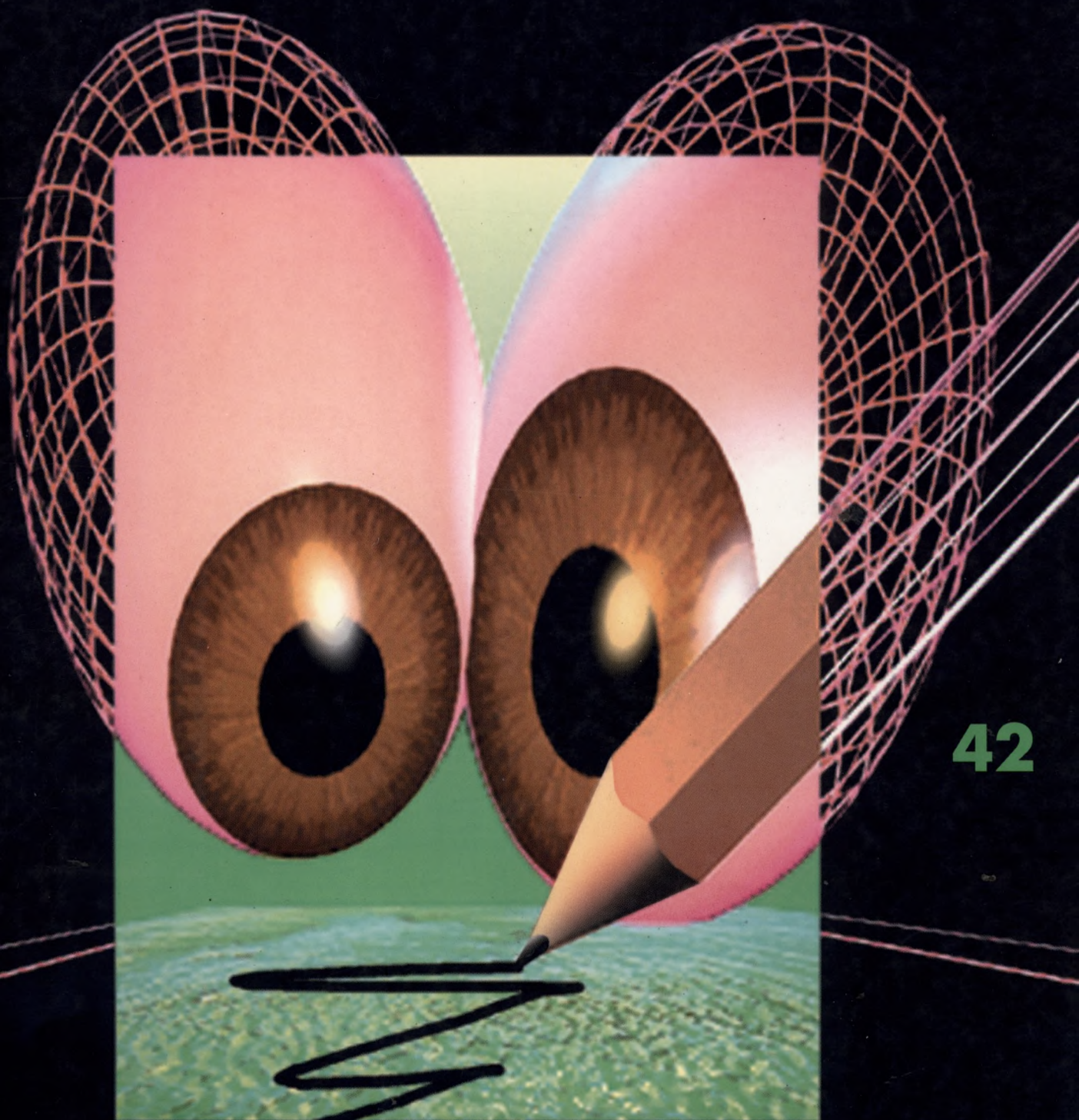


Humanidades



42

PENSAMENTO VISUAL

A SALA CERTA PARA O TAMANHO DO SEU INVESTIMENTO ESTÁ AQUI

ENTREGA EM OUTUBRO DE 97

Venha para o mais bem sucedido empreendimento comercial de Brasília e garanta o sucesso da sua vida profissional. Aqui você vai desfrutar o conforto e as qualidades do mais moderno equipamento urbano da cidade, com a vantagem de estar integrado ao shopping mais charmoso do país. Venha para o centro das atenções e confirme o seu sucesso.



ESPACO

Salas de pequeno, médio e grande porte. 80% vendidas

DIVERSÃO

4 cinemas e 1 Play Land

SERVICOS

200 lojas entre restaurantes e fast food, vestuário, e serviços

AR CONDICIONADO CENTRAL

e sistema de gerenciamento predial

CONFORTO

11 elevadores

GARAGEM

Três sub-solos de garagem

PREÇO Financiamento pela construtora em até 36 meses



Informação e Comercialização
Sede - 315 8500
Sudoeste - 344 1717
209 Norte - 274 7003

Paulo Octavio
Construção e Incorporação

if
FUNCO
Incorpor

EDITORIAL

O estudo das manifestações materiais do pensamento visual é essencial à sobrevivência cultural de nossa sociedade.

Com o papel de promover a valorização do patrimônio cultural, de contribuir para a qualificação de profissionais para alguns segmentos da indústria nacional, de propiciar o desenvolvimento da expressividade individual, de auxiliar a fixação de conteúdos em outras áreas do currículo, a obrigatoriedade do ensino das artes plásticas nos níveis fundamental e médio da educação brasileira tem sido justificada e defendida em diferentes épocas.

Considera-se que a Lei nº 5.692/71, de 11 de agosto de 1971, teve como inovação a obrigatoriedade do ensino de Educação Artística, e que tanto a sua inserção no currículo regular quanto a formação de profissionais na licenciatura curta e nas habilitações da licenciatura plena (artes cênicas, artes plásticas, desenho e música) contribuíram para uma inovação metodológica em direção à interdisciplinaridade, conforme a Resolução nº 23/73, do Conselho Federal de Educação.

Entretanto, aos ideais do projeto educacional temos que contrapor a situação do ensino de artes nas escolas regulares, onde a precariedade das condições de trabalho, a falta de objetividade na atuação do professor e a falta de valorização de seu trabalho têm contribuído para que um reduzido espaço seja ocupado somente por uma das quatro especialidades previstas na legislação. E, além do isolamento profissional dos professores de cada uma das linguagens artísticas nos níveis fundamental e médio, em recentes congressos e fóruns nacionais sobre o ensino das artes nos cursos superiores, como os recentemente organizados pela Comissão de Especialistas do Ensino Superior em Artes e Design, formam-se grupos de trabalho de acordo com a especificidade da área de atuação docente ou de produção artística. O aprofundamento decorrente do isolamento das áreas é também incentivado pela existência de cursos de bacharelado e de pós-graduação, e suas respectivas subáreas de pesquisa e produção acadêmica.

A expectativa decorrente da formulação de metodologias de ensino cada vez mais específicas e sintonizadas com as transformações culturais da sociedade brasileira, conduziu à grande perplexidade diante da nova Lei de Diretrizes e Bases para a educação nacional, cujo texto não prevê a obrigatoriedade do ensino de artes. Ainda que um de seus pareceres possa ser defendido como um documento a partir do qual os conteúdos obrigatórios serão definidos em sintonia com as diferentes realidades regionais, sua omissão poderá propiciar a existência de projetos educacionais básicos, reduzidos e pragmáticos, corretamente justificados pelas limitações econômicas regionais em níveis diferenciados. Sua abertura poderá conduzir à definição de objetivos específicos para o estudo das artes plásticas considerando o acervo artístico disponível, as características do acervo arquitetônico local, as propriedades da matéria-prima disponível na região para a produção de objetos de arte, ou, ainda, a qualificação profissional para um mercado de trabalho local.

Cada ação educativa, cujos objetivos variam segundo o grau de importância atribuído à formação de um público maior para a produção artística ou à instrumentalização de futuros artistas, é justificada por argumentos que afirmam um tipo de pré-disposição congênita à habilidade de produzir ou de estudar teoricamente as formas visuais. A uma definição tão reduzida da função da educação visual para a educação global dos indivíduos, contrapõem-se os prejuízos decorrentes de sua ausência. A recente criação de programas para a valorização do *design* na produção industrial e artesanal nacional, como um aspecto importante para a sua competitividade e conquista de mercado, não terá efeitos somente sobre a qualificação profissional de designers, mas também na sofisticação dos padrões de consumo.

Ao mesmo tempo em que mobilizam-se diversas associações regionais e nacionais de educadores em defesa da obrigatoriedade do estudo das artes nas escolas surge, no Distrito Federal, o Programa de Avaliação Seriada - PAS, onde a inclusão do bloco de artes tornou o seu estudo obrigatório nos três anos de ensino médio. Além dessa conquista, sua avaliação passa a contribuir substancialmente para a aprovação de candidatos ao ingresso nos cursos universitários. A implantação desse Programa tem servido para demonstrar que, mais do que garantir a sua obrigatoriedade, o grande desafio do ensino das artes ao final do século XX é o de demonstrar que cumpre todos os papéis a ele atribuídos historicamente (tendo sido alguns citados no primeiro parágrafo deste texto) e, também, o de ser indispensável à formação de novas gerações de profissionais e produtores de conhecimento em qualquer área. Sejam esses instrumentos de valorização e continuidade das tradições artísticas e culturais, ou, então, agentes das transformações proporcionadas pelo desenvolvimento de novas tecnologias.

Por Elisa de Souza Martinez

Expediente

A revista Humanidades é uma publicação da Editora Universidade de Brasília.

Editor

Marcus Mota

Editor Convidado

Elisa de Souza Martinez

Diagramação

Glauco Gonçalves

Capa

Antônio Nogueira

Acompanhamento Gráfico

Elmano Rodrigues Pinheiro

Preço

R\$ 6,63 (exemplar avulso)

R\$ 22,50 (assinatura: quatro números)

Propaganda e publicidade

(061) 226-6874 Ramal: 31

Atendimento ao assinante

Vera Olga Hoffman Khler

(061) 226-6874 Ramal: 32

Endereço

Revista Humanidades

Editora Universidade de Brasília

SCS Edifício OK, quadra 2,

nº. 78, 2º andar,

70300-500 Brasília, DF

(061) 226-6874 Ramais 21 e 22,

Fax: (061) 225-5611

Impressão

Gráfica e Editora Itamarati

Os artigos são de inteira responsabilidade de seus autores

Editora Universidade de Brasília:

Alexandre Lima (Diretor)

Universidade de Brasília:

João Claudio Todorov (Reitor)



NESTA EDIÇÃO

A UNIVERSIDADE E A FORMAÇÃO DO ARTISTA

GERALDO ORTHOF
PÁGINA 6

B A R R O C C O

BELIDSON DIAS
PÁGINA 13

ARTE COMPUTACIONAL NO ESPAÇO CIBERNÉTICO

SUZETE VENTURELLI E
MARIA DE FÁTIMA BORGES BURGOS
PÁGINA 19

SIMULAÇÕES ESTEREOSCÓPICAS INTERATIVAS E A VISÃO BINOCULAR

TANIA FRAGA
PÁGINA 27

UTOPIA MODERNISTA E REALIDADE MULTICULTURAL: REFLEXOS

ELISA DE SOUZA MARTINEZ
PÁGINA 37

NOVOS RUMOS, VELHAS CONTRADIÇÕES

MÁRIO BONOMO
PÁGINA 43

DESTINO SECO

ELYESER SZTURM
PÁGINA 51

OS SERTÕES: INTENCIONALIDADE LITERÁRIA E MÍMESIS DA FORMA

HERMENEGILDO BASTOS
PÁGINA 56

O SÉCULO DA LUZ

O DESLIZE DA NARRATIVA
CINEMATOGRAFICA
JOÃO B. LANARI BO
PÁGINA 61

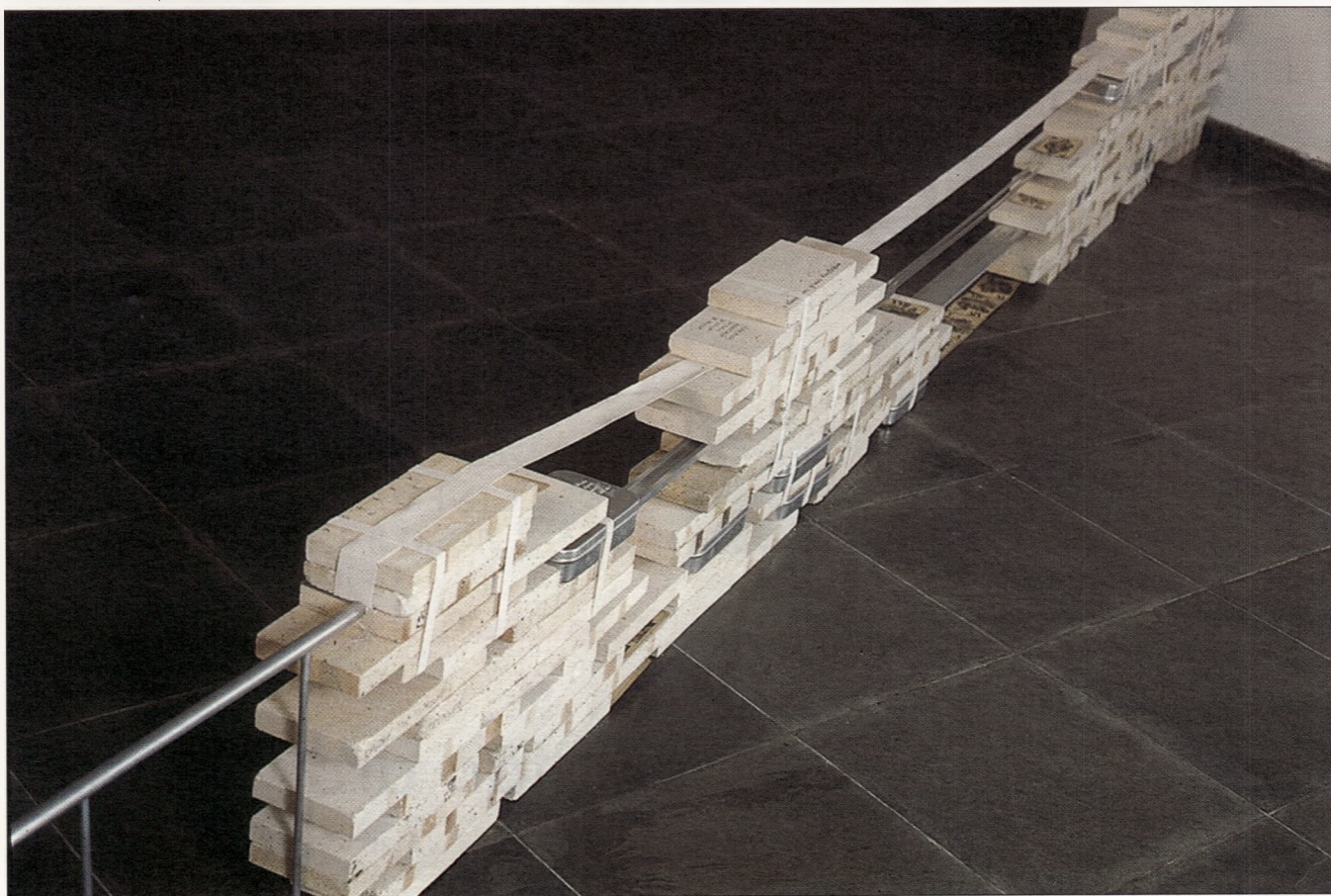
Platão dramaturgo

Marcus Mota
Página 69

A UNIVERSIDADE E A FORMAÇÃO DO ARTISTA

GERALDO ORTHOF

Foto Marcelo Feijó



ÁGUAS EMENDADAS. Instalação (detalhe). 1995.

Da necessidade de um ensino formal em artes plásticas

Historicamente o ensino das artes plásticas sofreu um contínuo conflito entre duas correntes filosóficas que contribuíram diretamente para determinar o perfil do ensino contemporâneo das artes plásticas.

A primeira corrente é identificada com os estudiosos que acreditam que as artes plásticas, devem ser assimiladas por suas características intelectuais e por sua forma peculiar de perceber e registrar o mundo a sua volta.

A segunda corrente é definida por aqueles que defendem as artes plásticas como geradoras de um "produto cultural", ou seja, a ênfase se dá na obra, ou objeto de arte, onde a habilidade "artesã" do artista se materializa. É a fixação no artefato que viabiliza a atribuição de um valor e conseqüentemente o seu consumo.

Estas duas correntes sobre o sentido da arte podem ser detecta-

das desde a Grécia antiga, onde aparentemente o conflito se originou, vindo a se desdobrar em níveis cada vez mais complexos até chegar à configuração atual.

O estudo da história do ensino das artes plásticas pode ser de grande auxílio para elucidar as razões de resistência em conferir a estas sua capacidade intelectual e sua plena aceitação como uma área de conhecimento dentro do âmbito universitário.

Sobre a questão da necessidade de um ensino formal em artes plásticas

Acreditando que as artes plásticas possam desenvolver uma função intelectual singular, em um contexto amplo de cultura, podemos investigar qual o melhor formato para o desenvolvimento do artista dentro desta concepção. O presente enfoque é de especial rele-

vância já que é neste contexto que o ensino das artes se torna problemático. O ensino visando à adequação a um mercado das artes, ao virtuosismo técnico e à busca de um "estilo" próprio e vendável, são assuntos abordados de maneira bem objetiva por escolas de artes, cursos especializados e congêneres e portanto gozam de um **status** já bem definido junto à sociedade.

Menos óbvio é, no entanto, como estimular pessoas que não podem ser treinadas "militarmente" para executar um trabalho específico, porque descobrir o que fazer é parte fundamental de suas inquietações. É importante ter a compreensão que este tipo de indivíduo é justo aquele que potencialmente possui as qualidades básicas para a formação do verdadeiro artista, e por ser a educação deste aluno mais subjetiva e individualizada, uma formação com estas características é o foco deste trabalho.

Um argumento de especial relevância a favor do ensino das artes plásticas se baseia no fato de que independente da posição que se tome sobre os problemas levantados, a extensão/alcance das questões da arte são por demais complexas para serem esgotadas no campo "especializante" e confinado das escolas de arte. Este argumento é baseado no reconhecimento da magnitude do universo das artes plásticas e portanto da sua incapacidade em ser examinado com pro-

priedade sem a assistência de disciplinas co-relatas tais como a filosofia, lingüística, antropologia, sociologia, apenas para citar algumas. Logo, a questão que se segue é: qual deveria ser o ambiente mais adequado para se buscar uma ampla discussão e, conseqüentemente melhor ensino, nas artes plásticas? Após uma consulta à literatura especializada e também a partir de observações diretas, devemos considerar a universidade como um ambiente disponível e atraente para se efetuar a união da prática com a teoria crítica nas artes plásticas. É claro que o casamento de interesses das artes plásticas com o meio acadêmico não é uma tarefa fácil e os prós e os contras devem ser cuidadosamente avaliados. Não obstante as dificuldades operacionais do meio acadêmico é importante salientar a possibilidade única que o meio universitário oferece como catalisador de estudiosos nas mais diversas áreas do conhecimento.

Sobre a importância do ensino de arte

Admitindo a universidade como uma opção singular para se atingir

os objetivos de uma formação humanista e ao mesmo tempo especialista para o artista, faltar-nos-ia ainda persuadir a comunidade acadêmica da validade das artes plásticas como uma área academicamente viável tanto para a graduação como para a pós-graduação, já que este é um ponto ainda sujeito a controvérsias devido a uma participação ainda tímida das artes plásticas dentro da produção acadêmica.

O nosso par de idéias conflitantes original, acerca do sentido da arte em priorizar ora a habilidade de produzir objetos refinados e outras vezes em enfatizar o poder das artes plásticas como um sistema particular de comunicação, i.e. um modo perceptivo que é virtualmente distinto da maneira seqüencial e linear de outras linguagens, serviria de ajuda para diagnosticar o problema da aceitação das artes plásticas. Este conflito se reflete na posição ambígua do público leigo, que por um lado valoriza e estima as artes plásticas, mas que por outro possui uma limitação profunda em identificar outras funções das artes plásticas, além das mais óbvias como a beleza, ou habilidade técnica. No entanto, o campo das artes plásticas é aberto a outras funções e mesmo a múltiplas cominações destas. Assim, do que estaríamos abrindo mão ao limitar-nos a um pro-

grama linear e ao objetivar prioritariamente o ensino exclusivo de técnicas em detrimento de uma formação global do aluno?

Ellen Dissanayake em seu livro *What is Art For?* (University of Washington Press, 1988--p.36) faz um pequeno, porém instigante, inventário das principais qualidades comumente associadas com as artes pelo público, que nos ajuda a visualizar o universo das artes. São eles: habilidade, artifício, beleza e prazer, qualidade sensorial das coisas, experiência de plenitude imediata, ordem e harmonia, tendência a inovação, necessidade de embelezar, comunicação, preocupação com assuntos sérios e importantes, auto-expressão, e elevada existência.

Mesmo este restrito espectro das funções da arte observado pelo público serve como indicativo da complexidade do campo de estudo, confirmando a necessidade de um programa suficientemente aberto e instigador. Este perfil certamente é bem diferente do encontrado nas escolas tradicionais de arte onde o aluno é "moldado" de acordo com uma percepção preconcebida e estabelecida dos limites de cada campo específico de conhecimento artístico. É extremamente preocupante observar que o ensino das artes plásticas está confinado não apenas ao que se convencionou deli-

mitar como área de conhecimento específico (erguendo-se fronteiras entre as artes plásticas e outras áreas: literatura, estética, ciências, et cetera) mas também lutando para preservar limites de natureza puramente técnica. Não que a experiência técnica seja um aspecto a ser desprezado ou mesmo descuidado, mas basear a formação do artista exclusivamente, ou mesmo predominantemente num formato mestre-aprendiz das guildas do passado, parece por demais afunilante e limitado sendo sua eficácia verificada como imprópria pelos principais centros de ensino de artes do mundo.

Arte é uma atividade básica. Não pode ser vista como uma técnica autônoma e dissociada da compreensão mais profunda da arte como cultura, e cultura definitivamente não é técnica. Cultura é um reflexo ampliado do "eu", um "grande espelho" onde nós reconhecemos nossas identidades, e onde negociamos nossas dissonâncias. De fato, o esmiuçar dos valores culturais operantes através da arte pode ser uma forma de auxiliar a visualização da nossa identidade enquanto grupo social, atuando como um instrumento para a preservação deste grupo como um organismo diverso, autônomo e maleável.



ÁGUAS EMENDADAS. Instalação (detalhe) . 1995.

Sobre a liberdade do artista

A insistência em preservar a persona romântica e intelectualmente desarticulada do artista, que muitas vezes por ingenuidade ou vaidade recebe o aval do próprio artista está diretamente ligada a questão de divisão de poder. Isto é, o acordo tácito na partilha dos territórios entre os instrutores de ateliê, os teóricos (críticos e historiadores) e os arte-educadores. Estes grupos, que na verdade deveriam estar integrados em um conjunto harmônico, têm sido responsáveis em perpetuar em seus discursos várias idéias preconceituosas. Por exemplo:

- De que o Departamento de Artes Plásticas seria o verdadeiro lugar para a maturação de jovens artistas e somente artistas. De que apenas um departamento repleto de artistas estaria na posição de desenvolver as habilidades e tradições da arte "séria" e "elevada". Este grupo geralmente despreza os educadores por considerá-los artistas menores e profissionais do ensino.

- O educador, por outro lado, reivindica a autoridade por conta

de sua competência pedagógica, essencial a qualquer profissional envolvido com a prática do ensino.

- O teórico, por fim, clama a sua superioridade filosófica no campo da pesquisa situando-o em um degrau acima da pedagogia ou da habilidade técnica. Esta posição o autorizaria como o verdadeiro estudioso no campo da arte.

Estas posições promovem um círculo vicioso onde o artista em formação é privado de usufruir da universidade em sua plenitude e de uma formação intelectual humanística e artística. O resultado desta situação é a formação de um profissional deficiente e incapaz de comunicar com propriedade com seus colegas e com a sociedade em geral. Mais ainda, esta situação estabelece uma relação paternalista entre a "erudição" do teórico e a "genialidade" do artista.

Através de sua educação podemos observar que artistas são levados a um processo de subjetivismo, onde eles não sentem qualquer responsabilidade, ou interesse em dividir suas descobertas artísticas com o mundo exterior. A sociedade, por sua vez, valoriza e desdenha este comportamento ambíguo por parte do artista, ora caracterizando-o como "gênio", ora como "desajustado". É neste ponto que surge a figura do teórico, que com a suposta missão de

servir como ponte entre o artista e o público, desvendando o sentido "misterioso e hermético" da criação artística. Teoricamente isto seria uma solução, não fosse a inclusão de um intérprete entre o público e o artista, um ruído a mais a um já intrincado esquema de comunicação. É fato que não existe uma descrição imparcial de uma obra de arte, ou de qualquer outro evento. Desta forma, quando o artista abre mão de uma elaboração crítica sobre seu trabalho, passando toda a responsabilidade ao crítico, ele está entregando todo o poder de crítica e avaliação da criação artística a este profissional. Mais do que isto, ele está impondo ao público leigo a obrigatoriedade de informação e formação de fontes de segunda-mão ao invés de um intercâmbio direto com o artista. Para quebrar este círculo, artistas devem lutar por um equilíbrio entre sua formação humanista e um aprofundamento estético em nível de linguagem e técnica. Não podemos aceitar mais nos prendermos à velha tradição de um subjetivismo estéril nos mesmos moldes das academias, aprendendo técnicas, cultivando personalidades individualistas e aguardando a bênção das musas. Nós devemos lutar por um programa coerente e que forneça uma educação abrangente e incisiva onde nossa capacitação artística esteja à mesma altu-

ra de nossa articulação intelectual, e onde sejamos capazes de comunicar direta e adequadamente nossas idéias com o público de arte, fortalecendo assim o impacto das artes plásticas na cultura. Desta forma, os artistas se tornariam profissionais mais completos, dominando as áreas de ateliê, ensino e teoria das artes. Isto não significaria o desaparecimento do especialista em teoria ou ensino, mas uma possibilidade de um rico debate entre as três partes, diferente da forma atual paternalista e tutorial.

Para Allan Bloom (*The Closing of The American Mind*, Simon & Schuster, 1987) arte é investigação e "práxis" não é separável de "raciocínio". Ele alega que o ensino baseado na aprendizagem de técnicas promove apenas conformismo e degeneração. Bloom prefere o termo "being" (sendo) do que "doing" (fazendo) atribuindo ao primeiro a concepção de arte em um contexto humanístico, deslocando o ensino da arte de um contexto mais subjetivo para um enfoque mais colaborativo e conectado. Para ele este é o único modo de contestar o modelo vigente e assumir riscos. Bloom alega que a forma mais eficaz de controle mental não é aquela que conforma pelo uso da força, mas aquela que omite alternativas. "Liberdade de pensamento requer não apenas, ou mesmo nem especialmente, a

ausência de coibição legal, mas a presença de idéias alternativas" (Bloom, 1987).

Neste enfoque, a visão arcaica e popular de que o verdadeiro gênio não precisa de formação é parte de um esquema malevolente que serve apenas para agradar o ego dos artistas. Este tipo de comportamento que aparentemente denota admiração é, na verdade, uma relutância em se entregar verdadeiramente à experiência artística, aceitando as artes plásticas em sua plenitude. Afinal, não podemos nos permitir a atitude ingênua de ignorar a capacidade inerente às artes plásticas em promover desconforto em sociedades conservadoras. Esta capacidade de promover consciência para modelos políticos, econômicos e culturais tem historicamente desafiado a relação frágil entre o poder e as artes plásticas.

Concretamente, a proposta de um ensino formal em artes, reflete uma maior adequação às idéias pós-formalistas de uma concepção não-linear e convergente da arte e de sua história, assim como uma tentativa de se conceber uma teoria e crítica mais flexível que esteja disposta a abraçar uma maior divergência cultural. Outra característica pós-formalista da atual proposta é a de promover uma formação mais humanista e, como consequência, a ênfase interdisci-

plinar com o objetivo de promover a abertura do artista enquanto indivíduo, salientando a complexidade da cultura como uma matriz na qual a arte opera. É impossível ao artista (aluno ou professor) ser um especialista em todas as áreas significativas para a arte, assim a troca de informações sobre métodos e conteúdos com especialistas de outras disciplinas irá alargar a forma pela qual nós percebemos e aprendemos arte.

De vital importância é a clareza na conceituação dos objetivos quanto ao ensino das artes plásticas, apontando suas origens, que linha filosófica os sustenta e que tipo de expectativas temos a respeito do programa do qual somos responsáveis.

O foco deste trabalho não é a de ditar um modelo absoluto para o ensino das artes plásticas e sim o de buscar uma formação mais ampla e ao mesmo tempo profunda para o artista em formação. Este seria um caminho para tentar sanar a visão distorcida da comunidade sobre a dinâmica e as funções particulares das artes. As artes plásticas são comprovadamente uma forma de investigação intelectual e sensorial de raciocínio, intuição, e um modo específico de comunicação. É sob estes aspectos que as artes plásticas devem ser consideradas, ensinadas e respeitadas como um campo

sério e original de pesquisa. Infelizmente, em nível de administradores e agências financiadoras, qualidades como experimentalismo, espontaneidade e crítica são por vezes confundidas com as idéias de caos e falta de objetividade. As conseqüências desta confusão são a perda de tempo e fundos com programas que valorizam apenas os aspectos técnicos/tecnológicos em detrimento dos intelectuais e artísticos. Leonardo Da Vinci acreditava profunda e apaixonadamente na idéia que o importante teórico da arte Panofsky definiu como *Symbolum Fidei* da teoria da arte durante a Renascença: a complementaridade ou mesmo unidade da teoria e a prática.

A clássica divisão de programas de artes baseada em especialidades técnicas tais como pintura, gravura, escultura et cetera, não mais responde às questões contemporâ-

neas das artes plásticas. Isto não significa que reivindicemos o desaparecimento do ateliê, mas não podemos aceitar a atual ênfase desmedida nas habilidades técnicas ou tecnológicas como objetivo ou mesmo prioridade de qualquer programa. As idéias devem ser o "bem" a ser adquirido, e os meios e métodos para introduzir, desenvolver, investigar e avaliar estas idéias em arte é que devem consumir maior tempo e energia de todos os estudiosos e educadores envolvidos com o ensino das artes plásticas. Para que isto ocorra, não é necessário que haja um consenso sobre o que valorizar na produção artística, de fato esta abertura faz parte do fascínio e poder de transformação do campo de estudo em questão, i.e., seus limites incertos e sua contínua busca por novos significados ou propósitos, ou ainda o re-exame de velhas questões sob nova luz.

GERALDO ORTHOF:

formado pela Escola Superior de Desenho Industrial, Rio de Janeiro; bolsista da Fulbright na School of Visual Arts, Nova Iorque; mestre e doutor em artes visuais e ensino das artes pela Columbia University, Nova Iorque. Exposições: Museu de Arte Brasileira e Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Espaço Cultural Sérgio Porto no Rio de Janeiro, Wetherholt Gallery em Washington, D.C., Art in General e Macy Gallery em Nova Iorque. Participou dos Salões Carioca e Nacional de Artes Plásticas, Bienal de Bratislava e Fórum Brasília de Artes Visuais. É professor adjunto do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BLOOM, Allan. *The Closing of The American Mind*. New York: Simon & Schuster, 1987.

DISSANAYAKE, Ellen. *What is Art For?*. Seattle: University of Washington Press, 1988.

EFLAND, Arthur D. *A History of Art Education: Intellectual and Social Currents in Teaching the Visual Arts*. New York: Teachers College Press, 1990.

JONES, Kristi S. "Risking Discomfort: A Case for the Role of the Liberal Arts in the Education of Artists." *Art & Academe*. vol.1, nº1 (1988): 21-32.

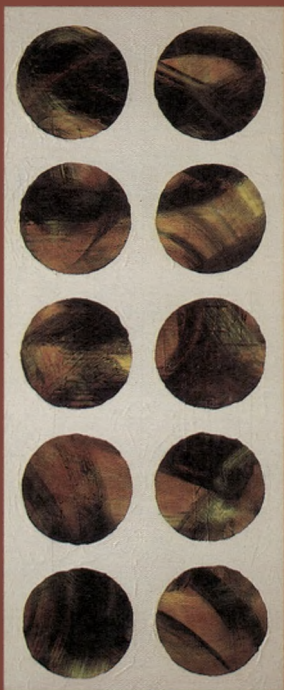
ORTHOF, G. *On Becoming an Artist. Considerations for an Advanced Program in the Visual Arts*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms Inc., 1993.

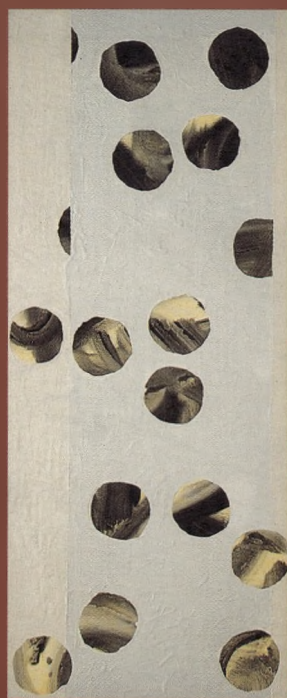
PANOFSKY, E. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, N.Y.. Doubleday, 1955.



BARROCCO

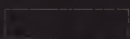
BELIDSON DIAS











Acrílico sobre tela,
díptico
160 x 410 cm



Acrílico sobre tela
120 x 50 x 8 cm



Acrílico sobre tela
200 x 200 cm

BARROCCO

Os trabalhos aqui apresentados são parte dos resultados do Mestrado em Artes na Manchester Metropolitan University - GB / Capes e do Fellowship Program do Conselho Britânico na Chelsea School of Art & Design, Londres, 1991 a 1993.

Belidson Dias é artista plástico e Professor Assistente no Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília.



