é da ordem da intenção artísti-

ca e, portanto, almejando uma recepção próxima à da disposição estética – essa exibição suscita um constrangimento ou quase um pânico do juízo, hesitando entre a aflição pelo o que é mostrado e a admiração (indecisa, talvez envergonhada) pelo modo como é mostrada – constrangimento ou pânico que é exatamente da ordem do mal-estar: o mal-estar, no caso, diante do abuso estético.

Ao lado dessa agressão violenta (mas *abrandada*, se é que podemos dizer assim, pela “qualidade artística”) que carregam as imagens que nos chegam constantemente dos lugares do mundo atingidos pelo desastre, existe também uma espécie de agressão suave [il. 3], quase atraente, uma agressão, de certa forma, atenuada pelo humor: a das imagens que colocam em evidência os aspectos mais banais e mais medíocres da vida contemporânea – como, por exemplo, a série dos *Bored Couples* de Martin Parr, em 1991, na qual vemos casais jovens ou velhos, silenciosos, sentados à mesa de bares ou de restaurantes, num ambiente totalmente *kitsch*, aborrecendo-se ritualisticamente. Parr se especializou, durante muito tempo, neste tipo de imagens pateticamente comuns. Se os horrores da guerra deram margem a representações que acederam ao estatuto de obras de arte célebres, a trivialidade ambiente é, ela também, um dos grandes temas da arte contemporânea.

Parece necessário tentar definir – pelos menos numa primeira abordagem – esta noção de “trivialidade”. Muitas vezes ela é utilizada quase como sinônimo de banalidade, insipidez, insignificância, mediocridade, prosaísmo, vulgaridade e grosseria... Neste conjunto um pouco louco, ela se dilui e se torna de difícil apreensão. De fato, dois sentidos diferentes se mesclam nessa noção instável. De um lado, trata-se do que é experimentado como *banal*. Nesse sentido, a trivialidade não é exclusividade de certos objetos. Ela se associa a qualquer coisa, a toda coisa e em todos os casos, em consequência da repetição. A etimologia evoca fortemente: é trivial o que se encontra num entroncamento, no cruzamento de três vias, o que, portanto, foi mil vezes pisado e ficou achatado sob o efeito da reiteração. Triviais são as questões e os temas visuais re-

petidos, assim como os gestos constantemente retomados por todo mundo. Num segundo sentido, que é mais corriqueiro hoje em dia (pelo menos em francês), a trivialidade, longe de ser comum a todos e a toda coisa repetida, é própria do que é *baixo*: é contrária aos objetos de qualidade, aos bons costumes, aos bons modos, aos modos de vida abastados. Ela é típica das classes vulgares. É um elemento um pouco sórdido. Por conseguinte resvala, às vezes, em direção ao indecente, ao escabroso e até ao escatológico.

É neste segundo sentido que o trivial, deliberadamente assumido como tal, surge na história da arte, onde ele entra como que por efração, frequentemente por provocação, de maneira ostensiva e, às vezes, ostentatória, contradizendo o bom gosto do momento. Os exemplos são numerosos na primeira metade do século XVII europeu. Rembrandt explorou toda a gama do trivial, desde o porão sórdido onde se encontra suspenso o *Boi esfolado* [il. 4], até o escabroso e escatológico de muitas de suas gravuras, particularmente a da *Mulher agachada* de 1631, mais exatamente e cruamente intitulada *A mulher que mijá*. Entretanto, se evocamos esse tema do trivial (por enquanto evitemos dizer: essa categoria estética), o que nos vem primeiro à mente, evidentemente, é Caravaggio, em particular sua *Morte da virgem* de 1606 [il. 6], tela encomendada em 1601 para a Igreja Santa Maria della Scala de Roma, mas recusada pelo clero, certamente por causa do realismo com o qual o pintor havia representado a Virgem morta, com o corpo inchado, as pernas descobertas, como se tivesse tomado uma mulher afogada como modelo, e os apóstolos iguais a pessoas do povo, como se os tivesse recrutado na rua: esta crítica lhe foi feita também por André Félibien em 1679, na mesma época em que a tela era admirada pela sua qualidade incontestável¹. Em José de Ribera, o que há de trivial na miséria é corajosamente exposto, por exemplo, na *Criança com pé torto* de 1642 [il. 7], retrato

