MÁRCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK
organizadora

ARTE E PALAVRA

Experiência de pensamento em ato do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ (1985-1990)

EDITORA UFRJ

ARTE E PALAVRA

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitora	Denise Pires de Carvalho
Vice-reitor	Carlos Frederico Leão Rocha
Coordenadora do Fórum de Ciência e Cultura	Tatiana Roque

Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro

Diretor	Marcelo Jacques de Moraes
Diretora adjunta	Fernanda Ribeiro
Conselho editorial	Marcelo Jacques de Moraes (presidente) Cristiane Henriques Costa David Man Wai Zee Flávio dos Santos Gomes João Camillo Barros de Oliveira Penna Tania Cristina Rivera

Marcia Sá Cavalcante Schuback (org.)

ARTE E PALAVRA

Experiência de pensamento em ato do
Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ (1985-1990)

EDITORA UFRJ

© 2022 Marcia Sá Cavalcante Schuback

Ficha catalográfica elaborada por Maria Luiza Cavalcanti Jardim (CRB7-1878)

A786 Arte e palavra [recurso eletrônico] : experiência de pensamento em ato do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ (1985-1990) / Marcia Sá Cavalcante Schuback (org.). – Rio de Janeiro : Ed. UFRJ, 2022.
1 recurso eletrônico (313 p., il.) : digital

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-88388-11-2

1. Arte. 2. Cultura. I. Schuback, Marcia Sá Cavalcante. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fórum de Ciência e Cultura.

CDD: 306

Coordenação editorial
Maíra Alves
Thiago de Morais Lins

Preparação de originais
Patrícia Vieira

Revisão
Josette Babo
Vânia Garcia

Projeto gráfico, capa e diagramação
Louise Xavier Dantas

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FÓRUM DE CIÊNCIA E CULTURA

EDITORA UFRJ
Av. Pasteur, 250, Urca
Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-902
Tel./Fax: (21) 3938-5484 e 3938-5487

www.editora.ufrj.br

LIVRARIA EDITORA UFRJ
Rua Lauro Müller, 1A, Botafogo
Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-160
Tel.: (21) 3938-0624

www.facebook.com/editora.ufrj

Apoio: Fundação Universitária José Bonifácio

Sumário

Lista de figuras 9

Agradecimentos 13

Introdução 15
Marcia Sá Cavalcante Schuback

Parte I: Pensando Arte e Palavra hoje (2020) 25

Arte: palavra 27
Marcia Sá Cavalcante Schuback

O teatro e a frequência da palavra 37
Angela Leite Lopes

Música e pensamento 57
Carole Gubernikoff

Palavra e silêncio: tessituras entre arte e psicanálise 65
Evandro Salles

Em direção à pós-verdade 89
Nizia Villaça

Parte II: Lembrando Arte e Palavra (1985-1990) 105

Pintura, teatro 107
Paule Thévenin

A necessidade da crítica 123
Gerd A. Bornheim

A crítica e o labirinto das perspectivas 131
Márcia C. de Sá Cavalcanti

Direções 143
Angela Leite Lopes

Música e crítica 149
Carole Gubernikoff

Oásis ou deserto? 155
Nizia Villaça

O que engendra Athos Bulcão 161
Evandro Salles

Espaço amoroso: algumas rotas da ausência 167
Afonso Henriques Neto

Poesia e cena: apontamentos em torno do simbolismo 181
Fátima Saadi

O homem e a liberdade 187
Marcio Tavares d'Amaral

Gesto e palavra 195
Maria Moreira

O dia e a noite: cadernos de Georges Braque 1917-1952 197
Georges Braque

Temas e variações: introdução 205
John Cage

O silêncio da fala 215
Emmanuel Carneiro Leão

Pedaços de silêncio 225
Rodolfo Caesar

A unidade som-silêncio como experiência mítica na música indiana 229
H. J. Koellreutter

A república do silêncio 233
Jean-Paul Sartre

Música: Orfeu 237
Guilherme Vaz

Notas sobre a pintura 241
Guillaume Apollinaire

Orphée 245
Paul Valéry

Orfeu 247
Paul Valéry

A perspectiva do olhar de Orfeu 249
Antonio Guedes

25 m² 253
Beto Tibaji

Cultura negra e ecologia 255
Muniz Sodré

Parte III: Material iconográfico 273

Lista de figuras

Figura 1. Corredor lateral da Capela de São Pedro de Alcântara do Palácio Universitário, Fórum de Ciência e Cultura/UFRJ. 17

Figura 2. Leonardo Netto em "O homem com a pedra na mão", #EmCasaComSesc. 44

Figura 3. Grace Passô em *Frequência 20.20*, #EmCasaComSesc. 46

Figura 4. Angela Leite Lopes em *O teatro dos ouvidos*. 48

Figura 5. José Celso Martinez Corrêa, Roderick Himeros e Igor Marotti em *Roda viva*. 50

Figura 6. Gabriela Carneiro da Cunha em *Altamira 2042*. 52

Figura 7. Cia PeQuod em *A última aventura é a morte*. 53

Figura 8. Cesar Soares em *Fragmentos da valsa*. 54

Figura 9. Paule Thévenin desenhada por Antonin Artaud. 106

Figura 10. Antonin Artaud apertando fortemente seu lápis contra um determinado ponto de seu corpo. 109

Figura 11. Encenação de *Les Cenci*, de Antonin Artaud, no Théâtre des Folies-Wagram, 1935. 116

Figura 12. Fac-símile da página 1 do ensaio "A necessidade da Crítica", de Gerd A. Bornheim, publicado no primeiro número da revista *Arte e Palavra* em 1986. 122

Figura 13. Fac-símile da primeira página do ensaio "A Crítica e o Labirinto das Perspectivas", de Márcia C. de Sá Cavalcanti, publicado no primeiro número da revista *Arte e Palavra* em 1986. 130

Figura 14. Fac-símile da primeira página do ensaio "Música e Crítica", de Carole Gubernikoff, publicado no primeiro número da revista *Arte e Palavra* em 1986. 148

Figura 15. Fac-símile da primeira página do ensaio "Espaço amoroso: algumas rotas da ausência", de Afonso Henriques Neto, publicado no segundo número da revista *Arte e Palavra* em 1987. 166

Figura 16. Fac-símile da primeira página de "Poesia e cena: apontamentos em torno do simbolismo", de Fátima Saadi, publicado no segundo número da revista *Arte e Palavra* em 1987. 180

Figura 17. Fac-símile da primeira página de “O dia e a noite: cadernos de Georges Braque 1917-1952”, de Georges Braque, publicado no número 2 da revista *Arte e Palavra* em 1987. 196

Figura 18. Fac-símile da primeira página de “O silêncio da fala”, de Emmanuel Carneiro Leão, publicado no terceiro número da revista *Arte e Palavra*, em 1988. 214

Figura 19. Fac-símile da primeira página de “Pedaços de Silêncio”, de Rodolfo Caesar, publicado no terceiro número da revista *Arte e Palavra* em 1988. 224

Figura 20. YASUICHI AWAKAWA. Japão. 227

Figura 21. Fac-símile da primeira página de “A unidade som-silêncio como experiência mítica na música indiana”, de H. J. Koellreutter, publicado no terceiro número da revista *Arte e Palavra* em 1988. 228

Figura 22. Fac-símile da primeira página de “Música: Orfeu”, de Guilherme Vaz, publicado no número 4 da revista *Arte e Palavra* em 1989. 236

Figura 23. Montagem do cenário de *O olhar de Orfeu* no pátio interno do FCC. 252

Figura 24. Capa do número 1 da revista *Arte e Palavra*. 274

Figura 25. Capa do número 2 da revista *Arte e Palavra*. 275

Figura 26. Capa do número 3 da revista *Arte e Palavra*. 276

Figura 27. Capa do número 4 da revista *Arte e Palavra*. 277

Figura 28. Cartaz do Concerto *Marilia de Dirceu*: Modinhas do Século XVIII realizado no FCC. 278

Figura 29. Cartaz do evento *Artaud* realizado no FCC. 279

Figura 30. Cartaz do espetáculo *O olhar de Orfeu* realizado no FCC. 280

Figura 31. Claudia Viana e Beto Tibaji, no ensaio de *O olhar de Orfeu*, no pátio interno do FCC. 281

Figura 32. Espaço cênico de *O olhar de Orfeu*. 282

Figura 33. Beto Tibaji em *O olhar de Orfeu*. 282

Figura 34. Cartaz do espetáculo *A princesa branca*, realização do FCC. 283

Figura 35. Christine Lopes, no ensaio de *A princesa branca*, no Salão Leopoldo Miguez, realização do FCC. 284

Figura 36. Christine Lopes em *A princesa branca*, no Salão Leopoldo Miguez, realização do FCC. 284

Figura 37. Claudia Viana e Christine Lopes em *A princesa branca*, no Salão Leopoldo Miguez, realização do FCC. 285