Arte Computacional no Espaço Cibernético

Suzete Venturelli - Doutora em Arte e Ciências da Arte e
Maria de Fátima Borges Burgos - Especialista em Arte e Tecnologia da Imagem

"Cada grande inovação em informática abriu a possibilidade de novas relações entre homens e computadores: códigos de programação cada vez mais intuitivos, comunicação em tempo real, redes, micro, novos princípios de interfaces...É porque dizem respeito aos homens que estas viradas na história dos artefatos informáticos nos importam."
(LÉVY, 1993)

Podemos definir Arte Computacional como a área que estuda e desenvolve conceitos, métodos e técnicas computacionais voltadas para a produção, numa perspectiva estética, de objetos visuais e/ou auditivos.

É um dos mais recentes campos de conhecimento advindo da relação entre Arte, Ciência e Tecnologia e envolve estudos da Ciência da Computação, da Física, da Matemática, da Psicologia e da Arte, possibilitando o desenvolvimento de pesquisas em Computação Gráfica, Composição Musical Algorítmica, Animação, Modelagem, Visualização e Síntese de Imagens, Multimídia e Hipermídia.

Neste artigo são descritos alguns dos

aspectos técnicos e teóricos com que o artista computacional se vê envolvido para a realização de sistemas sofisticados de multimídia e hipermídia e são levantadas, também, algumas questões artísticas por quem atua nesse campo de pesquisa.

Técnica e Linguagem

Os sistemas de hipermídia são sistemas de multimídia com navegação vinculada e se diferenciam destes por serem maiores e por serem veiculados através de redes de informação.

Ambos permitem integrar, além dos dados numéricos e textuais tradicionais, informações e manipulações com sons, música, animações, imagens e vídeos na forma digital (Maurer, 1993).

Na definição de sistemas de multimídia é muito importante que tanto as características físicas, componentes eletrônicos, placas e periféricos, quanto as lógicas, programas que controlam o funcionamento de componentes eletrônicos do computador, sejam bem configurados como exige esse tipo de trabalho.

Os componentes eletrônicos manipulados pelo artista vão desde o dispositivo físico de visualização, monitor e placa gráfica pelos quais as informações são mostradas e que possuem como características básicas



a capacidade de mostrar gráficos em modo vídeo, que é definido pelos parâmetros de resolução gráfica (número de pontos verticais X horizontais), quantidade de cores e número de páginas disponíveis para a visualização da informação; placa de som, placa capturadora de vídeo, câmera, scanner, microfone, autofalante, além de memória para armazenamento em disco, memória virtual, modem, impressora, CD-ROM, vídeo cassete, até mouse e teclado.

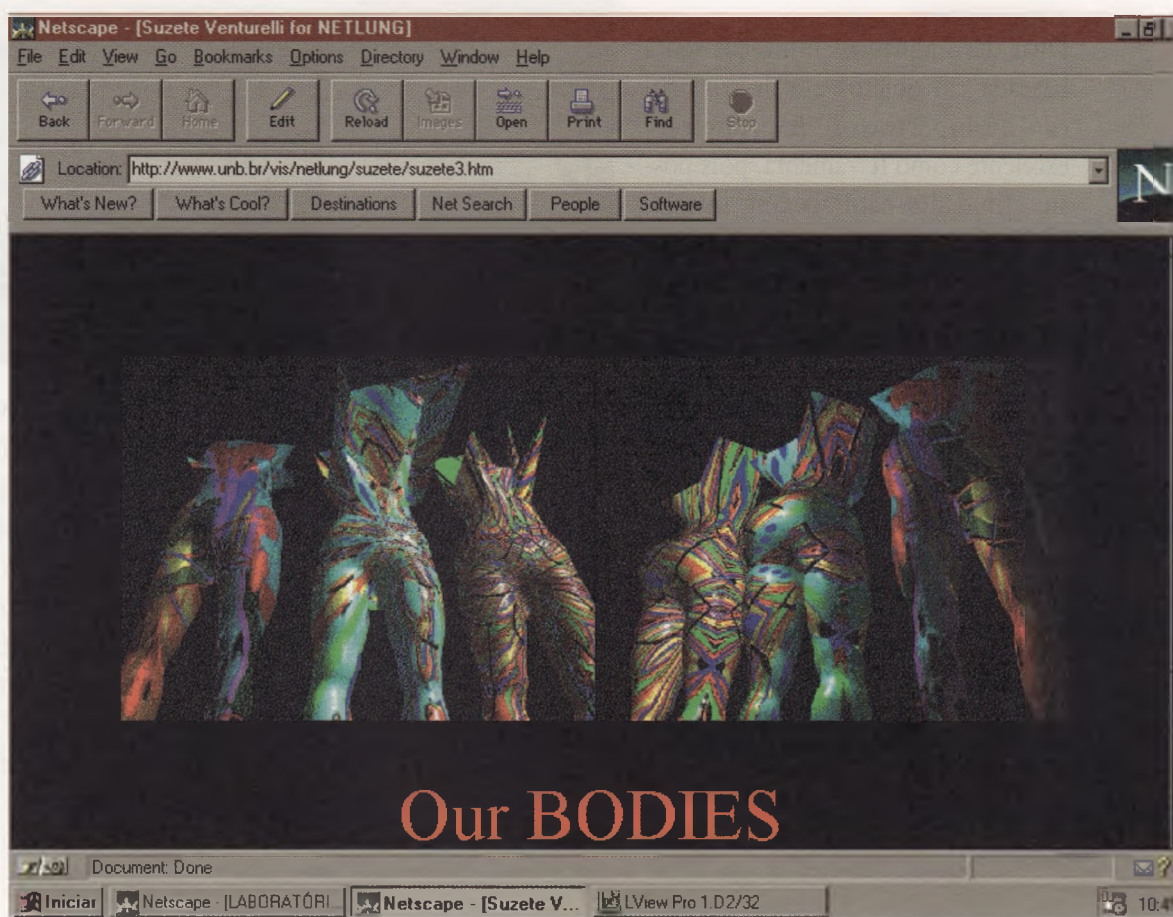
A técnica de construção dos elementos que compõem os sistemas é, no caso das imagens e animações, realizada de duas maneiras: a primeira, que consiste na criação de algoritmos a partir de primitivas geométricas bi e tridimensionais e outros algoritmos como B-Spline e MetaBall,

para serem utilizados na modelagem de objetos, que é um assunto específico da Computação Gráfica, subárea da Ciência da Computação, e que são realizados por meio de linguagem de programação.

Na Computação Gráfica alguns estudos foram fundamentais para esse assunto como a criação do Sistema Gráfico Nuclear-GKS (Bono, 1990), desenvolvido como resposta à necessidade de uma metodologia normalizada para o desenvolvimento de programas de aplicação gráfica. Como

resultado, muitos pacotes aplicativos de computador (softwares) foram feitos e eles possibilitam, ao usuário, a construção e animação de imagens bi e tridimensionais, alterações de vistas de cenas através da modificação de parâmetros e visualização tri-

computacional. Por outro lado, elas exigem grande espaço de memória em disco, problema que vem sendo sanado com a utilização de técnicas de compressão e descompressão em tempo real de imagens como os padrões JPEG (Joint Photographic



dimensional, entre outras.

A segunda é conhecida por mapa de bits (Bitmaps), ou seja, uma técnica de representação gráfica, onde cada pixel, o menor elemento da imagem representada na tela, corresponde aos bits armazenados na memória do computador. As imagens desse tipo são facilmente obtidas através de digitalização (scanner ou placa digitalizadora para vídeo que possui dispositivo de conversão de dados analógicos contínuos em digitais discretos) e requerem pouco trabalho

Expert Group) e MPEG (Moving Picture coding Experts Group).

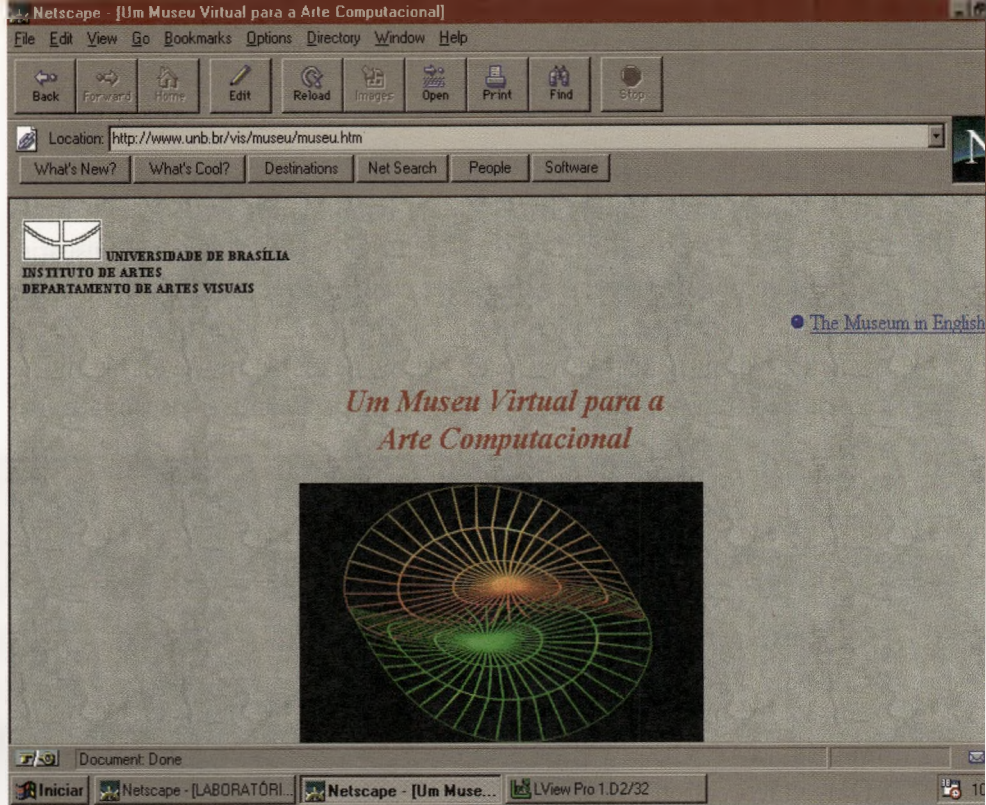
A criação de sistemas de multi e hipermídia requer que o artista não somente manipule e crie os vários tipos de informação que os compõem, como também busque fornecer ao usuário dos programas um acesso conveniente a essas informações, e para isso é preciso que ele conheça as técnicas das linguagens de programação que possibilitem a construção de interfaces simples de consulta, menus, elos interativos, ou

seja, os links que permitem conexões entre várias páginas de um mesmo documento, ou, no caso da hipermídia, entre documentos diversos em máquinas distintas e localizadas em qualquer parte do mundo, desde que as mesmas sejam provedoras de informações.

Duas das linguagens utilizadas são a baseada em objetos e a de construção de hipertextos. A primeira é excelente como ferramenta, pois possui afinidades naturais com interfaces gráficas e esconde do mero usuário uma certa complexidade interna. Ela permite que objetos complexos, como um ícone, sejam manipulados e levem sempre seu "script" junto, por exemplo numa cópia. "Script" é a criação de um pequeno programa que captura as mensagens do usuário dirigidas a um objeto.

No desenvolvimento de sistemas de hipermídia, é necessário acrescentar, na pesquisa do artista computacional, o conhecimento sobre as técnicas de implementação dos documentos a serem disponibilizados via rede, como, por exemplo, os protocolos utilizados, os serviços e aplicativos oferecidos, o processo de administração dos provedores de acesso e de informação, etc. Elas constituem um conjunto organizado de conhecimentos que possibilitará o desenvolvimento de um ambiente de consulta, de comunicação e de repositório de outras ferramentas, sempre através da interconectividade entre espaços diferentes de informação.

Atualmente, o modelo mais apropriado para a criação de um sistema de hipermídia é conhecido como WEBs (Woven Eletronic Book System with scripts) (Monnard,



1993) que fornece ao usuário um ambiente de "script", desenvolvido em sistema de hipertexto que, por sua vez, define a estrutura dos documentos especificando os hyperlinks para a identificação dos recursos pretendidos assim como sua localização, com objetos básicos de integração que permitem a navegação através de interfaces gráficas bastante simples e intuitivas. É um sistema baseado em um modelo cliente-servidor, onde as informações são disponibilizadas pelos programas servidores e recebidas pelos programas clientes.

O WEBs, baseado em sua estrutura de "scripts" e em nível de autoria, suporta basicamente quatro tipos de documentos: documentos puramente textuais, que podem ser formatados pelo autor; documentos compostos por imagens digitalizadas, desenhos, vídeos e sons; documentos de "browser" que podem ser representados como uma estrutura do tipo em árvore, onde cada nó pode ser associado a um ou mais documentos; e, em alguns modelos

mais sofisticados, os documentos de modelos lógico-matemáticos onde é possível executar cálculos e manipulações complexas, cujos resultados podem ser colados dentro de documentos textuais ou gráficos. Para o usuário, existe a mesma disponibilidade de documentos, com a diferença de que os mesmos podem apenas ser consultados, sem manipulação dos "scripts".

A Arte Computacional, como um todo, sempre terá como essência de sua criação a linguagem de programação. No caso da Multimídia e Hipermídia, podemos dizer que esse novo componente abstrato e conceitual traduz-se nos seguintes exemplos de criação de documentos para rede(a) e para cd-rom(b):

Exemplo (a)

```
<html>
<HEAD>
< T I T L E > S u z e t e
Venturelli</TITLE>
</HEAD>
```

```

<BODY>
<hr size=2>
<center hsize=60>
<IMG SRC="colag2.gif"></left
hspace=60>
<H1><center hspace=60>Suzete
Venturelli</right      hspa-
ce=60></H1>
<P>
<H4>
<left>
Professora      Doutora      do
Departamento de Artes Visuais do
Instituto de Artes da Universidade
de Brasília.</H4>
<hr size=2>
</body>

<H5>
<justify>
Doutora em Ciências da Arte pela
Universit  Paris VIII - Sorbonne -,  
uma das criadoras do Mestrado em
Arte, com área de concentração em
Arte e Tecnologia da Imagem. Vem,
desde 1987, desenvolvendo pesquisas
na área de computação e imagem no

```

Laboratório de Imagem e Som, do qual é coordenadora, do Departamento de Artes Visuais, que, juntamente com o Laboratório de Processamento Espectral, do Departamento de Ciência da Computação da Universidade de Brasília, coordenado pelo professor Alu zio Arcela, constituem espaços de pesquisas interdisciplinares únicos em Brasília.<P> Desenvolvendo trabalhos de ponta nas áreas de construção e animação do corpo humano, Suzete Venturelli vem se dedicando também   criação de programas multimídia, com a utilização de linguagem de programação orientada a objetos, estando em fase de finalização a primeira parte do projeto "Educação Visual Hipermídia: A Computação aplicada ao Ensino."</justify>

</H5>

<hr size=1>

```

<H6>
Suzete Venturelli<P>
Departamento de Artes Visuais -
Instituto de Artes<P>
Universidade de Brasília<P>
Brasília, DF - Brasil - CEP 70910-
900<P>
tel.: +55 61 348-2656<P>
fax: +55 61 347-0098<P>
suzetev@guarany.cpd.unb.br
</H6>
</html>

```

exemplo (b)

```

to handle buttondown
-- recupera mensagem de anima-
  o
send animate
end

-- move uma elipse ao longo de um
caminho
to handle animate

```

```

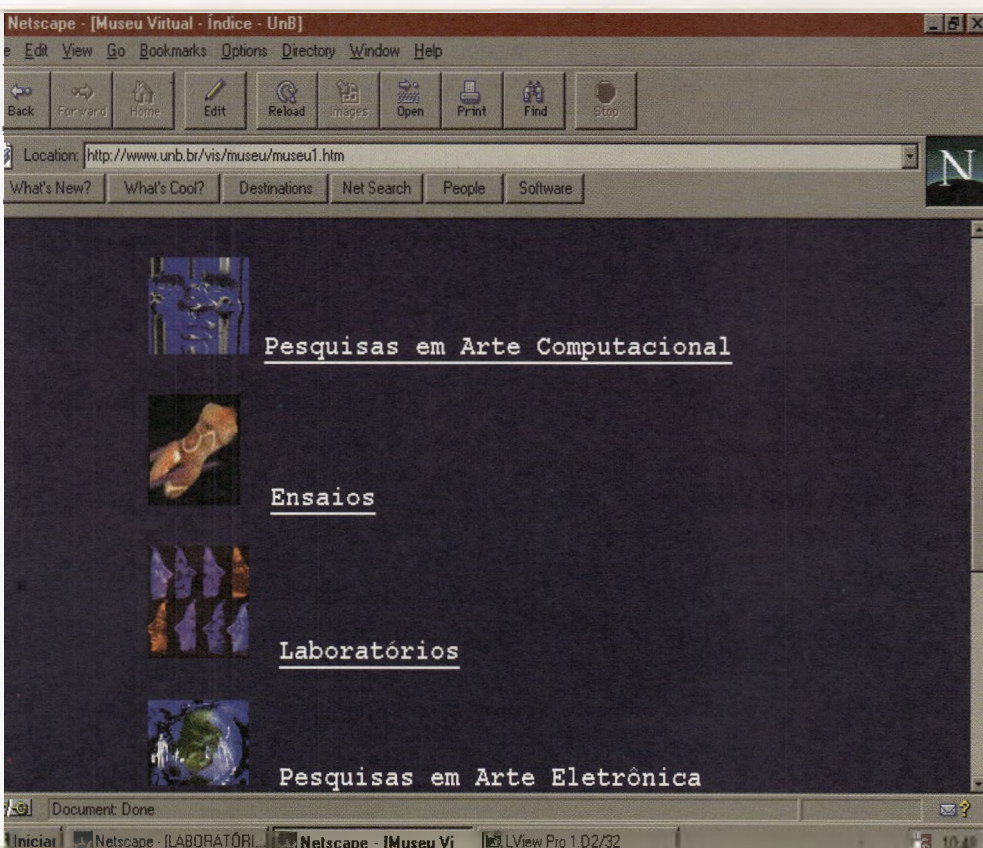
ellipseRef = ellipse "ellipse"
sz = size of moonRef
vs = vertices of polygon "cami-
nho"

```

```

step i from 1 to itemcount(vs)
div 2
pop vs into xpos
decrement xpos by item 1 of
sz div 2
pop vs into ypos
decrement ypos by item 2 of
sz div 2
move ellipseRef to xpos,ypos
end
end

```



O bit do pensamento artístico

complexos podem ser feitos.

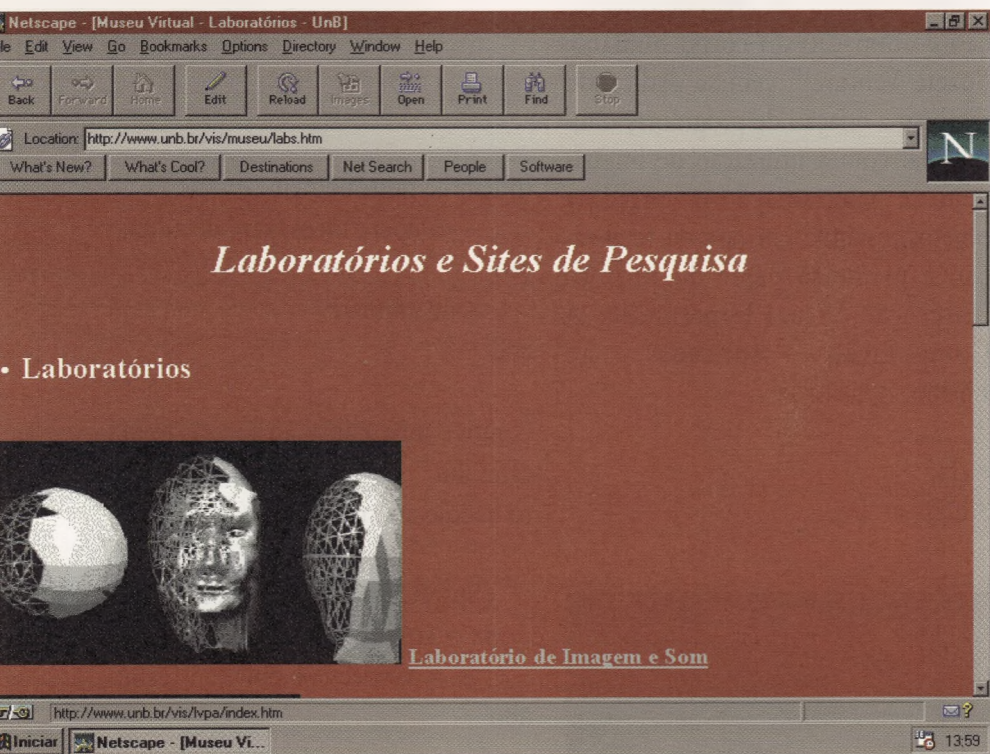
Mas para se chegar à arte, por esse percurso, é necessário que ela seja realizada a partir de processos numéricos, o que representou na história grandes encontros com a ciência. Isso muito se deve ao estudo da matemática, como o da geometria, e àquilo que souberam aplicar e mesmo acrescentar ao conhecimento artistas como Brunelleschi, Alberti e Da Vinci, com seus méto-

arquitectura, onde muito se usou um dos dois grandes tesouros da geometria, que é a divisão de um segmento em média e extrema razão. Com Descartes e a Geometria Analítica encontramos um momento especial, quando ele relaciona a escrita algébrica com a representação geométrica, ou seja, quando o visível se une ao discurso. Na história da arte a pintura do Classicismo é vista como uma maneira cartesiana de representação pictórica.

Hoje, o artista computacional, como alguns no passado, procura se inscrever num universo aberto, onde a técnica e o domínio desse conhecimento é fundamental. Em virtude da grande complexidade que representa pesquisar e produzir nessa área, vemos surgir cada vez mais a formação de grupos de trabalho envolvendo artistas e cientistas. Por não ser possível qualquer tipo de criação sem o controle de toda essa técnica, somos levados a acreditar que os artistas computacionais, pelo trabalho que realizam, tornam-se ao mesmo tempo "letrados, humanistas, técnicos e exploradores de um novo modo de organização do saber" (Lévy, 1993), comparável aos artistas do Renascimento.

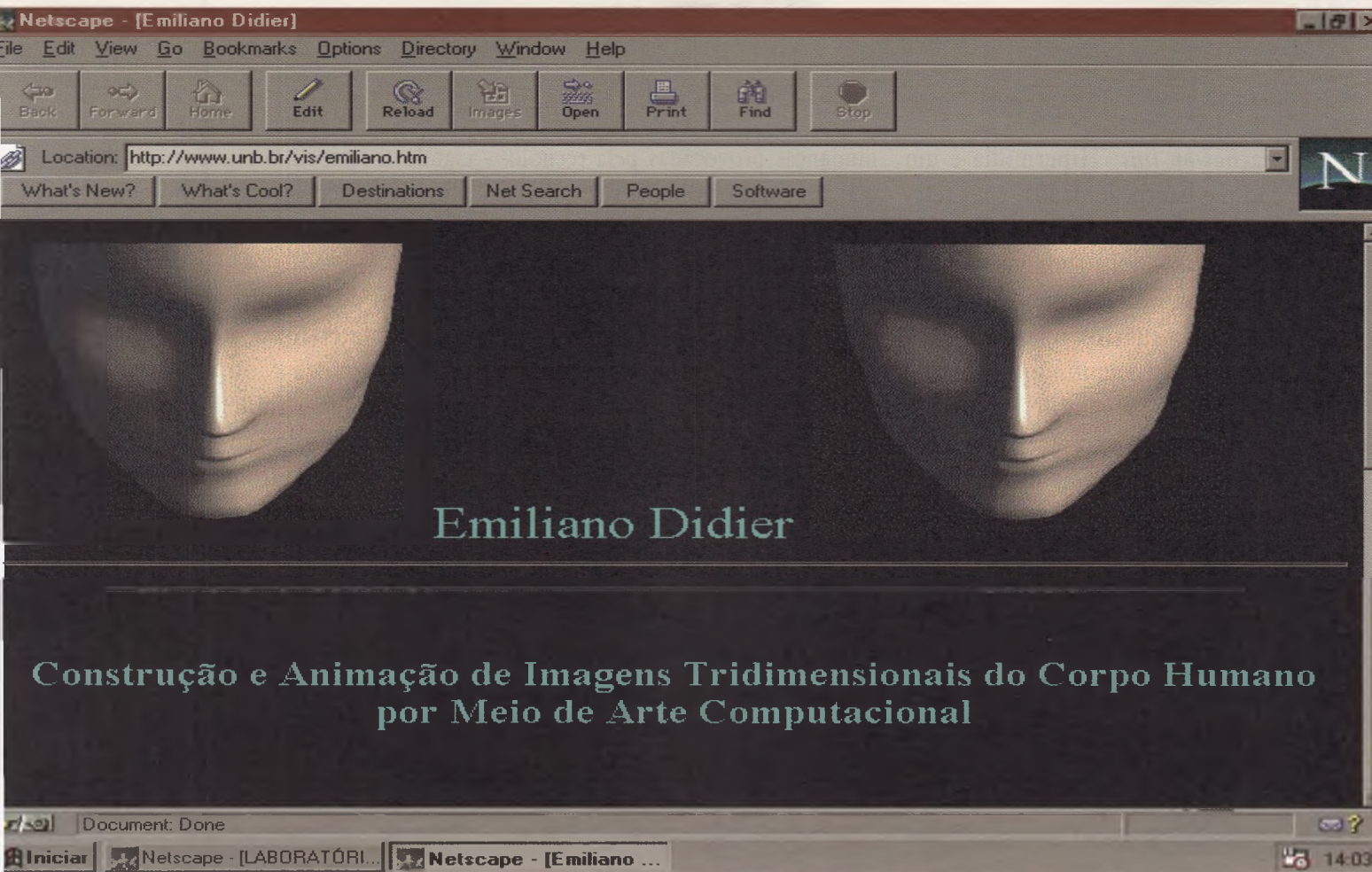
Mas, mais do que isso, pensamos nas diferenças que se estabelecem pouco a pouco. Ouvimos muito falar de "obra aberta" (Eco, 1991), mas que concretamente somente agora encontra sua essência num espaço e num tempo onde se veicula um novo imaginário.

Existe uma atitude antimodernista, nas palavras de Félix Guattari, que consiste em rejeitar maciçamente as inovações tecnológicas, em particular as que estão ligadas à revolução



A menor unidade de informação com a qual os computadores trabalham é o Bit, que significa a unidade básica de informações no sistema binário de numeração (BInary digiT - dígito binário). Os circuitos internos de um computador são capazes de representar os dois algarismos do sistema binário – o 1 e o 0 – e com esse sistema cálculos matemáticos

dos e teorias, como, por exemplo, a da perspectiva, que foi construída sobre um conhecimento oriundo das leis de Euclides. Mas, mesmo em épocas anteriores, temos outros exemplos, como na Babilônia onde Arte e Matemática se fundiam na representação geométrica de formas poligonais apresentada nos conhecidos "pentágonos estrelados". Na Grécia temos os exemplos das construções de "figuras cósmicas", isto é, os sólidos regulares, e também na



informática. Para o autor, tal evolução maquínica não pode ser julgada nem positiva nem negativamente, uma vez que tudo depende de como for articulada sua utilização.

Pensemos no melhor lado da questão: a possibilidade quase que infinita de criarmos, de inventarmos novos Universos visuais e referenciais, uma vez que a informática hoje vem ocupando um lugar de destaque não apenas nos laboratórios de ciência da computação, mas na própria vida das pessoas.

Todos conhecemos a eterna e questionável, para não dizermos enganosa, polaridade entre técnica e humanidade, entre ciência e arte. Desde a Antiguidade a relação homem-máquina vem sendo discutida. Os filósofos, desde Platão, vêm procurando respostas que preencham esta "lacuna" que envolve o espírito e o intelecto, já que estamos falando em

presumíveis oposições. De um lado o *logos*, de outro a *techne*, e, intermediando, a *poiesis*, a maneira pela qual o homem quase que se equipara ao demiurgo. De forma simplória, podíamos resumir questão tão antiga dizendo que um sabe (o cientista) o outro faz, (o artista). Os filósofos pensam sobre isso.

Mas, como dissemos acima, tal polaridade é enganosa, mais do que isso, é preconceituosa. Indiscutivelmente, novas produções artísticas, principalmente neste século, estiveram (e estão) estreitamente ligadas à evolução da ciência e da técnica. Edmond Couchot chama nossa atenção para o fato de que desde o início do século todas as vanguardas se voltaram para a ciência: não só as matemáticas, a física, a ótica, mas também a psicanálise, a lingüística estrutural, a semiologia e a cibernética, e, atualmente, a biologia e as neurociências.

A tecnociência, campo de interseção entre a pesquisa fundamental e suas aplicações técnicas, ainda conforme Couchot, é quem fornece à arte a quase totalidade de seus novos materiais, e entre as várias tecnologias, a que mantém uma relação mais profunda com os vários setores da ciência, e que vem incidindo de forma irreversível sobre a arte, é a informática.

A proliferação de computadores pessoais permitiu que a ciência da computação saísse dos feudos laboratoriais e deixasse de ser utilizada exclusivamente para atender e satisfazer necessidades tecnológicas. A Arte Computacional no espaço cibernético, através da hipermídia será, talvez, a principal tradução da mesclagem entre arte, técnica e ciência.

Como foi dito acima, hipermídia é a multimídia com capacidade ilimitada, traduzida em gigabytes de infor-

mações *on-line*. Hipermídia é um enorme banco de dados, com referências cruzadas e informações vinculadas, acessível a um número ilimitado de indivíduos, que podem ser passivos usuários ou autores de documentos, admitindo formas de navegação tais como manipulação das informações e comunicação. Enfim, "a hipermídia é a primeira chance de 'deslinearizar' a maneira como comunicamos idéias."

Quando falamos em hipermídia falamos em redes. Interatividade e interconexão entre milhões de pessoas e centenas de lugares, em tempo real e em tempo assíncrono. Comunica-se, coopera-se, cria-se em escala mundial e num espaço cibernético, onde o próprio espaço e o próprio tempo não são mais os mesmos. Estranha época esta em que vivemos, quando os átomos transformam-se em bits. (Negroponte, 1995)

A nós interessa saber como está reagindo o artista em relação às

mudanças provocadas pela tecnologia computacional, uma vez que seu papel está sendo, sem quaisquer dúvidas, profundamente alterado com as possibilidades que lhe estão sendo oferecidas. Não mais uma obra individual inalterável restrita à apreciação de meia dúzia de pessoas, mas uma obra internacional, às vezes manipulável, e apreciada por milhões de pessoas.

Um artista computacional e um novo paradigma estético são as exigências naturais da contemporaneidade deste final de século, já que, desde há muito, as práticas da imagem sempre colocaram em cena a questão da técnica e, mais do que nunca, tal simultaneidade vem incitando a revisão da filosofia do conhecimento (Lévy, 1993), e a imagem de síntese, ou imagem numérica, segundo Jean-François Lyotard, "opera uma destruição do aqui e agora, arruinando o suporte de qualquer experiência estética", denun-

ciando o raciocínio tendencioso da filosofia ocidental, que insiste numa ruptura hereditária entre a estética e a técnica.

Ao passar do analógico para o digital, ao imaterializar a informação textual, sonora e/ou imagética, transformando-a em um algoritmo, em um modelo lógico-matemático a arte computacional une, num mesmo bloco, cientistas, engenheiros, escritores, artistas e técnicos. Ciência, Arte e Técnica se ajustam e se identificam numa nova forma de saber e de fazer, ressaltando, como afirma Mário Costa, que vivemos um "momento de extraordinária importância na história da produção artística contemporânea, capaz de confundir seculares sistemas teóricos disciplinares, e de modificar profundamente o sentido do trabalho artístico, vivido em toda sua plenitude somente por uma parte da consciência artística contemporânea...".

BIBLIOGRAFIA

BONO, P., HALL, J. W. *PC Graphics with GKS* Prentice-Hall. 1990.

COSTA, Mário. *O Sublime Tecnológico*, trad.: Dion Davi Macedo. São Paulo : Experimento, 1995.

COUCHOT, Edmond. *Os Novos Materiais da Arte - A questão da tecnociência*, in ForumBHZvideo, 1994.

ECO, Umberto. *A Obra Aberta - Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*, São Paulo : Ed. Perspectiva, 1991.

GUATARRI, Félix. *Caosmose - Um Novo Paradigma Estético*; trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cândida Leão. Rio de Janeiro : Editora 34, 1992.

LÉVY, Pierre. *A Tecnologia da Inteligência - O Futuro do Pensamento na Era da Informática*; trad.: Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro : Editora 34, 1993

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*; trad.: José Bragança de Miranda. Lisboa : Gradiva, 1989, 2a. ed..

MAURER, H. *Um panorama dos sistemas de hipermídia e multimídia in Mundos virtuais e multimídia*, organizado por Nadia e Daniel Thalmann. Editora LTC, 1993.

MONNARD, J, Pasquier-Boltuck, J.. *WEBS: Um shell de livro eletrônico com um ambiente de script orientado para objeto in Mundos virtuais e multimídia*, organizado por Nadia e Daniel Thalmann. Editora LTC, 1993.

Simulações Estereoscópicas Interativas e a Visão Binocular

Tania Fraga

Professora do Departamento de Artes Visuais da UnB

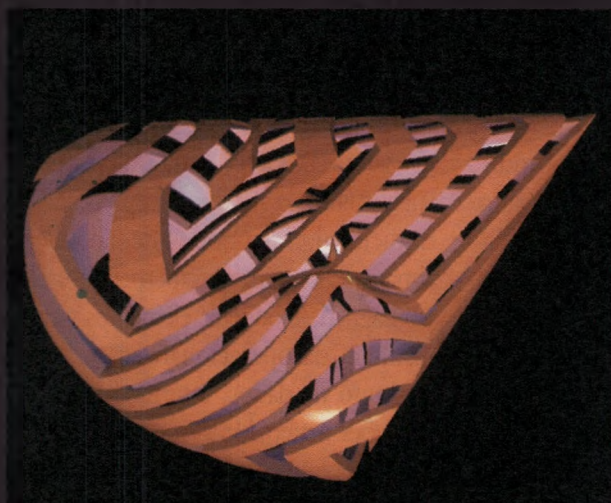
e-mail:

tania@lsi.usp.br

tfraga@guarany.cpd.unb.br

URL na WWW:

<http://www.lsi.usp.br/~tania/tania.html>



A estereoscopia, visão binocular ou visão em profundidade (2) resulta da captação por cada olho de uma imagem ligeiramente diferente do mundo observado. O fenômeno tem sido conhecido desde a Antiguidade. Estéreo deriva do grego "stereós" que significa sólido, firme.