¹ FÉLIBIEN, A., *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, III, Paris, 1679, p. 202-4.

em grande formato de um jovem inválido sorrindo, quase alegre, embora esteja segurando um papel em que se lê, em latim: “Dê-me uma esmola, pelo amor de Deus”. Quando a moda hispânica propagou-se na França, no século XIX, um interesse inteiramente novo pelo trivial acabara de se impor, em especial através do exemplo reativado de Shakespeare e sob a influência de Victor Hugo, que quisera incluir e mesclar todos os temas e todos os tons no domínio ilimitado da poesia. Tanto é que encontramos nos escritos de Théophile Gautier, apesar da reticência que manifestará em relação à escola francesa, muitos elogios a esses grandes espanhóis, nos quais “a realização, selvagem, furiosa e revoltada, [...] assemelha-se a um protesto contra as belezas convencionais”. Com a simplificação ingênua que é inerente às caracterologias nacionais, Gautier escreve em 1850:

O flamengo ri de seu miserável, o espanhol o ama; ele o pinta em grande dimensão, com uma trivialidade épica, uma intensidade de realismo que comove, e algo de vivaz, de selvagem e altivo que desafia o desdém ao invés de implorar por piedade; são mendigos, mas poderiam facilmente ser bandidos. São feios, pobres, repulsivos, mas não são abjetos, pois neles a miséria não matou a coragem².

Uma inversão, ou uma conversão, operou-se. De negativa e “baixa” que era (e que, certamente, ao mesmo tempo ainda permanece...), a trivialidade pode se tornar “épica” e altiva. Para o mesmo Théophile Gautier, há, na *Quermesse* de Rubens, embora qualificada de “conjunto imundo”, uma “beleza trivial e poderosa”³. A trivialidade é, pois, a partir daí, uma garantia de vigor, energia, vivacidade, audácia. No entanto, ela permanece associada aos “pobres”, aos deserdados, às populações até então des-

2 GAUTIER, T., “Études sur les musées, V: Le Musée espagnol”, La Presse, 27 de agosto de 1850, artigo reproduzido em T. Gautier, *Tableaux à la plume*, Paris, G. Charpentier, 1880: reedição Paris, L'Harmattan, 2000, p. 93.

3 GAUTIER, T., “Études sur les musées, I: Le Musée ancien”, La Presse, 10 de fevereiro de 1849; *Tableaux à la plume*, op. cit., p. 8-9.

denhadas. De uma certa arte do século XVII aos comentários que ela suscita no século XIX, parece mesmo que uma nova estética tenha se constituído, dotada de uma dimensão política evidente.

Em contrapartida, ao adotar uma visão histórica mais extensa, encontraríamos facilmente exemplos de obras remotas em que a representação do trivial – ou seja, do que é baixo e sórdido – é desprovida de implicações políticas, até no sentido amplo da palavra. Assim, segundo Plínio o Antigo, o pintor grego Piraikos ousava representar barbearias e sapatarias, burros, víveres. Ele o fazia em painéis móveis que podiam ser pendurados na parede e que os eventuais compradores adquiriam por um preço alto. Numa inspiração semelhante de elevação artística dos assuntos baixos, e até literalmente baixos, quer dizer situados ao rés do chão, o museu do Latrão, em Roma, conserva um mosaico célebre, o *Quarto sem varrer* [il. 8], que passa pela cópia romana, por um certo Heráclito, de uma obra realizada no século II a.C. por Sosos de Pérgamo. A parte preservada dessa obra, isto é, sua frisa lateral, representa restos de refeições: espinha de peixe, concha de molusco, osso de frango, pinça de crustáceo... São detritos caídos ao chão que temos o hábito de varrer e jogar fora, coisas baixas, que se encontram figuradas, aqui, num mosaico destinado a ser, ele mesmo, pisado. Podemos imaginar que muitos cânticos se elevaram neste cômodo, durante os banquetes, que muitos poemas lá foram recitados ou declamados. Mas são os detritos mais triviais que permaneceram, graças à solidez das lajotas. É a prosa da refeição que faz o *relief*,⁴ em todos os sentidos da palavra. Não há nada de cristão, é claro, neste realce, tampouco nada de político, é preciso dizer; não há nenhuma comiseração pelo humilde e pelo baixo. Mas, talvez, uma mistificação. De qualquer modo, não seria uma “simples” mistificação. Antes, uma demonstração do que esse artista é capaz. Ou então, uma evidência das reviravoltas que sua arte,