Figura 38. Cartaz do espetáculo *Valsa nº 6* realizado no FCC. 285
Figura 39. Angela Leite Lopes em *Valsa nº 6* no Salão Vermelho do FCC. 286
Figura 40. Angela Leite Lopes em *Valsa nº 6* no Salão Vermelho do FCC. 287
Figura 41. Angela Leite Lopes em *Valsa nº 6* no Salão Vermelho do FCC. 288
Figura 42. Cartaz de pré-estreia do filme *The way it is* exibido no FCC. 289
Figura 43. Cartaz do evento Novas Subjetividades realizado no FCC. 290
Figura 44. Cartaz do concerto *Palavra e Arte* realizado no FCC. 291
Figura 45. Cartaz do evento Antropologia do Espaço Urbano realizado no FCC. 292
Figura 46. Cartaz do curso de extensão universitária realizado no FCC. 293
Figura 47. Projeto gráfico para os cartazes das atividades do FCC feito por Evandro Salles. 294
Figura 48. Capa do catálogo da exposição de artes plásticas intitulada Arte e Palavra realizada no FCC. 295
Figura 49. Página 1 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra* realizada no FCC. 296
Figura 50. Página 2 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra* realizada no FCC. 297
Figura 51. Página 3 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra* realizada no FCC. 298
Figura 52. Página 4 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra* realizada no FCC. 299
Figura 53. Página 5 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra* realizada no FCC. 300
Figura 54. Página 6 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra* realizada no FCC. 301
Figura 55. Página 7 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra* realizada no FCC. 302
Figura 56. Página 8 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra* realizada no FCC. 303
Figura 57. Página 9 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra* realizada no FCC. 304
Figura 58. Página 10 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra* realizada no FCC. 305

Figura 59. Página 11 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra* realizada no FCC. 306

Figura 60. Página 12 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra* realizada no FCC. 307

Figura 61. Página 1 do catálogo da exposição de artes plásticas intitulada Wlademir Antologia realizada no FCC. 308

Figura 62. Página 2 do catálogo da exposição de artes plásticas *Wlademir Antologia* realizada no FCC. 309

Figura 63. Página 3 do catálogo da exposição de artes plásticas *Wlademir Antologia* realizada no FCC. 310

Figura 64. Página 4 do catálogo da exposição de artes plásticas *Wlademir Antologia* realizada no FCC. 311

Figura 65. Página 5 do catálogo da exposição de artes plásticas *Wlademir Antologia* realizada no FCC. 312

Figura 66. Página 6 do catálogo da exposição de artes plásticas *Wlademir Antologia* realizada no FCC. 313

Agradecimentos

Agradeço de coração a todos os autores que aceitaram contribuir com os seus textos e que permitiram a reprodução dos publicados anteriormente; a Walder Virgulino de Souza, que concordou com a publicação da tradução do texto de Paule Thévenin, publicado anteriormente na revista *O Percevejo*, editada por Ana Maria de Bulhões Carvalho; a Claudia Fonseca Vicente, pela digitação dos textos; e a Cecilia Schuback, pela edição e formatação.

Introdução

Este pequeno volume visa comemorar os 100 anos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), trazendo à memória e ao nosso hoje o projeto Arte e Palavra, que inaugurou os projetos culturais desenvolvidos no Fórum de Ciência e Cultura (FCC) da UFRJ a partir de 1985.

Naquele ano, fui convidada por Márcio Tavares d'Amaral para, juntamente com ele, dar uma nova vida ao Fórum, que durante os 21 anos de ditadura militar, nada mais fez do que realizar um curso sobre problemas brasileiros que funcionava como uma espécie de antessala da Escola Superior de Guerra. Márcio foi o primeiro coordenador-geral do Fórum depois da ditadura, e eu, que acabava de ingressar no doutorado em filosofia no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da UFRJ, assumi a coordenação das atividades culturais. Nossa intenção foi implementar uma série de atividades culturais e científicas para dar expressão a esse novo tempo. Recebi de Márcio não só incentivo e confiança como carta branca para desenvolver o projeto Arte e Palavra, um projeto de pensamento e criação artística, num espírito de amizade, respeito, abertura de pensamento e transdisciplinaridade. Estabeleceu-se um clima filosófico, quando se lembra que a palavra filosofia diz etimologicamente amizade pelo saber. Além da coordenadoria-geral, Márcio coordenou o projeto Idea do Fórum, voltado para os eventos ligados à área da ciência. Começamos com pouquíssimos recursos, nenhum compromisso com o mercado, cheios de entusiasmo e esperança.

O Fórum de Ciência e Cultura tinha e continua a ter sua sede no antigo Palácio Universitário, uma obra arquitetônica tradicional do Rio de Janeiro, inaugurado em 5 de dezembro de 1852 por D. Pedro II para abrigar o primeiro hospital de doenças mentais do país. Funcionou como hospital até 30 de setembro de 1944, quando os últimos enfermos foram transferidos para os hospitais Colônia Juliano Moreira e Gustavo Riedel. Abandonado e bastante detonado, o prédio estava para ser demolido quando foi tombado pelo Patrimônio Histórico e doado para a então Universidade do Brasil em 1948.

Passou nesse ano a ser restaurado e a funcionar como sede da sua reitoria. Pedro Calmon, historiador e reitor da Universidade em 1952, fez doação de um mobiliário e de peças de arte de grande valor para o prédio. Transferida a reitoria da agora Universidade Federal do Rio de Janeiro para a Cidade Universitária na Ilha do Fundão em 1967/1968, o prédio destinou sua parte nobre para o Fórum de Ciência e Cultura, que passou a gerir a Capela de São Pedro de Alcântara, que havia sido a capela imperial, o Salão Dourado, o Salão Vermelho, o Salão Moniz de Aragão, o Salão Pedro Calmon e o Teatro de Arena (Santos, 2002, p. 4-5; Calmon, 2002, p. 114). Sob a sua gestão estava também o Museu Nacional, que era o órgão de ensino e pesquisa do Fórum, que tem *status* de Centro.

Durante os anos 1960, os espaços desse precioso prédio conheceram eventos de grande importância na cultura carioca e nacional. Lá aconteceram os primeiros shows da Bossa Nova, reuniões em torno do Cinema Novo, encenações históricas no Teatro de Arena e importantes debates. Embora não fossem atividades *do* Fórum de Ciência e Cultura, mas acontecimentos *nos* espaços por ele geridos, o Fórum tornou-se uma cena importante da nossa cultura. A partir de 1967, com os decretos-leis nº 53 e nº 252, que implementaram a reforma universitária da ditadura militar, e com o Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, que impediu manifestações culturais, proibiu e censurou a liberdade de expressão, perseguiu, afastou, prendeu e torturou intelectuais, professores e estudantes universitários, os espaços do Fórum ficaram fechados, e seus salões históricos foram usados para os cursos já mencionados.

Em 1985, com o "final" da ditadura e a reitoria liberadora de Horácio Macedo, primeiro reitor brasileiro eleito pela comunidade universitária, o Fórum de Ciência e Cultura passou a ser não apenas uma instituição que visava gerir os espaços nobres da Praia Vermelha, mas também uma espécie de instituto com projetos e iniciativas próprias. Foi esse o trabalho seminal que Márcio Tavares d'Amaral, renomado professor, e eu, jovem estudante, nos dispusemos a fazer.

Figura 1. Corredor lateral da Capela de São Pedro de Alcântara do Palácio Universitário, Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Para desenvolver as atividades culturais do Fórum, montei o projeto Arte e Palavra e reuni uma pequena equipe para cuidar de alguns núcleos: Angela Leite Lopes, que tinha acabado de defender sua tese de doutorado "O trágico no Teatro de Nelson Rodrigues", na Universidade Paris I, e era professora na Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), cuidou do núcleo de teatro; Evandro Salles, curador artista plástico, encarregou-se do núcleo de artes plásticas; Carole Gubernikoff, professora de análise musical na Unirio e de música e educação na Universidade Estácio de Sá e na Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio), mestre pela Escola de Comunicação (ECO) da UFRJ sob a orientação de Márcio Tavares d'Amaral, organizou o núcleo de atividades musicais; Nizia Villaça, pós-doutora em Antropologia Cultural na École des Hautes Études em Paris e professora na ECO/UFRJ, elaborou o programa de conferências; e eu coordenei e editei a revista *Arte e Palavra*. Nossa equipe foi uma experiência muito bonita de amizade, uma troca viva de ideias, partilha inspiradora de sensibilidade, que com os anos aumentou os laços de amizade. Hoje, 35 anos depois, somos ainda mais amigos do que antes e descobrimos como esse projeto marcou nossos trajetos singulares ao longo desse período. Trabalhando conjuntamente, elaboramos os programas, escrevemos, traduzimos e organizamos os números da revista, os concertos musicais, a cena teatral, os eventos de artes plásticas, as conferências, sempre seguindo as visões de cada um de seus responsáveis.

A primeira parte do livro *Pensando Arte e Palavra hoje (2020)* tem ensaios recém-escritos por cada um de nós que compúnhamos a equipe de Arte e Palavra, trazendo nossas reflexões sobre a relação entre arte e palavra para o nosso hoje. Partindo de nosso hoje, voltamos um olhar retrospectivo para o que fizemos entre 1985 e 1990 no Fórum de Ciência e Cultura. Na segunda parte, *Lembrando Arte e Palavra (1985-1990)*, o livro apresenta alguns dos textos publicados nos quatro volumes da revista *Arte e Palavra*, incluindo algumas páginas facsimiladas. No apêndice, o leitor pode encontrar uma série de imagens com reprodução das capas das revistas, cartazes de eventos, fotografias das peças encenadas e o fac-símile dos catálogos das exposições *Arte e Palavra* e *Wlademir Antologia*.

*

As atividades de Arte e Palavra foram inauguradas em 25 de abril de 1986 com um concerto com modinhas do século XVIII que musicaram os poemas de *Marilia de Dirceu*, de Tomás Antonio Gonzaga. Começamos com canções inconfidentes. Sem recursos financeiros, contamos com apoio da Fundação José Bonifácio. Trabalhávamos cheios de ideal.