Embora muitos autores, inclusive Euclides e Leonardo da Vinci, tenham estudado o fenômeno, nenhum deles conseguiu explicar a questão central: "por que" a fusão binocular resultante não é confusa ou desfocada? (ver (CRAR91), pg. 119).

Durante a Renascença, os mecanismos básicos da percepção da profundidade começaram a ser compreendidos e formalizados graficamente através do desenvolvimento da representação gráfica perspectiva. Retoma-se neste período uma ordem visual que havia

começado a desenvolver-se na Grécia, no primeiro milênio antes de Cristo, mas cujas leis e procedimentos não haviam ainda sido sistematizados.

Os princípios óticos, tanto das câmaras escuras do século XVI, como das câmaras fotográficas, de cinema ou de vídeo do final do século XX são similares (ver (COUC88), (CRAR91) e (LIPT82)). A diferença é que os últimos permitem a fixação das projeções dos objetos tridimensionais conhecidos sobre suportes planos - os filmes e as fitas magnéticas. A visão do mundo que chega até nós, através dos aparelhos de televisão, através das telas de cinema e através dos monitores dos computado-

res, são recortes bidimensionais que percebemos como similares às imagens do mundo que nos rodeia.

Sabe-se hoje, ao observar as pinturas produzidas por outras culturas, que existem maneiras diferentes de representar bidimensionalmente a profundidade dos objetos tridimensionais. Sabe-se também, através do trabalho de inúmeros antropólogos, que certas culturas indígenas têm dificuldade para interpretar as representações visuais em fotos ou pinturas, quando estas representações utilizam os princípios da perspectiva linear geométrica.

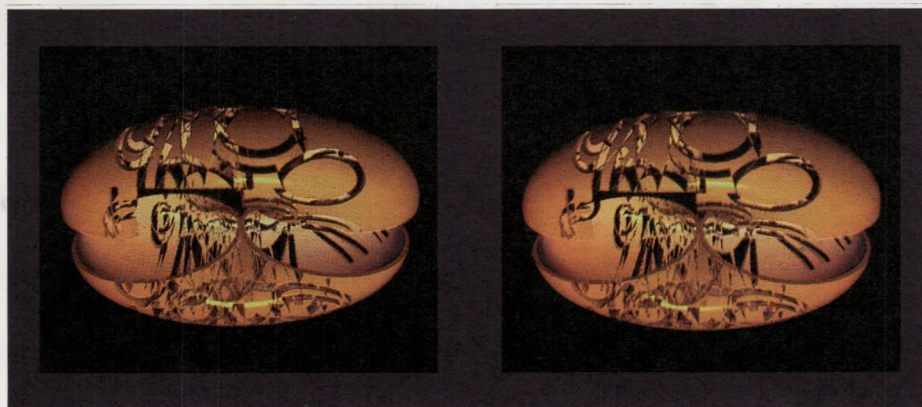
Tais fatos levam-nos a refletir sobre a natureza do espaço visual percebido. Após a consolidação da visualidade

elucidada. Apenas hoje, com o desenvolvimento de equipamentos periféricos controlados por computadores, podemos voltar a cogitar sobre o desenvolvimento de instrumentos estereoscópicos que possibilitem, com relativa qualidade, a imersão parcial do usuário nas simulações computacionais (3).

Durante os últimos séculos aprendemos como olhar para o mundo que nos circunda a partir do ponto de vista desenvolvido pela perspectiva renascentista. Nos últimos cinquenta anos este modo de ver se intensificou. A fotografia, o cinema e a televisão mostram imagens bidimensionais do mundo, proliferando esse paradigma. Paralelamente,

como que buscando recuperar a sensação da tridimensionalidade perdida, desenvolvem-se os instrumentos mediadores que podem resgatá-la.

Do ponto de vista artístico,



renascentista, outros fenômenos visuais continuaram a ser analisados durante a pós-Renascença, finalizando com a descoberta da paralaxe do movimento por Helmholtz. A paralaxe do movimento é um dos fenômenos que se observa quando nos movemos. Por meio dela vemos os objetos próximos de nós entrarem e saírem de nosso campo visual muito mais rapidamente do que aqueles situados a grandes distâncias. A paralaxe do movimento está intimamente relacionada com a fusão binocular estereo.

As dificuldades técnicas envolvidas na criação da ilusão de profundidade são muitas. A geometria subjacente à percepção visual ainda não foi totalmente

pesquisas sobre a natureza do espaço visual perceptivo também têm proliferado. As tecnologias emergentes para a produção de imagens estão criando novos modelos de visualização, que provavelmente virão a se constituir em novos paradigmas perceptivos.

Os novos modos de simulação poderão vir a estabelecer outra ordem visual, substituindo o modo de representação tradicional. Tais modos de simulação situam-se no terreno cibernético e eletromagnético, onde os elementos visuais resultam da operacionalização de um conjunto de dados, intermediados por equações matemáticas que, por sua vez, são operadas por estruturas lógicas e lin-

giísticas. As linguagens computacionais que permitem tais operacionalizações são denominadas linguagens de "script" (4). Na realidade, tudo é luz expressa como forma, como aparência, como textura. A imagem ultrapassa a dimensão da representação visual pictórica e transforma-se na reprodução mesma de aspectos do pensamento visual expresso. Não é uma ilustração ou uma tradução de um pensamento verbal, mas ganha o estatuto de expressão direta de um modo de pensar.

No caso do meu trabalho, o processo de criação das formas realizado caracteriza-se pelos encadeamentos probabilísticos e aleatórios das idéias visuais que durante ele acontecem. Chamo-os encadeamentos probabilísticos porque resultam, tanto de escolhas racionais, como da sua sujeição às leis reguladoras da percepção humana; aleatórios porque as escolhas realizadas decorrem de processos de associação das idéias que emergem durante o processo criativo, estabelecendo conexões que se apresentam como sensação ou como idéia concreta inteligível. (Figura 1: para ver o objeto em sua tridimensionalidade procure convergir os olhos até ver três imagens. Então fixe e mantenha a atenção na imagem central.)

No processo de criação dos objetos simulados, o pensamento abstrato organiza-se de modo sincronístico (5). As conexões acausais que emergem são constantemente analisadas e transformadas em ação. Os encadeamentos originados nesse processo possibilitam a tomada de consciência dos eventos sincronísticos que durante ele ocorrem. A exploração dos resultados desses encadeamentos tem permitido o desenvolvimento exponencial de formas que são subseqüentemente metamorfoseadas. A concepção dos objetos combina o raciocínio

rigoroso e disciplinado com a emoção livre e indisciplinada, expressa, às vezes, através do uso exuberante das formas e das cores. (Figura 2: para ver o objeto em sua tridimensionalidade procure convergir os olhos até ver três imagens. Então fixe e mantenha a atenção na imagem central.)

O raciocínio tridimensional resulta da constelação de qualidades sensoriais, afetivas, racionais e intuitivas. Congrega e articula tais qualidades através da ação formadora, criando realidades sensíveis que denomino de campos de acontecimentos. Tais campos de acontecimentos não podem ser caracterizados como pintura, escultura, instalação ou performance. Outras categorias precisam ser elaboradas. Por este motivo chamo-os de simulações estereoscópicas interativas e pretendo que tais campos venham a se proliferar na INTERNET, constituindo-se em sementes de obras de arte intermináveis com inúmeros autores.

Assim, durante o processo de criação antevejo formas a explorar e busco desvelá-las, indo sempre um pouco mais além daquilo que conheço. No entanto, por trabalhar com instrumentos e ferramentas computacionais, deparei com um universo incomensurável de probabilidades formais. Por isto, senti a necessidade de definir limites orientadores das estratégias criativas que utilizo. Estes limites constelam-se, diluem-se, dilatam-se, sendo sempre recolocados. São fronteiras flexíveis que referenciam a ação no meio da complexidade (6).

Estabeleci, a partir dessas constatações, algumas premissas (7) para direcionar a ação e sobre elas realizei as simulações. Suas funções preliminares foram as de delimitar, sem restringir, um conjunto de conceitos e procedimentos que possibilitassem o desenvolvimento do trabalho. Elas visaram orientar a ação

criadora e atuaram como fator de coerência durante o processo criativo.

Paralelamente à escolha das premissas conceituais, selecionei modos diferentes para compor os objetos simulados. Estes modos basearam-se em conjuntos de formas básicas tridimensionais, em conjuntos de princípios geradores de algumas superfícies topológicas e em conjuntos de séries numéricas. Cada um desses conjuntos foram usados nos procedimentos elaborados. Eles ofereceram apenas os elementos norteadores da atividade projetiva. Os objetos finais simulados resultaram de escolhas preliminarmente esboçadas, que foram enriquecidas por alterações decorrentes das conexões sincrônicas que se constelaram durante o processo de criação.

As premissas conceituais junto com os modos composicionais selecionados permitiram a elaboração do meu repertório visual.

Paralelamente a essas premissas e esses modos composicionais experimento constantemente diferentes tipos e cores de luzes e diferentes características das superfícies dos objetos. Isto caracteriza aventuras como o experimentar com conceitos, com sensações, com idéias e com imagens durante o processo criativo.

Constato que existe nos indivíduos a tendência a pensar que as formas geométricas são frias e que expressam uma realidade ideal e perfeita, muito distante da imperfeição humana. As séries de trabalhos com toros e superfícies curvas procuram abalar tal crença. Nestas séries, os toros e as superfícies curvas torcem-se, interceptam-se ou unem-se com outras formas geométricas, desvelando possibilidades sensuais, às vezes até mesmo provocativas. Alguns possuem forte apelo tátil, pedindo para serem tocados, mas sua existência só é possível

no espaço imaterial, sem gravidade, onde flutuam. (Figura 3: para ver o objeto em sua tridimensionalidade procure convergir os olhos até ver três imagens. Então fixe e mantenha a atenção na imagem central.)

Os objetos delimitam ambientes virtuais nos quais o espaço interno dos objetos mescla-se com o seu espaço externo formando um espaço negativo contínuo, permitindo a configuração de esgarçadas estruturas etéreas que fluem no espaço intemporal e vazio.

As formas ora enrolam-se como caracóis sinuosos, ora interconectam-se em nós que desvelam aspectos intrincados e diferentes perspectivas a cada nova posição do observador. As espirais simbolizam o princípio vital do crescimento e da expansão. Similarmente muitas das simulações caracterizam-se como estruturas compostas por anéis intrincados que se desenrolam em espirais e hélices, em diferentes direções, explorando o espaço.

A vitalidade de alguns objetos foi encontrada na tensão existente entre a forma delicada de anéis que flutuam, tecendo o espaço desses objetos, e a força caótica e agressiva do adensamento desses anéis. (Figura 4: para ver o objeto em sua tridimensionalidade procure convergir os olhos até ver três imagens. Então fixe e mantenha a atenção na imagem central.)

Alguns objetos apresentam uma grande estabilidade visual, qualquer que seja a sua posição. Possuem uma reta

implícita em seu aro central, a qual parece estabelecer um contraponto com as pontas que flutuam em harmônicas variações, evocando sensações de serenidade e paz. Em contraposição, muitos deles remetem a sensações de não permanência e instabilidade. São como superfícies ondulantes, solidificadas, que capturaram a fragilidade de um instante de tempo. (Figura 5: para ver o objeto em sua tridimensionalidade procure convergir os olhos até ver três imagens. Então fixe e mantenha a atenção na imagem central.)

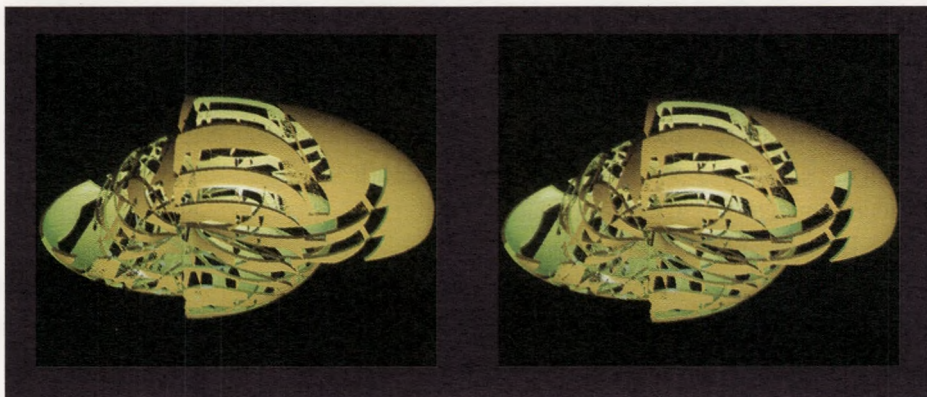
Os exemplos aqui mostrados apenas documentam o trabalho experimental realizado. São fragmentos dos incontá-

usuário sensações; afetivo porque as sensações produzidas induzem avaliações valorativas; intuitivo porque, durante a concepção dos objetos, utilizou-se as conexões acausais e sincrônicas que então emergiram; transcendentais pois o repertório procura levar os usuários a vivenciarem sensações decorrentes de conceitos abstratos como paz, harmonia, unidade e liberdade.

No trabalho experimental, portanto, são criadas situações visuais que convidam o indivíduo a mergulhar nos objetos simulados. Os indivíduos são confrontados com sua própria perplexidade e incitados a explorar novas realidades ilusórias, treinando sua sensibilidade e

exercitando sua liberdade.

As simulações estereoscópicas dos objetos criados colocam os indivíduos frente a fenômenos paradoxais. Elas apresentam-se como estruturas imateriais



veis resultados possíveis de serem obtidos através da manipulação, interativa ou não, dos arquivos criados. Estes arquivos constituem um acervo de *scripts* que podem ser processados e que deram e dão origem às simulações. O conjunto dessas simulações é denominado aqui de repertório visual poético.

Este repertório, tanto em sua concepção como nos resultados obtidos, entrelaçou categorias que se situam nos níveis do racional, do sensível, do afetivo, do intuitivo e do transcendente: racional pois o raciocínio lógico e o analógico exerceram o controle consciente do processo de elaboração dos objetos; sensível pois esses objetos criam no

luminosas intangíveis.

Constata-se que as simulações podem ser experimentadas e propiciam vivências sensoriais, mas não podem jamais ser construídas como objetos materiais. Tal forma de existência é impossível, para a maioria delas, pois os elementos que as compõem não se estruturariam quando submetidos à atração da gravidade. Nosso sistema cognitivo reconhece a impossibilidade dessa existência material, mas percebe suas formas como estruturas delimitadoras de um espaço.

As representações dos objetos criados violam, aparentemente, as leis da física. A experiência conhecida, ao ser

confrontada com o resultado do comportamento esperado das forças mecânicas e gravitacionais, desperta nosso interesse, inquieta-nos e deleita-nos. A experiência vivenciada suspende momentaneamente a descrença da razão, intrigando a mente com a intangibilidade de sua existência. Assim, o prazer visual sentido alterna-se com a frustração de não podermos nunca materializar os objetos virtuais simulados.

Transformados em impressões gráficas ou fotográficas esses objetos perdem seu encanto, tornando-se apenas fragmentos documentais das realidades que foram concebidas para existir como pura virtualidade.

É fascinante o fato de se poder exercitar mecanismos transformadores em contraposição a uma sociedade saturada com informação, textos, imagens, sons e dados. Os "mundos" simulados oferecem desafios aos sentidos. Eles ampliam e refinam nossa capacidade sensorial de perceber formas, cores e texturas. Eles multiplicam e ultrapassam as possibilidades existentes em qualquer oficina experimental de vivenciar, contínua e incessantemente, um enorme conjunto de sutis variações visuais. Eles sacodem nossa realidade, geralmente embotada pela rotina do cotidiano, desvelando outras realidades que se nos apresentam.

O trabalho em seu conjunto pode ser encarado como uma metáfora sensorial das flutuações que ocorrem na mente quando nos encontramos num nível esvaziado de consciência. Podemos mover os objetos, atravessá-los e percebê-los em sua profundidade. Tal fenômeno assemelha-se com o que acontece quando tentamos apreender uma sensação fugidia que nos escapa e se esfaca em diferentes impressões.

Não tenho intenção alguma de estabelecer um sistema de leitura visual dos

espaços para direcionar o olhar do fruidor. Crio apenas um apelo para o mergulho no interior luminoso dos objetos onde seu interior e seu exterior não mais se excluem, mas participam de uma mesma totalidade.

O conjunto dos objetos que compõem o repertório são realidades poéticas que permitem explorar fronteiras, onde as trocas se permeiam, onde o lógico e o analógico se completam na tentativa de tomar consciência do próprio ato de perceber, de pensar, de sentir e de criar enquanto se processam. Tais espaços onde múltiplas perspectivas podem ser criadas abrem infinitas possibilidades para a exploração de novas sensações visuais, ampliando a sensibilidade e o repertório formal daqueles que com eles interagem. Funcionam como "testes de laboratório" para os signos criados, recombinao-os e testando-os.

O artista, no seu processo criativo, relaciona-se com dados numéricos, com funções, com relações e com operações lógicas. Concebe e elabora modelos flexíveis de realidades. Sua "matéria prima" é abstrata: são números e leis conceituais baseados em interpretações simplificadas das leis físicas, que permitem dar forma às simulações, por meio da criação de modelos que se modificam e evoluem.

As simulações de objetos tridimensionais criam situações propícias à experimentação. Elas constituem espaços virtuais puramente ilusórios: um universo perceptivo topológico, adimensional, imaterial e atemporal; um universo que existe em estado potencial em arquivos armazenados no computador.

Através da apresentação de pares estereoscópicos ou binoculares, por meio de instrumentos e artefatos adequados, os indivíduos são "transportados" para o espaço tridimensional do objeto. (8)

Entrar dentro do trabalho do artista é uma nova forma de experiência. É um novo modo de intercambiar sensações, de conhecer, de aprender e de criar. O compartilhamento de sensações decorrente desse tipo de interação colaborará, talvez, para a amplificação de aspectos potenciais da inteligência humana, possibilitando o acesso a outras modalidades de consciência.

As imagens simuladas existem como entidades dinâmicas em constante metamorfose e transformação. Solicitam a atenção do usuário, exigindo a concentração da sua atenção através de intensa atividade perceptiva.

As novas condições tecnológicas estão caminhando, cada vez mais, para o desenvolvimento de uma dinâmica perceptiva baseada no prazer da manipulação de números que se traduzem em formas, utilizando para isso o tato, a visão e a audição.

Compreender, apreciar, interferir e transformar conjuntos de fatos virtuais múltiplos com o maior número possível de sentidos exigirá, talvez, o desenvolvimento de novos paradigmas perceptivos e novos padrões de sensibilidade.

Imergir e interagir, mesmo que parcialmente, com os objetos tridimensionais, virtuais e ilusórios é entrar num mundo de formas, de cores, de sons e de movimentos. É participar de um organizar, de um desorganizar, de um reorganizar e de um transformar poético desses objetos, vivenciando suas infundáveis e imprevisíveis possibilidades.

O modo de pensar, de perceber, de sentir e de atuar do fruidor que vivencia tais espaços e do artista que os cria, mudará? Sua sensibilidade será afetada? Será tal processo apenas mais um no meio da massificação e banalização da cultura de massas?

Não tenho respostas a estas pergun-

tas. Elas provavelmente dependerão de como a sociedade se apropriará dessas novas tecnologias, de como os indivíduos com elas interagirão e de como poderão a elas ter acesso.

Imerso no campo sensorial pré-definido pelo artista, o indivíduo que o experimenta pode criar novos conjuntos de relações significantes. Ele amplia assim o mundo imaginativo que passa a compartilhar. Tem ele, também, a oportunidade de aumentar o seu acervo visual, de desenvolver e organizar o seu raciocínio lógico e analógico e de exercitar a sua criatividade e a sua sensorialidade. Este indivíduo pode mesmo aumentar o potencial de suas múltiplas inteligências, ampliando a sua consciência sgnica.

Outrossim, procurei constituir um cadinho fomentador de morfologias tridimensionais, como fonte de sucessivas reela-

borações formais. A experimentação com as formas emergentes permitiu a criação de estruturas que constantemente transformo e metamorfoseio.

Os seres humanos, durante sua evolução, cumulativamente formularam os conceitos, muitas vezes paradoxais, que embasam a ciência contemporânea. Criar novas poéticas visuais a partir de pontos de vista anacrônicos é uma atitude inercial frente aos fenômenos emergentes. É preciso cultivar novos repertórios visuais para aperfeiçoá-los, exercitando as sensações humanas mais sutis, desencadeando impressões e regenerando a sensibilidade.

O artista é aquele que explora, que

descobre e que concretiza virtualidades das quais não tem certeza alguma. Visa apenas exercitar sensibilidades, despertar curiosidades e impulsionar ações para si e para os outros.

O artista resgata universos de possibilidades, provocando, no outro, uma qualidade de apreensão de algo, através do ato de admirar. Leva a consciência para um estado de disponibilidade esvaziada de tudo, exceto da pura sensação, resultante do efeito que este algo produziu. Dilui as fronteiras entre a qualidade que se apresenta e a reação que ela produz na mente do indivíduo. (ver (SANT94), pg. 139)

As novas fronteiras da atividade

outro lado, no mundo da imaginação são vastas as virtualidades a se construir. No campo artístico novas fronteiras des-cortinam-se para as mentes aventureiras, instigando-as a experimentar novos conjuntos de combinações, a detectar novas morfologias e a elaborar novos repertórios poéticos, contribuindo assim para ampliação da sensibilidade e do conhecimento humanos.

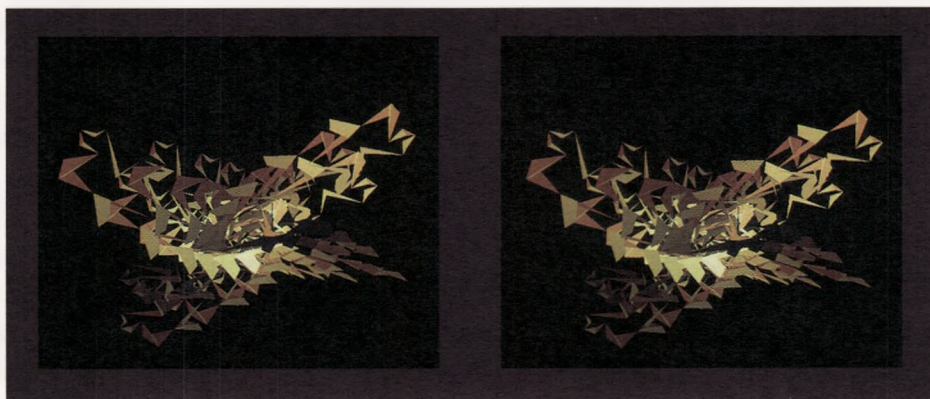
Referências

1. Este ensaio é um resumo da minha tese de doutoramento em Comunicação e Semiótica, apresentada em CD-ROM e ainda inédita, defendida em 20 de abril de 1995 na PUC-SP.

2. A visão binocular resulta da fusão, no córtex cerebral, do par de imagens do objeto que é captado pelos olhos e projetado na retina.

Este par de imagens é denominado par estereoscópico. As imagens constituem, após sua fusão, numa unidade perceptiva, produzindo na mente a sensação de tridimensionalidade. No caso dos objetos simulados é preciso criar as condições para que a fusão ocorra, ou pela convergência dos olhos visando transformar as duas imagens em uma única, ou pela utilização de artefatos intermediários que venham a facilitar essa fusão.

3. As simulações computacionais criam situações propícias à experimentação. As simulações existem em estado potencial armazenadas nos arquivos do computador. Elas possuem natureza eminentemente interativa, tanto para o



artística encontram-se hoje na exploração de simulações ilusórias de realidades imaginadas. Novas realidades podem ser concebidas e experimentadas, contempladas e transformadas. Por sua própria natureza são elas permeáveis à manipulação e à intervenção.

As alternativas aqui mostradas são apenas algumas dentre as muitas possíveis. Experimentar o espaço tridimensional como virtualidade desvela possibilidades ainda não exploradas. Isto está acontecendo não apenas no campo da arte, mas nas mais diferentes áreas do conhecimento humano. No mundo físico, abrem-se as portas para a conquista do espaço das estrelas e do átomo; por

seu criador como para o indivíduo que as manipulará. Elas criam o fato paradoxal de serem reais em sua virtualidade. Elas permitem-nos explorar situações que a razão humana muitas vezes não pode formular utilizando apenas a linguagem verbal. Elas podem ser até mesmo subdivididas para cálculo paralelo e simultâneo em vários processadores, a partir de um mesmo terminal. As simulações computacionais talvez sejam o campo onde certos conjuntos de signos possam aglomerar-se dando origem a outros sistemas complexos: sistemas cognitivos resultantes da prótese do homem com a máquina (ver (MACH93a)). Sistemas com um vasto repertório áudio-háptico-visual formado por conjuntos de simulações que estabelecerão novos padrões sensoriais significativos.

4. Linguagens de *scripts* são linguagens próximas do inglês natural e possibilitam aos usuários que não são programadores aprendê-las em curtos períodos de tempo. Essas linguagens traduzem as instruções do usuário para as instruções complexas que o programa gerenciador das simulações manipula (ver (PIME92), pg. 287).

5. O termo sincronicidade foi cunhado por C. G. Jung juntamente com o físico teórico Wolfgang Pauli para explicar certa classe de fenômenos acausais. Certos fatos muitas vezes aparecem como um acontecimento único e singular e sua significação para o indivíduo pode ser tão importante que parece ser mais do que uma mera coincidência. Tais fatos são conectados pela simultaneidade e pela significação e podem caracterizar inter-relacionamentos entre aspectos mentais e materiais do universo. (ver (PEAT88), (FRAN85) e (JUNG58))

6. A complexidade de um sistema

precisa sempre ser compreendida no contexto onde o sistema se situa. "Um objeto (físico ou intelectual) é complexo se contém informação difícil de se obter." (ver (RUEL93), pg. 185). Outrossim "a definição de informação é calcada na de entropia e esta última dá a quantidade de acaso presente num sistema. Porque (...) ao escolhermos uma mensagem dentre toda uma classe de mensagens possíveis, livramo-nos da incerteza ou do acaso presente nessa classe." (ver (RUEL93), pg. 181)

É preciso entretanto lembrar que a qualidade e a significação ou o sentido dessa informação não se relaciona com a quantidade de informação presente num dado sistema ou meio. O problema da qualidade e da significação ou do sentido de uma certa quantidade de informação ultrapassa por sua complexidade o seu entendimento como fenômeno físico. A teoria da informação criada por Claude Shannon em 1948 visa "transmitir informação com eficiência", "aplica-se a idealizações e ignora certas características importantes da realidade", no entanto tem importantes implicações práticas e permite-nos abordar o problema da complexidade. (Ver (RUEL93), pg. 180 e 181)

O físico-matemático Roger Penrose caracteriza a teoria da complexidade como sendo aquela que se ocupa da construção, entendimento e aperfeiçoamento de algoritmos para certa classe de problemas matemáticos denominados "computáveis" ou "tratáveis". Esta teoria "está voltada para as famílias infinitas de problemas onde haveria um algoritmo geral para respostas de todos os problemas de uma mesma família." (Ver (PENR93), pg. 155)

7. As premissas selecionadas foram as seguintes:

a oposição entre a simplicidade na

concepção das formas e a complexidade visual dos resultados obtidos;

o contraste entre o aspecto eminentemente físico e sensorial da forma do objeto tridimensional e a imaterialidade de sua simulação;

o contraste entre a suavidade das superfícies reversas e a força das superfícies planas;

o contraste entre as áreas de penumbra e de luz;

o não estabelecimento de um sistema de leitura visual dos espaços direcionando o olhar do usuário;

a ampliação e invenção de repertórios visuais poéticos como matéria-prima para a imaginação, elaborando simulações matemáticas de realidades prováveis e improváveis;

a utilização do processo de experimentação com formas e com cores, para explorar as novas possibilidades abertas pela tecnologia computacional, tendo no computador um instrumento de trabalho e de ampliação cognitiva;

a aceitação da subjetividade presente nas escolhas realizadas e a busca do equilíbrio entre subjetividade e objetividade no decorrer do processo;

a elaboração de um campo experimental propício ao resgate de sensações, abrindo novas fronteiras perceptivas e expressivas, visando explorar inauditas realidades;

a utilização das simulações para a criação de representações e ilusões; não as ilusões e as representações miméticas do real, expressas em imagens bidimensionais e que procuram reproduzi-lo fielmente; mas sim ilusões intangíveis que se apresentam na mente quando esta é confrontada com os fenômenos perceptivos que viabilizam a simulação tridimensional de outras realidades, possibilitando nelas imergir total ou parcialmente.

Ao apreender os fenômenos ilusórios simulados surpreendemo-nos com a magia por eles apresentada. Essa magia é decorrente do fato de eles não corresponderem à nossa experiência cotidiana das leis mecânicas e gravitacionais, atuantes no mundo físico.

Paralelamente à escolha dessas premissas conceituais, selecionei modos diferentes para compor os objetos simulados. Estes modos basearam-se em conjuntos de formas básicas tridimensionais, em conjuntos de princípios geradores de algumas superfícies topológicas e em conjuntos de séries numéricas. Cada um desses conjuntos foram usados nos procedimentos elaborados. Eles ofereceram apenas os elementos norteadores da atividade de projetiva. Os objetos finais simulados resultaram de escolhas preliminarmente esboçadas, que foram enriquecidas por alterações decorrentes das conexões sincrônicas que se constelaram durante o processo de criação.

As formas tridimensionais básicas empregadas foram os toróides, pirâmides, prismas, cilindros, cones e superfícies formadas por "NURBS".

"NURB" é a denominação simplificada dada a certa família de curvas cuja principal característica é serem elas curvas racionais não uniformes tipo "splines" de Bezier ou "B-Splines". Por sua vez as "Splines" são curvas que ou se aproximam ou passam por um conjunto de pontos denominados pontos de controle. (Ver (WYVI89), pg. 154 à 164).

Os princípios geradores das superfícies topológicas foram os seguintes:

a não orientabilidade e impressão de unicidade de superfícies como na fita de Möebius e nos toróides de Escher;

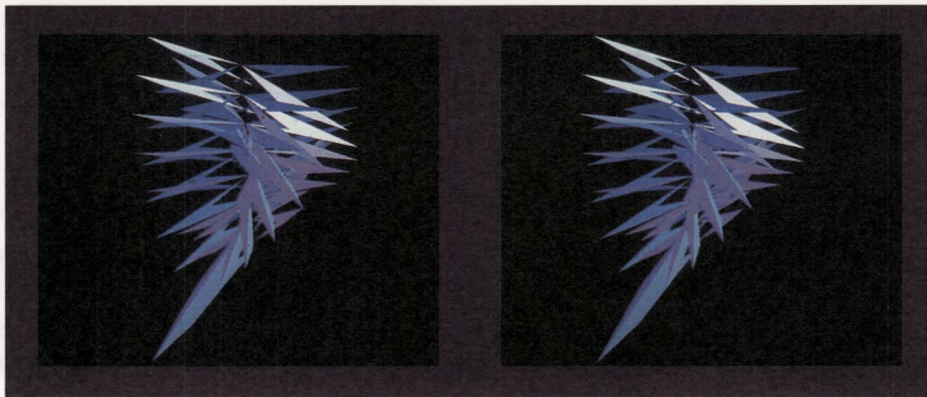
a beleza resultante do simples movimento periódico de uma reta no interior de um cilindro como no conóide de Plücker;

a harmonia da variação exponencial contrapontística de anéis fazendo emergir singularidades matemáticas. Singularidade é a denominação dada a certos pontos de uma curva ou de uma superfície no qual a sua curvatura se torna infinita e as teorias matemáticas existentes não tem ferramentas adequa-

o número seguinte da série será sempre a soma dos dois números anteriores. Estas séries são, geralmente, logarítmicas. Utilizei-as para estabelecer as diretrizes dos objetos tridimensionais criados. Geratrizes diferentes, percorrendo diretrizes semelhantes, dão origem a objetos totalmente diferentes uns dos outros. Estes objetos guardam entre si uma mesma impressão de unidade. Unidade esta que se encontra nas relações que são estabelecidas a priori e não necessariamente na aparência final do objeto obtido.

8. Os filtros polarizadores são colocados nas lentes de cada um dos projetores que projetarão as imagens do par estereoscópico.

Os espectadores, por sua vez, utilizam óculos com lentes também polarizadas. Os filtros e lentes polarizadores colimam a luz em planos perpendiculares entre si. A luz



das para compreendê-las. No caso de fenômenos físicos os pontos são pontos do espaço-tempo nos quais a curvatura desse espaço-tempo se torna infinita (ver (HAWK89), pg. 254, (PENR93), (ADLE58) e (ADLE67));

a inexistência de espaço interior e exterior em objetos tridimensionais como o "Cross-Cap";

a complexidade e riqueza decorrentes de pequenas variações de formas semelhantes como na curva de Knoch.

As séries numéricas utilizadas foram, principalmente, as séries de Fibonacci. As séries de Fibonacci são aquelas em que, a partir de dois números quaisquer,

colimada pelos filtros passa através das lentes dos óculos, permitindo apenas a visão de uma das imagens por cada olho. Os diferentes estímulos retinianos são conduzidos ao córtex cerebral onde são fundidos, resultando na sensação denominada estereopsia ou visão em profundidade (ver (BREW71)). Os filtros polarizadores preservam a cor dos objetos, mas parte da luz se perde no processo de filtragem.

Os estereoscópios de espelho permitem mostrar fotos dos pares estereoscópicos. Embora aparentemente muito diferentes dos estereoscópios de espelho desenvolvidos por Wheatstone no século XIX eles baseiam-se nas mesmas leis e

princípios por ele utilizados.