⁴ *Relief*, em francês, tem tanto o sentido de resto de refeição e detrito quanto de relevo (N.T.).

aliada ao estilo de quem fez a encomenda, é capaz de produzir. Essa reviravolta ou esse realce não é um enobrecimento. O que é baixo continua embaixo, continua no chão – da mesma forma que o que é ridículo e grosseiro continua confinado, no teatro, ao gênero cômico. Os dejetos não são celebrados nem santificados. Os detritos do *Quarto sem varrer* (“*asarotos oikos*”) permanecem ao rés do chão e conservam todo seu caráter trivial. É daí, justamente, que vem o efeito dessa obra surpreendente: o tema contrasta com a arte refinada do mosaico que o representa.

O mesmo efeito, talvez, mas com um sentido claramente bem diverso, pois passamos de repente do século II ao século XX, se encontra novamente em certas obras de Arman, que apresenta, em 1959, acumulações de detritos domésticos sob vidro ou plexiglas [il. 9], antes de acumular, pouco depois, utensílios domésticos ou eletrodomésticos usados, relógios de pulso, revólveres, etc.

É preciso agora modificar a definição do trivial que foi proposta há pouco. É preciso corrigi-la e completá-la. Corrigi-la porque o que há de baixo e de sórdido no trivial não é, na verdade, necessariamente típico das classes sociais desfavorecidas. O mosaico do *Quarto sem varrer* representava, em seu conjunto, um copioso banquete numa rica casa romana. E as *Lixeiras* de Arman são cheias de dejetos rejeitados por consumidores que vivem na abundância e – é o sentido novo que é aqui revelado – no hábito do desperdício e na consciência do perecível. É preciso, por outro lado, completar a definição do trivial que foi dada numa primeira abordagem, pois o trivial aparece como tal sob o efeito de uma oposição ao que lhe é contrário em princípio: à arte suntuosa do mosaico no caso de Sôsos de Pérgamo, ou à solenidade de uma cena religiosa e de personagens santos na de Caravaggio, ou à monumentalidade de um retrato em *contre-plongée* no caso da *Criança com pé torto* de Ribera, ou ainda ao prestígio cultural e comercial da arte no caso de Arman.

Considerados isoladamente ou em seu contexto mais comum, as espinhas de peixe, os ossos de frango, não são especial-