Também abrindo as atividades, Carole Gubernikoff organizou juntamente com Carlos Escobar um evento em torno de Antonin Artaud, que contou, dentre outros, com a honrosa participação de Paule Thévenin, a grande responsável pela edição das obras de Artaud, que proferiu a palestra "Pintura, Teatro", sobre Artaud e o desenho, aqui reproduzida. Paule Thévenin, figura legendária, trouxe a voz de Artaud para esse início de atividades de um projeto de pensamento, a voz de uma transgressão que buscou dar um passo atrás aquém da consciência que o fixa para buscar a emoção da vida, uma emoção que descobre que vida é traçado de linhas se traçando, desenho e esboço de vida se fazendo, num plano sempre existencial e político.

As atividades teatrais iniciaram no final de 1986, com a apresentação na Capela de São Pedro de Alcântara do espetáculo *Nosferatu*, com direção de Moacyr Góes. Em 1987, exibimos no Salão Pedro Calmon o documentário de Denis Bablet sobre Tadeusz Kantor, *Le théâtre de Tadeusz Kantor*, inédito no Brasil. Também mostramos os filmes *Film*, dirigido por Samuel Beckett e protagonizado por Buster Keaton; *A morte de Empédocles*, dirigido por Straub e Huillet; e *The way it is*: *Eurydice in the avenues*, dirigido por Eric Mitchell. Em seguida, a peça *O olhar de Orfeu*, de Beto Tibaji, com direção de Antonio Guedes, foi apresentada em duas etapas: *Um esboço do olhar de Orfeu*, na Capela de São Pedro de Alcântara em julho de 1987, e *O olhar de Orfeu*, nos jardins de um dos pátios internos do Fórum de Ciência e Cultura em abril de 1988. Em outubro do mesmo ano, *A princesa branca: cena à beira-mar*, peça de Rainer Maria Rilke, inédita no Brasil, foi encenada no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música, com tradução e direção de Angela Leite Lopes. Encerrando as atividades teatrais do projeto Arte e Palavra, *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues, fez temporada no Salão Vermelho do Fórum, de outubro a dezembro de 1989, com direção de Antonio Guedes e atuação de Angela Leite Lopes. Pelo caráter inédito desse projeto, fomos indicados ao Prêmio Mambembe de Teatro, em 1989, na categoria Grupo, Movimento ou Personalidade.

A revista *Arte e Palavra* foi um trabalho quase artesanal. Não havia subsídios nem recursos. Tampouco computador. As revistas eram montadas praticamente à mão. Tice Mousinho e Nathalia Sá Cavalcante fizeram os projetos gráficos. A ambas segue aqui renovada gratidão. Conseguimos fazer quatro números. A intenção era abrir um fórum onde arte encontrava palavras para expor de que modo arte é pensamento em ato, e não expressão de pensamentos. Os números reuniam ensaios teóricos, reflexões artísticas, traduções de pensamentos estéticos e poemas, aforismos e fragmentos, sempre em torno de um tema "encenado", tanto nas atividades teatrais, musicais e plásticas quanto nas conferências e palestras organizadas. O primeiro número, que abria o projeto, tinha por tema "A crítica em questão", reunindo textos da nossa equipe, sendo aqui reproduzidos "A crítica e o labirinto das perspectivas", de minha autoria; "Direções", de Angela Leite Lopes; "Música e crítica", de Carole Gubernikoff; "Oásis ou deserto?", de Nizia Villaça; e "O que engendra Athos Bulcão", de Evandro Salles, e de convidados, como Gerd A. Bornheim, cujo ensaio "A necessidade da crítica" também compõe essa obra. Vale lembrar as palavras de Gerd nesse texto, que exprimem o espírito de crítica assumido pela revista:

> […] crítica se desenvolve a partir de uma ausência. Mas também a partir de uma distância que torna o fundamento invisível. A sua missão consiste em torná-lo visível, em pôr de manifesto os vasos comunicantes que fazem com que a arte contemporânea diga a verdade do homem de hoje. Porque se ela não disser essa verdade, não diz coisa nenhuma e se torna totalmente dispensável − dispensa-se a crítica, mas também a arte que a reclama. (Bornheim, 1986, p. 17)

"Espaço poético" foi o tema do segundo número, tratando o espaço como uma poética no sentido de uma ação de olhar, sentir, escutar, pensar. Espaço pensado como gesto ativo e reverberante. Alguns textos estão aqui reproduzidos, como o poema "Espaço amoroso", de Afonso Henriques Neto; "Poesia e cena: apontamentos acerca do simbolismo", de Fátima Saadi; "O homem e a liberdade", de Marcio Tavares d'Amaral; o poema "Gesto e palavra", de Maria Moreira; "O dia e a noite", aforismos de Georges Braque, e a introdução de "Temas e variações", de John Cage.

O terceiro número tinha por foco "O silêncio", a força criadora do silêncio, fonte da escuta, fundamentalmente distinta de toda repressão da

palavra, da mudez forçada e imposta, das línguas cortadas pelas tiranias e pelos autoritarismos. Desse número estão reproduzidos aqui "O silêncio da fala", de Emmanuel Carneiro Leão; "Pedaços de silêncio", de Rodolfo Caesar; "A unidade som-silêncio como experiência mítica na música indiana", de Hans Joachim Koellreutter, o grande introdutor da música moderna no Brasil e professor de vários de nossos compositores mais renomados; e "A república do silêncio", de Jean-Paul Sartre, texto que expõe a força do silêncio sob o jugo da repressão e da ocupação.

O quarto número foi dedicado a Orfeu, número ligado ao projeto teatral sobre o olhar de Orfeu, o olhar transformador, na busca de transformação da dor. Alguns dos textos desse número, aqui reproduzidos, são "Música: Orfeu", de Guilherme Vaz; "Notas sobre a pintura", de Guillaume Apollinaire, o poema "Orphée", de Paul Valéry, e as notas de trabalho com a encenação do diretor de *O olhar de Orfeu*, Antonio Guedes, em "A perspectiva do olhar de Orfeu", e do autor e ator Beto Tibaji, em "25 m^2".

Um quinto número estava em vias de ser elaborado em torno do tema "Memória e inocência" quando nossa gestão acabou.

As atividades em torno das artes visuais, organizadas por Evandro Salles, visaram em primeiro lugar à montagem de duas exposições simultâneas. A primeira, intitulada "Arte e palavra", reuniu obras de artistas que marcaram a história das artes visuais brasileiras, como Barrão, Eduardo Kac, João Fernando, Luis Ferreira, Mira Schendel, Monica Sartori, Nelson Felix, Tunga e Waltércio Caldas. A segunda, dedicada à obra de Wlademir Dias-Pino, chamada "Wlademir Antologia", foi a única comemoração no Rio de Janeiro dos trinta anos do manifesto de poesia concreta, escrito em 1956, assinado por Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, Ferreira Gullar e Wlademir Dias-Pino. Essa também foi a única exposição em torno da obra de Wlademir, nesse momento um pouco esquecido depois de ter liderado, nos anos 1960 e 1970, o movimento do poema-processo e ter se mudado para Cuiabá. Exibindo o poema de Wlademir "A ave", considerado o primeiro poema semiótico da literatura universal, a exposição foi um marco histórico no Rio e no país. Para realizar essas duas exposições nos salões do Fórum, Evandro Salles teve que liderar um trabalho difícil de abertura concreta dos espaços empoeirados e fechados ao longo dos anos

de ditadura. Evandro foi também responsável pelo projeto gráfico e pelos cartazes de várias de nossas atividades.

O núcleo de música, organizado por Carole Gubernikoff, tinha duas grandes vertentes: inserir a música nas correntes do pensamento contemporâneo e divulgar a produção de compositores e intérpretes da música contemporânea, carentes de espaços de apresentação. Na vertente do pensamento contemporâneo, a produção de John Cage, compositor experimentalista norte-americano, com grande produção de textos literários, foi a primeira opção para imprimir um perfil mais experimental às atividades, que não deveriam ser confundidas com mais um espaço de concertos convencionais. Buscamos alianças com festivais de música contemporânea de renome, como o Festival Música Nova, de Santos/São Paulo, organizado pelo compositor Gilberto Mendes, e o Festival de Música Contemporânea da Bahia, organizado por Paulo Costa Lima. Essas alianças permitiram o convite a artistas internacionais, sem a intermediação de agentes e produtores culturais. Os temas selecionados a cada ano produziram convites a músicos e historiadores que colaboraram com apresentações de cursos, oficinas e painéis em que a música estivesse presente na esfera do pensamento.

A série de conferências de caráter transdisciplinar de Arte e Palavra no Fórum, organizada por Nizia Villaça, com a ajuda de Liana Leão, foi elaborada sob inspiração da École des Hautes Études em Paris, onde Nizia havia concluído o seu pós-doutorado em Antropologia Cultural. André Lázaro, que participava do Idea, também contribuiu na organização das palestras e de outros eventos. As conferências, que eram ministradas duas vezes por semana, podiam ser visitadas como curso de extensão e apresentaram marcantes discussões sobre a Constituinte, como a de Bernardo Cabral, sobre as novas subjetividades e sobre a antropologia do espaço urbano, que contou com as palestras, dentre outros, de Oscar Niemeyer, Milton Santos, Lygia Pape, Lygia Clark, Jair Ferreira dos Santos e Muniz Sodré, cujo texto "Cultura negra e ecologia" encontra-se aqui também reproduzido. Alguns dos cartazes também ilustram o presente volume.