O estereoscópio de lentes foi criado no século XIX por Brewster e desde então tem sido o dispositivo mais amplamente conhecido e utilizado para criar sensação de profundidade de objetos tridimensionais ilusórios (Ver (CRAR91) e (BREW71)).

Existem hoje muitos instrumentos periféricos de imersão e interação dos quais os mais importantes são:

1. Os óculos estereoscópicos polarizados ou com lentes de cristal líquido (*goggles*) possibilitam imersão parcial do usuário, que pode ter a sensação plena da tridimensionalidade do ambiente virtual;

2. Os instrumentos captadores de comando vocal permitem ao usuário dizer os comandos vocalmente;

3. Os dispositivos apontadores com sensores para entrada de dados digitalizam os gestos e os movimentos dos usuários como por exemplo a caneta ótica, o "mouse", o "joystick", o "spaceball" e a tela sensível ao toque ("touch screen");

4. Os dispositivos periféricos para visualização dos dados processados pelo computador, com simultânea captura de novos dados de entrada, possibilitam a imersão desse usuário no ambiente tridimensional virtual.

Como exemplo temos:

4.1. os capacetes com monitores ("head mounted display");

4.2. as roupas com sensores que captam a informação áudio-háptico-visual ("data suit"). Essas roupas possibilitam ao usuário imergir inteiramente no ambiente virtual com o qual ele interage;

4.3. As luvas com sensores digitalizadores de tensão das mãos, que permitem ao usuário sentir a consistência do objeto virtual que pega como por exemplo sua elasticidade, dureza ou aspereza ("data gloves") (ver (RHEI92) e (PIME93)).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- (ABBO91) Abbott, E. (1991). *Flatland*. USA: Princeton University.
- (ADLE58) Adles, Claire Fisher (1958). *Modern Geometry*. USA: Mac Graw-Hill.
- (ADLE67) Adler, I. (1967). *A New Look at Geometry*. Londres: Dennis Dobson.
- (ALBE92) Alberti, Leon Battista. (1992). *Da Pintura*. Brasília: Editora UnB.
- (ARIS90) Aristarco, G. & T. (1990). *O Novo Mundo das Imagens Eletrônicas*. Lisboa: Edições70.
- (ARGA66) Argan, Giulio C. (1966). *Salvacion Y Caída del Arte Moderno*. Buenos Aires: Nueva-Vision.
- (ARGA87) Argan, Giulio C. (1987). *As Fontes da Arte Moderna*. Brasil: Novos Estudos CEBRAP, n 18.
- (ARNH89) Arnheim, R. (1989). *Intuição e Intelecto na Arte*. Rio de Janeiro: Martins Fontes.
- (ARNH90) Arnheim, R. (1990). "Language and the Early Cinema" in *Leonardo, Supplemental Issue*. Japan: Pergamon Press, 3-4.
- (BACH68) Bachelard, G. (1968). *O Novo Espírito Científico*. Rio de Janeiro: Tempo Universitário.
- (BANC90) Banchoff, T. F. (1990). *Beyond the Third Dimension*. New York: Scientific American Library.
- (BARD79) Bardi, P. M. et ali (1979). *Arte no Brasil, 2vols*. São Paulo: Abril Cultural, vol 1.
- (BARD81) Bardi, P. M. (1981). *História da Arte Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos.
- (BARR80) Barratt, Krome (1980). *Logic & Design in Art, Science & Mathematics*. New York: Design Press.
- (BARR87) Barre, A. & Flocon, A. (1987). *Curvilinear Perspective*. Berkeley: University of California.
- (BASI72) Basin, G. (1972). *História del Arte*. Barcelona: Omega.
- (BENJ75) Benjamin, Walter (1975). "A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução" in *Os Pensadores, Victor Civita (ed)*. São Paulo: Abril Cultural, vol XLVIII, 9-34.
- (BERN94) Bernes-Lee, T. et ali (1994). "The World Wide Web" in *Communications*. New York: Publications Office, vol 37, n 8, 76-82.
- (BETT93) Bettetini, G. (1993), Parente, A. (org). "Semiótica, Computação Gráfica e Textualidade" in *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 65-71.
- (BINK89) Binkley, Timothy (1989). "The Wizard of Ethereal Pictures and Virtual Places" in *Leonardo, Supplemental Issue*. Japan: Pergamon Press, 13-20.
- (BINK90) Binkley, Timothy (1990). "Digital Dilemmas" in *Leonardo, Supplemental Issue*. Japan: Pergamon Press, 13-19.
- (BLOO76) Bloomer, C. M. (1976). *Principles of Visual Perception*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- (BOS 85) Bos, H. J. M. (1985). *Curso de História da Matemática, 5 vol*. Brasília: Universidade de Brasília.
- (BREW71) Brewster, D. (1971). *The Stereoscope, Fac Simile ed 1856*. USA: Morgan & Morgan.
- (CALA87) Calabrese, Omar (1987). *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições70.
- (CALA88) Calabrese, Omar (1988). *A Linguagem da Arte*. Lisboa: Globo.
- (CALD88) Calder, N. (1988). *O Universo de Einstein*. Brasília: Universidade de Brasília.
- (CALV93) Calvino, Italo (1993). *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (CAMP91) Campbell, Joseph (1991). *The Masks of God: Creative Mythology (4 vol)*. USA: Arkana, vol 4.
- (CAMP92) Campbell, Joseph (1992). *As Máscaras de Deus: Mitologia Primitiva (4 vol)*. São Paulo: Palas Atena, vol 1.
- (CAMP93) Campbell, Joseph (1993). *As Transformações do Mito Através do Tempo*. São Paulo: Cultrix.
- (CARE91) Caren, S. (1991). "CAD/CAE for Plastic Prototyping" in *Plastic Design Forum*. USA, vol 16, n 02, March/April 1991, 61-64.
- (COUC88) Couchot, E. (1988). *Images de l'Optique au Numérique*. Paris: Hermes.
- (COUC92) Couchot, E. (1992). "Revue Virtuelle: Définitions" in *Conference*. Paris: Centre Pompidou, carnet1, Abril 1992.
- (CRAR91) Cray, Jonathan (1991). *The Techniques of the Observer*. Cambridge: M.I.T. Press.

- (COVE92) Coveney, P. & Highfield, R. (1992). *The Arrow of Time*. USA: Fawcett.
- (COOP89) Cooper, Muriel (1989). "The New Graphic Languages in Design Quarterly". USA, n 148. 23-28
- (DOCZ90) Doczi, György (1990). *O Poder dos Limites*. São Paulo: Mercuryo.
- (DUGU92) Duguet, Anne-Marie (1992). "Revue Virtuelle: Anthologies" in *Conference*. Paris: Centre Pompidou, carnet2-3, Setembro 1992.
- (EKMA94) Ekman, C. C. R. J. & Ito, M. C. (1994). *Simulating Reality with the Aid of Computers in Multimedia for Architecture and Urban Design*. São Paulo: FAUUSP. 121-130.
- (ELIA91) Eliade, Mircea (1991). *Mefistófeles e o Andrógino*. São Paulo: Martins Fontes.
- (FARI90). Farin, G. (1990). *Curves and Surfaces for Computer Aided Design*. USA: Academic Press.
- (FEYN88). Feynman, R. P. (1988). *QED: A Estranha Teoria da Luz e da Matéria*. Lisboa: Gradiva.
- (FISH92) Fisher, Scott (1992). "Revue Virtuelle: Réel-Virtuel" in *Conference*. Paris: Centre Pompidou, carnet4, Dezembro 1992.
- (FRIS90) Frisby, J. & Pollard, B. S. (1990). "Transparency and the Uniqueness Constraint in Human and Computer Stereo Vision" in *Nature*. USA, vol 347, October 1990. 553-555.
- (FOLE90) Foley, J. P., et alli (1990). *Computer Graphics*. USA: Addison-Wesley.
- (FORM73) Formaggio, Dino (1973). *Arte*. Lisboa: Editorial Presença.
- (FORT91) Forty, A. (1991). "The Legacy of Modernism" in *Design Quarterly*. USA, n 153, Fall 1991. 28-31.
- (FRAN87) Francis, G. (1987). *A Topological Picture Book*. New York: Springer-Verlag.
- (FRAN85) Franz, Marie-Luize Von (1985). *Advinhação e Sincronicidade*. São Paulo: Cultrix.
- (GARD85) Gardner, H. (1985). *Frames of Mind*. New York: Basic Books.
- (GIBS56) Gibson, James J. (1956). "The Perception of Visual Surfaces" in *The American Journal of Psychology*. USA, vol LXIX, n 1, March 1956. 647-665
- (GLEI89) Gleick, J. (1989). *Caos: A Construção de uma Nova Ciência*. Lisboa: Gradiva.
- (GLEN91) Glenn, J. C. (1991). "Global Future Mind" in *Futuristics*. USA: University of Minnesota, vol 15, n 3&4. 69-73.
- (HEIS87) Heisenberg, W. (1987). *Física e Filosofia*. Brasília: Universidade de Brasília.
- (HILB52) Hilbert, D. e Cohn-Vossen, S. (1952). *Geometry and Imagination*. New York: Chelsea.
- (JULE71) Julesz, Bela (1971). *Foundations of Cyclopean Perception*. Chicago: The University of Chicago.
- (JULE88) Julesz, Bela & Kröse, Ben (1988). "Features and Spacial Filters: in *Nature*. USA, vol 333, May 26, 1988. 301-303.
- (LÉVY94) Lévy, Pierre (1994). *As Tecnologias da Inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- (LIPT82) Lipton, L. (1982). *Stereoscopic Cinema*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- (LIPT94) Lipton, Lenny. (1994) "True 3D Television: It Can Be Done - and It's Powerful" in *Advanced Imaging*. New York: PTN Publishing, vol 9, n 7, July 1994. 28-29.
- (MACH93a) Machado, Arlindo (1993). *Máquinas e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas*. São Paulo: EDUSP.
- (MULV69) Mulvey, F. (1969). *Graphic Perception of Space*. New York: Reinhold Book.
- (PEAT88) Peat, F. D. (1988). *Synchronicity*. USA: Bantam Books.
- (PEIR90) Peirce, C. S. (1990). *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- (PEIT86) Peitgen, H. O. and Richter, P. H. (1986). *The Beauty of Fractals*. New York/Tokyo/Berlin/Heidelberg: Springer-Verlag.
- (PENR93) Penrose, Roger. (1993). *A Mente Nova do Rei*. Rio de Janeiro: Campus.
- (PESS93) Pessis-Pasternac, G. (1993). *Do Caos à Inteligência Artificial*. São Paulo: UNESP.
- (PIME93) Pimentel, Ken & Teixeira, Kevin (1993). *Virtual Reality*. USA: Windcrest Books.
- (QUÉA86) Quéau, Philippe (1986). *Éloge de la Simulation*. França: Champ-Vallon.
- (QUÉA91) Quéau, Philippe (1991). "Bonsai" in *Computers in Art and Design, SIGGRAPH91*. New York: Victor Kerlow. 75-84.
- (QUÉA93) Quéau, Philippe (1993), Parente, A. (org). "O Tempo do Virtual" in *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 91-99.
- (ROCK87) Rock, Irvin (1987). *The Logic of Perception*. Cambridge: The MIT Press.
- (SANT92a) Santaella Braga, L. (1992a). *Cultura das Mídias*. São Paulo: Razão Social.
- (SANT92b) Santaella Braga, L. (1992b). *Assinatura das Coisas*. Rio de Janeiro: Imago.
- (SANT94) Santaella Braga, L. (1994). *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento.
- (SEIT89) Seitz, Peter. "Design and the Computer", In *Design Quarterly*, março 1989. pg. 148
- (SIMS93) Sims, Karl. "Conferences, *Revue Virtuelle: Images Evolutives*", carnet 5, Centre Pompidou, Paris, Março 1992.
- (SUBI87) Subirats, E. (1987). "Da Vanguarda ao Pós-Moderno", Nobel, São Paulo.
- (SUBI93) Subirats, E. (1993). "Vanguarda, Mídia, Metrôpoles", sed, Studio Nobel, Brasil.
- (SZAM88). Szamosi, G. (1988). "Tempo e Espaço". sed, Jorge Zahar, Rio de Janeiro.
- (THAL90) Thalmann, P. & Magnenat-Thalmann, N. (1990). "Computer Animation 90", sed, Spring-Verlag, Tokyo.
- (THAL90) Thalmann, P. & Magnenat-Thalmann, N. (1990). "Computer Animation", 2ed, Spring-Verlag, Tokyo.
- (THAL91) Thalmann, P. & Magnenat-Thalmann, N. (1991). "New Trends in Animation and Visualization", sed, John Wiley & Sons, London.
- (TORE91) Toren, B. K. (1991). "Globalnet: A Worldwide Network for Information & Knowledge Sharing", In *Futuristics*, v 15, n 3-4, University of Minnesota, USA.
- (TIMOsd) Timo-Iaria, Cesar (1983). "Organização Geral do Sistema Nervoso" in *Fisiopatologia do Sistema Nervoso*. São Paulo: Sarvier.
- (TIMO83) Timo-Iaria, Cesar (sd). *Significação Funcional do Processo Consciente*. Cópia xerográfica fornecida pelo autor.
- (TORE91) Toren, B. K. (1991). "Globalnet: A Worldwide Network for Information & Knowledge Sharing" in *Futuristics*. USA: University of Minnesota, vol 15, n 3-4. 89-94.
- (TORI87) Tori, R. et alli (1987). *Fundamentos da Computação Gráfica*. Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos.
- (TRAU91) Traub, David (1991). "Neomedias: to Live and Learn in 3D", In *Verbum*, v 5.2, USA, Fall-Winter 1991. pg. 22 a 24.
- (WALK86) Walker, Jearl (1986). "The Amateur Scientist- The Hyperscope and the Pseudoscope Aid Experiments on Three-Dimensional Vision", In *Scientific American*, v 255, n 5, November 1986. pg. 134-138.
- (YOUN68) Young, J. Z. (1968). "The Memory System of the Brain", Oxford, London.
- (WAER83) Waerden, B. L. Van der (1983). *Geometry and Algebra in Ancient Civilizations*. USA: Springer-Verlag.



Utopia modernista e realidade multicultural: reflexos

Elisa de Souza Martinez
Departamento de Artes Visuais da UnB

Creio que a arte tem valor somente se estiver engajada num diálogo com questões intelectuais além do seu próprio universo. Se não estiver, ela se degenera num formalismo artesanal.

Peter Hailey (1)

No percurso pelas áreas residenciais do Plano Piloto de Brasília encontra-se a ornamentação eclética que se sobrepõe à estrutura geométrica e despojada da arquitetura-modelo, símbolo do modernismo brasileiro.

Esperava-se a localização, naqueles setores, dos sinais de realização de uma utopia estética, com a construção harmônica do espaço urbano de características internacional e universalmente humanas,

totalmente vinculadas ao ideal correspondente nos campos social e econômico da sociedade brasileira. Constatase, entretanto, que a neutralidade técnica da denominação setor residencial é substituída pela sua subdivisão em asas, e estas em superquadras identificadas por centenas que auxiliam na classificação do nível sócio-econômico de seus moradores.

A visão perturbadora do pastiche que

predomina sobre a pureza das formas projetadas para Brasília coloca os admiradores de suas formas originais diante do conflito de procedências dos grupos sociais que a povoam e de suas respectivas tradições culturais. Estas determinam a imprevisibilidade da imagem final das fachadas reformadas. A escolha dos materiais, as proporções, os estilos copiados, os adornos e seus conjuntos devem refletir tanto a reconciliação

(1) Peter Hailey. Talking abstract. *Art in America*, 75 (12): 171, Dec. 1987. "I believe art has value only if it engages in a dialogue on intellectual issues beyond art itself. If it doesn't do that, it degenerates into formalist craft."

com a paisagem urbana das cidades de origem de seus habitantes quanto a projeção de seu ideal estético de superação de uma condição social a partir do consumo, ou da aquisição, de novos valores culturais.

Mesmo que o objetivo principal deste texto não seja identificar as formas de contaminação estética provocada pelos modelos culturais universalistas sobre as tradições brasileiras, permanece a dúvida: será que nunca fomos (todos nós, brasileiros) suficientemente modernistas? Ou, então, será que a monumentalidade do projeto modernista brasileiro, cuja realização máxima foi a construção da nova capital, tornou-o tão consagrado que sequer ousamos compreendê-lo? E, caso estejamos convencidos de que sua compreensão é um privilégio compartilhado apenas pelos que se dedicam à preservação e restauração do patrimônio histórico brasileiro, de que modo a sua inacessibilidade ao gosto popular permite a expansão de nossos valores culturais tradicionais?

Diante da afirmação de que Brasília nasceu sob o signo das artes (2), busca-se uma definição: quais artes? Ou então, que tradições artísticas geraram Brasília? Considerando que valores universalistas têm influenciado manifestações culturais diferenciadas e originais destacam-se, no caso de Brasília, os mecanismos de resistência cultural que tem, em certo grau, inviabilizado a consolidação de utopias globalizantes.

Houve sempre entre os criadores brasileiros uma atração pela atualização estética segundo modelos hegemônicos e, também, pela valorização desta em contraposição às tradições culturais populares. O

espaço urbano construído de Brasília e a identificação das variadas características formais e estilísticas atualmente encontradas em sua arquitetura, tanto nos setores residenciais quanto nos empresariais, conduzem-nos ao questionamento da promessa, sempre presente nas utopias estéticas do século XX, de redenção estética do gosto popular das sociedades industriais por meio da vivência em um espaço urbano culturalmente pré-determinado. A assimilação de um vocabulário racional de formas e códigos modernistas, implantados por meio de um rigoroso planejamento, levaria à apreciação de sua principal tarefa, a de atender às funções definidas pelo pragmatismo das sociedades mais avançadas de maneira tecnicamente adequada.

O confronto entre as tradições culturais brasileiras e o projeto modernista internacional também é visível por meio da análise dos objetos que constroem o ambiente cotidiano, provocando, sobretudo, a uniformização de nossa privacidade esteticamente uniformizada (3). Consequentemente, é possível constatar que, conforme afirmação de SUBIRATS, a racionalidade instrumental como substituta de valores gerados pela experiência individual tem produzido uma cultura material dotada de uma dimensão simbólica específica, caracterizada pela frieza objetiva, vazia de toda identidade expressiva, porque vazia de qualquer experiência subjetiva e imposta pelos valores de socialização cultural do homem contemporâneo (4). Entretanto, a racionalidade do traçado de Brasília é enigmática para a maioria de seus habitantes e parece, provisoriamente, óbvio

que nem o estudo da história da arte no ocidente, nem o das manifestações artísticas dos aborígenes do Planalto Central nos ajudarão a compreender a sua imagem atual. O Brasil tem em Brasília a arena de suas culturas e subculturas.

Como é possível descrever o ambiente urbano construído segundo um modelo utópico, onde novas relações psico-sociais deveriam ter surgido a partir do gesto inicial do desenhista sobre a superfície imaculada de papel, no cruzamento simbólico de dois eixos? Como, então, é possível compreender a unidade estilística proposta para uma cidade modernista, cujos limites impostos pela legislação substituem a utópica generalização de um vocabulário único de formas e volumes? Como compreender a sua especificidade e suas origens brasileiras e universais a partir da análise de seu acervo arquitetônico e artístico, bem como das diversas manifestações culturais aqui reproduzidas? E, ainda, como compreender sua inserção no projeto moderno brasileiro, cujos antecedentes e desdobramentos situam-se num contexto além das fronteiras nacionais?

1 Modos de recepção/produção

O design não era baseado na mera justaposição de partes diferenciadas, mas sim na total integração de elementos estilisticamente compatíveis; e tudo o que a ele fosse estranho era eliminado do conjunto.

Serge Lemoine (5)

(2) Frederico Moraes. "Brasília: utopia e realidade", in: Goethe Institut, *Revendo Brasília*; catálogo da exposição (Brasília, 1994), p. 40. Neste artigo, o crítico cita um trecho de uma conferência de Mario Pedrosa proferida durante o Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte, realizado em setembro de 1959. A defesa contundente do êxito de Brasília encontra-se amplamente exposta no livro de Mario Pedrosa *Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1981).

(3) Eduardo Subirats, A janela do mundo; In: *A cultura como espetáculo* (São Paulo: Nobel, 1989), p. 69-74.

(4) IDEM, O lugar da arte na cultura moderna; In: *A flor e o cristal* (São Paulo: Nobel, 1988), p. 17.

(5) Serge Lemoine, Rietveld: from furniture to architecture; In: *Mondrian and De Stijl* (New York: Universe Books, 1987), p. 87. "The design was not based on the mere juxtaposition of dissimilar items, but rather on the total integration of stylistically compatible elements; and everything foreign to the design concept was banished from the room."

2 - A tradição e o gosto revisitados

Podemos todos ter acesso às nossas memórias, mas nem todos de nós temos permissão para possuir nossas próprias histórias.

Eunice Lipton (10)

Temos a necessidade de compreender de que forma os cânones tradicionais de apreciação das artes são inadequados. Durante as duas últimas décadas artistas, críticos, curadores e ativistas culturais têm avaliado a forma como a produção artística de mulheres e de culturas periféricas foi excluída das histórias da arte escritas na primeira metade deste século. Exposições como *Les Magiciens de la Terre* são exemplos dos esforços para demonstrar que as histórias da arte não podem ser simplesmente aceitas como acuradas e legítimas.

Com a missão de ser a primeira exposição de arte mundial, foi realizada, em Paris em 1989, a mostra *Magiciens de la Terre*. Desta vez, relacionavam-se as discussões sobre a produção artística em centros hegemônicos e respectivas periferias às possibilidades de classificação das formas de autenticidade cultural em distintos contextos geoeconômicos. Mesmo após a publicação de diversas entrevistas, ensaios e documentos, sua concepção original como questionamento da relação entre a cultura dos centros com a de suas respectivas margens permaneceu ambígua e, dada a grande

A manifestação de identidades culturais diversas e a produção artística que apresenta códigos divergentes dos modelos integradores e universalistas das utopias modernistas tem sido objeto de diagnósticos, mapeamentos e confrontos tanto na produção teórica quanto na realização de projetos de curadoria em instituições culturais localizadas nos centros euro-norte-americanos.

Entretanto, ao denunciar a falsa liberdade de produção artística e a indulgência da crítica de arte que abria espaço para um estado de Pluralismo, FOSTER define-o como uma posição onde nenhum estilo ou modalidade artística predomina e nenhuma postura crítica é ortodoxa. Considera também que, desta forma, o termo Pluralismo, não estando relacionado a nenhuma forma artística específica, nivela todas as formas existentes tornando-as mais ou menos iguais e igualmente (in)expressivas (6).

Conseqüentemente, a ampliação dos limites da arte, ou dos critérios de julgamento da produção artística, pode torná-la ineficaz como instrumento de constatação e de transgressão. Como condição básica para a existência do estado de Pluralismo encontramos, segundo o mesmo crítico (7), a dispersão generalizada da arte. Em contraposição a essa dispersão, temos a definição de formas artísticas enquanto reveladoras de uma essência pura, sendo esta a materialidade da pintura, da escultura ou de quaisquer outros processos empregados com integridade artesanal.

A defesa da essência material dos meios artísticos, onde o domínio sobre os processos técnicos tradicionais ocupa um papel de

destaque, conduz à definição de qualidade artística como um dos pilares da autoridade universal de valores etnocêntricos. Sua procedência sobre todos os demais critérios adotados por artistas e críticos de arte para a definição do que é arte e do que não o é, garante a similaridade das formas artísticas tanto do modernismo quanto do pós-modernismo, e tem resistido a trinta anos de tentativas revisionistas (8). Apesar da existência de um segmento da produção artística fora dos centros euro-norte-americanos que ignora totalmente esses valores supremos de qualidade. Porém, o reconhecimento de sua produção está confinado aos limites das curadorias das mostras panorâmicas que mostram a "arte dos...": primitivos, loucos, ingênuos, africanos, antilhanos, asiáticos, latino-americanos, enfim, "outros".

A posse desse critério de qualidade pelos artistas europeus que realizaram grandes inovações formais no início deste século, a partir da apropriação das formas produzidas pelos povos colonizados pela Europa, garantiu aos mesmos a prerrogativa do bom gosto, que determinava a priori o grau de assimilação do primitivismo de outros povos. Em oposição a esta supremacia do bom gosto, LIPPARD afirma que a gênese de uma visão social e muticultural está em nossa própria experiência de vida, relacionada a de outros cidadãos, e no repúdio por critérios socialmente inquestionáveis que tendem a suplantam os que são verdadeiramente pessoais.(9)

(6) Hal Foster, "The Problem of Pluralism", *Art in America*, 70 (1): 9-15, Jan. 1982. "As a term, pluralism signifies no art specifically. Indeed, it grants a kind of equivalence, and art of many sorts is made to seem more or less equal - equally (un)important."

(7) Ibid. No style or even mode of art is dominant and no critical position is orthodox.

(8) Lucy Lippard, "Mapping", in: *Mixed blessings; new art in a multicultural America*. (New York: Pantheon Books, 1990), p. 7-9.

(9) Ibid.

(10) Eunice Lipton, "Here today, gone Tomorrow? Some plots for a dismantling", in: Linda Craighead (coord.), *The Decade Show*, (New York: Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art, The Studio Museum in Harlem, 1990), p. 19. "We may all have access to our memories, but not all of us are allowed our histories."

expectativa gerada pela sua realização, polêmica.

Reuniu-se em torno do conceito de magia tanto as obras dos que trabalhavam nos limites da arte como geração de objetos puramente visuais, como as dos que, situados na periferia do mundo, inclusive em contextos tribais, produzem obras nas quais o puramente estético é inseparável do utilitário, do simbólico e do cerimonial (11).

O panorama resultante, onde a produção de cinquenta artistas do centro foi justaposta à de outros cinquenta da margem, deveria substituir o formato tradicional da Bienal de Paris, que, anteriormente, apresentava as seleções realizadas em cada país por funcionários cujos princípios eram considerados infinitamente inferiores aos da curadoria de Magiciens de la Terre. Esta, concebida por Jean Hubert Martin, partiu da intuição artística para selecionar objetos provenientes de culturas totalmente diferentes. Ou, mais especificamente, conforme declarações do curador, foi realizada a tarefa de selecionar objetos de várias culturas de acordo com a sua própria história e a sua própria sensibilidade (12).

As obras dos cem artistas reunidos foram distribuídas entre o Centre Georges Pompidou e o Grande Halle no Parc de la Villette segundo um critério considerado por muitos nebuloso(13). Ainda que para acentuar diferenças, ou mesmo similaridades, faltava aos visitantes que percorriam os

espaços da exposição a perspectiva própria da cultura do curador e de seus colaboradores. Ao invés da descentralização cultural, revelava-se a autonomia de uma visão onde predominava o potencial subtexto neocolonialista. Questionado sobre seu critério de escolha, o curador afirmou que poderia ter sido pior pretender organizar uma exposição como essa pressupondo uma visão descentralizada (14).

A ausência de muros, ou barreiras, na montagem global da mostra, que pudessem impor uma leitura linear do conjunto, oferecia ao expectador a comodidade de rever, em cada um dos locais da exposição, as obras dos artistas cujos sinais de contaminação, em abordagens e significados, fossem detectados nas obras realizadas por artistas oriundos de outras áreas geoeconômicas. Talvez tenha sido essa uma oportunidade de leitura.

A ênfase no reconhecimento de autorias individuais, mesmo em objetos executados em contextos culturais onde esta prática é irrelevante, conduzia à indagação sobre a originalidade, ou a procedência, das obras de todos os artistas. Por outro lado, a seleção das obras realizada ao longo de quatro anos deveria prover as evidências de uma espécie de consciente coletivo artisticamente manifestado por todas as culturas (15). Seria mais difícil impor aos artistas do centro a dissolução da autoria, ou da procedência, do que impor aos da margem a substituição de seus

valores culturais por outros que condicionam o reconhecimento social do artista ao da autoria registrada de suas obras?

Ainda no ano de 1989 a III Bienal de Havana foi dedicada ao Terceiro Mundo (La Bienal del Tercer Mundo) e extensivamente comparada a Les Magiciens de la Terre. Segundo o seu curador, Gerardo Mosquera, a mostra foi produzida como um tipo de concepção descentralizada da bienal, com a idéia de estabelecer um espaço de encontro e discussão em torno de uma das problemáticas mais agudas que afetam a cultura do Terceiro Mundo, que é a tensão entre o tradicional e o contemporâneo, e ver também as respostas que alguns artistas e algumas tendências tem dado a esta problemática (16). Sua realização foi considerada mais bem sucedida do que Les Magiciens de la Terre, ou 'Primitivism' in the 20th-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern (17), na abordagem da tensão entre a produção artística tradicional e a contemporânea nos países do Terceiro Mundo (18).

É possível relacionar exposições internacionais que, como as citadas anteriormente, reafirmam uma tendência para superar obstáculos geográficos, econômicos e sociais na apresentação de panoramas mais abrangentes. Esses, entretanto, revelam a inexistência de um projeto cuja formulação esteja baseada em uma conscientização deselitizante da arte (19).

(11) Benjamin H.D. Buchloh, "The whole earth show; an interview with Jean-Hubert Martin", *Art in America*, 77 (5): 150-159, 211-212, May 1989.

(12) Ibid. p. 153. "My method will be, first of all, to proceed by visual criteria alone - my own vision and that of the colleagues with whom I am preparing and discussing this project." Jean-Hubert Martin

(13) Liliana Albertazzi, "Los Magos de la Tierra". *Arte en Colombia* 42, (dic. 1989):61.

(14) Buchloh, op. cit., p. 152. "Obviously we live in a society in which we always speak from our own position about others, and we judge their position from ours". Jean-Hubert Martin

(15) Liliana Albertazzi, "The Magiciens convene in Paris", *Contemporanea* 9, 2 (5): 55-61, July-Aug. 1989.

(16) Pierre Restany, entrevista. III Bienal de la Havana: concepción de la bienal. *Arte en Colombia* 43, (feb. 1990): 56-58.

(17) Organizada por William Rubin, Museum of Modern Art - MOMA, Nova York, 1984-85.

(18) Dore Ashton, "Third World first-rate". *Contemporanea* 17, 3 (4): 75. Apr. 1990.

(19) Aracy Amaral, "Reflexões sobre a responsabilidade social da crítica de arte na América Latina", in: *Arte e meio artístico; entre a feijoadada e o x-burguer* (1961-1981). (São Paulo: Nobel, 1983), pp. 347-352. Anteriormente, no mesmo texto, a autora afirma a existência de "uma cultura em gestação, cuja ainda informe, porém vital e em crescimento, à nossa volta. Estabelecer vínculos com os núcleos mais ativos desses outros segmentos, registrando-os, talvez seja, por certo, um dos caminhos da nova crítica da América Latina."

3 - O controle do outro olhar

Entre maio e agosto de 1990, realizou-se em Nova York a exposição *The Decade Show: frameworks of identity in the 1980s*, como um projeto de colaboração entre o Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art e The Studio Museum in Harlem. Foi concebida como a união de artistas, instituições e pesquisadores da arte com abordagens e perspectivas diferentes para mostrar, documentar e interpretar as principais tendências dos anos 80, na sua relação com o conceito de identidade. Pretendia-se mostrar que identidade é uma noção híbrida e fluida, encontrada em várias práticas culturais, das formas visuais à literatura e à performance. Consequentemente, o conceito de identidade seria explorado na sua relação com questões artísticas mais amplas, que referem-se a temas como alienação, sexualidade, racismo, sexismo, religiosidade, história, mito, política e meio ambiente.

Ao público não era oferecida qualquer sugestão de roteiro contínuo que conduzisse a uma leitura linear, e a mostra foi realizada simultaneamente nas três instituições. Cada uma apresentava distintos grupos temáticos representados pelos trabalhos de diferentes artistas, entre os noventa selecionados para todo o projeto. Além das exposições, foram também realizadas uma programação de performances, intervenções na mídia, um simpósio e atividades multidisciplinares.

Para enfatizar o caráter multicultural, as temáticas abordadas em cada exposição, assim como a maioria dos artistas nessas representados, deveriam proporcionar ao público habitual de cada instituição a oportunidade de ampliar suas expectativas e referências por meio da lei-

tura do conjunto. Desta forma encontramos entre os trabalhos selecionados sob o tema História/Memória/Artefato as obras de James Luna e Haim Steinbach que, em exposição no The Studio Museum in Harlem, proporcionavam à comunidade que os desconhecia o reconhecimento de pontos de convergência e complementariedade entre a leitura de suas obras e as de Robert Colescott ou Faith Ringgold, no mesmo grupo temático. O objetivo, entretanto, não era organizar um panorama internacional, mas sim mostrar a variedade cultural presente na produção artística atual nos Estados Unidos (20).

A equipe de curadores de cada uma das instituições procurou romper com o que deveria ser consensual ou esperado por seu público. Questionava-se o que Marcia Tucker, diretora do The New Museum, definiu como o sentimento de que na maioria das vezes prevalece a tendência de falar para si próprios ou, ainda pior, de que algumas vezes há a tendência de falar pelos outros (21). Questionavam-se as práticas e abordagens fechadas e específicas de cada instituição.

Considerando que esta exposição esteve fundamentada pela mesma dinâmica sociológica que gerou Magiciens de la Terre, ou seja, *insiders looking at outsiders, outsiders looking at themselves* (22), Dan Cameron constatou que sendo *The Decade Show* um projeto onde a superação da visão artística da década pela ênfase na prática das instituições culturais contemporâneas (neste caso, os três museus) não foi possível que o critério de seleção da exposição se consolidasse com suficiente ousadia, ou que pudesse de fato desafiar as concepções de cada uma dessas.

A fixação das autorias individuais, acompanhada pela busca do estado mais puro em que se manifestam, encontra-se na posição mais elevada do sistema de valores artísticos, cujos níveis hierárquicos são definidos nos centros de produção euro-norte-americana. Da mesma maneira, a idealização de identidades nacionais, autênticas, nos países periféricos reflete-se na recepção que a produção artística destes recebe nos centros credenciadores.