mente triviais. Os fragmentos de embalagens, os restos de cigarro, os barbeadores elétricos usados tampouco o são. Não mais, é claro, que a invalidez de um mendigo. Eles assim se tornam se sua representação é inserida num contexto que lhes é antitético. Entretanto, o mundo da arte é justamente um meio eminentemente antitético ao que lhe é externo – mesmo se os limites de suas incompatibilidades não deixaram de se expandir ou até, aparentemente, de se apagar. Do contraste que a Arte (sempre maiúscula, em qualquer caso) provoca, com o que ela ainda não englobou, resultam ora um efeito trágico ou pungente, até mesmo “épico” que seja, ora um efeito cômico que é próprio das paródias. Paródia literária em muitas obras burlescas do século XVII italiano, espanhol e francês. Paródia visual nas caricaturas que se referem a quadros célebres. Por exemplo, *Le Sommeil d'Endymion* de Girodet (1792) [il. 10], obra de tema mitológico que fascinou Balzac e muitos de seus contemporâneos pela beleza hermafrodita do personagem, languidamente estendido sob os raios da lua: essa obra foi trivialmente parodiada pelo *Endymion baisé par le clair de lune* de Daumier [il. 11] em 1842 – na verdade, por um Endimião muito feio, que ronca de boca aberta. E a *Gioconda*, sabemos, alimentou fartamente a arte do deboche da arte. Em 1969, num painel de madeira suspenso por uma vassoura em cima de um balde e de um pano de chão, Robert Filliou escreveu *A Gioconda está nas escadas* [il. 12]. Graças a este *ready made* de humor iconoclasta, o insuportável quadro mítico desapareceu, Mona Lisa finalmente se ausentou, o ícone foi vencido, a arte foi superada. Mas, é preciso notar, o efeito humorístico age ao opor, de um lado, o culto de uma das imagens mais celebradas existentes e, do outro, seu suposto contrário mais radical, a própria trivialidade: uma zeladora, uma faxineira. Mais uma vez, como no episódio evangélico de Jesus na casa de Marta e Maria (Lucas, X, 38-42), é nos trabalhos braçais e nas funções domésticas que acreditamos ter de situar o poder antiespiritual, anticultural ou anticultural do trivial – sem consideração pelo pensamento antigo de Heráclito: “os deuses estão também na cozinha”...

Se a trivialidade tira sua consistência da oposição aos pres-tígios da arte – do mesmo modo que o profano antigamente só existia por oposição ao sagrado –, podemos nos perguntar o que acontece com o trivial quando o conceito de arte se dissolve. A questão foi colocada nos anos sessenta e setenta do século passa-do. Enquanto alguns artistas radicais gostavam de incluir objetos de uso cotidiano em obras que, às vezes, se limitavam a essa inclu-são puramente verbal (é o caso da *Joconde* de Filliou), muitos in-cidentes aconteceram com os quais os adversários da “nulidade” da arte contemporânea não deixaram de se regozijar. Limitemo-nos, porque é relativamente recente, a apenas uma das anedotas que ilustraram (talvez bem demais) a aspiração, recorrente há pelo menos um século, de fazer “fundir a arte e a vida”, como foi tão sonhado. Trata-se de uma instalação de Gustav Metzger. Esse autor de “demonstrações de arte autodestrutiva” repetiu em 2004, na Tate Britain, para a exposição retrospectiva *Art and the Sixties*, a “demonstração” pública que havia realizado em 1960 [il. 13]. A obra era composta de um cartaz de plástico rasgado, uma mesa so-bre a qual estava colocada uma escultura metálica e, no chão, um saco plástico transparente cheio de dejetos burocráticos, o con-junto pretendendo representar a “fragilidade da arte”. O serviço de limpeza da Tate pegou o saco e o colocou no lixo. A instituição se encontrou em situação bastante embaraçosa. No entanto, o aci-dente era remediável. E foi remediado. Mas será que foi, de fato, um acidente? Dario Gamoni, em *The Destruction of Art*, em 1997, relata casos interessantes de destruições de “instalações artísticas” feitas por serviços de vigilância, que habilmente justificam uma limpeza mal intencionada como um suposto engano⁵. Além disso e sobretudo, pode-se presumir que Metzger só poderia se deleitar com o sucesso obtido por sua demonstração da fragilidade da arte.

Entretanto, esse tipo de demonstração, sobretudo se é con-

⁵ GAMBONI, D., *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London, Reaktion Books, 1997.