*

O testemunho desse projeto inaugural de atividades culturais no Fórum de Ciência e Cultura no ano em que se comemoram 100 anos da UFRJ quer trazer à memória um trabalho de esperança, num momento em que vivemos mais uma nuvem de chumbo na história brasileira, em que a ameaça à universidade pública brasileira não apenas se refere ao descaso de suas instalações e ao valor de sua instituição, mas também a um dos principais fundamentos de uma sociedade livre e democrática, que é o direito à educação de *todos* os seus cidadãos, e assim a abertura de múltiplos espaços e tempos de criação. Ao longo desses anos, a capela do Fórum foi destruída por um incêndio, o Museu Nacional sofreu também por incêndio uma das destruições mais graves de nossa história, e a Amazônia está em chamas. Temos visto o fogo devastar a vida de nossa memória e a memória de nossa vida. Que o relato de um projeto artístico-reflexivo, em que se buscou mostrar e viver como arte é pensamento em ato e como as palavras são ações e por isso tarefa de cuidado e precisão, num mundo em que dia a dia se veem os sentidos abalados e violentados em todos os seus sentidos, possa apontar para um orvalho de esperança.

E, por fim, um agradecimento redobrado a Márcio Tavares d'Amaral por ter dado espaço para Arte e Palavra ser e acontecer.

Marcia Sá Cavalcante Schuback
Rio de Janeiro, julho de 2020, em pleno pandemônio

Referências

BORNHEIM, Gerd A. A necessidade da crítica. *Arte e Palavra* (A crítica em questão), Rio de Janeiro, Fórum de Ciência e Cultura/UFRJ, n. 1, p. 13-17, 1986.

CALMON, Pedro. *O Palácio da Praia Vermelha:* 1852-1952. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *Fórum em revista*. Rio de Janeiro, Fórum de Ciência e Cultura/UFRJ, out. 1998-jun. 2002.

PARTE I:
Pensando Arte e Palavra hoje (2020)

Marcia Sá Cavalcante Schuback

Arte: palavra

Como pensar a relação de arte e palavra hoje? Essa pergunta reverbera numa outra: como pensar o hoje? E ainda em outra: como pensar hoje? E que hoje habita o pensar e que pensar habita um hoje? Ouvindo essas perguntas reverberando umas nas outras, seus ecos respondendo aos seus ecos, o que soa mais agudo é o modo como o hoje nos abala. O hoje nos abala com um abalo visceral da esperança.

Em 1985, quando inauguramos as atividades culturais do Fórum de Ciência e Cultura, depois de 21 anos de ditadura, vivíamos a abertura da esperança e de seus desejos. "Arte e Palavra" intitulou uma proposta de pensamento. Não de um determinado conteúdo ou linha de pensamento, mas a proposta de pensar o aberto das formas e dos sentidos ao que a arte dá corpo e escuta, ao que a arte dá palavra, fazendo-se como palavra. Arte assumida como acontecimento do sentido se fazendo sentir e dos sentidos se fazendo sentido. A proposta, mesmo que não formulada, era pensar o aberto. Obra aberta, formas abertas, sentidos abertos, palavras abertas. Importante não era tanto se pronunciar e se manifestar. Importante não era

só contradizer. Preciso era sobretudo dizer, olhar, escutar, tocar, sentir *como se* fosse pela primeira vez – como precisam prisioneiros saídos de muitos anos passados em celas de tortura e isolamento. Essa "abertura" da esperança e dos desejos trazia, no entanto, a marca de uma desesperança dos tempos, a perda da utopia da esperança. Utopia é uma palavra sem origem etimológica certa. Alguns a derivam de *atopia*, sem lugar, e outros de *eutopia*, o bom ou melhor lugar. Talvez ela diga sobretudo *heterotopia*, um outro lugar. O que se ensaiava então era construir e habitar a esperança de um outro lugar. Era a dicção do outro tempo e lugar no nosso tempo e lugar. Mais deslocamento do que afastamento, o abrir-se de um deslocamento crítico. Um outro lugar no tempo para a esperança.

Em torno do tema "Arte e Palavra", tentamos pensar não só a relação entre arte e palavra, entre ação e reflexão, entre criação e crítica, mas sobretudo o relacional ele mesmo, o modo do *relacionar* vir à palavra, ao olhar, à escuta, ao tato e contato, ao sentir e ao pensar. A procura era desenvolver uma poética das relações. A busca era de uma poética da arte, capaz de expor como dizer, olhar, escutar, tocar, sentir são atos de pensamento, são pensamento em ato e, portanto, arte. Pois arte, essa palavra em busca de seu sentido, talvez não seja mais do que a descoberta incessante de que sentido é busca de sentido. E isso ao fazer aparecer as fissuras, os rasgos e riscos entre fazer e dizer e dizer e pensar, o hiato perigoso e arriscado, que tanto abre como fecha os sentidos do corpo do mundo. Afinal, janelas e portas não só abrem como fecham. O desafio de toda dobradiça é poder ao mesmo tempo abrir e fechar. Não escrevemos manifesto algum. Não se procurou fazer da arte um discurso, a favor ou contra. Tentamos dar voz à palavra liberada de sua pulsão de conteúdo, para que ela pudesse aparecer em seu ato como uma ação e, desse modo, o que pode irromper como vida, interrompendo correntes, mas sem esquecer que as palavras também corrompem a vida do mundo. Pois palavras tanto fazem nascer como sentenciam mortes. Por isso, fomos fazendo, não por fazer. De modo algum. Fomos fazendo prestando atenção aos atos da fala, da visão, da escuta, do pensamento, da teoria, a atos tendo lugar num tempo, o tempo de um deslocamento do sentido de esperança.

Mas por que falar em tempo passado? O que acontece hoje com a relação entre arte e palavra? Para refletir sobre essa questão, cabe perguntar

primeiro o que acontece hoje com o hoje. O hoje está abalado pelo hoje. A digitalização e a virtualização da presença e do contato – fato que a pandemia não inaugurou, mas apenas acirrou e totalizou – tendem a esvaziar o sentido do hoje, ao aprisionar o estar sendo – que é a veia pulsante de todo hoje – às telas e redes do aqui e agora. A necropolítica do fascismo que hoje nos assola violenta o hoje ao buscar desconectar o presente do passado e do futuro, tanto ao desapropriar o passado adulterando as suas imagens, como ao se apropriar do futuro impondo imagens de uma vida sem vida, de um mundo que perdeu seu contrato de mundo. O avassalador do nosso hoje não é só fazer a experiência de um hoje arrancado do chão do passado – algo que o extermínio dos índios e negros explicitamente visa cumprir – e amputado do futuro – o que a política de um capitalismo neoliberal selvagem implanta ao colocar tudo à venda, inclusive o futuro. É sobretudo fazer a experiência de um hoje extirpado do hoje. Um hoje extirpado do hoje é um hoje desterrado e deserdado da possibilidade de ser tocado pelo estar sendo da existência, da força de ser tocado e abalado, a força capaz de transtornar a inércia, a indiferença e a insensibilidade hoje tornadas um novo modo de "sensibilidade", uma sensibilidade sem sensibilidade. Nosso hoje abalado pelo hoje erige um presente desligado do presente, um presente paralelo, uma realidade desligada do real, uma realidade paralela.

Há aqui sem dúvida muito o que discutir e analisar. Mas um dos pontos críticos e frágeis de nosso hoje é a contínua apropriação e desapropriação dos sentidos, o esvaziamento das palavras pela reprodução e excesso das palavras. É o ponto crítico e frágil no qual todo sentido pode receber qualquer sentido e em que as palavras podem ser substituídas por quaisquer palavras. As técnicas totalitárias de censurar palavras pelo esvaziamento de seu sentido quando usadas contra si mesmas é hoje prática automática do dia a dia, saturado de trocadilhos e memes digitais. A técnica publicitária da Vale do Rio Doce, durante a ditadura militar, ao se apropriar, por exemplo, do verso crítico-político de Drummond "No meio do caminho tinha uma pedra", para reescrevê-lo no seu cartaz: "Há uma pedra no caminho do desenvolvimento Brasileiro" (Wisnik, 2018, p. 112-113), é hoje exercício cotidiano em cada celular. Cada poema de protesto postado na rede alimenta com informações pessoais os algoritmos e a robótica das novas formas

personalizadas de controle. A cada poema de libertação postado corresponde mais um dígito de acorrentamento nas redes de controle. Com a velocidade da viralização dos sentidos e o esvaziamento das palavras que acompanha a proliferação de palavras − quantas palavras não são inventadas por dia? −, como pensar hoje a relação entre *Arte* e *Palavra*?

Talvez seja hora de alterar a expressão e substituir o "e", a conjunção disjuntiva, por dois pontos, os dois pontos de uma espera, e propor pensar *Arte: palavra*. Esses dois pontos são "como se dissesse o seguinte: e simplesmente não houvesse o seguinte", evocando a definição que lhe deu Clarice Lispector (2019, p. 86). Dois pontos de uma espera, que não espera alguma coisa, mas espera, no sentido de uma tomada de fôlego, de uma respiração que é igualmente uma atenção. Dois pontos que esperam, como se respira no meio de uma frase que não para de se repetir, de um processo infernal de repetições, de palavras que se repetem até a exaustão − arte palavra arte palavra arte palavra arte palavra… e, de repente, por necessidade física de ar, a sequência automática se escuta interrompida, deixando aparecer um outro ritmo − arte: palavra. Ou melhor, deixando aparecer que a relação entre arte e palavra é questão de um equilíbrio de ritmos do estar sendo, estar sendo dito, lido, percebido, pensado, estar sendo no estar sendo, e não apenas de busca de novas formas e sentidos e nem mesmo de procura de um outro lugar. Pois como buscar um outro lugar quando nem mesmo o lugar encontra hoje um lugar? Hoje está em jogo e de maneira extrema conseguir "nascer do que apenas acontece", lembrando um verso de Orides Fontela (2015), "como se não houvesse o seguinte", como se o antes não parasse de se haver conosco. Pois parece que, hoje, o que nos resta não é nem mesmo o silêncio, seja do passado massacrado ou do futuro impossibilitado, mas refazer a vida da existência, re-existir. O que resta é muito; é a palavra diante dos dois pontos da espera, essa que aspira o ar, a palavra diante de um tomar fôlego e susto, diante de uma re-aspiração. Aspirar, re-aspirar a palavra diante da palavra.