A atividade teórica e crítica sobre a produção artística local de nossas nações periféricas reconhece, como um princípio ou como conquista, gestos dotados de um refinado internacionalismo. Entretanto, a participação dessa mesma produção em projetos de características internacionais é justificada sempre por sua especificidade e diferença. O aprofundamento dessas qualidades, quando assim são consideradas, define a especificidade com argumentos que não estão baseados em critérios artísticos, e sim antropológicos. Espera-se sempre que os resultados da atividade artística, assim como de seu processo gerador, sejam produto de um estado puro, de signos e significados pré-determinados, geralmente confundidos com estereótipos mais ou menos inadequados.

Poder-se-ia justificar essa expectativa de leitura pela necessidade de compreender de maneira multidisciplinar o contexto original de produções artísticas diferenciadas. Sem o deslocamento além da superficialidade da descoberta de definições estereotipadas, afirma-se a visão etnocêntrica, apesar de todas as prováveis tentativas de corrigi-la por meio de uma constante

(20) Marcia Tucker et alii. "Directors' introduction: a conversation", in: Linda Craighead, op. cit., p. 10.

(21) Ibid. p. 11.

(22) Dan Cameron, "The Decade Show". *Contemporanea* 20 (Sept. 1990): 92-92.

autocrítica e da adoção de métodos individuais (23). Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que a análise da trajetória das vanguardas históricas do século XX tem confirmado a sua progressiva globalização, qualquer obra de arte que contenha códigos culturais parcialmente contaminados é considerada inferior às que representam uma identidade cultural em estado puro.

A dificuldade de compreensão das obras que são geradas segundo outros parâmetros para aferição de autenticidade levou um crítico de arte europeu a classificar de "não arte" a obra de Hélio Oiticica, apresentada em uma retrospectiva póstuma no Witte de With em 1992, na Alemanha (24). Aparentemente houveram também críticos que reconheceram parcialmente sua produção e definiram sua falta de autenticidade como o produto da variedade de formas expressivas utilizadas. Essas formas, ao refletir simplesmente o vanguardismo euro-norte-americano, não seriam suficientemente brasileiras (25).

Como deverá manifestar-se nas artes plásticas esse estado puro de brasilidade? que configurações deverá adotar? Outro crítico, diante da mesma retrospectiva de Oiticica, reconheceu nesta a manifestação de uma espécie de sincretismo, no qual culturas integram-se em fronteiras permeáveis e sem valores hierárquicos (26). Para o artista, sua obra é produto de um fenômeno novo e específico no panorama internacional, embora permanecendo a

este vinculado (27). Em sua obra teórica destaca-se a análise das relações perceptivo-estruturais proporcionadas pelo Parangolé, onde a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções mantem o essencial que define cada parte que se liga à outra em continuidade (28).

4 - O horizonte interativo que integra as diferenças

*Jamais olhamos somente
para um objeto, estamos sempre
olhando para a relação entre
os objetos e nós mesmos.*

John Berger (29)

Ao retomar o exemplo inicial deste texto, a paisagem urbana eclética de Brasília, questiona-se a estranheza provocada em um segmento de sua população, vigilante pela preservação de suas características puras, diante das adaptações audaciosas que se sobrepõe à sua originalidade planejada. Talvez seja possível compreendê-las como a consequência das ações de sua população pela implantação de um planejamento ambiental no qual todas as atividades, do desenho urbanístico ao desenho industrial, têm seu papel na consolidação de uma procura antropológica em substituição à procura estética das vanguardas históricas do século XX (30).

As formas encontradas, sobretudo nas fachadas, provocam uma apreciação que difere do conceito de sincretismo despertado pela análise da pluralidade na obra de Hélio Oiticica. Nesta prevalecem a integração de referências culturais diversas e a superação de divisas e de sistemas de valores artísticos hierárquicos. No exemplo de Brasília, ao invés da permeabilidade existem o confronto e a predominância desajeitada de um grupo de valores estéticos, ou a do habitante ou a do arquiteto. Existe um híbrido. Na análise, feita pelo artista, das possibilidades de manipulação de sua obra em tempo real, encontra-se a preocupação em incorporar o percurso experimental dos objetos pelo expectador, e a conciliação dos tempos reais de ambos, sem definir a precedência ou a autoridade estética de um sobre o outro.

"A participação do espectador é fundamental aqui, é o princípio do que se poderia chamar de 'proposições para a criação', que culmina no que formulei como antiarte. Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da 'arte', pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de 'experimentar a criação', de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado." (31)

(23) Buchloh, op. cit., p. 211.

(24) Jean Fisher, "Some thoughts on 'contaminations'"; editorial. *Third Text* 32 (Autumn 1995): 3-7.

(25) Ibid.

(26) Fisher, op. cit.

(27) Helio Oiticica, "Situação da vanguarda no Brasil" (Propostas 66), in: *Aspiro ao grande labirinto* (Rio de Janeiro: Rocco, 1986), p. 110.

(28) John Berger, *Ways of seeing* (London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1987), p. 9. "We never look at just one thing; we are always looking at the relation between things and ourselves."

(29) John Berger, *Ways of seeing* (London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1987), p. 9. Ibid.

(30) Lina Bo Bardi, *Planejamento Ambiental: 'Desenho no impasse'*. *Malasartes* 2 (dez/jan/fev 1976): 4-7.

(31) Oiticica, op. cit., p. 111.

NOVOS RUMOS, VELHAS CONTRADIÇÕES

Mário Bonomo

Uma das primeiras preocupações a respeito da História da Arte, é aonde nos situarmos face a um panorama cada vez mais internacional. Pode ser uma posição paradoxal querer falar de uma arte brasileira, genuína, no momento em que os veículos de informação, rápidos e sofisticados, tendem ainda mais a igualar os hábitos sociais pelos quatro cantos do mundo. Isto é um problema de todos os países, pois, hoje em dia, nem mesmo os mais desenvolvidos têm o privilégio de possuir uma arte moderna sem influência externa. Isto se dá, pelo fato de a informática estar provocando uma transformação que poder levar ao desaparecimento da própria cidade, ou seja, do espaço onde a arte se produz. Com as prometidas maravilhas tecnológicas do futuro, o indivíduo em sua própria casa ter trabalho, instrução, diverti-

mento e ainda poder se comunicar com os pontos mais distantes do planeta num simples comando de seu microcomputador. Sendo assim, a concepção de cidade idealizada pelo urbanismo moderno, induzindo o futuro da mesma, baseada na distinção de espaços para trabalho, moradia e lazer, e uma circulação rápida, diga-se, feita para o automóvel, pode deixar de ter sentido. Desaparecendo esses fatores, ou melhor, se fundindo numa outra forma de uso espacial, e por conseqüência outra forma de viver, a arte como técnica e mesmo como fonte do espírito criativo, também se modificará, como sempre ocorreu, adaptando-se aos novos tempos. A fotografia foi a grande responsável pelas mudanças na pintura a partir da segunda metade do século passado. Em relação à arte, vamos assistir a uma nova mudança na técnica

artística, como também no próprio suporte, quando, por exemplo, a pintura puder utilizar recursos da imagem virtual entrando no campo da escultura. Um país receptivo como o nosso que só agora conhece a dimensão de sua própria arte como um todo, aceitando desde a arte indígena, passando pelo colonial e pondo lado a lado a arte erudita das manifestações populares, provavelmente saberá se colocar diante da nova realidade. A tecnologia moderna deve, portanto, ajudar no entendimento mais apurado da História, a ponto de nos tornar profundos conhecedores de nossas limitações e possibilidades. Será a única maneira de convivermos com este processo, a fim de sabermos distinguir os originais das cópias. Levando-se em conta alguns aspectos da arte brasileira, podemos ver que a busca de nos-

soz próprios valores culturais nasce junto com a independência, no sentido de dar ao novo país uma imagem própria. A partir de 1816, criado o ensino artístico oficial com a Escola Imperial de Belas-Artes, este serviu para a formação de profissionais talentosos e competentes, mas serviu também para colocá-los a serviço do Poder. Isto se deu em grande parte pela necessidade de reconhecimento e o desejo de afirmação do Império brasileiro, que precisou "enriquecer-se com novas representações simbólicas"(1). O governo se utiliza dos artistas, fazendo de suas obras importante material de propaganda. A arte é a forma de memória mais contundente, pois se destina a perpetuar-se no tempo. O governo sabe disso e nas diversas campanhas nacionalistas desde o início da República, precisou bastante da inspiração de intelectuais e de artistas. Estes exercem influência sobre os demais grupos da sociedade, a partir do momento que sua produção passa a fazer parte da memória popular. Tratam-se de interlocutores indispensáveis, pois a arte, bem como a literatura funcionam como necessidade de valores de rememoração inerentes a todas as sociedades. A arte, no entanto, é extensa e tem inúmeros significados e funções, inerentes a uma sociedade, ou restrita a um grupo específico. São valores de arte absoluta e de arte relativa na memória de um grupo que deter-

minam as atitudes em relação ao objeto artístico. Há de ser levado em conta o pequeno número de artistas que consegue ter seu trabalho reconhecido pelo grupo restrito de conhecedores, e um número ainda menor daqueles que chegam a ser conhecidos do grande público.

Até bem pouco tempo, quando o governo decidia tornar um artista o principal representante da arte do país, depois de um certo tempo sua obra passava a sobressair sobre a dos outros artistas na memória da sociedade. Isso provoca, pela falta de conhecimento de grande parte das pessoas, uma desinformação crônica. É muito comum ser considerada de autoria de Aleijadinho toda obra barroca, e de Portinari a moderna. Ora, e já é muito, pois a maioria da população desconhece os dois. Portanto, quando há um artista realmente bom, o governo passa a valorizar ainda mais a obra do mesmo no sentido de associar a arte com os seus objetivos políticos. Para isso, ele tem que deixá-la em permanente exposição, seja reunida num museu ou veiculada a coisas e espaços públicos, geralmente grandes painéis em saguão de edifícios oficiais, estatuária em meio a uma praça, ou ainda através de selos e de efígies naquilo que possam servir... Nação, única forma de manter uma obra viva na memória social. Deste modo, passaram a considerar o barroco mineiro – uma das expressões

artísticas do período colonial – como sendo a primeira manifestação artística brasileira, tudo muito ligado aos interesses intelectuais e políticos de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. Destacaram-no do barroco mais antigo produzido nas cidades litorâneas do país, mais rico e bonito em muitos casos, e igualmente brasileiro. Isso, no entanto, é construído com o tempo, pois depende da boa qualidade da obra artística e de sua absorção pelo gosto da sociedade.

O barroco é um estilo preso aos cânones de uma arte absoluta, feita através de representações espirituais, dogmáticas, das quais dependia para sua própria razão de ser. O imaginário religioso tem fins específicos de tornar sua identificação comum a todos os fiéis. As regras estabelecidas pela Igreja eram precisas a esse respeito, a ponto de marcar bem o subconsciente coletivo. Os grupos, como as ordens religiosas de negros e mulatos, ao construir seus templos dedicados aos santos padroeiros, seguiam, e até mesmo suplantavam, na interpretação dos valores espirituais, o das irmandades dos homens brancos. Esta estrutura permaneceu em Minas Gerais e em outros pontos do país até boa parte do século XIX.

Os efeitos da Missão Artística Francesa levaram muito tempo para chegar às regiões do interior. Era a arte neoclássica a serviço do Império que começava a ser intro-

1. Maria Eurydice de Barros Ribeiro. *Os símbolos do Poder: cerimônias e imagens do Estado monárquico no Brasil* (Brasília, Editora UNB, 1994), p. 91.

duzida inicialmente na capital. Tratava-se de uma arte absoluta, pressionando outra, mas sem uma interferência direta, pois os ensinamentos trazidos pelos franceses eram destinados a criar uma arte nacional condizente com o novo regime. Os arquitetos e os artistas da Missão trabalhavam para a Coroa. Na economia, com as mudanças no sistema produtivo, iniciadas em meados do século XIX, o modelo francês, com dificuldades em derrubar o modelo português, passava a enfrentar a concorrência do modelo inglês. Esta situação era mundial, pois a própria França adotara em sua arquitetura a estrutura metálica, símbolo da Era Industrial, e até mesmo dos jardins ingleses. A consequência deste processo no país foi o romantismo, movimento artístico e literário que possibilitou a abertura para todos os outros estilos, invertendo uma situação mantida como regra geral pelo classicismo da Escola Imperial de Belas-Artes. Abrem-se assim as portas do subjetivismo que levarão à arte relativa. A arte brasileira por esta época andava presa aos valores de duas artes absolutas: Veiga Vale, em Goiás, produzindo obras sacras de um autêntico barroco, e no Rio de Janeiro os melhores alunos da Escola, agraciados com bolsas de estudo do imperador, indo para a Europa, estudar a arte neoclássica. Para alguns o estudo fora do país trouxe de fato uma melhora na qualidade técnica e artística, a

exemplo de Pedro Américo e Vitor Meireles. Para outros, como Eliseu Visconti, trouxe também a descoberta da arte feita nas ruas e nos ateliês livres de Paris. Mesmo tendo Visconti se afastado da arte acadêmica e ter morrido somente em 1944, sua obra nunca foi além dos efeitos impressionistas. Com a República, para outros artistas, as coisas mudam de figura, e a arte passa a procurar novos rumos. O novo regime nos igualou aos outros países deste lado do Atlântico, com os mesmos desejos nacionalistas. Eram sociedades pobres começando a deixar de ser receptivas para criar seus próprios valores artísticos. Num apanhado por alto da produção artística deste período, vemos, antes de tudo, um número elevado de artistas brasileiros ou de estrangeiros aqui radicados, produzindo um farto material, hoje pertencente a coleções públicas e particulares. São obras de excelente qualidade artística independente do estilo adotado. Tratam-se de pinturas acadêmicas, simbolistas, impressionistas e fovistas cuja temática geralmente enfatiza aspectos brasileiros. A maior parte da pintura acadêmica, no entanto, ignora a luminosidade tropical. As outras, como forma de transição para a pintura futurista, aqui denominados de modernista, se aproximam mais ainda dos similares europeus para reforçar a diferença entre elas e a primeira. Eram todas, praticamente, contemporâneas. No quadro geral da arte brasileira, a

Exposição Geral de Belas-Artes, de 1931, realizada na Escola Nacional, precisou separá-las por "tendências artísticas" (2), colocando-as em salas distintas, numa tentativa de acalmar os ânimos dos concorrentes de credos diferentes. O novo rumo encontrado foi, na realidade, fazer a distinção entre elas, pois, no século XIX, o neoclassicismo acabou se misturando com o romantismo, em oposição a uma tradição artística colonial persistente. Prova disso são as fotos das cidades brasileiras do início do nosso século, onde se vê a predominância impressionante do casario colonial. Se na literatura o romantismo chegou a fazer escola, na arquitetura nem tanto. Este estilo buscava suas fontes na Idade Média de uma Europa unida pelo Cristianismo, daí a preferência dada ao gótico. Ora, entre nós, se há um estilo que possa representar a unidade brasileira, este estilo é, sem dúvida, o barroco; portanto, o gótico entre nós é apenas uma variante decorativa. Este estilo começa a aparecer em todo país em meados do século passado, nos mais variados prédios, desde o palácio da ilha Fiscal no Rio de Janeiro, na arquitetura das igrejas protestantes, e, mesmo depois, com a fundação de Belo Horizonte, nas primeiras igrejas e alguns prédios lá construídos. O Império, apesar de sua imagem específica, só conseguiu mesmo na arquitetura fazer o neoclássico aparecer em sua maioria nos prédios oficiais, como a

2. Lúcia Gouveia Vieira. *Salão 31* (Rio de Janeiro, Funarte, 1984), p. 28.

Casa da Moeda no Rio de Janeiro e o Palácio Imperial em Petrópolis. A arquitetura popular ficou marcada por aquela dos imigrantes, criando assim uma outra paisagem urbana, principalmente no Sul.

A arte também continuava a importar estilos, mas, no entanto, procurava esconder isso, ao adotar uma atitude mais agressiva em relação ao que vinha sendo feito no país. A mudança ocorre com a primeira exposição individual de Anita Malfati, em São Paulo, em 1917. Tendo morado na Alemanha e nos Estados Unidos, ela deu o primeiro passo neste sentido, rompendo com a arte oficial da Academia de modo intencional e explícito, com um trabalho contemporâneo na vanguarda de outros países. Na América Latina, o mexicano Diego Rivera estava produzindo interessantes obras expressionistas. O ano de 1922, marcado pelos eventos do centenário da Independência, viu realizar no Rio de Janeiro uma grande Exposição Internacional e a inauguração do Museu Histórico Nacional. Tudo ainda com ar de século XIX. Ora, em São Paulo, a coisa foi radical com os participantes da Semana de Arte Moderna, procurando produzir uma nova linguagem artística e literária. Linguagem esta semelhante à da Europa daquele momento, marcada pela reviravolta nos valores estéticos tradicionais deste continente. As vanguardas européias, no entanto, em seus vários mani-

festos, estavam cansadas do peso de seu passado e da sua própria arte. O movimento modernista brasileiro surgia num país com uma história ainda sendo construída. Ao contrário dos europeus, as vanguardas brasileiras em vez de destruírem o passado precisavam era mesmo recuperá-lo, dentro de uma nova visão, para dar sustento e justificativa histórica as suas novidades. Um dado fundamental foi a conotação urbana do movimento modernista, produto de um país com as cidades crescendo sem parar. Cidades, no caso São Paulo, serviu de inspiração a Mário de Andrade em *Paulicéia desvairada*, e a Oswald de Andrade em *Os condenados*, o primeiro numa "ode", o segundo num "amor entranho" à metrópole emergente. (3)

Começa-se assim a substituição de uma arte absoluta por uma arte relativa. Já por esta época, a tão festejada, e francesa, avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, dava sinais de envelhecimento. Em suas extremidades surgiam os primeiros arranha-céus cariocas, o edifício A Noite na praça Mauá, com 22 andares, e o conjunto da Cinelândia, com prédios na faixa de 12 andares, construídos por volta de 1925. Em São Paulo, o predomínio econômico dos imigrantes sobre as famílias de cafeicultores ainda instaladas em mansões, na avenida Paulista aparece nesta época com a construção, no centro da cidade, do edifício Martinelli, de 26 andares, provo-

cando protestos por parte da população quanto à altura, que agredia o perfil da cidade. Pouco adiantou, pois os prédios altos foram se multiplicando por toda parte. Eram parecidos com os prédios americanos, que, por sua vez, traziam em suas enormes fachadas motivos inspirados do gótico e da renascença. O desejo de modernidade atingia a todas as capitais brasileiras. O prefeito Carlos Sampaio, por volta de 1920, arrasa o morro do Castelo para criar um espaço destinado à exposição do Centenário da Independência, apagando de vez o núcleo mais antigo do Rio de Janeiro. Em Belo Horizonte, por exemplo, em 1933, aparece uma pesquisa no *Diário de Minas* com pessoas ilustres locais, para saber o que faltava à cidade para se transformar numa metrópole. A resposta veio com o tempo, surgem os primeiros arranha-céus da capital mineira. Se a década de 1920 ainda era um tanto nebulosa com a questão da arte e da arquitetura, a partir de 1930 a situação começa a ficar clara, ou pelo menos se sabe quem é quem neste universo. Os rumos dados ao ensino dessas disciplinas começam com Lúcio Costa, quando por dez meses apenas, em 1930, foi diretor da Escola Nacional de Belas-Artes. Ele entra em conflito com o ensino da Escola, ainda ligado ao modelo francês. Rompe com o neocolonial, estilo arquitetônico inspirado do barroco, ao qual pertencia, e declara ser a arquitetura moderna

3. Aracy, Amaral, *Artes plásticas na semana de 22* (São Paulo, Perspectiva, 1979) p. 43.

a ideal para o Brasil. Isso é na realidade consequência da Semana de Arte Moderna e da passagem de Le Corbusier pelo país em 1929, onde pronuncia duas conferências, uma no Rio de Janeiro e outra em São Paulo.

O quadro urbano vai se tornando cada vez mais complexo, com o aumento incessante das populações e dos recursos técnicos. A arte deixa de ser produzida em casas para ser produzida em apartamentos. Vem a nostalgia das paisagens bucólicas e dos velhos casarios, e daí transformam Ouro Preto em monumento nacional em 1933. A criação do serviço do Patrimônio Histórico, quatro anos depois, foi a forma encontrada pelo governo para proteger o acervo artístico colonial dos saques e das vendas indiscriminadas por parte de colecionadores brasileiros e estrangeiros. Só assim puderam ser salvos alguns prédios antigos e parte de centros históricos, mas, nas grandes cidades, a pressão imobiliária fez surgir, ao lado de igrejas centenárias, enormes edifícios numa desproporção sem limites. Num país sem uma tradição de política urbana, o patrimônio imobiliário é, na maioria das vezes, objeto de grandes disputas financeiras, ao contrário dos países da América espanhola, que, pelo menos no período colonial, seguiram um tipo de planejamento. Diante do descaso constante, mesmo uma cidade planejada como Belo Horizonte acaba se tornando semelhante ao Rio de

Janeiro e a São Paulo naquilo que há de pior, desde poluição visual, trânsito caótico, violência e sobretudo favelas. Para muitos, isso representa progresso e modernidade. Para quem acredita que a verdadeira modernidade está no respeito às tradições, Ouro Preto e as outras cidades históricas são modelos de valores culturais, apesar de sofrerem, guardando as proporções, do mesmo mal das cidades grandes. Na arte, porém, a imagem da cidade antiga se transforma em pitoresco, quando pintores e aquarelistas produzem paisagens coloniais das mais retrógradas que possam existir; basta andar pelos antiquários, feiras de artesanatos e casas de moldura. A imagem dessas cidades sempre se contrapôs ao ideal de modernidade almejada pelo país, pois representava "a herança portuguesa, um mal a ser desprezado". (4) Assim se opunha Gilberto Freire ao crescimento desastrado das cidades e também aos modernistas. Foi um processo contraditório diante da perspectiva de desenvolvimento do país. Por volta dos anos 1920, se substituiu a dependência econômica da Inglaterra pela dos Estados Unidos, e, por ironia, o modelo a ser seguido também.

Havia na proposta de ruptura dos modernistas em relação aos valores artísticos da Academia, uma busca também das raízes brasileiras no sentido de pensar numa memória artística nacional. Isso é complicado, pois, só se pode pensar em memória com aquela que

transformou Ouro Preto em monumento, e em raízes artísticas quando se considera o valor relativo da arte. Isso só foi possível pela substituição da arte acadêmica, contrária ao barroco, por uma livre de seus cânones que passa a aceitá-lo. Valores extraídos da subjetividade, compreendidos melhor com o surgimento da psicanálise. Conceito que revolucionou completamente a arte, trazendo para o artista uma total liberdade criativa, dando-lhe todas as oportunidades possíveis, inclusive de transformar qualquer coisa em obra de arte, como os dadaístas fizeram. Porém, o trabalho artístico, por mais subjetivo que seja depende do contexto social ao qual pertence. A princípio, a arte moderna, livre dos dogmas acadêmicos, pode mergulhar no mais profundo dos inconscientes, como fez o surrealismo, na procura de imagens próprias ou mesmo na procura do lugar no subconsciente onde a sensibilidade artística se forma. Com isso o artista moderno se sentiu um verdadeiro criador e nada havia a extrair do passado, com os últimos avanços tecnológicos fazendo parte de suas composições. A partir da segunda metade do século XX, para sustentar os movimentos artísticos acontecendo simultaneamente em diversas partes do mundo, foi preciso muita teoria e crítica de arte, devido a esta falta de compromisso histórico, com a arte antiga. O tempo, ele mesmo, na arte, desaparece; não há nenhum vínculo

4. Gilberto Freire. *Manifesto Regionalista* (Recife, IJNPS, 1976) p. 41.

com o passado, e ela própria se torna efêmera, na sua forma mais radical, sem deixar qualquer registro para a posteridade. No entanto, o tempo passou, e não sobrou mais nada para ser destruído, viu uma repetição de composições abstratas, cujo único valor é estarem inteiramente associadas ao nome do artista. Para se ter uma idéia, por volta dos anos 1930, quase todos os estilos modernos já haviam surgidos. Os primeiros artistas modernos brasileiros fizeram, apesar de querer o contrário, copiar e adaptar formas cubistas, futuristas e sobretudo as formas expressionistas, provavelmente por serem mais próximas às cores tropicais, fortes e vivas, em oposição aos tons suaves da pintura acadêmica. Assim fala Tarcila do Amaral, muitos anos depois sobre sua obra. Na viagem feita com Mário, Oswald e o poeta francês Blaise Cendrars às cidades mineiras em 1924, diz ter se inspirado nas cores e nos desenhos simples encontrados nas casas.

Os artistas brasileiros, com sua arte moderna, traziam o rompimento com o passado, e daí a forma de conciliar aspectos contraditórios entre uma arte tradicional e uma outra sem raízes no país. De um certo modo eles, ao importar a nova arte da Europa, pouco se diferenciavam de seus antecessores desde os primeiros dias da colônia. Assim se passa também no século XVIII. A arte

barroca das cidades mineiras se inspirou das antigas Bíblias, e a permanência das formas arquitetônicas possibilitou nuances próprias extraídas de um barroco já sem forças na Europa. Um acontecimento artístico se produz inicialmente num lugar, e daí ele se propaga para outros lugares conforme as condições que o produzem e o recebem. Os grupos podem ver a arte da mesma maneira, "o que importa é a maneira como eles interpretam..." (5) Mesmo existindo grupos distintos dentro de uma sociedade, é preciso ser levado em consideração até que ponto eles estão de fato separados. É comum tais grupos se aproximarem em várias correntes de pensamento, onde todas ocorrem ao mesmo tempo. A exemplo da contemporaneidade da obra de Aleijadinho com o barroco europeu, do qual acredita-se ter se inspirado de livros e estampas religiosas junto com outros livros aqui chegados. No século passado, o contato com o estrangeiro foi infinitamente maior, sobretudo pela presença de viajantes e professores no país. Isso propiciou um aumento considerável do material iconográfico sobre a arte e a paisagem urbana.

Com a República, o centro irradiador da cultura veio a se firmar entre o Rio de Janeiro e São Paulo, e para as duas cidades foram gente de outros Estados com destaque intelectual e político

no país. De Minas Gerais, por exemplo, saíram Carlos Drummond de Andrade e Gustavo Capanema. O centro importa e depois irradia, numa interação com as demais regiões. A redescoberta do barroco, no início deste século, em parte, foi graças a Mário de Andrade, que chamou a atenção dos próprios poetas e escritores mineiros. Ele "os motivou para o conhecimento de outras artes". (6) Depois, a arquitetura do carioca Oscar Niemeyer faz do conjunto da Pampulha em Belo Horizonte um dos seus primeiros laboratórios.

Os anos da Segunda Guerra e os seguintes até 1964 viram muitas coisas surgirem no país. Viu-se a Era do Rádio. Inauguraram-se museus de arte moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo. Copacabana passou a representar o principal espaço urbano e turístico do país. A televisão aparece um tanto amadora em 1951, para se tornar um dos principais veículos de mobilização popular. São Paulo se industrializa, e o dinheiro possibilita a Primeira Bienal. Vem os anos JK, responsáveis em parte, pelo agravamento das diferenças sociais, encobertas pela áurea do ufanismo dos cinquenta em cinco anos. Automóveis são montados no país, fazendo desaparecer os velhos carros americanos. Os fusquinhas passaram a moldar a paisagem urbana como se fossem coisas nossas, ilusão que os automó-

5. Halbwachs, *La mémoire collective* (Paris, PUF, 1968), p. 112.

6. Edmur Fonseca, "Mário de Andrade e os mineiros: notas para um depoimento" (Suplemento Literário, Belo Horizonte, dez. 1994) Ano I, Número II, pp. 4-9.

veis importados agora estão tirando. Está aí nosso maior problema, pois são as imagens do nosso passado levando-nos a momentos rememoráveis independentes do julgamento de ser esta história boa ou ruim para o país. Nossos valores pessoais estão, sem dúvida, associados a fatos exteriores, e portanto difíceis de serem pensados de outra forma. A história poderia ter sido outra, mas não foi; portanto, tudo ainda é muito discutível. Estando o país diante destas condições, assistimos mesmo assim, nesses anos, a um aumento considerável do número de artistas e de arquitetos, com seus trabalhos em pé de igualdade com o que há de melhor feito lá fora. Se partimos para uma análise mais crítica do material aqui produzido, vemos a falta de um rompimento com o modelo estrangeiro, e, por isso, jamais conseguiram produzir valores próprios. As feições locais deram uma roupagem mais leve aos temas importados. Situação vivida, em parte, até pelos atuais exportadores de cultura, como os Estados Unidos. Para os países europeus, mesmo tendo a melhor parte de suas histórias ficado para traz, elas continuam ricas, enquanto as dos outros mal podem ser decididas por eles mesmos. Com a abertura política e o desdobrar dos acontecimentos posteriores, estamos ainda vivendo uma história recente que, aos poucos, está sendo digerida.

Quando se fala de uma arte nacional, é preciso ver as próprias diferenças internas no sentido de peculiaridade de uma cultura com hábitos, clima e raças diferentes impedida, justamente por estas condições, de se limitar a uma cópia pura e simples do original. Daí a capacidade de absorver e adaptar com criatividade formas que muitas vezes só conseguiram ter algum sentido dentro destas condições, coisa impossível em seus lugares de origem. Lembramos aqui o Plano Piloto de Brasília, calcado nas idéias urbanísticas da Carta de Atenas (7), das quais Lúcio Costa se inspirou. Sem dúvida, uma das mais ousadas representações da elite brasileira em relação a dos outros países. A construção da capital significando para uns a modernidade, enfim instalada no país, e para outros apenas a consagração de uma arquitetura internacional, que só fez padronizar a paisagem de cidades um pouco maiores em qualquer lugar do mundo. A arte seguiu os mesmos rumos, os acervos das galerias de arte também ficaram cada vez mais parecidos uns com os outros; para comprovar isso basta dar uma olhada nos catálogos das exposições, todos iguais. As galerias se tornaram, há muito tempo, locais de referência comercial, pois a arte hoje em dia para a maioria dos colecionadores trata-se de investimento financeiro. Com o tempo, as coisas pode-

rão até mudar, primeiro porque a função da arte é criar o novo e isto está condicionado a mudanças sociais. Sobre as próximas pairam enormes dúvidas. A tendência à padronização da sociedade moderna se dá muito mais para ordenar o caos provocado pelo acúmulo material e cultural. O indivíduo moderno recebe uma carga de informações constante, por meio dos veículos mais populares como o jornal, o rádio, a televisão, e agora a informática. A variedade, portanto, enriquece esta sociedade induzida ao consumo material, como também ao consumo intelectual, que exige cada vez mais coisas novas. A arte, de um modo geral, bem como a arte brasileira, se encontra nesta contingência mundial, fonte de preocupação de muita gente pelo mundo afora, onde memória e raízes estão sendo discutidas, sobretudo em relação aos próprios limites espaciais. As obras de arte "transcendem as transformações históricas" (8) e por isso rompem com as fronteiras. A arte produzida num determinado lugar, quando reconhecida, deixa de ser exclusiva da memória local, para pertencer memória de todos. Sendo assim, a própria memória se torna objeto de consumo intelectual, e comercial, pois Cultura é vendida em livrarias. Há portanto uma questão de escala e de domínio de uns sobre os outros. Ora, se "Debret não é Velázquez" (9) nada

7. Le Corbusier. *La Charte d'Athènes* (Paris, Minuit, 1971), 189 p.

8. Néstor Garcia Canclini. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina* (São Paulo, Cultrix, s/d) p. 8.

9. Frase dita no filme *Carlota Joaquina*, de Carla Camuratti.

impede de os brasileiros terem admiração por suas obras. Em certos aspectos urbanos, as coisas se padronizam no cotidiano, e por isso são criados símbolos internacionais para orientar as pessoas. As cidades acumulam seu próprio acervo, recebem simultaneamente, junto com muitas outras cidades, informações que só aumentam o mesmo. Mas para este acervo servir de memória, de documentação para estudos, é preciso estar registrado em imagens ou escritos. Hoje em dia, já se pensa em História oral, como importante fonte de documentação. A informação televisiva referente a fatos exteriores pode ter efeitos positivos ou negativos sobre um determinado grupo. Da forma como é apresentado o fato real, os poucos segundos na tela acabam se tornando numa forma de espetáculo em si, sem ir além disso. Acontecimentos em locais distantes, como o terremoto no Japão, podem atingir um grupo de forma precisa quando se tem elementos de ligação a este grupo, no caso, os familiares dos brasileiros residentes naquele país. Exageros à parte, mas em termos de igualar as massas, a televisão vem cumprindo muito bem o seu papel. As emissoras do país, além de exportar suas novelas, chegaram a ter uma amostra em Paris, quando o governo francês decidia pela privatização de dois canais de sua televisão estatal, a fim de compará-las às particulares de outros países. A

televisão, em certos aspectos, é uma das responsáveis pela desintegração das cidades, pois a programação pode ser vista no mesmo instante na cidade e no campo. Por isso, ela acelerou o processo de imigração para os grandes centros por pessoas necessitadas de trabalho e também estimuladas pelas imagens da vida urbana. Nada impede que ela oriente o caminho inverso.

A busca de uma identidade cultural, diga-se aqui da arte e da arquitetura, é reconhecer a existência de uma identidade neste país, diferente do modelo idealizado. Antonio Cândido, num artigo de jornal, falando das universidades brasileiras, em especial a de São Paulo, lembra que elas tiveram no início a ajuda de professores estrangeiros com bons resultados. O interessante é que estes tinham a preocupação de fazer os alunos verem a realidade local. Em contrapartida, os professores brasileiros "timbravam em citar autores europeus" (10). Com as universidades consolidadas, e nelas existindo cursos de arte e de arquitetura, o quadro é diferente. A tomada de consciência que permite ver nossas limitações e saber dosar a quantidade de uma em relação a outra, e, assim, ter um apanhado geral desta problemática. O que existe na realidade é um dinamismo em todas essas coisas. A arte está nas cidades, e as cidades estão num processo de transformação constante.