clusivo, não é bom negócio para o mercado de arte, nem para os artistas, no final das contas. Tanto é que vemos rapidamente ressurgir a oposição tradicional – junto com a solidariedade – entre o trivial, tornado um motivo clássico da arte, e a obra de alto preço (em todos os sentidos da expressão) que o toma por objeto. Em 1962, Claes Oldenburg [il. 14] representa um hambúrguer trivial, mas lhe dá uma dimensão imponente. Raymond Hains, em 1970 [il. 15], representa, em madeira pintada, uma caixa de fósforos gigante. Jean-Pierre Reynaud edita, em 1970, quatro mil exemplares de um trivial vaso de flores, mas, dez anos depois, recobre o vaso com folhas de ouro e lhe dá dimensões cada vez mais consideráveis [il. 16], até o gigantismo daquele que adorna ainda hoje a praça do Centro Georges Pompidou em Paris. Mais recentemente, Subodh Gupta (nascido no Bihar em 1964) dá o nome de *Vehicle for the Seven Seas* a uma charrete e três valises [il. 17], mas a charrete é de bronze dourado, as valises, de alumínio prateado, e a obra é vendida por 500.000 euros em 2008. Ou, então, ele junta duas bicicletas e galões de leite, mas as bicicletas são de bronze dourado, os galões, em alumínio prateado e o conjunto, intitulado *Two Cows*, faz claramente referência ao que há de mais venerável na tradição hindu. Esses são alguns dos meios através dos quais a representação artística do trivial se distingue da “simples” trivialidade, ao mesmo tempo em que explora o efeito que sua proximidade, ou semelhança, não deixa de provocar. É também possível, às vezes, que essa diferença diminua ao extremo. No final desta redução, chegamos aos objetos produzidos por Andy Warhol, visualmente indiscerníveis de seus “modelos” (invólucros de ketchup Heinz, sabão em pó Brillo ou sopa Campbell) e, daí, às infindáveis interrogações de Arthur Danto sobre os mistérios da *Transfiguração do banal* e sobre o que faz com que um objeto seja uma obra de arte e não um produto industrial⁶.

6 DANTO, A., *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, 1981; *La Transfiguración del lugar comun: una filosofía del arte*, Paidós, 2002.

Mas seriam *The Brillo Box* de Warhol ou *The Two Cows* de Gupta propriamente imagens? Seriam os vasos de Raynaud uma imagem de vaso ou um verdadeiro vaso grande? A noção de imagem, aqui, se torna problemática, e é justamente o tipo de questão da qual prometera me poupar. A fim de reencontrar um terreno no qual fosse possível, com mais tranquilidade, falar de imagens e se interrogar sobre o eventual mal-estar que delas resulta, volto a Martin Parr, que é o autor das fotografias de casais que se aborrecem, e do qual entrevimos um exemplo.

Uma constante na obra de Martin Parr é o *banal*, o que ele mesmo, durante muito tempo, chamou de “vernacular”, quer dizer, o que há de mais banal num dado lugar, em tal região da Inglaterra especialmente; por exemplo, um restaurante *fish and chips*, em seus primeiros ensaios de 1967, os salões de cabeleireiro, as velhas sapatarias, as padarias de bairro, na série *Point of Sale* de 1982. Neste mundo familiar e mais para bonachão são, no entanto, introduzidos momentos de tensão, de cenas lúgubres: é justamente num salão de chá medíocre que já vemos casais se aborrecerem, pessoas de idade evitando se olhar [il. 19]. Um pouco mais tarde, *Last Resort*, a célebre série realizada de 1983 a 1986, é uma sequência de vistas de New Brighton, estação balneária decadente a poucos quilômetros de Wallasey. Essas vistas são exatamente a representação de uma realidade trivial [il. 20]. Um crítico, na época, descreveu essa série nestes termos: “É um mundo de pesadelo pegajoso, opressor, em que as pessoas, envoltas em guardanapos gordurosos até o pescoço, nadam em águas escuras e poluídas, e olham fixamente um horizonte sinistro”.⁷ As principais críticas dirigidas ao *Last Resort* são protestos contra a imagem que Martin Parr oferece da classe operária britânica. Esta aparece como “gorda, simplória, sem educação, profundamente conformista e

7 MORRIS, R., *The British Journal of Photography*, agosto de 1986, citado por Val Williams, Martin Parr, Phaidon Press Ltd. 2002.