Essas formulações concisas querem indicar que, no mundo em que as palavras se saturam, esvaziam, abusam, viralizam tão logo pronunciadas, nunca foram tão urgentes os dois pontos do susto e do fôlego, que colocam a palavra diante da palavra. É que nesse susto e fôlego a palavra pode ser

ouvida: palavra. Palavra que diz outra palavra, a lavra. Palavra é lavra não apenas porque as palavras lavram uma cultura, lavram minérios, lavram leis. Não apenas porque apalavram, podendo ser dadas, mantidas, cumpridas ou não. A lavra da palavra é sobretudo isso que ela faz nela mesma, dizer outra, outro, outros, outras, outrxs dentro de si. É ser ela mesma o som e a voz de uma ressonância e reverberação. Não de um sentido, mas da ressonância de sentidos que ecoam uns nos outros, respondendo uns aos outros. A lavra da palavra é aquela da ressonância e reverberação de ressonâncias e reverberações. E é também como a lavra de uma reverberação e ressonância que as palavras fazem ver e tornam visível o visível, tal uma "lâmina de luz", como escreveu certa vez Afonso Henriques Neto (1987). As palavras brilham e ferem, são "fonte e ferida", modo humano tremendamente humano de ser.

Arte: Palavra – essa alteração que substitui a conjunção disjuntiva pelos dois pontos do susto e do fôlego, que são a física da espera que nada mais espera do que respirar e, assim, re-aspirar, não quer propor que a arte se torne palavra ou trabalhe no elemento da palavra. E nem que a poesia – a arte das palavras – seja a musa das artes. Longe de qualquer redução da arte à palavra, o que se busca indicar é que, no hoje de um abalo visceral da esperança, em que todas as palavras – "esperança", "mundo", "homem", "arte", "palavra", etc. – veem-se abaladas quando vendidas, substituídas, esvaziadas, exacerbadas, trocadas, diluídas, apropriadas, desapropriadas, podendo adquirir qualquer sentido, o susto e a falta de fôlego, o "não poder respirar" faz aparecer a precisão de precisar as palavras, do precisar das palavras. Por que a maquinação do mundo global, um mundo em que tudo passa pela imagem e seu narcisismo, se vale tanto das palavras? Por que não simplesmente substituir palavra por imagem e assim operar diretamente sobre o "inconsciente ótico" dos homens? Por que ainda ter que diluir os sentidos das palavras e as palavras dos sentidos? Porque a maquinação do mundo global pretende controlar mais do que a consciência e o inconsciente dos homens; para perpetrar a divisão do mundo entre os consumidores-empreendedores do mundo e os explorados e deserdados do mundo, a maquinação quer represar e esgotar a força da vida nos homens. E, como a palavras não são no homem meramente expressão de sua parte racional ou inteligível, como são para os homens "mais do que os seus nervos", como anotou certa vez

Paul Valéry (1975), busca-se agora esvaziar as palavras com o excesso das palavras. É que a palavra é a voz da vida entrando nos corpos humanos do mundo. O modo como o toque da vida no homem soa e na ressonância desse soar faz sentir o mundo da vida tremendo na voz. Cuidar das palavras num mundo desapropriador e apropriador das palavras é, portanto, cuidar das vozes da vida nos corpos humanos do mundo.

Se a experiência do abalo visceral da esperança nos deixa sem palavras quanto mais absortos num mundo de palavras imagéticas e imagens discursivas, num mundo em que as palavras se esvaziam por só encontrarem lugar como discurso, os dois pontos da espera − susto e fôlego −, o que resta é a experiência da palavra no sem palavras. No ato de amor, "espaço onde nervo e universo se engolfam" (Neto, 1987, p. 12), faltam palavras. No terror do sofrimento, faltam palavras. Uma longa tradição de místicos e filósofos, de sábios e poetas, de monges e artistas, de malditos e lunáticos pensou e fez a experiência dos limites e penhascos entre a palavra e o sem palavras, entre o que se pode dizer e o indizível. Tradições ancestrais falam da necessidade de "cuidar da neblina que está na fonte das palavras inspiradas" (Baptista, 2011, p. 51) e dos momentos de transe em que o dizível e o inefável se tocam. Mas há ainda a experiência de ter as palavras na ponta da língua e não conseguir dizer, a experiência visceral do vir à boca das palavras, experiência que não se esgota ou explicita pela divisão entre âmbitos e regiões do que se pode dizer e o que não se pode dizer, do nome e do inominável. Nem dizer nem não dizer, nem infância da palavra nem o inefável, mas o estar vindo à palavra da palavra, os seus percursos e movimentos, os caminhos e percalços da ressonância de um estar vindo, estar se fazendo, o ato em ato da palavra, em que o silêncio do estar sendo se faz ouvir como escuta.

Arte: palavra. A expressão interrompe conteúdos possíveis de uma relação entre arte e palavra para deixar irromper o vir ao corpo do sentido, do formar-se, do pensar, as entranhas do estar se fazendo, dizendo, escutando, vendo, sentindo, pensando; o vir ao ato do ato. Nesse sentido é que entendo o ser tocado pelo estar sendo da existência. Uma atenção ao gerúndio dos atos em ato, a palavra vindo à boca, o ato sem palavras da palavra, o vir à imagem de linhas se traçando, o vir à escuta dos sons reverberando. É uma experiência de aproximação de onde já sempre estamos − sendo; mas

que enigmaticamente sempre nos escapa, não porque o presente é fugaz e fugidio, mas porque o mais difícil, a "grande dor do homem", é só muito raramente sentir o estar sendo da existência, só muito raramente cair na real. A experiência das palavras na ponta da língua, das palavras escaparem da boca, experiência de a palavra mais precisa estar por um triz de dizer a experiência da existência à flor da pele, em que o corpo a corpo da vida se faz no boca a boca com o "sopro da vida", é a experiência de traçar linhas se traçando, em que o gesto não denota nada fora dele, em que o gesto é forma e conteúdo. São anotações do vir à, do estar vindo − escuta com ouvidos no chão, com mãos no instrumento soando, que sem se confundir com qualquer expectativa messiânica ou redentora, esperançosa ou salvífica de algo por vir e acontecer, anota, traça, rabisca, murmura, espasma o que apenas acontece, o estar sendo dito e não dito, estar sendo visto e não visto, o ato em ato, o estar sendo, sem palavras. Talvez seja o que João Cabral de Melo Neto queria dizer ao escrever na sua "Psicologia da composição" sobre a precisão de "cultivar o deserto como um pomar às avessas" (Melo Neto, 2003, p. 157). E em vez de só perguntar de onde viemos e para onde estamos indo, escutar o estar indo e tudo que o gerúndio da existência, esse sem começo e sem finalidade, sem causa ou porque, sem passado e sem futuro, expõe e desnuda, coloca em carne viva, pois como extirpar o estar sendo do existir? Não há sentido de ser; talvez haja somente o sentir do estar sendo.

Nesses anos de passagem de ditadura para abertura e de abertura para tantos fechamentos e fechaduras, vimos crescer o ódio ao outro, aos outros, às outras, a outrxs e todas as suas grafias possíveis. O ódio a todo outro é ódio ao outrar-se. É ódio à condição da vida que é a de a vida dos outros fazerem parte de cada vida. Nenhuma vida é vida isolada, vida que pode prescindir de outras vidas, pois vir à vida é nascer outro. Nossos filhos são nossos estranhos, e não uma prolongação ou continuidade de nós mesmos. Difícil não re-citar uma outra frase de Clarice tão lâmina de luz que diz agudamente: "os seres existem os outros como modo de serem" (Lispector, 2009, p. 76). Aqui o verbo existir, intransitivo em seu uso existencialista, transtorna e questiona todos os existencialismos conhecidos até agora quando pronunciado de maneira transitiva. "Os seres existem os outros", não apenas como os outros, para os outros, dos outros ou com os outros, mas

os outros. Conjugar existir como se conjuga dizer, ver, sentir, escutar, pensar, incluindo todos esses verbos na sua conjugação para mostrar no dizer, dentre muitas coisas, como os sujeitos existem, como eles existem os outros, sendo vida singular somente porque as vidas dos outros, as outras vidas, as tantas e múltiplas outras vidas são não apenas partes integrantes de cada vida, mas o que constitui o cada de cada vida. Essa formulação que faz do verbo existir um verbo transitivo faz aparecer a urgência de pensarmos o *entre* nós, o espaço entre como espaço da reverberação de ser existir os outros.