Há o problema de tudo se tornar monótono devido à padronização levada pela busca da democracia igualitária. Se por um lado traz grandes benefícios sociais e materiais, por outro atenua os contrastes com o desaparecimento de hábitos antigos. Daí tantos discursos sobre memória hoje em dia, em vez dos sobre nacionalismo. Esta igualdade vem sendo questionada pelos propagadores da nova ordem mundial, no sentido de justificar a autoridade de um multinacionalismo acima dos poderes nacionais. O perigo está aí. Mas tudo isso continua a fazer parte da trajetória humana no eterno domínio de uns sobre os outros, como numa espécie de história cíclica com movimentos alternados e independentes. Entre contrastes inconcebíveis, onde em breve o analfabeto votará com ajuda do computador, muitos dos nossos conceitos estarão sendo revistos. Foi sobre estas enormes diferenças, aceitas de forma perversa, que nossa cultura artística e urbana se moldou.

Brasília, 11 de setembro de 1995

MARIO ROBERTO BONOMO é professor de História da Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Arquiteto de formação, é diplomado pelo Centro de Estudos de Monumentos Históricos e pela EHESS, Paris, França. Atualmente é doutorando em História pela Universidade de Brasília.

10. Antonio Cândido, "Uma palavra instável" (*Folha de S. Paulo*, 27 ago. 1995), *Mais!*, p. 5-6.

DESTINO SECO

Elyeser Szturm

"E secará o seu destino seca"

Carlinhos Brown

"Cultivar o deserto como um pomar às avessas."

Joao Cabral de Melo Neto

Mormaço do mês de agosto, secura adstringente da poeira no ar, névoa seca. Tudo estala, crepita, folhas mortas, palha. Momento de aspereza extrema e eletricidade desértica no ar pesado de cinza e fumaça. Chão calcinado, brilhos ofuscantes, bela desolação.

Este texto tentará traçar as vias de cruzamento entre esta atmosfera árida do cerrado do Sertão com a poética de Gaston Bachelard, especialmente em seus livros: *A Psicanálise do Fogo e Fragments d'une poétique du feu*.

Com efeito, cairíamos numa divagação estéril se nos aproximássemos das poéticas bachelardianas a partir de experiências culturais que não podemos compartilhar, esquecendo nossas vivências, condição de autenticidade do nosso pensamento. O desafio é de se tornar capaz de pensar visualmente essa paisagem em sua materialidade de Sertão brasileiro, inspirando-se livre e modestamente nos métodos de Bachelard. Os complexos de Prometeu, Hoffmann, Empédocles, Novalis ou o fenómeno de linguagem que é a Fênix servirão neste texto, como pano de fundo metodológico, como marcos de uma estrada que leva a constituir as referências de, espera-se, um outro "complexo", o "Complexo do Anhanguera".

Esta paisagem foi inúmeras comparada ao mar em sua imensidão. De Saint-Hilaire, "aquela

Contrastes

"É uma paisagem em largura,
de qualquer lado infinita.
É uma mesa sem nada
e horizontes de marinha."

João Cabral de Melo Neto

extensão de campos a perder de vista davam uma imagem bem menos imperfeita do infinito do que o mar quando olhado de um ponto pouco elevado"(1) a Antônio Conselheiro, "o Sertão vai virar praia e a praia Sertão"; até as observações científicas, "o Brasil Central já existia como um continente extenso, quando o resto do mundo ainda estava submergido no oceano universal, ou apenas surgiam partes dele como

ilhas insignificantes"(2). A paisagem reitera esse destino seco, na medida em que se mostra como um "mar enxuto", evaporado, um mar que nos escapou. Nesse sentido, Conselheiro teria retroativamente, uma certa razão, ainda que invertida, já que nosso presente geológico é o Sertão, um lugar árido cujo passado, no entanto, foi úmido. Hoje um imenso mar seco.

Enquanto componente de uma

1- A. de Saint-Hilaire, *Viagem à Província de Goiás*, Ed. Itatiaia/ EDUSP, Belo Horizonte/ São Paulo, 1975, p. 153.

2- Luiz Cruls, et al. *Planalto Central do Brasil*, Livraria José Olympio Editora, RJ, 1957, p. 175.

visualidade do Sertão, o fogo cumpre o papel de contraponto às águas: em sua verticalidade ascensional, ele contrasta com as águas que descem, fluem nas rugosidades, nas fendas dos terrenos; em seu movimento inquieto e brilhante contrasta com os poços translúcidos e plácidos. O chão poeirento e crestado forma a orla que emoldura os ribeirões refrescantes. Mas, em sua ambivalência, o fogo se encontra com a água no álcool do Anhanguera, nos vapores secos da fumaça e úmidos das nuvens.

Falar da seca é falar das queimadas e, mais uma vez, também de sua ambigüidade. "Não somente o fogo destrói a erva inútil, mas ele enriquece a terra. (...) Mas a valorização é aqui ambígua: ela reúne os pensamentos da supressão de um mal e da produção de um bem." (4) Queimada que fertiliza os pastos? Ou incêndios criminosos em sua ignorância destrutiva? Se, por um lado, "para um ecossistema de solos tão pobres como o cerrado, a deposição das cinzas representa fonte de nutrientes." Por outro lado, incêndios anuais causam o empobrecimento do ecossistema, "curiosamente, o cabloco, nascido e criado no cerrado, sabe disso, explicando que não queima o pasto com maior frequência porque ele enfraquece-

Ecologia do Fogo.

"Muita vez tem servido a estéril campo a cresta
que lhe dão co'o restolho as chamas estralantes.

Ou porque esse calor forças ocultas antes
lhe acorda, e mais substância acaso lhe insinua;
ou porque lhe consome o vício todo e exsua
os humores ruins; ou porque desaperta
as entranhas do solo, e dá passage' aberta
aos sucos, nutrição da planta suspirada;
ou porque adstringe a gleba, e assim denega entrada
às cacimbas subtis, aos sóis que às vezes teimam
e do Bóreas cortante aos frios requeimam." (3)

3- Virgílio, *Geórgicas*, Tradução de António Feliciano de Castilho e Manuel Odorico Mendes, W.M. Jackson Inc. Editores, RJ, 1960. p. 6.

4- G. Bachelard, *La psychanalytique du feu*, Ed. Gallimard - Col. Folio-Essais, Paris, 1985, p. 170.

ce."(5) O biólogo Bráulio Dias, professor da UnB, contesta a teoria de que a total supressão do fogo represente a melhor estratégia de preservação do cerrado, "isso pode ser bom para o Sul do país e para as florestas úmidas, mas para o cerrado não passa de uma utopia."(6) Para Margareth Marmori, "antes da chegada dos índios, os raios eram as principais fontes de ignição natural do cerrado, em cujo subsolo existe carvão com várias idades (em algumas coletas foram encontradas amostras com até 40 mil anos). Com a presença dos índios, na região há pelo menos dez mil anos, o cerrado passou a ser submetido a queimadas intencionais para o plantio de roças."(7) Os Kadiwéu, por exemplo, as promoviam durante a seca, acreditando que elas trariam também a chuva. Esta vegetação é assim, de alguma maneira adaptada ao fogo, note-se o fato de que pouco tempo após as queimadas o cerrado se transforma num verdadeiro jardim e de que ele parece ser a causa mais plausível para a tortuosidade dos troncos e ramos que "resistem melhor ao fogo graças à espessa camada de cortiça que os recobre. Se o broto terminal, mais exposto, vier a morrer,

surgirão brotos laterais, que darão continuidade ao crescimento. Assim, sucessivas queimadas provocariam sucessivos rebrotamentos laterais, determinando o desenvolvimento de formas tortuosas."(8) Conformando desse modo a paisagem, o fogo pode representar, para a natureza, uma espécie de instrumento de trabalho, como um pincel para um pintor, o cinzel para o escultor ou um programa ou o pixel para o infoartista. Ainda que, se fora de controle, ele possa significar a pura e simples selvagem destruição.

Com efeito, "dentre todos os fenômenos, ele (o fogo) é verdadeiramente o único que possa receber tão claramente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal."(9)

O fogo, elemento efêmero que se guarda no mais das vezes sob a cinza, é uma brasa dormida que se encontra com a imagem poética naquilo que esta possui de passageiro. Mas ele voltará, na próxima seca reviveremos a pele das mãos ressecada, os olhos ardendo, a bola rubra do sol do crepúsculo e o prazer de se refrescar nas águas claras das cascatas e dos ribeirões. Nesse sentido, o fogo

pode ser a metáfora de uma poética do passageiro. Ou, nas palavras de Bachelard, "a imagem visual é apenas um instante"(10). Cerrado que renasce das cinzas como a fênix, tempo circular. Fogo metáfora dinâmica, fogo movimento de labaredas subindo morros. Fogo dos relâmpagos, poética do instante. Capítulos de uma Poética do Tempo.(11)

O Complexo do Anhanguera.

Em seu livro *A Psicanálise do Fogo*, em alusão acerca da invenção do álcool, Bachelard comenta, "A aguardente é a água de fogo". (12) O que nos remete ao relato da descoberta do ouro em Goiás: o Anhanguera, depois de vagar durante anos pelo Planalto Central, atinge algumas aldeias dos índios Goiás. Embora fossem

5- L. Magno Coutinho "O cerrado e a ecologia do fogo", *Ciência Hoje* Vol. 12 nº 68, Novembro 1990. pp. 22-30, p. 28.

6- *Idem* p. 30.

7- *Ibidem*.

8- *Idem* p. 29.

9- G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, p. 19.

10- G. Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*, Ed. PUF, Paris, 1988, p. 63.

11- *Idem*. pp. 64-65.

12- G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, éd. Gallimard, Paris 1985. 1ª Edição, 1949, p. 139, v. Folio Essais.

índios pacíficos, estes se recusam a dizer onde encontravam o ouro de seus adornos. Diante da recusa, o bandeirante recorre a um estratagema; pondo fogo numa cuia cheia de aguardente ele promete, caso os índios insistissem em sua recusa, incendiar todas as águas das redondezas. Apavorados, os Goiás aos gritos de Anhanguera, diabo velho em tupi, se rendem e entregam o ouro. Esta narrativa, que se encontra na origem da formação cultural desta região, indica, entre a história e o mito, a convergência destas experiências simultaneamente "íntimas e objetivas", de um olhar fascinado e de um corpo aquecido que o álcool proporciona. "Quando a chama correu sobre o álcool, quando o fogo trouxe seu testemunho e seu signo, quando a água de fogo primitiva, claramente se enriqueceu de chamas que brilham e que queimam, nós a bebemos. Única de todas as matérias do mundo a aguardente é tão próxima da matéria do fogo."(13) Observa-se desse modo, como o cerrado do Planalto Central brasileiro vive sob o signo do fogo, não apenas do ponto de vista físico, mas também no seu imaginário. Aqui o poético e o histórico se cruzam, se chocam. Resta saber em que medida esta lenda impregnada de astúcia e ambição repercute no inconsciente dos habitantes do Sertão.

O "complexo do Anhanguera" consiste então numa relação ambígua e contraditória que se tem para com o fogo, e para com o que ele representa como metáfora dialética da civilização, simultaneamente portadora de tensões destrutivas e ilusórias e de possibilidades efetivas e construtivas. O mito do Anhanguera encarna o confronto dos tempos modernos ao tempo pré-histórico dos índios e ao tempo sem pressa da vida pastoril. Aqui arcaico e modernidade ainda convivem, para o bem e para o mal. De fato, ainda não se conseguiu sublimar o complexo do Anhanguera. Este permanece recalcado sob os palácios, sob os monumentos, debaixo das chapadas, nas rugas e dobras dos campos, nas protuberâncias dos cupinzeiros, nos cortes abruptos das escarpas, no interior dos aparelhos digitais, numa espécie de luxo amnésico da miséria que ameaça vãos prazeres.

Entre o fogo fátuo do Anhanguera e os fogos destrutivos das queimadas a tarefa da imaginação é resgatar – na pureza fertilizante das cinzas; no paradoxo ardente do fogo luz, leveza, purificador contraposto ao fogo destrutivo, incontrolável, infernal; do fogo fértil ao fogo aniquilador – as possibilidades de um destino seco. Devemos assumir o destino de vivenciar a marca de secura que é a desta região e desta

marca tirar todo o partido positivo possível. "Quem aceita todas as possibilidades – pois deve-se aceitar todas –, entra no reino da Poética do Fogo."(14) Escolha que se coloca diante daqueles que são atores desta paisagem, dos que habitam este lugar, transmutando-o física e espiritualmente como o fogo o faz, cercados pelo cerrado das chapadas das altas terras do Brasil.

Em outras palavras, o fogo é uma chave indispensável para entender poeticamente o Sertão cerrado brasileiro. Ele significa um traço singular na constituição do modo de apreender visualmente esta paisagem, assim como no modo mesmo com que esta paisagem se constrói e se apresenta.

Marcados indelevelmente pelo fogo, nosso destino é encará-lo como força transformadora ou nos rendermos às suas potências aniquiladoras. Fogo, luz da consciência, ou fogo, ameaça de consumição.

Aí, nessa tensão, encontra-se um sentido para este dito destino seco.

ELYESER SZTURM -

Doutor em Estética, Ciências e Tecnologia das Artes pela Universidade de Paris VII - Saint Denis. Pesquisador Associado CNPq-UnB - IdA/ VIS.

13- Idem. P. 140.

14-G. Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*, Ed. PUF, Paris, 1988. P. 138.

Os sertões: intencionalidade literária e mimesis da forma

Hermenegildo Bastos

Ofato de a todo momento se retomar a discussão a respeito da literalidade de *Os sertões* é já, por si mesmo, um fato literário. Não fosse algo significativo em termos literários, cairia naturalmente no esquecimento. Se a história da literatura brasileira fosse escrita nos termos das questões que lhe caracterizam, que lhe dão vida e sentido literários, a discussão sobre a natureza literária de *Os sertões* seria um dos seus capítulos principais. Isso pensando na história da literatura brasileira não apenas como uma sucessão de datas, estilos, autores e obras, mas como a unidade que lhe identifica e lhe diferencia de outras literaturas.

Os sertões conservam sua força e atualidade. Isso se deve, em parte, ao significado histórico do episódio de Canudos: uma vez que as condições da guerra continuam presentes na realidade brasileira, não há como apagar Canudos da consciência nacional. Daí esse episódio ter gerado tantas interpretações sociológi-

cas, etnográficas e, também, literárias.

O fato é que, enquanto a grande maioria das obras que se escreveram sobre Canudos perdeu o sentido e a importância histórico-literária, *Os sertões* continuam sendo representativos e, mais do que isso, modelares.

Desse modo, *Os sertões* vêm gerando um rico intertexto, para além dos limites da cultura brasileira. A obra de Euclides da Cunha vem sendo reescrita, não só por críticos e historiadores, mas também por romancistas (brasileiros e estrangeiros). O intertexto ultrapassa também os limites da linguagem literária, pois estende-se até outras artes, como o cinema.⁽¹⁾

Essa riqueza que *Os sertões* geram e que se soma a eles e faz com que a obra se renove sempre é sinal de que a discussão a seu respeito não deve terminar logo. A condição de caso modelar advém de que o livro se constrói no espaço de indecisão da literalidade, no espaço da ambigüidade literatura/não-literatura (documento, narrativa históri-

ca etc). Podemos dizer que se trata de um caso limite e, por isso, modelar. A ambigüidade não se resolve, nem se resolverá: é ela mesma que determina a sua atualidade, que lhe faz atraente, que lhe constitui como “caso” literário.

A leitura de toda grande obra literária põe em xeque a literatura como sistema, como instituição, como linguagem específica e especial. Lemos *Os sertões* com um olho na obra e outro na sua qualidade literária e, por extensão, na literatura. As idéias aqui desenvolvidas resultam de uma leitura desse tipo.

A literatura não é uma essência, mas uma prática de linguagem, uma forma de comunicação, o que implica a colaboração de um leitor ou uma comunidade de leitores (e críticos e estudiosos) que estabelece as fronteiras do literário. Essas fronteiras se redefinem a cada nova época. O literário é, portanto, um terreno movediço, que jamais se constitui para todo sempre. A literatura necessita (a cada época, mas também a cada grande autor e, mais ainda, a cada grande

1. Referimo-nos ao filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. Embora Euclides da Cunha não seja a única referência literária do filme, uma vez que também Guimarães Rosa se faz presente aí, talvez até de maneira mais direta, isso não diminui em nada a importância de *Os sertões* como modelo, mesmo porque a obra é uma referência também de *Grande sertão: veredas*.

obra) se reconstituir, se demarcar. A obra que opera a redefinição reafirma a literariedade, mas ao mesmo tempo a renega porque estabelece limites também provisórios.

O universo literário define-se por contraponto ao não-literário, isto é, na perspectiva do intercâmbio entre a “série literária” e as “séries vizinhas”, nos moldes em que Tynianov entendeu a “evolução literária”.⁽²⁾ Hoje, até mesmo o caráter metafórico, tomado como definidor da literatura, é questionado: em linguística defende-se a tese de que toda língua é, em princípio, metafórica; logo, o pretendido caráter metafórico não pode servir para delimitar um uso especial da língua, o literário. No caso da poesia contemporânea, alguns historiadores (Michael Hamburger, por exemplo) registram um momento da poesia moderna cujo ideal poético consistia no distanciamento da metáfora.⁽³⁾

Com base nessas considerações, entendemos que a ambigüidade literatura/não-literatura não pode ser tomada como degradação da literatura. A opção por uma forma de escrita não-ficcional (ainda que incorporando vários elementos da linguagem ficcional) é uma reflexão sobre a ficcionalidade e, talvez paradoxalmente, sua revigoração. A ambigüidade é uma tensão criadora. Não se trata, portanto, de verificar se o produto final pesa mais para este ou para aquele lado, mas de entender a obra como uma resposta à contradição, uma tentativa de resolução do conflito. Como resolução, ela é sempre provisória, donde a definição da história literária como o estudo

da variabilidade da literatura.⁽⁴⁾

A tensão literatura/documento não pode, assim, ser vista como uma pobreza literária. Deve, pelo contrário, ser vista como uma necessidade da cultura nacional, não como uma deficiência do pensamento brasileiro, mas como uma forma de procurar responder aos problemas do país. A literatura é também isso. E se outros países, em outros estágios históricos, têm outros problemas, isso por si só não basta para considerar a sua literatura como necessariamente superior.

Em *Os sertões* cabe considerar em primeiro lugar a divisão da obra como uma didática da composição, a qual permite levar até um leitor desinformado da “realidade brasileira” um objeto quase desconhecido. De maneira que a luta, a parte narrativa, é precedida de duas extensas partes descritivas e informativas. Nesse sentido, *Os sertões* fazem parte daquela literatura que Flora Sussekind chama de “literatura enquanto enciclopédia”. A ensaísta define, sem referir-se a *Os sertões*, essa literatura informativa: “Tratava-se, pois, de resolver, na literatura, a falta de uma viagem de formação e as deficiências do ensino no país”. Em decorrência disso “(...) as novelas se deixaram ler, por vezes, como ‘lições para casa’”. Flora Sussekind fala, também, de “desficcionalização do narrado e do narrador”.⁽⁵⁾ Em *Os sertões*, encontramos um processo inverso: aí trata-se de ficcionalizar o que é factual. Apesar de a obra poder ser chamada de literatura enciclopédica, explora as técnicas.

Aí encontramos uma literatura que a qualquer momento pode suscitar uma lei-

tura pragmática.⁽⁶⁾ Mas essa insegurança não lhe é exclusiva, não decorre de ser uma literatura não-ficcional, uma vez que essa insegurança atinge também o gênero romance, como assinala W. Benjamin em ensaio citado por Flora Sussekind.

De fato, em “o narrador”,⁽⁷⁾ Benjamin, estudando a formação do gênero romance, sua diferenciação em relação ao mito de onde se originara, afirma que uma nova forma de comunicação, a informação, tão estranha ao mito quanto ao romance, provoca uma crise no próprio romance. Mas esse elemento novo e estranho ao espírito do romance é também o que lhe caracteriza. Acrescentamos a isso que o surgimento do romance é contemporâneo do surgimento da ciência moderna, e ambos o são da ascensão da burguesia como classe. O mundo do mito já está muito longe. Estamos, agora, no mundo da observação e da experimentação, no mundo em que a verdade deve ser comprovada. O romance surge desse horizonte que tanto lhe dá vida quanto pode lhe destruir.

O que Benjamin coloca a respeito do romance como gênero pode ser estendido à literatura em geral. Em *Os sertões*, o caráter informativo, entretanto, é desmontado, ironizado. A obra surge da impossibilidade de definir e precisar o narrado, com as hesitações, ambigüidades e subentendidos do narrador. Daí resulta a construção literária do relato, o recurso às imagens e figuras. A necessidade de precisão, que leva ou pode levar à ciência, corresponde ao horizonte de expectativa do leitor de então, marcado pelo positivismo e pelo cientificismo.

2. J. Tynianov, “Da evolução literária”, in Eikhenbaum et al. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1970.

3. Michael Hamburger. *The truth of poetry*. Inglaterra, Penguin Books, 1969, p. 87.

4. Cf. T. Todorov. “Histoire de la littérature”, in Ducrot-Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil, 1972.

5. Flora Sussekind. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, pp. 87-92.

6. “Leitura pragmática” está aqui no sentido de Karlheinz Stierle, in “Que significa a recepção dos textos ficcionais”, in Hans Robert Jauss et. al. *A literatura e o leitor* (textos da estética da recepção). Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

7. Walter Benjamin, “O narrador”. *Obras escolhidas*, vol. 1, São Paulo, Brasiliense, 1985.

Mas o livro a trata de maneira irônica. *Os sertões* põem em ação um sofisticado aparato de construção como preparação de outra: a da obra literária.

Os sertões resultaram de uma intenção literária, no sentido que Maurice-Jean Lefebvre dá a esse termo: a intenção de retirar o discurso do universo pragmático. Esse ensaísta chama de “reflexão”, ou melhor, de “conotação reflexiva”, a propriedade que tem o discurso de, por meio da intenção literária, se designar a si mesmo como discurso literário. Em *Os sertões*, a intenção literária e a conotação reflexiva podem ser constatadas na *mimesis* formal ou de linguagem, como veremos a seguir.

Antes disso, porém, cabe assinalar outro aspecto da sua literariedade: a sua divisão em partes não atende apenas a uma necessidade didática, típica da “literatura enciclopédica”: ela deve ser considerada também em termos das técnicas literárias do retardamento⁸. Sob esse prisma, as duas partes iniciais do livro ao mesmo tempo retardam e preparam a terceira. A descrição da terra, dos seus habitantes, a discussão das teorias a respeito da miscigenação, etc, tudo isso deve ser lido como apresentação das ações e dos seus protagonistas. Muitas das afirmações colocadas nas partes iniciais são questionadas com o desenrolar da ação. Assim, por exemplo, a avaliação do sertanejo, da sua abolia, da sua inferioridade. A narrativa propriamente dita absorve e ultrapassa as duas primeiras partes, porque é integrando a narrativa que elas ganham sentido.

Chamamos “*mimesis* formal” ou “de linguagem” o que Maurice-Jean Lefebvre chama *imitation*, isto é, o fato

de que o discurso tenta, numa certa medida, encarnar, na forma mesma do significante, os sentidos denotativos e conotativos do conteúdo. Em outra palavra: a *imitation* é o processo pelo qual se procura fazer do significante, por diversos artifícios, um tipo de duplicação do significado, como sua imagem.⁹

Nesse sentido, a página inicial, a longa descrição do Planalto Central, constitui um excelente exemplo de “imitação”. Os dois primeiros períodos são lidos num ritmo acelerado, como numa introdução súbita e repentina a uma realidade nova. Ao lado do significado gramatical imediato do texto, lemos também que a partir desse momento estamos entrando num mundo próprio, que é o mundo textual, com referências ao seu próprio fundamento. É dito ao leitor que ele está entrando no universo literário, que tem suas próprias leis. A primeira impressão é de que estamos em presença de um panorama visto de cima, como se de um avião: “O Planalto Central do Brasil desce...”, e com ele o olhar de quem lê. A topografia, a geologia, a geografia, e também o homem surgem como se vistos de um avião que pousa lentamente. O narrador deslocou-se de bem longe, de outro universo, geográfico e histórico. De longe também veio o leitor, e afastado permanece até que as imagens dele se apoderam, contaminando-o com sua força e exuberância, comunicando-lhe que a partir desse instante ele pisa numa outra realidade.

O ritmo acelerado dos dois primeiros períodos a certa altura estaca. A interrupção impõe-se no terceiro período, antes mesmo de o verbo diminuir, com a alteração da oclusiva linguodental surda, que

força a diminuição da velocidade: “O Planalto Central do Brasil desce, nos litorais do Sul, em escarpas inteiriças, altas e abruptas. (...) mas ao derivar para as terras setentrionais diminui...”¹⁰

O segundo parágrafo imita a precipitação do relevo. Constituído todo ele de um só período, não dá tempo ao leitor de se demorar na descrição. A esse se segue um parágrafo constituído também de um só período, mas dessa vez são apenas duas linhas. A alternância de parágrafos longos e curtos é um elemento mimético. É um fator de equilíbrio e, ao mesmo tempo, os parágrafos curtos, por serem mais didáticos, preparam o leitor para as longas descrições e caminhadas dos parágrafos que se seguem.

Equilíbrio rítmico. Aliás, o ritmo é um dos aspectos mais trabalhados da imitação de linguagem. Talvez o aspecto fundamental, porque desencadeador da expressividade fônica, morfológica e sintática. Observe-se, por exemplo, a descrição do sertanejo:

“A sua compleição robusta ostenta-se, nesse momento, em toda a plenitude. Como que é o cavaleiro robusto que empresta vigor ao cavalo pequenino e frágil, sustendo-o nas rédeas improvisadas de caroá, pernas encolhidas, joelhos fincados para a frente, rosto colado no arção, — escanchado no rastro do novilho esquivo: aqui curvando-se agilíssimo, sob um ramalho, que lhe roça quase pela sela; além desmontando, de repente, como um acrobata, agarrado às crinas do animal, para fugir ao embate de um tronco percebido no último momento e galgando, logo depois, num pulo, o selim; — e galopando sempre, através de todos os obstáculos, sopesando à destra sem a

8. Retardamento, isto é, emprego do tempo narrativo de modo a protelar o desenvolvimento das ações, havendo então predomínio de descrições e análises psicológicas sobre os incidentes da ação. Cf. Orlando Pires. *Manual de teoria e técnica literária*. Rio de Janeiro, Presença, 1981, p. 127.

9. Maurice-Jean Lefebvre. *Structure du discours de la poésie et du récit*. Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1971, pp. 34-47.

10. Euclides da Cunha. *Os sertões*. Rio de Janeiro, Ediouro, s.d., p. 19.

perder nunca, sem a deixar no inextricável dos cipoais, a longa agulhada de ponta de ferro encastoadada em couro, que por si só constituiria, noutras mãos, sérios obstáculos à travessia...” (11)

As aliterações, a escolha vocabular e o jogo sintático fornecem o material do trabalho rítmico. Ao primeiro período, curtíssimo, delimitado, conciso, construído como se fosse o título de uma composição, segue-se um longo período que inicia lentamente, mas que ganha velocidade pela repetição dos gerúndios. As orações de gerúndio, repetindo-se, criam um ritmo veloz. Ao mesmo tempo, elas exibem, como se numa exposição, várias ações verdadeiramente transformadoras da personagem original (o cavaleiro). As ações referidas são formadas por sintagmas nominais do tipo nome+particípio: rédeas improvisadas, pernas encolhidas, joelhos fincados, torso colado, (torso) escanchado e, acrescentaríamos, novinho esquivo. Os participios, formas nominais, entretanto conservam seu poder de verbo porque ligam o leitor ao encadeamento das ações que vêm umas após as outras – como num filme, realizando a proeza, não de prender o novinho (intenção do protagonista), mas de metamorfosear o vaqueiro (intenção do narrador).

No início do segundo período, ainda vemos dois seres distintos — o cavaleiro robusto e o cavalo pequenino e frágil. Mas a ação daquele sobre este resulta numa transformação (proposital, no sentido da “intenção literária”)(12) dos dois em um único ser. A sequência de ações rápidas, entretanto, não é suficiente, pois ao se consumarem já encontram o novi-

lho fora do alcance do vaqueiro (donde “esquivo”, em vez de esquivado).

Observe-se, também, a seleção vocabular: “torso” empregado no sentido de tronco. Mas “torso” também possui, e talvez mais acentuadamente até, o sentido de representação. Como se uma estátua. O que era filme é agora pintura ou escultura. Acrescente-se a isso o tom clássico de “torso helenístico”. O cavaleiro foi reduzido ao torso, a uma parte do todo, como numa sinédoque, mas foi engrandecido porque compõe, agora, com o cavalo um ser único. E a idéia de centauro coloca-se num sentido positivo, como que contrariando, desautorizando a colocação feita no parágrafo anterior em que o sertanejo era um “centauro bronco”.

Essa oscilação entre a mitificação e a banalização é muito comum na obra. Henry Bacon registra várias expressões de banalização: “Tróia de taipa”, “Tebaida turbulenta”, “Hércules-Quasímodo”, “grosseira odisséia”, etc. (13) Também Antônio Conselheiro é “um grande homem pelo avesso”.

Voltando ao nosso texto, o longo período é seguido por um parágrafo curto, no qual o cavalo que vimos como co-protagonista das ações é reduzido a “lombinho retovado”. Apesar da palavra rara (“lombinho”), o leitor não pode deixar de ver aí o significado de “raquítico” e “magro”. Assim também o cavaleiro: antes mesmo da palavra “oscilando”, ele é adjetivado como “desgracioso e inerte”. É alguém que perdeu sua força e movimento.

Essas qualificações contraditórias são substanciais, são mais do que simples adjetivos, como se o autor nos apresen-

tasse dois seres diferentes. O “Hércules-Quasímodo” são dois seres em um só. A qualidade “bronco” aplicada a Centauro não nos coloca perante um Centauro que se desfigurou, mas perante dois seres que só se tornam um pela ação: o que era bronco, por meio da ação se faz Centauro. Cavaleiro e cavalo, parados, são dois, mas em movimento são apenas um.

Essas contradições têm muito também de ironia. Observe-se a ironia no capítulo III (“Titãs contra moribundos”) de “últimos dias”.

Já com a vitória praticamente assegurada, estando os sertanejos sitiados como à espera do tiro de misericórdia, os soldados recém-chegados ao campo de batalha, temendo que a guerra terminasse antes que eles pudessem participar dela, temendo voltar às cidades de origem sem os louros da vitória, entraram em ação, e o narrador sublinha, “fizeram-no de moto-próprio, alheios a qualquer ordem do comando geral”.(14)

É saboroso acompanhar a adjetivação irônica com que o narrador caracteriza a ação dos invasores. Da ansiedade dos soldados, ele diz: “De um momento para outro aquilo terminaria; e restar-lhes-ia a volta inglória”. Às espadas, ele chama de “virginalmente novas” (porque ainda não perpassaram nenhum corpo); às bandeiras, ele chama de “intactas” e “sem o rendado precioso das batalhas”; aos heróis, chama de “impacientes”; por fim, comparando os invasores aos sitiados, diz dos primeiros que são “bravos militares — robustos, bem fardados, bem nutridos, bem armados, bem dispostos”, e dos outros que estão

11. Euclides da Cunha. *Opus cit.*, p. 81.

12. Por intencionalidade, entendemos, com W. Iser, “não algo que se manifesta na consciência do autor, mas, sim, na decomposição dos campos de referência do texto”. Não é, portanto, um conceito psicológico, mas semiótico. Cf. W. Iser. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, in Luis Costa Lima (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, vol. II.

13. Henry Bacon. *A epopéia brasileira. Uma introdução a Os sertões*. Rio de Janeiro, Edições Antares, 1983, p. 59.

14. Euclides da Cunha. *Opus cit.*, p. 330.

“famintos, baleados, queimados, dessangrados gota a gota...” (15)

Classificando como “harmonia imitativa” o que aqui temos chamado de “mimesis formal, ou de linguagem”, e definindo-a de modo mais amplo como uma forma de “onomatopéia”, Nilce Sant’Anna Martins analisa o parágrafo seguinte destacando o papel das consoantes oclusivas na descrição da vaquejada:

“De repente estruge ao lado um estrídulo tropel de cascos sobre pedras, um estrépido de galhos estalando, um estalar de chifres embatendo; tufa nos ares, emovelos, uma nuvem de pó; rompe, a súbitas, na clareira, embolada, uma ponta de gado; e, logo após, sobre o cavalo que estaca esbarrado, o vaqueiro tenso nos estribos...” (16)

A repetição dos fonemas oclusivos procura imitar o barulho da vaquejada. Também nesse parágrafo vale a pena ressaltar o aspecto rítmico: a aceleração rítmica a partir de “tufa nos ares”, continuada em “rompe, a súbitas...”. É um recurso muito comum essa seqüência de orações coordenadas como signo de agilidade e velocidade.

O capítulo inicial da última parte (“o estrubuchar dos vencidos”) é uma página antológica, em que reencontramos alternância de parágrafos longos e curtos. Os três primeiros, imbuídos de certo didatismo, são a introdução do capítulo, informam ao leitor as condições em que se dá o episódio. Já o quarto parágrafo dá início à narração propriamente dita. Aí narra-se a ação dos sitiados, ação inesperada, como se fosse uma ação da natureza (“uma vaga revolta”). São ondas do mar que tentam avançar terra adentro, mas sempre repe-

lidas pelos adversários.

Não é raro em *Os sertões* a comparação do sertanejo, sua cultura, seu *modus vivendi* com a natureza. Ele é parte da natureza e, embora seja uma natureza aqui descrita com pretensão rigor científico, termina por revelar uma certa dose de magia, como uma força que às vezes consegue romper as amarras que lhe prendem. É o confronto entre civilização e barbárie, o qual, para o intelectual cientificista Euclides da Cunha, deveria acabar com a vitória da primeira, o que de fato ocorre. Mas o texto trai essa perspectiva, como veremos.