muito convencionalmente resignada com sua triste sina”.⁸ Martin Parr negou que tivera a intenção de fazer uma obra diretamente política ou de ter tomado como alvo uma classe social específica [il. 20 bis]: “o fato de essas pessoas não terem muitos recursos financeiros me interessa menos do que o fato de terem de cuidar de suas crianças que berram, como todo mundo” – “Como todo mundo?”... Por mais que ele diga, seu olhar parece ser, de fato, socialmente orientado e ele não tem simpatia nem compaixão. O cenário é o dos locais de lazer miseráveis ou de *shopping centers* baratos (em oposição às lojas tradicionais, aos locais da cultura popular de antigamente). Alguém empurra um carrinho de compras com uma criança dentro (série *Supermercados* [il. 21]). Em outro lugar, pequenos proprietários satisfeitos fazem pose diante de sua modesta casinha pré-fabricada, provavelmente comprada a prestações. Em 1988, *One Day Trip* mostra a periódica corrida dos ingleses a um hipermercado de Calais [il. 22]: é uma impiedosa série de cenas de frenesi consumista e de grosseira avidez. A imagem do consumismo é mostrada como angustiante e ameaçadora. Sem dúvida, o tema predileto de Martin Parr sempre foi o banal, mas sua obra evolui em direção ao sarcasmo na medida em que ele fotografa, sobretudo, pessoas comuns que se esforçam, visivelmente e da maneira mais banal, em tornar suas vidas justamente “menos banais”, assistindo a corrida de cavalos, participando de “loucas temporadas” de liquidação, tirando fotografias em grupo diante da Acrópole de Atenas [il. 23]. O banal adquiriu o aspecto exclusivo do consumo desenfreado. Consumo de comida antes de tudo. Sempre se comeu muito diante da lente de Parr, desde os *fish and chips* do seu início até os grotescos bolos turquesa ou rosa de *Common Sense* de 1999 [il. 24], passando pelos salgadinhos de salsicha e pelo frango frio que se come de pé, em pratinhos de papelão, durante recepções diurnas, festas municipais ou reuniões

8 LEE, D., *Arts Review*, agosto de 1986, mesma fonte.

eleitorais [il. 25]. A zombaria se alia à tristeza: todas essas pessoas são, ao mesmo tempo, horríveis, comoventes e inquietantes. No final das contas, o mundo é superficial e banal. Segundo as palavras de Martin Parr, o mundo é “*boring*” (em 2002, ele reuniu, num livro, fotografias de placas de trânsito, de painéis publicitários, de letreiros de lojas, todas tiradas na cidadezinha de Boring [sic], Oregon). Mas, do ponto de vista de suas fotografias, parece mais certo dizer que é trivial.

O olhar de Martin Parr sobre esse mundo é ao mesmo tempo crítico, divertido e horrorizado. Ele estabelece uma distância que é da ordem do sarcasmo. Moral e politicamente, podemos facilmente nos sentir exasperados com essa distância condescendente, com este olhar superior, falsamente compassivo, com esta predisposição à repulsa. Mas seria parar no meio do caminho. Pois as fotografias de Martin Parr, quer ele queira ou não, obrigam rapidamente a nos questionarmos sobre os modelos sociais dos quais seus anti-heróis absolutos são a amostra, a ilustração ou a caricatura. E não demoramos a nos dar conta de que esses “modelos”, quer se refiram ao consumo, aos lazeres ou ao acesso ao bem imobiliário, por exemplo, não são nem um pouco uma invenção popular. Esse mundo trivial é o efeito da publicidade no último estágio de sua degradação.

O olhar de Martin Parr incomoda. Ele provoca mal-estar. Numa primeira reação, podemos ter vontade de nos voltar contra o fotógrafo, para censurar-lhe a maneira pela qual trata a imagem de uma classe social. Mas é preciso, pelo menos, reconhecer que aqui, justamente pela distância criada por um evidente preconceito, a distinção entre o trivial e sua representação é manifesta. Em seguida, percebemos que isso não acontece na imensa maioria das imagens que temos diante dos olhos corriqueiramente. De acordo com as que são divulgadas mais amplamente pelas revistas e, sobretudo, pelos canais de televisão, o que é trivial é, ao mesmo tempo, o mundo e a imagem que dele é dada. Podemos evitar fotografias como as de Martin Parr, mas não escapamos tão

facilmente das propagandas que invadiram tudo – que estão em todos os muros, em todos os prospectos, em todas as telas –, publicidades que começam na ênfase ou na sedução e que culminam na rasa glorificação de uma marca, na celebração de um produto irrisório, na comercialização de um sonho estandardizado.