Arte: palavra: hoje. Talvez esses dois pontos ofegantes e assustados de hoje possam grafar que a dificuldade de dizer não resulta de não se ter mais nada a dizer, mas de ter tudo por dizer, de uma experiência do mundo de ter as palavras na ponta da língua, a existência à flor da pele e o mundo trêmulo nas mãos. Talvez eles possam expor a diferença incisiva entre a mudez e o silêncio. Aderir aos discursos do fim, tanto das finalidades sem fim de uma autorreprodução infinita como da iminência apocalítica de um fim, é servir voluntariamente à meta máxima da maquinação do mundo global, que é a de extirpar o hoje do estar sendo do existir. Ensaiar, tentar, rabiscar, arriscar, traçar, gaguejar, guardar o sem palavras de palavras na ponta da língua, dos sentidos por um triz, na escuta com ouvidos e mãos tocando o estar sendo, abre a possibilidade de palavras precisas, da precisão das palavras como um equilíbrio dos ritmos do instante, quando a existência ela mesma parece estar a ponto de desistir de existir. Essa palavra-escuta talvez seja o modo de admitir que o homem não precisa de uma nova ou outra esperança, mas de que "o mundo inteiro está a esperar do homem a esperança" (Lispector, 2009, p. 34).

Referências

BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça barroca*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2011.

FONTELA, Orides. *Poesia completa*. Luis Dohlnkoff (org.). São Paulo: Hedra, 2015.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2003.

NETO, Afonso Henriques. Espaço amoroso. Algumas rotas da ausência. *Arte e Palavra*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 11-17, 1987. (Espaço Poético)

VALÉRY, Paul. *Cahiers*. Paris: Gallimard, 1975.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*. Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Angela Leite Lopes

O teatro e a frequência da palavra

Ao começar a escrever sobre arte e palavra hoje, em 2020, logo me veio à memória o número da revista *Arte e Palavra* dedicado ao Silêncio.[1] Estávamos no final dos anos 1980, restaurando nossa democracia, promulgando a Constituição de 1988. Com uma produção totalmente voltada para o aspecto poético da arte e da reflexão, o silêncio sobre o qual nos debruçávamos era aquele que dá contorno ao sentido. A *todo* sentido.

Hoje, com o Brasil no epicentro da pandemia do novo coronavírus e sob o risco de uma radicalização do golpe de Estado que vem ocorrendo desde 2016, um estranho silêncio parece ter se abatido sobre todos nós. Vivendo em isolamento social, como encontrar as palavras que vão fazer mover nossas vidas em suas indissociáveis dimensões artísticas e políticas? Quais serão agora – e a partir de agora – esses modos de falar?

Naquele número da revista, havia a tradução do texto de Jean-Paul Sartre "A república do silêncio", reiterando a noção de liberdade mesmo

[1] *Arte e Palavra*, Rio de Janeiro, n. 3, 1987. (O Silêncio)

e sobretudo durante a ocupação nazista na França. Desde 2016, esse texto de Sartre vem sendo lembrado aqui e ali, em função dos desdobramentos políticos que nos trouxeram até esse abalo profundo da nossa democracia. Agora, em 2020, importante voltar um pouco a ele.

> Como o veneno nazista penetrava até nosso pensamento, cada pensamento justo era uma conquista; como uma política poderosa procurava nos constranger ao silêncio, cada palavra tornava-se preciosa como uma declaração de princípio; como éramos acuados, cada um de nossos gestos tinha o peso de um engajamento. […] Cada um dos cidadãos […] empenhava-se em ser ele mesmo, irremediavelmente, e escolhendo-se ele próprio na sua liberdade, escolhia a liberdade de todos. (Sartre, 1987, p. 77-78)

Liberdade, portanto, como propulsor do pensamento e da imaginação, como compromisso e responsabilidade, como princípio e não apenas como fim. Ao fazer reverberar o termo liberdade, esse texto de Sartre vem na verdade chamar a atenção para a importância de se perceber como se empresta sentido às palavras.

Por esse motivo, relembro também o artigo intitulado "Tragédia", que publiquei nesse mesmo número da revista *Arte e Palavra*. Inicia-se assim:

> Como imaginar um tempo em que, ao se falar, falam as palavras. Fortes, confundem-se com o destino: o que proferem ultrapassa quem as profere. A este só resta então o silêncio. Não como refúgio, não como subtração. Como ação. (Lopes, 1987, p. 45)

Discorrendo especialmente sobre a relação entre palavra e tempo, eu resumia nesse curto ensaio o que é, a meu ver, o ponto crucial do legado da tragédia para o teatro e, consequentemente, para toda uma civilização: o jogo de cena intrínseco às palavras, e não a fábula ou a intriga que delas se pode extrair. Várias dimensões temporais entram nesse jogo: a métrica dos versos produzindo seu ritmo, os oráculos, as leis, os costumes. Todo um jogo que é, no fundo, da ordem do pensamento e que, explorando a pluralidade dos sentidos imbricados nessas temporalidades, dá a ver que a linguagem é uma eterna construção. Curioso observar que isso tem que ser sempre e mais repetido: o teatro como lugar aonde o espectador vai, não para acompanhar uma história, mas para renovar a sua própria capacidade de falar!

Não à toa, venho trabalhando há mais de vinte anos com textos do artista franco-suíço Valère Novarina, que nos oferece inúmeras propostas e reflexões sobre esse assunto. Escolho esse trecho de "Debate com o espaço", do livro *Diante da palavra*:

> O teatro é o lugar onde fazer aparecer a poesia *ativa*, onde mostrar de novo aos homens como o mundo é chamado pela linguagem. Hoje quando tudo gira, dá partida, se encadeia em grande velocidade − e quando podemos reproduzir em toda parte, atingir, comunicar e matar − […] há uma luta contra as imagens que *urge*, um combate a ser travado de novo contra o enfeitiçamento e a nossa submissão aos ídolos. […] O teatro, enquanto lugar onde a imagem se fissura e cena de interrogação da linguagem, nunca esteve tanto no coração do mundo. A poesia nunca foi tão política. (Novarina, 2003, p. 46-47)

Lugar

O *nunca* ao qual Novarina se refere nesse texto é quase retórico, pois a poesia *sempre* foi política e, desde que se fez teatro, *sempre* foi um dos pilares na construção das coisas da *pólis*, da cidadania. Mas é verdade que isso tem que ser sempre e mais lembrado, e hoje certamente mais do que nunca!

Para desdobrar essa afirmação, quero antes voltar à noção de lugar. O teatro como lugar, já que é esse seu termo primeiro: *théatron*, lugar de onde se vê. Lugar de onde se vê a palavra em ato, cuja disposição espaço-temporal foi se transformando ao longo dos séculos, até se fixar na sua forma mais conhecida, com sua plateia em semicírculo e sua caixa preta, conjunto eternizado sob o nome de teatro à italiana. Mas pode ser também uma arena. Ou qualquer outro lugar convertido em cena pela operação do imaginário, pois é ele, o imaginário, que por si só arma a cena, investe essa função de cena num lugar *qualquer*. E eis que a cena (como lugar pré-determinado), tão frequentada e também tão estilhaçada, tão reconfigurada, vasculhada, conhece hoje uma inesperada e inédita crise, aguda e máxima. Numa sociedade obrigada a viver em isolamento social − não se sabe por quanto tempo −, o refúgio da cena passa a ser bruscamente a internet, a rede, o virtual. Fenômeno que já havia despontado há muitos anos, mas como tendência, experimento, sintoma de uma transformação, e não como, por assim dizer,

única forma possível, mesmo que temporariamente. Possibilidade esta que assusta e desafia.

Esse refúgio surge então como maneira de compensar a falta da presença, uma forma de se estar presente mesmo na ausência, apesar e por causa dela. Desfaz-se o lugar, desfaz-se a presença, modifica-se o corpo, permanece, entretanto, a palavra.

Mas será que, de fato, esse lugar se desfaz? Vale retomar: o teatro à italiana se tornou esse lugar por excelência porque ali, como tão bem observou Pierre Francastel (1998), *real e imaginário vêm coincidir*. Ele é essa *operação* materializada, também e sobretudo introjetada em nosso modo de perceber. Ou seja, não se precisa de cena para que haja cena. Até pelo contrário. Tadeusz Kantor, por exemplo, gostava de declarar que podia fazer teatro em qualquer lugar, até mesmo num teatro. Por isso, o desafio agora não é tanto reproduzir ou sobrepor uma relação palco e plateia dada, mas inventar, como sempre foi preciso, outras maneiras de produzir, no espectador, essa operação do imaginário. Suscitar no espectador produção de cena.

Isso tem como primeira implicação o ocaso dos grandes espetáculos. Não em termos de ocorrências: havia, até o recente fechamento dos teatros, grandes e belos espetáculos em cartaz e, obviamente, assim que for permitido, continuará havendo, do modo como for possível. Mas enquanto permanência da potência de criação. Essa virada já vinha se delineando, e um exemplo disso é a interferência da *performance* nos procedimentos dramáticos.

Num artigo intitulado "Os Nomes do Ato: PROJETO bRASIL e Nós" (Lopes, 2016, p. 273-285), no qual eu analisava essas duas peças do diretor teatral Marcio Abreu, eu tecia considerações sobre alguns aspectos da interferência da *performance* na criação cênica contemporânea e, muito especialmente, no trabalho dele. Eu chamava a atenção para a reviravolta das dimensões de tempo e espaço provocada pelo chamado mundo digital, uma espécie de suspensão. Diante de tal realidade, o foco passa a ir para o corpo, que aparece por sua vez como contraponto, crítica, campo de criação. Dentro desse contexto, não se trata mais de encenar enredos, mas de acionar procedimentos oriundos da noção de *performance*, em seu sentido de ato. "Atos em sentido bruto. Atos em sentido radical. Não os que representam. Não os que se inscrevem na instância da interpretação. Atos que desempenham.