A “vaga revolta” completa um ciclo natural de ações magistralmente caracterizadas pela seleção vocabular. A seqüência dos verbos “arrebentava”, “rolava”, “despedaçar”, “ondular”, “marulhar”, “saltava”, “inflectindo-se”, “quebrava-se”, “chofrando” e, por fim, “parava” traduz a idéia de uma ação natural, poderíamos dizer sem sujeito. Dois sitiados como seres humanos não se podia esperar mais nenhuma ação. O que aí ocorre é, assim, sobre-humano ou, se se quiser, infra-humano. Está ao mesmo tempo além e aquém da dimensão humana. Os invasores, por sua vez, são apenas humanos, e trazem consigo outra força, a da história, do progresso (inexorável) contra a natureza. Observe-se aí os atributos de “revolta”: além de vaga, ela é torcida, embaralhada, estrepitosa, serpeante, ou seja: os revoltosos não sabem o que querem e, por isso, serão vencidos.

No capítulo “Uma raça forte” da parte II (“Gênesis dos jagunços”) de “O Homem”, Euclides da Cunha traça um paralelo entre o brasileiro do litoral e o do sertão: enquanto aquele, estando

aberto para o contato, foi levado na enxurrada do progresso para o qual não estava preparado, os sertanejos sofreram o isolamento e o abandono que, entretanto, lhe foram benéficos. O abandono “Libertou-os da adaptação penosíssima a um estágio social superior, e, simultaneamente, evitou que descambasse para as aberrações e vícios dos meios adiantados”. (17)

O penúltimo capítulo de “o estrubuchar dos vencidos” brinda-nos com uma magistral “harmonia imitativa”, agora onomatopéia das balas zunindo sobre os invasores. Para tanto, Euclides da Cunha faz uso de todas as sibilantes e chiantes da língua: “Projetis de toda espécie, sibilos finos de Mannlicher a Mauser, zumbidos cheios de Comblain, rechinos duros de trabucos, rijos como os de canhões, revólveres, transvoando a todos os pontos: sobre o âmbito das linhas; sobre as tendas próximas aos quartéis-generais...”

A “imitação” resulta de uma intenção de despragmatizar o texto, fazendo-o literário. Nesse trabalho, o ritmo é um dos instrumentos fundamentais.

Em *Os sertões* podemos observar, além de um ritmo icônico (como, por exemplo, na descrição do sertanejo à página 81), um ritmo lógico, marcado pelo contraponto dialético. (18)

Essa ambivalência entre linguagem lógica e linguagem literária é intencional, como se se narrasse aí uma outra luta. Ou seria ela uma nuance da luta entre a civilização e a barbárie? Mas enquanto o sertanejo foi vencido pela civilização, no embate contra o cientificismo, a vitoriosa foi a literatura.

HERMENEGILDO BASTOS

é doutorando em literatura brasileira pela USP.

15. *Idem*, p. 331.

16. Nilce Sant’Anna Martins. *Introdução à estilística*. São Paulo, Edusp, 1989, p. 50.

17. Euclides da Cunha. *Opus cit.*, p. 79.

18. Empregamos aqui a classificação encontrada em Grupo M. *Retórica da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1980, p. 166.

O SÉCULO DA LUZ

o deslize da narrativa cinematográfica

JOÃO B. LANARI BO

"As cidades do mundo moderno dão-me a
impressão de passar direto do frescor à decrepitude,
sem o estágio pelo antigo."

(CLAUDE LÉVI-STRAUSS)



A modernidade, entre outras quimeras, acelerou a voracidade da leitura histórica e da apreensão dos eventos e rupturas a ela inerentes. A corrida tecnológica, um dos itens dessa voracidade, parece ter simplesmente desmobilizado noções como a do "corte epistemológico", elaborada por Bachelard para captar mudanças de paradigma científico e registrar um salto qualitativo. A velocidade da microeletrônica, por exemplo, no que toca à rapidez de suas aplicações no mercado, desafia todo aquele que deseja efetuar um registro diacrônico de sua evolução; a produção científica-tecnológica tornou-se uma espécie de negatividade permanente, geração contínua de novos conhecimentos que negam conceitos estabelecidos para gerar novos produtos.

O cinema e seus derivados, que incluem desde a televisão até fotos de *halls* de cinemas, passando pelas capas de revistas, pelos cartões-postais, enfim, por qualquer instância que tenha como referente o cinema como objeto cultural de entretenimento, participa, obviamente, dessa negatividade alucinante de fim de século. Não se trata aqui de uma visão pessimista – é bom salientar – mas da constatação de que a ver-

tigem tecnológica que se aproxima do cinema, seja pela digitalização da imagem, seja pela multiplicação de canais e acessos, produzirá largos e variados efeitos. Se por um lado inicia-se uma nova alfabetização imagética – distinta daquela prevalecente até aqui – em virtude da disseminação do uso das imagens, por outro, convive-se ainda com padrões narrativos e perceptivos descobertos, em sua maioria, no período pioneiro do cinema, o que provoca uma descontinuidade intrigante e desconfortável. Afinal, no limiar de mais um radical salto qualitativo tecnológico – se é que é possível identificar com precisão o antes e o depois desse e outros saltos – estaria a linguagem cinematográfica condenada a repetir-se, estancada na topologia do simulacro perverso, irremediável instrumento de alienação?

Em cem anos, nos tempos modernos, passa-se com rapidez do frescor à decrepitude, tal é a sina das novas tecnologias. Dela não escapou o cinema, ou o alarme não passa de estupor apocalíptico? A literatura atravessou os milênios, e sobrevive, sempre ameaçada, como disse Bioy Casares. Não restaria alternativa ao cinema? Vale, portanto, mais um esforço para clarear o enigma, mesmo que o destino se afigure condenado ao jogo de luzes e sombras.

A Linguagem: jogo de vida ou morte



A presença do cinema no espaço cultural ao final do século XIX resumia-se a um fugaz item de diversão, sem conotações que o fizessem vibrar com tradições mais densas, como o teatro e a literatura. Era uma atração em meio a atrações, com poder de sedução acoplado ao aparato tecnológico, fonte de luz e imagens em movimento. Cada plano era concebido como unidade em si, como pouca ou nenhuma preocupação em instaurar uma continuidade narrativa por meio da junção de planos, a montagem. Cada imagem, cada captação de movimento, era um deslumbramento, seja pela mera exposição de acontecimentos (trem chegando na estação, o paradigma clássico), seja pela indução dos acontecimentos, na

representação incipiente de ações e personagens. A memória desse momento pré-narrativo subsiste, por exemplo, em alguns planos do cinema de Goddard, paradoxalmente um cineasta moderno por excelência, mas obcecado em resgatar o "momento da produção" subjacente àquelas imagens (recorde-se a leitura goddardiana das comédias de Mack Senett, fascinada pelo instante em que se dão as condições de filmagem no *set* de produção, opostas àquelas que vicejaram na produção serial dos grandes estúdios a partir dos anos 1920).

O ponto de inflexão – a descoberta que a organização espaço-temporal poderia proporcionar uma organicidade narrativa – viria logo a seguir, configurando-se ao final da primeira década de nosso século, para sedimentar-se com nitidez a partir dos anos 1920. Nenhuma figura é mais representativa dessa visceral passagem do que David Griffith, o célebre autor de "O Nascimento de uma Nação" (longa-metragem, 1914).

A descoberta da nação cinematográfica – esta, sim, um feito épico – parece ter em Griffith um legítimo postulante. A duração dos planos combinada à alternância das situações, a relevância do detalhe proporcionada pelo *close*, a metrificação calculada da montagem para gerar ansiedade e expectativa, os enquadramentos e os *off-screen* a serviço da narrativa, todos ingredientes básicos da lin-

guagem cinematográfica, devem boa parte de seus fundamentos à experimentação griffithiana. É certo que outros pioneiros – Meliés, Porter, Senett, entre tantos outros (1) – tiveram sua contribuição. Mas nenhum deles concentrou tamanha obsessão em "pôr em cena" – no sentido da expressão francesa *mettre en scène* – objetos, corpos, volumes, atmosferas. Depois de Griffith, o cinema instalou-se em um leito caudaloso, erigindo-se como instrumento de controle do tempo e espaço narrativos – e, em consequência, privilegiando um modo de narração, que veio a ser conhecido como clássico, e que se pretende monopólio da imagem.

É curioso e revelador o exame das vertentes desencadeadas a partir de Griffith. Do lado da linguagem, suas descobertas foram apreciadas do outro lado do mundo, na nascente União Soviética, por realizadores que, embora ressaltando o viés moralista e conformador de Griffith, não hesitaram em incorporar os novos recursos em prol da utilização da linguagem como acessório no processo de emancipação do proletariado – um cinema materialista-dialético (2). Para o mercado, entretanto, Griffith é o emblema do grande capital instalado no cinema, o realizador que, na sua obsessão dos grandes épicos, permitiu e incentivou a alocação de vultosos recursos para a produção cinematográfica, fixando a face industrial do cinema. O permanente desconforto

de Griffith com o apetite dos capitalistas, contudo, aliado ao seu desejo de autonomia, confluíram para um inevitável rompimento, antecipado na criação da United Artists, juntamente com Chaplin e Douglas Fairbanks, em 1919, quando ainda tinha prestígio, até o final decadente, quando foi definitivamente excluído do circuito. A dicotomia "arte *versus* indústria", que tem sido fartamente utilizada por críticos e historiadores para definir o cinema, encontraria portanto, em Griffith, sua unidade original.

Tal é o pecado original do cinema, o jogo de vida ou morte da linguagem cinematográfica. De um lado, a arte, o discurso engajado esteticamente, seja sob o prisma político-revolucionário, seja pelo compromisso ético com a tradição (e rupturas) da arte – a vida. De outro, a morte, a vulnerabilidade ao capital, o cinema como anestesia social, entretenimento integrado à formação psicossocial neurótica da modernidade – Hollywood. Transitando entre um e outro, alguns momentos privilegiados – neo-realismo italiano, *nouvelle vague* francesa, o nosso cinema novo, nomes como Buñuel, Antonioni, ou ainda, Chaplin, Buster Keaton – embora pareça inelutável, nesse final de século, que a morte predomine, e ao cine-arte restem margens cada vez mais exíguas de sobrevivência.

Reducionismos à parte, não há como evitar a permanência da cisão.

1 – Confira-se, a propósito, o abrangente estudo de David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (University of Wisconsin Press, 1985).

2 – Ver, de Serguei Eisenstein, "Griffith, Dickens and the film today", incluído na coletânea *Film Form* (HBC, Nova York, 1977, tradução de Jay Leyda).

Quando Coppola resolve produzir Wim Wenders, o projeto é uma forma de sutura, uma solução possível à má-consciência do produtor-capital em face do diretor-criador. A narrativa clássica – irremediavelmente identificada com o modo industrial de produção cinematográfica, logo alienante – segue como o *main stream* do cinema, a despeito dos inegáveis progressos da linguagem. Antes de descartá-la, cabe percorrer algumas de suas coordenadas, procurando demarcar seus contornos e estratégias.

A câmera invisível da narrativa clássica



o advento da narrativa corresponde o desaparecimento da câmera. A frontalidade do cinema das origens, quando

os personagens olhavam a lente com ingenuidade e desibinição, foi rapidamente afastada à medida em que a linguagem se aprimorava, tornando o drama mais complexo. Os olhares trocados entre personagens, ou lançados à direita e à esquerda, para o alto e para baixo da tela, passaram a determinar o fluxo dos acontecimentos, o encadeamento dos planos. A câmera foi designada para registrar os acontecimentos, que seriam corrigidos e ajustados na montagem, com o objetivo precípua de funcionar como um narrador onisciente e invisível. Embora espectadores menos atentos sigam crendo na invisibilidade da câmera, a narrativa clássica comporta alguns parâmetros estilísticos, tais como (3):

– De modo geral, o objetivo da narrativa clássica é de utilizar as técnicas cinematográficas a serviço do *plot* do filme. Cortes, enquadramentos, montagem, pontuação, iluminação, movimentos de câmera são recursos que visam manter a causalidade da ação, conforme os desígnios da narrativa. Desnecessário ressaltar que tais técnicas circulam em torno dos personagens principais da trama, que conduzem o fio da história (como exemplo, basta lembrar a incidência de *closes* dos rostos principais, como fator fundamental na manipulação catártica do espectador);

– A narrativa clássica induz o espectador a perceber uma estrutura consistente e coerente de espaço e tempo, onde desenvolve-se a narrativa. Tal percepção está balizada por parâmetros senso-motores convencionais, limitados a uma lógica conhecida e previsível. Qualquer desorientação perceptiva é tida como transgressão, salvo se justificada por uma necessidade de inserir uma tinta dramática excessiva;

– As convenções estilísticas da narrativa clássica, que utilizam número limitado de recursos técnicos, são facilmente reconhecíveis pelos espectadores, que possuem o respectivo código de leitura devidamente internalizado. No nível da montagem, cabe destacar o conceito de eixo de montagem, tão cara aos realizadores clássicos, que orienta a visão do espectador evitando sobressaltos, ângulos inconsistentes com pontos de vista previamente assumidos, cortes sem motivação, e direções contraditórias dentro da tela.

É fácil identificar filmes, novelas de televisão, e capas de revista, nessa sucinta enumeração dos fundamentos da narrativa clássica, que se confunde com a noção mesma de entretenimento audiovisual. Variam o conteúdo e a qualidade das histórias, mas a obediência a seus parâmetros básicos se mantém. A causalidade como norma do suceder das ações, por exemplo, afigura-

se como algo irremovível, assim como personagens com objetivos definidos, a serem cumpridos dentro de prazos estipulados. Mesmo a introdução de técnicas eletrônico-digitais para realçar certos efeitos especiais, cada vez mais frequentes, sobretudo nos filmes de ação, não produziu até agora nenhum choque ou ruptura capaz de desafiar a estabilidade do consumidor da narrativa clássica. Dotadas de uma previsibilidade que se explicita no decorrer do filme, tais técnicas terminam assimiladas, com raras exceções, à lógica perceptiva tradicional.

Do pós-guerra aos traumáticos Anos 60

Entre 1920 e 40 o cinema consolidou-se como o maior fenômeno de massa na história do entretenimento.

Multiplicaram-se as salas de exi-

bição, os estúdios aperfeiçoaram técnicas de produção em grande escala e, praticamente sem resistências, o modelo americano se impôs. É claro que cinematografias nacionais também prosperaram – os soviéticos da geração de Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Dovzhenko, o expressionismo alemão de Murnau, Lang, Pabst, o cinema francês de Renoir e René Clair, a variante experimental de dadaístas e surrealistas, que produziu Buñuel, o cinema japonês de Ozu e Mizoguchi, ou mesmo um caso como Carl Dreyer, na Dinamarca. Mas a codificação hollywoodiana foi devastadora. Um registro extremamente curioso de como se deu a propagação desse código está no texto de Paulo Emílio sobre Humberto Mauro (4), que relata a deglutição infantil (em termos cinematográficos) da linguagem e sua tradução em um contexto periférico, pelos olhos e intuição do talentoso cineasta mineiro, que viu filmes americanos em Cataguases graças a um exibidor itinerante que por lá passava.

Os cânones da narrativa clássica difundiram-se rapidamente. Temáticas regionais norte-americanas tornaram-se universais; o exemplo maior é o gênero *western*, que, ancorado na conquista épica do oeste dos Estados Unidos, protagonizou situações, demarcou personagens e construiu graficamente cenários que se fixaram no imaginário coletivo

em escala mundial. A forma como foi trabalhada a linha do horizonte nos filmes de John Ford, por exemplo, sedimentou um conjunto de coordenadas dramáticas reconhecíveis por qualquer espectador. A despeito do esgotamento do gênero, que sobrevive esparsamente, o impulso de olhar um território desconhecido através do cinema fixou-se e tornou-se tema recorrente. Anos depois, um filme como *Easy Rider* dramatiza ao limite a obsessão do horizonte. Em outro registro, cabe lembrar que a questão do desconhecido aponta agora para o espaço exterior, cuja representação dramática ainda está por se fazer (uma tentativa talvez seja *2001, uma odisséia no espaço*).

A Segunda Guerra, e a necessidade premente de representá-la na tela, introduziu novos parâmetros dramáticos na evolução da linguagem cinematográfica. A escala da trincheira, do tamanho do corpo humano, necessária para captar a densidade psicológica do teatro de guerra, entrou em cena. É nesse momento que se aplica com perfeição a famosa observação de Antonioni sobre a diferença de concepções relativas à noção de horizonte no cinema europeu e no americano, correspondente ao duplo sentido da palavra "horizonte", explicativa da distância entre as duas cinematografias. No segundo, continuava a prevalecer o aspecto grá-

fico, ou seja, o horizonte entendido como a linha que demarca a profundidade de campo. No primeiro, o horizonte é entendido pela sua perspectiva humanista, conforme delineado na tradição da cultura européia. Algumas exceções cruzam os dois campos – o mais notável talvez seja Orson Welles, que se incompatibilizou com a estrutura dos grandes estúdios e passou a produzir na Europa –, mas a cisão era clara. A emergência do neo-realismo italiano, paralela ao final da guerra, enfatizou a distância, acrescentando o quesito ético da produção "pobre" e social como peça fundamental do projeto estético – algo simplesmente inimaginável dentro do modo de produção norte-americano.

A ruptura de Rossellini, De Sica, logo seguidos por Antonioni, Fellini, Visconti e mais tarde por Pasolini, inaugurou ondas sucessivas de fertilidade produtiva em diversos lugares. Na França, explode a *Nouvelle Vague*, concentrado em grupo de críticos do *Cahiers du Cinema* (Goddard, Truffaut, Rivette, Chabrol, Rohmer) que orbitava em torno de Andre Bazin. Neles, o discurso cinematográfico eleva-se definitivamente ao mundo da cultura, despindo-se dos vestígios alienantes e alçando-se a um nível comparável à melhor literatura. A organização espaço-temporal da narrativa clássica é

seguidamente ultrapassada, a dramaturgia aprimora-se, a *mise-en-scène* renova-se velozmente. Contribui sem dúvida o refluxo moral pós-guerra, sobretudo nos anos 1950, que solicitou novas representações e reflexões. Gilles Deleuze (5) escreveu um estimulante e abrangente guia para compreensão desse momento e passagem para o seguinte, talvez a melhor compilação crítica sobre cinema dos últimos tempos. A década de 1960 – quando a combinação entre arte e política atingiu a mais alta voltagem – levou o cinema, enfim, a um patamar inédito de produtividade.

Muito já se falou e escreveu sobre os anos 1960, dúvidas e acontecimentos, esperanças e calamidades. O caso do Cinema Novo brasileiro é exemplar: ao vigor da linguagem e ousadia experimental, acrescenta-se a consciência social e a determinação revolucionária. Não obstante oscilações eventuais, logrou-se alcançar aí conjunção histórica de notável força estética. Só para ficar no âmbito nacional, basta mencionar que a ruptura cinematovista produziu radicalizações criativas no interior do seu próprio discurso, como foi o Cinema Marginal. O trabalho de Gláuber Rocha, por exemplo, efetivamente produziu impacto em escala internacional, sem falar em cineastas como Néelson

Pereira e Joaquim Pedro de Andrade. Em texto representativo do início da década (6), Gláuber refêz a formação do cinema brasileiro segundo impecável lógica excludente – quem não se ajustasse aos desígnios ideológicos do movimento, salvo raríssimas exceções (Mário Peixoto e Humberto Mauro), era descartado. Tal excesso de assertividade – que permeou, em graus diversos, a produção artística do período, no Brasil e no exterior – não poderia passar sem seqüelas. Visto de hoje, esse profícuo momento aparece como insuperável, quase irrecuperável, foco traumático para os realizadores contemporâneos, cuja prática ocorre em ambiente fortemente diluidor, incapaz de proporcionar a emergência de um discurso artístico autêntico e eficaz.

Se naquele momento a explosão do cinearte parecia ter relegado a produção comercial – bastião da narrativa clássica – a um segundo plano, pelo menos em termos de prestígio, a história não se repetiu nas décadas seguintes. A massificação e a hegemonia do cinema narrativo americano impuseram-se de forma avassaladora. No início dos anos 1960, o mercado cinematográfico americano chegou a consumir quase 20% de filmes estrangeiros, percentagem que caiu brutalmente a partir do final da década de 1970, situando-se

5 – *L'image-mouvement e L'image-temps*, Editions de Minuit, Paris, 1983/85, traduzido e publicado no Brasil pela Editora Brasiliense.

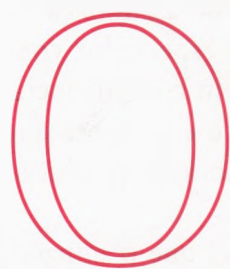
6 – *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Civilização Brasileira, 1963.

hoje entre um e 2%. O aumento de *outlets* – videocassete, televisão a cabo – parece ter favorecido ainda mais o produto americano. Como os filmes americanos obtêm cerca de 70% da receita no mercado interno – cada vez mais vigoroso, diretamente acoplado aos avanços tecnológicos – é de esperar-se que a competitividade do produto, favorecida pelo baixo preço internacional, permaneça bastante alta. O cenário provável é de vitória do capital sobre a arte.

É sintomático o que um importante teórico de cinema dos anos 1960, Noël Burch, tenha escrito no prefácio à reedição de um de seus textos, dos mais lidos daquela década, (7) que se sentia "compelido a dissociar seu nome daquele livro". O livro, escrito em 1969, foi saudado como um completo estudo formal do cinema, enfocando o cinearte em sua plenitude e propondo diversas estratégias para uma narrativa "pura", apta a superar o padrão clássico. No prefácio de 1980, Burch não chega a assumir, obviamente, a narrativa clássica como modelo – mas lamenta a falta, em sua obra, de conceitos de "textualidade, polissemia, multiplicidade e ambivalência do cinema como instituição". No instante em que a vertigem tecnológica chega ao cinema, a hegemonia americana – afinal, os mestres da narrativa

clássica – seria inevitável? Ou caberia, a exemplo de Burch, explorar novas polissemias, interações e textualidades, a fim de sugerir alternativas à dicotomia paralisante?

Os anos-luz



O registro da história tecnológica do cinema demonstra que, a cada transição, estabelece-se uma polêmica opondo progressistas, favoráveis à incorporação de novas técnicas, e conservadores, nostálgicos precoces da originalidade estética da linguagem cinematográfica, receosos da "morte" do cinema. Momento cristalino desse tipo de debate foi a introdução do som no cinema, no final da década de 1920, que teve em Chaplin, por exemplo, ferrenho opositor. No Brasil os estetas do "Chaplin Club", influenciados por Otávio de Farias, aderiram energicamente à posição conservadora. Não cabe aqui examinar em detalhes tal debate, mas vale lembrar que Orson Welles propôs a categorização do silêncio como uma das modalidades de cinema sonoro –

uma inversão metodológica desconcertante, que elimina a (falsa) oposição entre mudo e sonoro, e enriquece a linguagem sugerindo a utilização dramática do silêncio como som, ou melhor, como um dos registros possíveis do som.

A questão entre vídeo (e televisão) e cinema, objeto de uma acirrada polêmica que se estende até os nossos dias, reproduz de certa maneira divisões anteriormente vividas. Se por um lado está claro que o consumo audiovisual ocorre hoje majoritariamente por meio do suporte eletrônico (vídeo e tv), fato que esvazia a discussão no que toca à qualidade da imagem – que opõe o negativo ótico, o preferido dos "puristas", à fita magnética –, por outro, parece igualmente evidente que a exibição cinematográfica, nos moldes ritualísticos de fenômeno de massa, deverá permanecer economicamente viável, em função de novos formatos (*vide* as novas estratégias de investimento dos grandes conjuntos de salas, de grande sucesso nos EUA, agora chegando ao Brasil). Enquanto as salas de cinema aperfeiçoam som e imagem para o consumo coletivo, a tecnologia do vídeo também o faz – mencione-se, por exemplo, a perspectiva do tubo de imagem de espessura mínima e superfície ampliada. No limite, a questão da qualidade da imagem tende a dissolver-se, independente do

(7) Theory of Film Practice, Princeton University, 1980 (1ª edição em 1969 pela Editions Gallimard, Paris).

locus do consumo, público ou privado. Mesmo diferenças inerentes à linguagem – a espacialidade cinematográfica define-se mais pelos recortes do quadro bidimensional da imagem cinematográfica, enquanto no vídeo a espacialidade constitui-se sobretudo a partir do objeto que ocupa o centro do quadro – parecem também convergir para o mesmo ponto de fuga.

Voltando ao campo da linguagem, teme-se também que a introdução das novas tecnologias não produza efeitos "artísticos" relevantes, como tampouco não inverta a penúria produtiva da grande maioria dos cinemas "nacionais". Estaria o cinema (e derivados) condenado à narrativa clássica? Até a imagem tridimensional, a imersão total do espectador, estaria fadada a reproduzir a ordem visual subjacente ao modelo hollywoodiano? No momento tecnológico que se antecipa, algumas pistas indicam possíveis desdobramentos que, se não respondem a essas questões, seguramente apontam para novos espaços de comunicação cujas potencialidades começam a desenhar-se. A interatividade, por exemplo, é um dos conceitos mais utilizados para o desvelamento de novos territórios. Em um universo de transmissão de dados em alta velocidade, em todos os sentidos, agregado à crescente capacidade de armazenamento de informações digitais, será inevitável a suspensão do

viés passivo do espectador, que passará a exercer também papéis ativos, como o de narrador. A facilidade de acessos a arquivos de imagens, seja passivamente, pela multiplicação de canais de tv, seja ativamente, por solicitação individual a cinematecas informatizadas, permitirá consumo a um só tempo mais segmentado e abrangente, proporcionando uma oferta de informação audiovisual absolutamente inédita. A rapidez de assimilação e deglutição do espectador contemporâneo, em consequência, intensifica-se, e é evidente que terá repercussões na produção futura.

Parece crível que o impacto das novas tecnologias irá provocar processo de liberação energética no campo audiovisual, fenômeno que não estará circunscrito aos Estados Unidos. Não se trata de prever uma implosão do modelo narrativo clássico, ou ainda uma superação do trauma dos anos 1960, com a restauração do vigor mágico "artístico" daquele período. O é certo é que a exposição e a duplicação do real pela imagem dar-se-ão em velocidades alucinantes, impulsionadas pela voracidade tecnológica. A capilarização dos efeitos dependerá da adaptação institucional que se fizer, desde a moldura legal determinada por cada Estado, até a geração de ambiente de mercado apto ao desenvolvimento dessas novas forças. Nesse contexto, pode-se afirmar

que os limites da narrativa clássica permanecerão, ao mesmo tempo em que serão superados continuamente. Um filme de Rossellini será visto e revisto ao extremo, total e parcialmente, até o limite onde produção e fruição – cineasta e espectador – se confundem. O prazer do desvendamento da linguagem cinematográfica – categoria ontológica que remete aos visonários do período pioneiro do cinema – poderá finalmente vingar, mas isso não significa que a transformação da sociedade por meio da estética cinematográfica irá fatalmente ocorrer. Nem o otimismo ingênuo do tipo "o céu é o limite", que sugere a ideologia do progresso tecnológico contínuo, nem o pessimismo apocalíptico que exclui a priori leituras alternativas à narrativa clássica e propõe apenas um resgate antecipado de umas poucas obras verdadeiramente "artísticas".

O século do cinema – que começou, afinal, com uma fonte de luz acoplada a imagens em movimento – ficará como o século da luz. Os tempos que se anunciam prometem novas possibilidades de luz – superação das dicotomias, novas instâncias de produção e consumo. Ao final dos anos-luz, resta tratar, de novo, do progresso da linguagem.

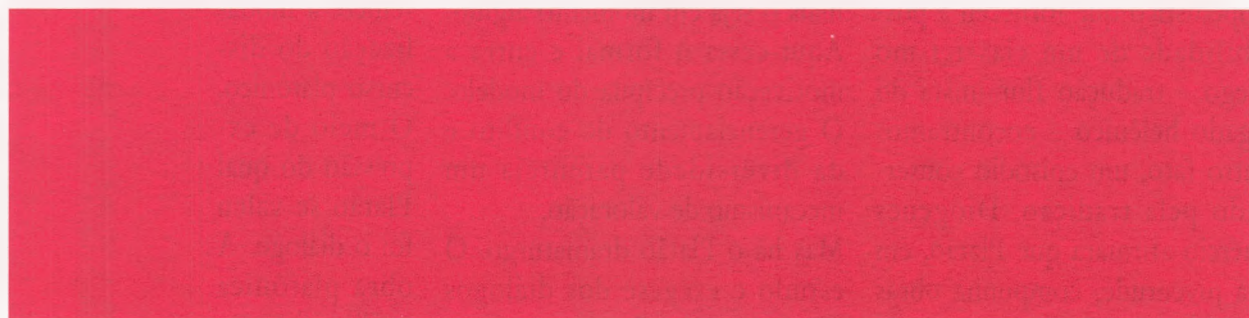
JOÃO B. LANARI BO

é professor do Departamento de Audiovisual e Publicidade da Fac/UnB

PLATÃO

DRAMATURGO

Marcus Mota



Uma dificuldade já se apresenta desde o início. Nosso título é uma proposta de trabalho, um desafio. Motivou-nos a busca sempre atual e imorredoura de desentranhar a motivação cognoscente do fazer artístico. Sempre desconfiamos do formalismo abstrato das codificações filosóficas da arte, bem como da redução desta à metalinguagem crítica e em crise das poéticas modernas.

Ou seja, a obra de arte é um fazer que por seu processo pro-

duz conhecimento. Conhecer aqui não se limita à factível necessidade de identificação ou ao abscondito mistério do criador. É preciso desmistificar a criatividade poética, a atividade imaginante que expressa uma modificação do que já é ou existe.

Se atentarmos para os pressupostos que vão nos guiando, vemos a patente tentativa de trabalhar em um ritmo de questionamento que nos conduz a refutar toda e qualquer tentativa de

normalização de nosso alvo observacional, toda manobra ou procedimento metodológico que condiciona o investigado a um ponto indiscutível por parte do investigador.

Pelos números poderíamos tirar uma imagem concreta de nossa atividade heurística. O título é duplo, composto de dois elementos. Essa dualidade inicial difunde a tensão que os relaciona. Consultando nosso imenso e secular depósito de informações, os fatos históricos nos

lembram da expulsão dos poetas da República imaginada por Platão em sua alegoria da caverna. Ou, de outro modo, como tendo cunhado a palavra filosofia, Platão retorna à cena como protótipo de uma nova modalidade de pensar – o esquematismo e rigor metafísicos. Em Platão e na filosofia, pois, cifra-se uma rivalidade entre pensamento rigoroso e arte vigorosa. Encruzilhada.

No entanto, que um caminho se abra, necessariamente nos conduz à conclusão que haja possibilidades de percursos, não a canonização de opções.

Neste mesmo repositório enciclopédico que forneceu a possibilidade de um classicismo grego – tradução Iluminista do legado helênico – encontramos outro fato, um episódio conservado pela tradição. Diógenes Laércio afirmara que Platão, em sua juventude, compunha obras dramáticas. Rasgou-as após conhecer Sócrates. No detalhe da narração, conjugam-se dois atos diversos que distendem o problema. Há uma ruptura, uma descontinuidade fundamental. A entrada de Sócrates é a oclusão do artista; rasgar as páginas das obras já feitas é iniciar-se em um outro drama. Seriam necessárias e complementares as atitudes? Até quando arte e filosofia permaneceriam antitéticas?

Do que se vê, no momento imediato de nossa percepção, é a evidência que a filosofia res-

guarda o pensar e o efetiva em movimento; enquanto a arte se esvazia deste para melhor garantir sua especificidade. Se fôssemos de par a par enumerando o que um tem e o que ao outro falta, o rol de qualidades se demonstraria orgânico e previsível. Um seria o termo não marcado do outro. Não importa o que se dissesse de um, posto que o outro seria a bombástica realidade diversa. Delineado o modelo formal das oposições e exclusões, nada mais restaria dizer que um só o é porque o outro não é. Contudo, para que isso ocorra, é preciso que um dos pólos deixe de ser, já não mais o seja em momento algum. Aqui cessa o formal e entra a motivação precípua do modelo. O gerenciamento do conflito e da diversidade patenteia um mecanismo de valoração.

Mas há o Platão dramaturgo. O estudo e exegese dos diálogos platônicos confunde-se com a formação dos mecanismos de interpretação e entendimento de nosso Ocidente. Por detrás das operações de legitimação dos textos e busca do sentido que eles apresentam, está a epopéia de estabelecer os referentes dos significados e atos de nossa cultura. Somos herdeiros das anotações às margens desses diálogos. Estes textos são, junto com a Bíblia, o grande livro do mundo, o horizonte de compreensão de nossa comunidade histórica. Em busca da coesão e

coerência destes escritos, a humanidade forjou sua autoimagem. Reler os diálogos platônicos, o libreto desse nosso teatro da existência, é rever propositamente esse transcurso interpretativo.

Cremos que um detalhe de estrutura tenha sido negligenciado, o qual remete à modalização do discurso platônico. O meio de expressão do qual Platão se valeu foi o diálogo. A obra platônica se dinamiza por meio de sua estrutura dialógica. O princípio de composição de cada escrito aponta para uma matriz dramática, processo emergente na cultura helênica, o que nos autoriza a evidenciar a estrutura artística da obra platônica.

As implicações desse enfoque, que radicaliza a estrutura dialógica e dramática da prática composicional platônica, interferem sobre a exegese de sua obra. Ao se considerar Platão um artista, um dramaturgo, procuraremos esclarecer que aquilo de que o autor nos fala está rigorosamente relacionado com o modo como afirma. A construtividade inerente aos seus escritos é condição mesma do entendimento de sua obra. Trata-se de transformar os diálogos em interpretantes e não em interpretados, como veremos a seguir.

Até agora Platão tem sido patrimônio exclusivo dos "comentadores filósofos". A descontextualização de seu processo expressivo em prol da vinculação deste a exposição de conceitos é um procedimento que reduz a perspectiva do texto platônico e que denuncia a prática abstratizante e conceptualizante que expurga o caráter imagético de base ali presente.

Revendo Platão, livrando-o do preconceito contra o imagético, revê-se também a estratégia premente e fatal do dramático

como forma de conhecimento, como sentir-pensar.

Dessa maneira, reelaboram-se os meios pelos quais nós mesmo nos situamos diante do imaginário, ao reconstituir o percurso ambivalente e complexo que Platão percorreu entre o conceito e a idéia, entre o real e o ficcional, entre a verdade e o método.