A noção de trivialidade deveria ser redefinida mais uma vez (mas aqui, como sempre, anunciar uma definição consiste em propor um objeto de pensamento, e não apenas entrar num acordo sobre uma palavra): a noção de trivialidade poderia aplicar-se a tudo que sofreu uma *redução*. É trivial a diminuição da atenção, o estreitamento do campo das preocupações. É trivial a limitação dos desejos à avidez. Mas também: é trivial o rebaixamento do espírito no conformismo e na passividade, a redução do espaço público em prol dos interesses privados, o apego ao imediato e a indiferença pelo distante. Mais ainda: é trivial o encolhimento de todas as aspirações pela preocupação com a autoimagem. A trivialidade, a partir de então, não é o estado dentro do qual nascem e morrem, por natureza, as classes vulgares. Ela é o produto do poder do dinheiro. É o objetivo de um sistema econômico que gostaria de eliminar o mal-estar diante da imagem para nos ver satisfeitos num *bem-estar em imagem*.

Isto posto – de maneira um pouco enfática, um pouco retórica talvez – restaria aprofundar várias questões. Evoco duas para finalizar, de modo puramente interrogativo.

Como podemos *representar* a trivialidade hoje em dia, no intuito de denunciá-la ou, pelo menos, no intuito de chamar a atenção para ela e questioná-la? Sabe-se que é difícil representar o tédio sem ser tedioso, ou representar o banal sem ser banal. Igualmente, é um desafio, para os artistas, representar a trivialidade através de obras que não sejam, elas mesmas, triviais. Pensemos no exemplo de várias obras cinematográficas, típicas em relação a isso, que de alguma forma caíram no que queriam representar, conseguindo, a muito custo, distinguir-se do representado: *Sleep* de Andy Warhol (por volta de 1954) que mostra, durante seis ho-

ras, um homem adormecido até adormecer também os seus espectadores, a menos que já tenham fugido; ou, então, *La grande abbuffata* de Marco Ferreri em 1973, fábula trivial sobre o tema do consumo desenfreado; ou *Brutti, sporchi, cattivi*, filme no qual Ettore Scola mostra, em 1976, de maneira burlesca e trágica, a vida de uma família italiana numa favela de Roma; ou, ainda, *Jeanne Dielman, 23 rue du Commerce, 1080 Bruxelles*, filme de Chantal Akerman, de 1975, composto de planos fixos sobre os gestos do ritual doméstico, filme fascinante para alguns espectadores e exasperador para a maioria. Qual é a solução? Destacar o trágico do que é mostrado? É o que tentam fazer Ettore Scola e Chantal Akerman. Introduzir uma dose perceptível de humor? Mas correr-se-ia o risco de parecer levar o assunto na brincadeira. E seria reintroduzir esta distância (este olhar superior?) da qual a arte desta época havia sonhado se libertar.

Dá a outra questão que se coloca de maneira lancinante. Se o trivial só pode se mostrar a partir de uma distância necessária e por efeito de contraste, qual seria hoje a perspectiva que, por oposição, daria conta disso? Se o trivial deve aparecer como uma redução ou como um rebaixamento, em relação a que ideal ele se manifestaria como tal? Qual é o *contrapolo* da trivialidade? Na época do desencantamento do mundo ou na era pós-desencantada na qual (dizem) estamos, e se é verdade que a trivialidade é da ordem da queda, qual é então essa altura hipotética da qual se pode ainda cair? A questão da trivialidade parece interessante porque, uma vez enunciada, obriga-nos a perguntar o que – para cada um – resiste ao estreitamento, à diminuição e ao achatamento da vida.