Performances" (Lopes, 2016, p. 277). Não se trata mais de falar o que deveria ser dito, trata-se de fazer tomar a palavra. Com sua consequência poética e política: ao excesso e à confusão de discursos, urge contrapor a dimensão da palavra como ato. E a *nuance* de se deslocar para o espectador a tarefa de levar a cabo a atividade poética e imaginária que a cena provoca é um passo nesse sentido.

Essas considerações encontram certa ressonância no texto de Jean-Luc Nancy "Corpo-Teatro". Diz ele: "um 'corpo' é um sentido em ato" (Nancy, 2015, p. 82). E prossegue relembrando que a palavra cena provém na verdade do *proskènion* grego, lugar "sobre o qual os corpos se avançam para apresentar o que todo corpo faz enquanto corpo: apresentar-se no seu *aparecer e desaparecer*, apresentar a ação – o 'drama' de uma partilha de sentido" (Nancy, 2015, p. 82; grifo meu). Nunca é demais lembrar que drama significa mesmo ação, e que a ação teatral sempre foi e será o conflito de sentido que toda palavra traz em si e em especial ao ser proferida. É no corpo, na palavra, que há cena, já.

Proskènion, conforme Nancy não deixa de explicitar, dá origem à cena por estabelecer uma relação com o termo grego *skène,* propriamente dito, que nada mais era do que uma cabana simples ou um abrigo no *théatron* (que estaria mais para o que hoje chamamos de coxia) ou em outras circunstâncias cotidianas quaisquer. Mas obviamente é sua disposição no teatro que nos interessa.

> Diante do abrigo íntimo que, de algum modo, sacode fora do espaço, numa mancha cega, abre-se o espaço de onde cabe sair, de onde o corpo se coloca diante de si mesmo – pois toda a sua presença está aí, nesse fora de si, que não se desprende de um "dentro" mas que o evoca somente como o impossível, *o vazio fora de um lugar*, *de um tempo e de um sentido*. "Si" torna-se assim: personagem, papel, máscara, maneira de portar-se, exibição, apresentação – ou seja, variação singular da abertura e distinção pela qual há um corpo, uma presença. (Nancy, 2015, p. 81; grifo meu)

Nancy evoca nesse seu texto vários artistas e pensadores do teatro: Claudel, Meyerhold e, principalmente, Artaud, sem esquecer de seu amigo Philippe Lacoue-Labarthe, filósofo que soube como ninguém destrinchar os fios especificamente teatrais na teia de formação do *logos* enquanto

pensamento. Mas como não pensar mais uma vez aqui em Kantor quando, no final do seu manifesto "O teatro da morte", faz um apelo para que não se perca nunca de vista qual é de fato a significação essencial da relação espectador e ator:

> [...] esse impacto original do instante em que um homem (ator) apareceu pela primeira vez diante de outros homens (espectadores), exatamente semelhante a cada um de nós e, no entanto, infinitamente estranho, para além dessa barreira que não pode ser ultrapassada. (Kantor, 1998, p. 7)

A cena, portanto, como esse eterno perceber-se a si na distância e na estranheza. Para isso, a distância – que é o que torna possível ver, perceber, escutar – tem que ser sempre e mais uma vez estabelecida; a estranheza – que permite uma atenção nova, uma nova percepção –, conquistada.

Com todas as suas diferenças, os artistas e pensadores presentes aqui transitam pelo que há de fundamental no teatro e seu legado: operação do imaginário que nos transporta para o cerne da nossa construção de sentido, a linguagem. Ato político por excelência.

Num momento como o que atravessamos atualmente, é para esse aspecto do teatro – e da cena – que é preciso mais uma vez e sempre voltar, pois é o que garante seu interesse e sua permanência como *poesia ativa* da qual nos fala Novarina.

A luta contra as imagens

Há um aspecto recorrente no pensamento de Novarina, ao qual ele se refere no texto já citado e que merece uma atenção toda especial: a urgência da luta contra as imagens, às quais ele opõe, nesse seu outro texto "Diante da palavra", a "descida em linguagem muda na noite da matéria de nosso corpo pelas palavras e a experiência singular que cada falante faz […] de uma viagem na fala" (Novarina, 2003, p. 13). Há uma relação direta entre imagem, idolatria e discursos utilitários, totalitários, preocupados com a tal da comunicação. Discursos que encerram de tanto escancarar, redundar ao invés de abrir espaço, cavar, arejar.

Nessa situação de ter que se postar diante de uma tela, já que se trata de uma transmissão, e não de uma filmagem, o desafio é não restringir a

cena ao ato de se exibir, e sim explorar ali também o vazio em que se dá a dinâmica do aparecer e desaparecer, em que se dá o conflito da palavra que, por seu silêncio, faz reverberar sentidos diversos em cada um.

Muito já está sendo produzido nessa modalidade de "teatro na quarentena". São transmissões ao vivo que procuram explorar esse novo canal de cena. Do pouco que pude acompanhar, destaco aqui algumas experiências. Em *Onde estão as mãos essa noite*, "uma peça de quarentena" à qual se assiste pelo aplicativo Zoom após ter reservado seu lugar, de autoria de Juliana Leite, com direção de Moacir Chaves e atuação de Karen Coelho, há recriação *da* cena, com uma narrativa, enquadramento fixo, entrada e saída da personagem. Com *Deus da carnificina*, de Yasmina Reza, tradução de Eloísa Ribeiro, o diretor Marcio Abreu propõe ao elenco, composto por Simone Mazzer, Patrícia Selonk, Mateus Solano e Luís Lobianco, a experiência de um contracenar próprio a partir daqueles quadradinhos que ocupam a tela do aplicativo Instagram, por vezes de modo quase paródico, por vezes criando efeitos ao explorar os meios de edição próprios ao dispositivo e ao programa de captura e transmissão. Há também remontagens, por assim dizer, de peças que estiveram em cartaz antes do isolamento social. É o caso de *3 maneiras de tocar no assunto*, de e com Leonardo Netto, dirigido por Fabiano de Freitas. Dentro da programação #EmCasaComSesc, promovida pelo Sesc-SP, foi apresentada a primeira parte do texto, *O homem com a pedra na mão*. A situação de estar em casa foi plenamente assumida: o ator está na sala de seu apartamento, vestindo um figurino caseiro, composto por *short*, camiseta e roupão, com sua cachorra confortavelmente deitada a seu lado no sofá. Apesar de ocupar basicamente a área em frente à câmera, ele transita pelo espaço, vai até dois outros cômodos contíguos, lança mão de efeitos de luz, esboça movimentos de "encenação". Mas o forte da experiência é o vigor e a precisão das *nuances* com as quais o ator conduz, em meio a esse aparente despojamento, o monólogo no qual narra a noite de seu aniversário em que, após uma batida policial numa boate *gay*, ele participa de um verdadeiro motim contra esse aparato repressivo, tecendo humor, revolta, emoção. O que se assiste, portanto, é à teatralidade presente no corpo e na fala do ator.

É o que ocorre também, num outro registro, em *Frequência 20.20*, de Grace Passô, que também integrou a programação do #EmCasaComSesc.

Figura 2. Leonardo Netto em "O homem com a pedra na mão", #EmCasaComSesc. Fonte: Arquivo pessoal do ator.

Ela começa explicitando um tema que está subjacente a todas essas experiências, o da nostalgia: "Ai, que saudade de um palco, né, minha filha?!" (Passô, 2020). Nostalgia está associada à memória, que sempre foi um dos motores, tanto da criação poética quanto da luta política. Essa saudade leva a atriz-*performer* a revisitar alguns dos espetáculos dos quais participou nos últimos anos. Instalada numa sala que faz as vezes de estúdio de gravação, com computador, microfone, amplificador e outros elementos como vela, abajur, DVDs ao fundo, ela faz ligações pelo celular para alguns dos seus parceiros nesses espetáculos e com eles evoca ali, ao vivo, algum momento especial. Trata-se do que ela chama de documento teatral: "uma tentativa de trazer a frequência daquela peça, que já aconteceu e que não existe mais agora". Três peças são evocadas: *Preto* (2017); *Por Elise* (2005); e *Mata teu pai* (2017). Vou evocar por minha vez o que ela e o diretor Marcio Abreu, de *Preto*, rememoram: a chuva forte da noite de estreia, o barulho ensurdecedor que a chuva fazia ao bater na lona sob a qual se apresentavam. Essa memória é a meu ver especialmente significativa porque transcende a nostalgia do espetáculo pura e simplesmente e insere-o no contexto do acaso que envolveu aquele acontecimento, presente em ruídos incômodos e todo tipo de interferência externa. A memória vem então fazer aqui, nesse ato, o que lhe é peculiar: abrir o espaço por dar voz a um outro tempo, por evocar

um barulho, um estado, um cheiro, uma sensação tátil e fazer o espectador se reportar a essa cena do passado, ou a outras como essa, pelo ato ao qual está assistindo. Não se trata de uma descrição, de uma narrativa, mas de uma evocação, de dar voz àquilo que falta ali naquele momento preciso e que, por isso mesmo, vem abrir o imaginário.