Tomemos *Hípias menor* como ratificação dessa leitura preocupada em demonstrar a estrutura dialógica dos textos platônicos. A obra é considerada parte integrante do primeiro Platão. Seguindo o desenvolvimento da linha conceptual ou/e da relação dos diálogos com a figura de Sócrates, a crítica especializada especulou uma dinâmica interna da escritura platônica. Dos chamados diálogos aporéticos da primeira fase, nos quais o debate dos protagonistas não conduz a uma resposta definitiva, Platão chegaria aos diálogos da maturidade, nos quais entroniza sua teoria das idéias; a sistematização conceptual do tema tratado marcaria o rigor plenipotente

das faculdades discricionárias de um pensador. *Hípias menor* é um diálogo desta fase. Vejamos o texto.

Aqui nos deparamos com três personagens: Sócrates e o sofista Hípias e um terceiro, Êudico, pouco presente. Note-se a figuração do discurso ao se utilizar pessoas como veículos de discussões. A figura, a pessoa é uma entidade ficcional. Produz-se uma inverossimilhança verossímil para que ocorra o diálogo. Tudo é feito, elaborado. De nada adianta ler esta obra e fazer a correlação entre um exterior do que se lê, no sentido de normalizar a leitura para identificá-la ao burburinho das praças ou a um modelo de conversação elevada. A situação de fala do diálogo é ficcional, mesmo que venha de pessoas reais. Tudo é imaginado. A motivação precípua e fundamental do texto é ficcional.

Mas que mal compreenda essa motivação é o que mais se procura. A ficcionalidade dessa situação de fala aponta para a intencionalidade artística que a caracteriza. A formatividade do

diálogo nos diz que tudo o que ali se apresenta está justificado. As falas, as pessoas, o espaço, o tempo dos eventos (como nos diálogos a concentração de espaço e a dilatação do tempo) indicam um fazer que agencia estes elementos intencionalmente.

De há muito a intencionalidade artística foi mistificada. Um fazer que constrói seu sentido e expressa o sentido de seu fazer no mesmo ato de expressão – eis o que poucos entendem. Sempre o sentido de algo é buscado fora

expresso. Não se pode tornar literal o que é descontínuo. Ilude-se a leitura ao elidir a dimensão estruturada do que lê. Não se pode utilizar o texto como pretexto.

Em nosso caso, *Hípias menor* é um metadiálogo, no sentido que, ao discutir um tema, coloca a si mesmo em discussão. O objeto de discurso é o próprio discurso e quem o profere e dele participa. Senão, vejamos.

A construção dos atores do debate seleciona traços específi-

te, é o falso. Vejamos: a discussão sobre o falso impõe que se considere quem fale dele. Os conceitos aqui refletem quem os usa. O tema é um problema que se irradia por todo o diálogo. O jogo entre falsidade e autenticidade se espalha nas falas, nas situações, na memória do mundo que se representa.

Mais que esta situação metadiscursiva, temos a encenação do contexto mesmo deste artigo: o defrontar-se com textos e a relação entre leitura e interpretação. O diálogo inicia-se com um debate que compara as figuras de Aquiles, na *Ilíada*, e Ulisses, na *Odisséia*, quanto ao caráter e ação. Essa contenda literária demonstra a subutilização do texto homérico como defesa da perspectiva doutrinária de Hípias. Aqui o comentarista fala mais alto que a obra.

Direcionando o comentário para reafirmar a arbitrariedade de suas hipóteses, Hípias se comporta como modelo arquetípico de todas tentativas de normalizar a estrutura de uma obra ficcional em torno de um horizonte conceptual. Hípias transforma-se em protótipo dos pensadores que pulverizam a específica configuração de uma construtividade da linguagem em prol de sentenças unívocas e já conclusas em sua referência. Deflagra-se a conceptualização da imagem o que Hípias realiza, negando a experiência integradora e variacional do pro-

de seu contexto de produção. Ao contrário, a reversibilidade da prática compositiva exige que se busque os valores e os significados no ato mesmo. Trata-se de assumir a finitude inerente ao processo do fazer na qual o próprio ato cria suas condições de possibilidade; o ato cria ao se criar, efetiva-se efetivando. A situação de fala ficcional não é férias da razão ou fuga da realidade – é realce da condição construtiva e intencional de cada elemento representado. Ninguém jamais disse o que está escrito daquele modo que foi

cos que os constroem. Não é qualquer pessoa que vem à cena nem qualquer homem que aqui se representa. O ponto de partida são as famosas contendas literárias da época, típica reunião para o exercício da persuasão mais que a verificação de um saber concreto. O que está em jogo é a utilização instrumental das capacidades do intérprete em administrar o conflito para circunscrevê-lo à sua presunção de verdade.

Tanto que o objeto discursivo de *Hípias menor*, segundo a tradicional leitura conceptualizan-

cesso onírico, ao evitar a interação da obra com sua particularidade, com o leitor e com a cultura. A generalidade do debate elimina a alteridade da vivência imaginativa.

Trava-se, a partir desse momento, um confronto no qual se defrontam a atividade normalizadora de Hípias e a recuperação do imagético, da intencionalidade artística por parte de Sócrates. Esse debate hermenêutico se duplica no debate dos personagens homéricos. O mundo do agora do relato retoma o mundo do tempo heróico.

Neste conflito de interpretações, Hípias apresenta inicialmente sua tese. Ele, que nunca encontrara um homem que lhe fosse superior, domina esse início de texto. Contudo, após seu discurso coerente de mestre-escola, Sócrates, por meio de perguntas, vai sugerindo dúvidas que desconstroem o pretensão arbítrio de Hípias. Mudam os

papéis com a multiplicação das questões. As interrogações são uma alteração do modo de se produzir conhecimento.

Contrariamente às prerrogativas sapienciais e doutrinárias de Hípias, Sócrates restabelece uma compreensão marcada pela abertura de sua aplicação, recuperando as contradições, ambivalências, pluralidades. Para atualizar a contextualização da efetividade do imaginário, que não se deixa encaixar em abstrações morais, Sócrates volta à obra homérica para apontar que existe uma dinâmica da construção dos caracteres, que os personagens são ficcionais no sentido que habitam um mundo marcado pela realidade de sua intenção. (E assim como são as criaturas deveriam ser os homens que a possibilitam...)

Sócrates, pois, afirma-se como mediação que medita e preserva a realidade do imaginário, dos atos fundadores da cultura contra o ímpeto racional

lista sofista. Este movimento, em sua nova experiência da linguagem, do *logos* – que confina a palavra à adequação, à *ortótes*, busca a uniformização das práticas produtoras de sentido. Desta forma, a atividade artística, criadora da imagem da cultura partilhada por todos, necessitava de uma intervenção controladora. Neste embate entre Hípias e Sócrates, demonstra-se o entrelaço dos guardiães da pluralidade contra os defensores do monologismo.

Pouco a pouco, a desconstrução da verdade de Hípias constrói sua figura como ela é, seu saber apreendido em sua conjuntura. Sócrates afirma que Hípias sabe muito em virtude de sua mnemotécnica. Pulverizando as configurações artísticas em generalidades morais e indiscutidas, Hípias, ironicamente, recai em dados, em informações sem contexto. Trabalha-se para evitar a intencionalidade construtiva em sua faticidade através de dois movimentos cognoscentes complementares. Um, o das abstrações, que, em sua procura de categoriais, rompe com as cadeias constituintes dos fenômenos, formando um modelo que os evidencia e significa; outro, o dos dados, denota a injuriosa acumulação de percepções indefinidas, mantidas pela plausibilidade do categorial. São dois movimentos complementares de reposição de absolutos, de aplicabilidades sem horizontes

que, nessa aporia indiferenciada, de não precisar quando, onde, como, quem e nem por que os feitos existem, tomam de sua realização, a mendicância invertida: encobre-se o ato de entendimento ao mascarar suas limitações, a sensibilidade que os dignifica.

Termina essa contra-aula de literatura pela impossibilidade de Hípias ceder, em seus argumentos, diante da impossibilidade também de realizar seu projeto racionalista. Desta maneira, ocorre um distanciamento que, em sua concretude espacializante, situa os oponentes na diferença que os define. Sócrates afirma pensar uma vez de um modo, outra vez, diversamente. Destas variações, Sócrates resguarda as incertezas que tocam o tema do diálogo. A franja de indeterminação que acompanha os fenômenos de sentido, atualizados pelo questionamento socrático, devolvem para nós a historicidade não iluminista da Grécia, sua vocação dramática. O dramático redobra a formação cultural helênica pautada pelo *agon*, pela disputa, como nos jogos, nas lutas, na religião, na guerra e na arte.

Hípias maior distende a perspectiva de *Hípias menor* e elabora a roteirização de um esforço de superação de todo o impulso extirpador do *agon* que a modernidade helênica almeja. Contrariamente ao Platão abstrato e patrono do filósofo,

depreende-se o contrário dessa expectativa. Platão retoma o conflito, negando os absolutos – disposição de se interromper os fluxos e refluxos das descontinuidades.

O espaço dessa negatividade dos absolutos, ao qual Sócrates conduz seu interlocutor, ascende

contraditoriamente, reduzir ao ponto de partida – nada realizado. O fazer desse pensar contra o pensamento termina em um círculo, devolvendo o que não realizou. Eis a ironia dessa cadeia de raciocínios.

Reorientado, distendendo e ratificando tal perspectiva unifican-



para uma tragédia da razão, que purga, na raiz, o projeto normalizador dessa modernidade às avessas. Trata-se de uma verdadeira cesura à razão que se surpreende inconclusa, suspendendo qualquer vaticínio total. Tal pensar, em suas cadeias de raciocínios, implode-se frente à impossibilidade de reduzir o investigado a um sistema. Na verdade, inverte-se o projeto de suprimir as contradições para,

te, temos o diálogo *Hípias maior*. Neste, a construção irônica do relato dramatiza uma instância configuradora de tamanha desarticulação de um *telos* racional que o riso transparece. Aqui o humor é testemunho da concretude, da carnadura do mundo a serviço de uma integração entre categorias reflexivas e modalidades existenciais. Mais que uma tematização sobre o belo e conseqüente impotência

de defini-lo em razão de sua margem aporética (que indica uma presumível e imatura fase da parte final da obra platônica, marcada pela "descoberta da teoria das idéias") nos defrontamos com um conjunto de estratégias representativas que realçam a formatividade de sua expressão. O guia deste diálogo não é um conceito mas as transformações que os agentes enfrentam, não só em expor algo, mas em exporem a si mesmos. Eis um fator interpretativo que tem faltado nas abordagens dos diálogos platônicos: esquece-se sempre a estrutura dialógica que os fundamenta. Sempre que estamos de olhos nas pragmáticas teorias da linguagem que condicionam a fala a uma estrutura comunicativa unidirecional e estática, na qual o dizer é nomear e tornar-se veículo de idéias, oblitera a realidade da linguagem que é a de uma cena, de um encontro, de uma disponibilidade na qual quem fala objetiva-se em seu dizer. Em *Hípias maior*, o que está em jogo não é o *quê* do dis-

curso, mas o *quem*. Há uma diferença escalar e radical que pontua as modificações que o sujeito sofre no uso da palavra. Do debate, onde não há um privilegiado pólo de comunicação, irrompe a linguagem mesma em sua potência figurativa.

Confrontam-se, como no monodialogo de Riobaldo e seu mudo interlocutor em *Grande sertões veredas*, Hípias e Sócrates. Tradicionalmente, atribui-se à discussão do belo o foco deste diálogo. E *Hípias maior* inicia-se com Sócrates saudando Hípias por "belo e sábio Hípias".

Belo já não é mais o objeto do discurso, mas um de seus agentes cênicos. Já por este detalhe de texto, nota-se a mudança da perspectiva e a conseqüente ambigüidade que se cria. Ambigüidade, pois atribui-se a quem dará as repostas e ao que não terá nenhuma resolução, logo no princípio do relato, a finalidade do diálogo. Neste jogo de proximidades e distâncias, a antecipação funciona como desligamento de qualquer

motivação prévia condutora da obra. A antecipação, que justapõe, transgride a normalidade encaminhadora de um debate no qual se observaria a confirmação de premissas indiscutidas. Sem amarras e controle caminha o texto, já paradoxal, em uma atmosfera de ordem. Não temos um movimento crescente de superação das etapas posteriores. Já se começa em uma instância na qual a veridicção se submete ao improvável.

Tal saudação de Sócrates é comprovada pelo auto-elogio de Hípias que se diz o mais sábio dos homens, novamente. Porém, tal assentimento só retoma a disparidade de qualidades, o despropósito da situação. A saudação e toda a positividade com a qual Sócrates veste seu parceiro, visa ao efeito contrário, mesmo que retardado, para o leitor. A instabilidade da fala inaugural socrática contamina seu dito, insuflando-o de uma moldura ambivalente. Sócrates sempre dirá a mesma coisa visando outra. Ao invés da

monomania conceptual verificadora de uma base imutável, vemos a variação de um mesmo princípio fundamental que é o ritmo de dispersão de uma dualidade que não se resolve.

Daí complementam-se a saudação de Sócrates e o auto-elogio de Hípias, pois o primeiro é o horizonte para a compreensão de suficiência ineficiente do segundo. Não temos aqui um maniqueísmo, mas uma íntima colaboração entre os dois agentes cênicos, posto que Sócrates desvelará o latente-epidérmico de seu companheiro de debate.

Por isso, logo em seguida, Sócrates, como sempre o fará, confirma a dimensão superior e perfeita de Hípias, associando-o, sem demora, à prática sofista de cobrar pelo conhecimento que ensina. Conjugam-se a perfeição e o belo na corrosão de aura intocável.

Note-se a estratégia de Platão. Princípiamente Hípias na máxima escalaridade de sua presença e aos poucos seus privilégios vão sendo desconstruídos. O alvo de Sócrates

é o homem, o qual entenderá pelo que diz. Como se fosse algo feito, uma obra, Hípias será submetido à explicitação do que o constitui, daquilo que fundamenta sua realidade – suas crenças. Este esvaziamento do sujeito corresponde à captação da matéria-prima que o origina e sustenta. Que arte, que plasticidade mantém e erigiu Hípias? Entretanto, ao abordá-lo, como intervir em uma inteireza tão perfeita e bem acabada?

Hípias é o hiperbólico do belo, insofismável índice de indiscutida posição senhorial. Seu raio de ação atinge a tradição, a historicidade de todos os helênicos, ao contrapor sua superioridade de ensinar e obter lucro e ação sobre os negócios públicos aos sábios do passado, ainda não inteirados da moderna cisão do público e do privado. O belo aqui se acopla ao útil.

Por detrás dessa discussão primeva,

neste primeiro rompante da onipotência de Hípias, encontra-se a emergência da subjetividade na cultura grega. Seu modernismo extemporâneo, incidindo sobre a tradição, promove incidência nos valores da antiguidade. O diálogo buscará singularizar o impacto dessa subjetividade por meio de uma crítica integrativa que encena a ilusão, a ficcionalidade indeterminada que a referenda. Ou seja, o discurso do *logos* contra o *mithos* intenciona converter a essência variacional deste em abrangência totalitária. Como em uma miopia interpretativa, confunde-se o poder de tudo fazer com efetuar uma totalidade totalitária, da qual Hípias é verdade e persona.

Negando o passado, compromete-se o presente à futuridade de um projeto marcado pela convergência à sua situação exclusivista. E, desta operação, a subjetividade proposta metamorfoseia-se em evento na cultura, dilatando a importância do texto platônico e a pluralidade de níveis que o motiva. A egolatria é a supressão da historicidade e o provimento de uma cultura inibidora das diferenças.

Não se deve esquecer que essa convergência significadora cria saber, uma ciência a serviço do sábio que procura atingir a universalidade, ocultando a particularidade de quem a manifesta.

Após apresentar seu personagem, descaracterizando-o, novo

desvio da temática do belo se realiza. Platão simula um diálogo fictício dentro desse diálogo que já é imaginado. Sócrates interpela Hípias quanto a um terceiro ausente e inominável que lhe faz perguntas. Sócrates quer aprender com Hípias como se resolvem as questões propostas por este desconhecido. A partir desse ponto, *Hípias maior* se estrutura na ficcionalização de uma possível situação que deixa de ser virtual para ser concreta no instante em que os papéis do diálogo simulado são ocupados pelos agentes do aqui e agora da fala. Sócrates convida Hípias para ser questionado pelo terceiro que será intermediado pelo próprio Sócrates. O adversário de Sócrates será também o de Hípias. Os ausentes se presentificam, formando uma coexistência entre imaginação e realidade. Todos se unem na interrogação sobre o que é o belo, tópica novamente desimportante. As formas de raciocinar denunciam situações existenciais. O pensar é um meio que, no limite de sua aplicação, indica quem o utiliza. No início desse debate fictício, como é o debate que mal começou e nem vai terminar, Hípias surge novamente como autoconfiante em sua dominância. Diz ser a pergunta sobre o belo um problema menor, insignificante até. Note-se a técnica de espelhismo aqui adotada. Recupera-se o mesmo *ethos* do personagem do início do texto. É como

se tudo não saísse do ponto de partida. Assim sendo, nada começa nem finda.

Contíguo a esse auto-elogio, novamente vem a benévola e irônica positividade com a qual Sócrates trata Hípias, dizendo que se ele sabe tudo será mais fácil responder a questão para o adversário ausente.

Para tanto, Sócrates propõe o dito jogo, a encenação na qual Sócrates fará o papel do adversário oculto e Hípias o do Sócrates. O detalhe e a especificidade dessa modificação de papéis passa despercebida para quem corre velozmente atrás das idéias e esquece dos caracteres em cena. Para ler e entender essa intencionalidade representativa, é preciso dramatizar o que acontece, ver que estamos diante de um teatro que nos faz ver e imaginar nesse visto. Há uma cena na qual

personagens reais são tomados para um palco, sendo, então, ficcionais e trocam seus papéis por outro papel ficcional. Essas viragens e trocas modificam o estatuto cognitivo dos que se apresentam em cena, integrando-os na pluralidade que os condiciona, a partir de agora e sempre. A alternância impõe a reversibilidade dos papéis e a complementaridade das atuações que se desenvolvem em um diálogo que é mais que a troca das palavras. A troca de palavras retoma a troca de contextos nos quais ninguém deixa de ser o que é; sendo o que já são, modificam seu ser, ganham algo a mais que ilustra melhor o que eram. O falso ignorante que é Sócrates agora é protagonizado por um falso sábio verdadeiro ignorante. Mais que isso, confirma-se o princípio dialógico que rege *Hípias maior*. Em uma teoria normal da comunicação, confundem-se os papéis utilizados para o exercício da fala com as pessoas. Tanto que a comunicação se faz unidirecionalmente, de um emissor ativo que lança sua palavra para a passividade de um receptor, como o próprio nome já diz. Os nomes atestam a exclusão da interação verbal. O objetivo do dialogismo ficcional é romper com a constância referencial e confirmar, que o intercâmbio por meio da palavra faz-se mais que na direta emissão/recepção de informações, como em uma mecânica de fluídos. Isto é o con-

torno exterior de uma forma sem volição. A interação verbal é metáfora epistemológica que traduz, fenomenologicamente, uma ontologia, um processo básico de construção de sentido. O diálogo é a irrupção do outro no ser, é a emergência da contextualização real da subjetividade, ultrapassando sua pretensa monorientação.

Vejamos como o diálogo irá se desenrolar: Sócrates, que é Sócrates, e não o falso ignorante, vai refutando cada uma das respostas de Sócrates-Hípias, sempre reintroduzindo as dúvidas e o raciocínio do ausente desconhecido. Sócrates-Hípias vai, pouco a pouco, transformando-se, deixando de ser o falso sábio e assumindo a faticidade do verdadeiro ignorante. A transformação do caráter que o

antigo Hípias experimenta é correlativa à aporia para a qual o diálogo rumo. Mas a mudança de Hípias se faz bem marcada, sem que ele nunca deixe de ser quem é. Não há redenção aqui; não temos uma leve passagem mas um transtorno, uma vertigem na qual debate-se internamente o sujeito, sempre prestes a fazer vingar a luz de sua verdade, eterna e estática. Em

nenhum momento há a transfiguração eliminadora dos conflitos que se avolumam. Nunca Hípias vai concordar totalmente com Sócrates.

Por meio de assertivas provisórias, vemos a ruína alegórica das certezas de Hípias, sem que este se subtraia de sua pretensão. Ele chega ao imponderável do que

devolvendo-lhe sua dinâmica histórica.

Vendo a impossibilidade de Hípias responder às refutações que lhe são dirigidas, Sócrates altera novamente os papéis. Supõe que o terceiro que ele representa, em vez de perguntar, dará as respostas. Mais que uma mudança de funções, temos

novamente outra ruptura com a unidade abstrata do texto movida e comovida para um relato que se resumiria em ser uma inquisição persuasiva e eficiente. Esta e as outras variações descredita a finalidade do debate, retirando-o de uma arenga conceptual e direcionando-o para uma representação dramática.

Aqui confirma-se novamente a diferença da posição platônica. O modo

sustenta, ao limite de verificação de sua capacidade de manter o que acreditava sem se entregar ao que o arrebatava e o destrói. Todos em palco são seres ficcionais. Só existem na realidade de seu paradoxo. Como seres imaginários, solicitam o paroxismo que os nutre. São criaturas liminares, mediadoras. São mediadores estéticos que encenam o drama da compreensão humana,

como fazia conhecimento, o saber que ele encena em seus diálogos, configura sua opção e oposição dos modos e usos da linguagem em seu tempo. O *quem* dos textos platônicos é o sujeito constituído pela linguagem e não o de uma palavra que destitui o sujeito da criatividade e transformação inerente à autêntica dimensão do *logos*. Contrariamente à especulação

sofística, que iguala o ser ao pensar, gerando um monitoramento da alteridade e da compreensão, Platão se expressa pela sensibilidade efetuando-se como conhecimento. Contra a persuasão eliminadora dos problemas e a palavra ratificadora e infimadora de pressupostos tácitos, Platão revigora a afetividade em sua pluralidade coerente e a linguagem como acesso a essa abertura do ser.

O que importa mais não é a discussão sobre o conceito, que a idéia não pode resolver nada. Perguntas e respostas anteriores são paramovimentos que encenam o acontecimento da linguagem na solicitação do fazer, do saber fazer. Esta experiência platônica da palavra-cena, por meio do princípio dialógico de composição, aponta para a destinação humana rumo à interação entre linguagem e obra. A linguagem espelha e refrata a estrutura da criatividade da compreensão. Gesto, aceno, índice, grito e sentido são algumas das múltiplas funções do corpo que fala na linguagem.

Estes dois últimos momentos dos papéis pelos quais Hípias e Sócrates procuram representar a resolução do enigma-beleza complementam-se. São duas cenas sem começo e nem fim que só reintroduzem a negatividade do absoluto de qualquer conhecimento que, em sua tangência com a materialidade ou com a abstração, frustram-se como pro-

posição de saber válido. Da simulação primeira à simulação segunda, falsos, limitados e sem horizonte se manifestam o empirismo do senso comum tornado bem senso, nas respostas de Hípias-Sócrates ou na especulação filosofante-sistêmica do Platão-desconhecido-responder. Este não consegue convencer Hípias quanto ao questionamento do belo, ele mesmo perfilando ordens da razão sem, contudo, apesar de tudo tão relacionado e concatenado, expurgar a dúvida que permanece.

Tanto que *Hípias menor* encerra-se naquela negatividade e situação aporética tão decantadas pelos estudiosos.

Vejamos a cena final. Aqui Hípias, sempre instigado pela utilidade das coisas, pergunta a Sócrates (todos agora em seus papéis "verdadeiros") para que serviu toda essa discussão da qual só restaram pedaços, estilhaços de uma idéia que não se completa. Defende que o debate deve ter seu lugar nas situações institucionais que

intencionam apresentar um monitoramento da atenção dos ouvintes (tribunais e conselhos) para um consenso, para uma resolução final. Defendo a instrumentalização da palavra rumo à estabilidade do sentido, equilíbrio de posições e consenso abstrato, Hípias conclui rechaçando tudo o que contrário disto seja.

Sócrates concluiu em sua fala não poder aceitar essa ordenança posto que aquele seu adversário ausente, que mora em sua casa e é um parente bem próximo, não o deixaria em paz. Observe-se a agudeza pela qual *Hípias menor* se encerra. Este outro que mora em sua casa e é um parente é o próprio Sócrates. O adversário concreto-imaginário é o grande *quem* do discurso, tão desconhecido como a definição do belo. Assim como há mais de um Hípias no texto, temos mais de um Sócrates. Neste teatro de vários níveis – um diálogo que possui vários diálogos em transformação e abertura, em sua multi-

perspectivação dramática – movimenta-se esse agente imaginário que domina a cena e que não deixará a consciência de Sócrates em paz; é um

mediador cênico da dinâmica plural que a compreensão e a linguagem no desvelar da criatividade os sobredeterminam. Este a mais que sempre falta, essa carência que não se sacia, essa pergunta que não é respondida, esse debate que não cessa, esse pulsar que não morre indicam a perpétua vigília do homem quando se vê assaltado contra a reificação de suas possibilidades – a resignação do fazer ao reproduzir. As inversões, transformações e mudanças retomam e recuperam a estrutura da criatividade, o destino de obra que temos. Nunca confundir o fazer com o já feito, o produto com o processo – eis a divisa platônica que mantém acesas as motivações que o pensamento mítico conservou: o que é, engendra-se. Face à inversão da casualidade produtiva, torna-se preciso lembrar a temporalidade da vida em seus momentos de realização e autoplasmação. Longe do Platão pulverizado pelas Concordâncias de concei-

tos, temos aqui um Platão concreto, uma Grécia não iluminista, uma razão aplicada ao seu verdadeiro contexto em função de esclarecer as virtuais configurações da linguagem.

Podemos agora contemplar a tragédia filosófica da historiografia tradicional e o drama da filosofia em sua epopéia de eliminar o horizonte dramático subagente e originário. Revê-se que a negatividade dos diálogos iniciais platônicos não é um momento a ser superado e repudiado pelos grandes diálogos da maturidade. Do dialogismo à ficção filosófica, Platão sempre retoma o grau de indeterminação que cerca os fenômenos da compreensão do/no mundo.

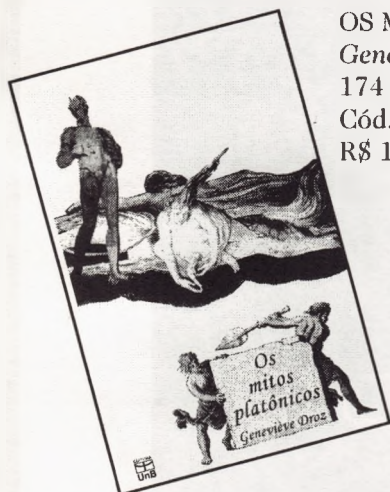
Se acaso assim não fosse, terminaria ele *A república*, em seu nono livro, antes do mito de Er (veja a economia mítica da obra platônica) explanando sua conversão às idéias desta maneira? "Compreendo. Referes-te à cidade que edificamos há pouco na nossa exposição, àquela que está

fundada só em palavras, pois creio bem que não se encontra em parte alguma da terra./ – Mas talvez haja um modelo no céu, para quem quiser contemplá-la e, contemplando-a, fundar uma para si mesmo. De resto, nada importa que a cidade exista em qualquer lugar ou venha a existir, porquanto é pela suas normas, e pelas de mais nenhuma outra, que pautará o seu comportamento".

O aporético e o metafísico são, na real dimensão da cultura grega, diante de sua modernidade, usos dramáticos do imaginário, teatros desse concreto Platão dramaturgo. Dioniso nos faz delirantes em seus sonhos fatais. A separação entre o sensível e o inteligível (*khōrismós*) e a condenação dos poetas necessitam de uma revisão, contrária à contemporânea condenação do platonismo tão em moda nos dias de hoje.

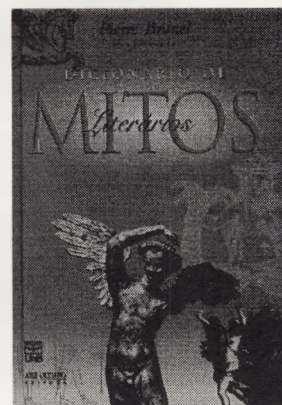
Marcus Mota é professor do Departamento de Artes Cênicas da UnB

CONHEÇA NOSSOS ÚLTIMOS LANÇAMENTOS



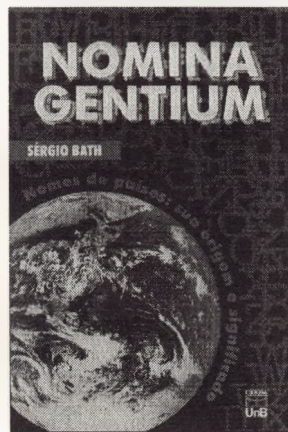
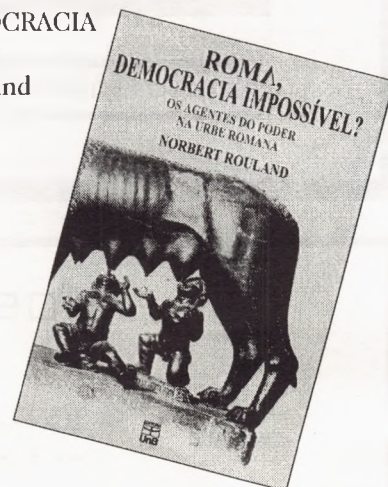
OS MITOS PLATÔNICOS
Geneviève Droz
174 páginas
Cód.: 017973
R\$ 17,00

DICIONÁRIO DE
MITOS LITERÁRIOS
Pierre Brunel
939 páginas
Cód.: 018546
R\$ 69,00

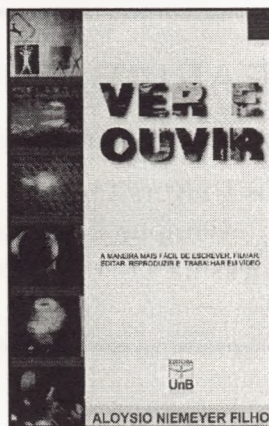


REFORMA DO ESTADO
E DEMOCRACIA
NO BRASIL
Eli Diniz e Sérgio Azevedo
425 páginas
Cód.: 046361
R\$ 32,00

ROMA, DEMOCRACIA
IMPOSSÍVEL?
Norbert Rouland
477 páginas
Cód.: 17281
R\$ 34,00



NOMINA GENTIUM
Sérgio Bath
100 páginas
Cód.: 043044
R\$ 10,00



VER E OUVIR
Aloysio Niemeyer Filho
186 páginas
Cód.: 018813
R\$ 19,00

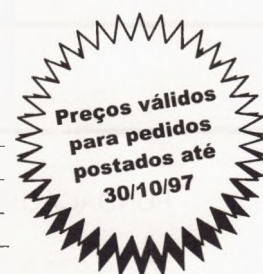
Faça agora o seu pedido

CUPOM

Desejo receber os livros de códigos: _____, na forma de pagamento abaixo assinada.

- ☐ Desejo assinar a revista *Humanidades* (preço assinatura anual R\$ 25,00)
☐ Cheque nominativo à Editora Universidade de Brasília em anexo (favor envelopar)
☐ Reembolso postal
☐ Cartão de crédito

Nome do cartão: _____ Val. _____
 Número do cartão: _____
 Nome: _____
 Endereço: _____ Bairro: _____
 Cidade: _____ UF: _____ CEP: _____
 Telefone: _____ Assinatura: _____



VISITE A MAIS NOVA LIVRARIA VIRTUAL DA REDE



Nosso endereço: <http://www.unb.br/edu> - EMail: editora@unb.br

NOSSAS LIVRARIAS EM BRASÍLIA

- SCS. Qd. 4, Bl. A, Nº170 - Térreo
- ICC - NORTE - Campus Universitário, Asa Norte (Ceubinho)
 - Centro de Vivência - Campus Universitário, Asa Norte
- Aeroporto Internacional de Brasília - ED 12 - Embarque Setor "D" Loja 12

IMPRESSO

ISR-47-580/85
UP CT/GOP
DR/BSB

CARTÃO RESPOSTA COMERCIAL

NÃO É NECESSÁRIO SELAR

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

70919-970 BRASÍLIA-DF

A PETROBRAS VAI CONTAR PARA VOCÊ A HISTÓRIA DE 380 MIL CRIANÇAS QUE GANHARAM O DIREITO DE SONHAR.



Com o Projeto Leia Brasil, a Petrobras abastece o sonho e a imaginação de mais de 380 mil crianças. A história começou em 1992, quando, em convênio com a Biblioteca Nacional, a Petrobras transformou caminhões em bibliotecas volantes. Hoje, o Projeto Leia Brasil já conta com 12 caminhões, levando para 301 escolas da rede pública de ensino um acervo de 180 mil livros, vídeos educativos e documentários. Além disso, o Projeto inclui a promoção de eventos com contadores de histórias e cursos de capacitação para mais de 9.750 professores. Com o Projeto Leia Brasil, a Petrobras espera continuar transformando sapos em príncipes por muitos anos.

**PETROBRAS**

Ministério
de Minas
e Energia



Brasil
EM AÇÃO

Naoum Plaza.

O hotel que hospeda
os mais importantes
príncipes, imperadores,
chefes de estado e
chefes de família.



O novo Sistema Brasileiro de Classificação dos Meios de Hospedagem confirmou o Naoum Plaza como o primeiro hotel cinco estrelas de Brasília. Por isso, é a escolha natural das pessoas importantes que passam pela capital federal. Pessoas como você, que nunca perdem a majestade. Sempre que estiver em Brasília hospede-se no Naoum Plaza Hotel. Você vai se sentir um presidente. Um presidente não, um primeiro-ministro. Quer dizer, um rei. Melhor dizendo, um imperador...



NAOUM PLAZA HOTEL
BRASÍLIA-DF
★ ★ ★ ★ ★

or Hoteleiro Sul - PABX (061) 322-4545 - FAX (061) 322-4949 - TELEX 61-2928 - NPHT TOLL FREE (061) 800-4844 - CEP 70.322-914 - E-mail: naoum@brasilia.com.br - Home Page: www.brasilia.com.br/naoumplaza