Após esse documento teatral que se configura como uma espécie de preâmbulo, em que a situação presencial do teatro é evocada ainda de outras diversas maneiras – a chegada dos atores ao teatro, a espera na coxia antes da entrada em cena, etc. –, a *performance* prossegue com alguns dos textos desses espetáculos. Grace Passô fala trechos escolhidos e, com recursos de som e luz, vai evoluindo dentro da sua proposta de *Frequência 20.20: na onda do momento*. Ela está sentada do início ao fim à sua mesa, diante do microfone, operando amplificador, computador, não totalmente de frente, mas podendo olhar para a câmara, e sua fala vai explorando diversas nuances sonoras. Há clara referência a programas de rádio, aos quais esses formatos de transmissão pela internet fazem pensar. E há reiteração do que está acontecendo naquele momento específico: uma sessão de ondas de linguagem. Diz ela:

> Tem gente que pensa que teatro é repetição. Teatro é frequência. A frequência dele continua como ondas que propagam e propagarão, caros *ouvintes*, porque as ondas, as ondas são perturbações que propagam por aí transportando energia, perturbações que se propagam por aí transbordando de energia. (Passô, 2020; grifo meu)

Impossível não voltar a citar Novarina quanto a esse ponto específico.

> Me parece que a alegria do teatro é ver a linguagem se desenvolver no espaço, e já me aconteceu, depois de certa representação, de correr até o camarim dos atores e dizer: "Eu vi a linguagem sair das bocas, vi a onda, a linguagem no espaço". (Novarina, 2011a, p. 11)

O espaço do qual fala Novarina é antes de mais nada lugar de escuta. Vale lembrar que ele inicia *Carta aos atores*, que acabou se tornando uma espécie de manifesto sobre a atuação, celebrando a escuta: "Escrevo com os ouvidos. Para atores pneumáticos" (Novarina, 2009, p. 9). Quando ele mesmo encena seus textos, uma das etapas fundamentais do seu trabalho consiste em realizar pinturas com as quais a cenografia será concebida. Ao

Figura 3. Grace Passô em *Frequência 20.20*, #EmCasaComSesc. Fonte: Arquivo pessoal da atriz.

contrário do que possa parecer, essa investida plástica tem como intuito subverter o espaço cênico convencional e dessacralizar justamente a imagem. As pinturas não estão ali para figurar, mas para desnortear, criar zonas de tensionamento na percepção e aguçar a escuta. Toda a concepção de Novarina quanto à linguagem se inspira direta e livremente nas leis da física – e ele cria o termo *logodinâmica*, que remete tanto à projeção da fala no espaço, à elocução do ator, quanto ao pensamento em ação presente no cerne de cada palavra.[2] Algo que aparece de forma lúdica e política nessas ondas e frequências emitidas por Grace Passô.

Há diversos modos de se lidar com essas frequências e ondas. O próprio Novarina realizou, nos anos 1980, uma peça radiofônica com o seu *O teatro dos ouvidos*, com consequente foco exclusivo na escuta. Esse texto foi a base da *performance* que fiz em 2011 com direção de Antonio Guedes no Espaço Cultural Sergio Porto, no Rio de Janeiro, concebida como uma exposição na qual o texto gravado por mim podia ser ouvido em *loop* pelo visitante que transitava pelo pequeno labirinto formado por panos desenhados ou bordados por Bel Barcellos. Em alguns dias da semana havia, entretanto,

[2] Cf. os capítulos 1, "Teatro e abstracionismo", e 2, "Logodinâmica", do meu livro Traduzindo Novarina: cena, pintura e pensamento (Lopes, 2017, p. 17-70).

uma *performance* ao vivo: em vez da gravação, era eu quem dizia o texto e transitava pelo espaço. Um espaço eminentemente de escuta, é importante frisar. E, de fato, enquanto alguns espectadores optavam por seguir a *performer*, outros circulavam livremente ou até mesmo escolhiam um ponto no qual permaneciam, de pé ou sentados, e ouviam aquele personagem que, falando sempre na terceira pessoa, "se dizia acometido de *linguismo*" (Novarina, 2011b, p. 24). "Ele ouve a língua na sua palavra. Ele dança para o que não está aí. Ele dança no espaço que não está aí. Em canto mudo, em língua sem palavra, em dança imóvel" (p. 27).

A *performance* fez uma segunda temporada no Parque das Ruínas. Ali, além das pessoas vindas especialmente para assistir, havia um bom trânsito de visitantes, fazendo com que alguns se tornassem espectadores casuais: entravam, ao final do circuito do passeio pelo Parque, olhavam, ouviam um pouco e saíam. Alguns, curiosos, ficavam até o final. Outros voltavam no outro dia para assistir àquilo que, de passagem, tinha lhes chamado a atenção. Essa forma aleatória de se assistir a um espetáculo configura-se como uma espécie de liberdade e indica que o mais importante não é chegar até o final da história, até porque nesse caso nem história há. Trata-se de entrar numa frequência, fazer a experiência de uma duração, de um desenrolar de fala naquele espaço. "Quando ele entrava, ele pensava fazer entrar um homem que leva uma cena" (Novarina, 2011b, p. 24).

Algo que remete tanto à experiência das *performances*, sejam elas presenciais ou por meio digital, quanto à de espetáculos como os de Bob Wilson, nos anos 1970/1980, que podiam durar até uma noite inteira e nos quais o espectador entrava, saía, voltava sem que se configurasse assim uma interrupção naquilo que estava ocorrendo ali.

Cena de interrogação da linguagem

Essa desarrumação de um certo ritual para se assistir a uma peça de teatro vem, portanto, de longe e ocorre das formas mais variadas. Uma delas, do âmbito específico da *performance*, é a incursão do cotidiano – da chamada realidade, em contraposição ao contexto ficcional – dentro da obra. Na verdade, mais do que na *performance*, era nos *happenings* que essas incursões ocorriam. E desembocaram no chamado teatro interativo. Exemplo

emblemático dessa corrente é a peça de Chico Buarque *Roda viva*, na montagem do Teatro Oficina. Precursor desse tipo de acontecimento teatral no Brasil, quando de sua estreia em 1968, o espetáculo foi recriado cinquenta anos depois, em 2018, por causa das semelhanças dos momentos políticos. Seu diretor, José Celso Martinez Corrêa, nunca abandonou de todo essa modalidade, mantendo sempre uma interação com a plateia em seus espetáculos. Mas, em *Roda viva*, a interação é o eixo, pois tudo se passa num programa de auditório, que conta mesmo com a participação da plateia. É o ensejo para que esta venha literalmente se manifestar.

Figura 4. Angela Leite Lopes em *O teatro dos ouvidos*. Fonte: Foto de Luiz Henrique Sá.

Na *Roda Viva* de 2018, a captação de imagens da plateia é um dos principais recursos de interação. Claro que há vários coros entoados por todos, em referência às "claques", e em alguns momentos os personagens transitam em meio ao público, mexem com as pessoas, como se costuma dizer. Mas um telão no fundo da cena projeta em diversas ocasiões os espectadores, inserindo-os no desenrolar da cena. Essa imagem onipresente, em sua captura e projeção, é o que permite que o cidadão que está ali se manifeste, mas denuncia também aquilo que o oprime por estar mantido sob a mira, vigiado, enredado na teia dos discursos.

Por esse telão passam também referências diversas, desde obras marcantes da nossa cultura, como trechos de *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, até momentos decisivos de nossa história, como atos e figuras políticas. Apresentada no Rio de Janeiro no amplo teatro da Cidades das Artes, o espaço recriado por Zé Celso acabou se tornando uma mistura de teatro e de ágora: o palco devassado formava uma estrutura aberta, comportando ficção e realidade. Aplaudindo ou vaiando cenas da história do país, o público vai acompanhando a trajetória de como Benedito Silva se transforma em Ben Silver e, em sua busca pelo sucesso, é triturado pela máquina do *show business*. No final, todos são convidados a ir para o palco, dançar e confraternizar com o elenco, celebrando o caráter ao mesmo tempo combativo e catártico do evento que se estava presenciando ali. Tratava-se de fato de um grande ato de resistência. Resistência de Zé Celso, que aos seus mais de 80 anos, após passar pela perseguição política, pela prisão e pelo exílio nos anos da ditadura, está hoje aguardando de pé a derrota do inimigo atual. E nos convidando a fazer o mesmo.

Roda Viva permanece, portanto, um acontecimento emblemático porque mistura magistralmente a *performance* ao grande espetáculo, a linguagem dos *happenings* dos anos 1960 à dos meios audiovisuais de hoje em dia. Estabelece assim uma dinâmica peculiar de tempo. No caso aqui, sem nostalgia, ao mostrar como os fantasmas do passado continuam à solta e a agir. E o quanto a arte é combativa.

Combativa é o termo apropriado para a *performance Altamira 2042*, de Gabriela Carneiro da Cunha e Rio Xingu, de 2019, que traz em sua composição alguns dos elementos listados acima, ao falar de *Roda viva*: relação entre a cena e recursos audiovisuais, entre ficção e realidade, interação entre *performer* e espectador. O denominador comum entre esses dois espetáculos remonta, entretanto, muitos anos atrás, às experiências do *Living Theatre*, nas décadas de 1960 e 1970, em algumas das quais inclusive Zé Celso participou. Faço referência aqui especificamente a *Paradise now*, peça-*happening* de 1968 que se estruturava como um rito de iniciação, começando com o despertar dos sentidos, pressuposto a partir do qual se poderia então prosseguir numa experiência de revolução, de subversão do *status quo*, na qual os espectadores tomavam parte (Lopes, 1999, p. 25-29).

Figura 5. José Celso Martinez Corrêa, Roderick Himeros e Igor Marotti em *Roda viva*. Foto de Jennifer Glass.

É com um despertar dos sentidos também que *Altamira 2042* tem início.[3] O público se instala numa sala escura, na qual a única iluminação vem de amplificadores que emitem luzes coloridas que deixam, entretanto, o espaço na penumbra e criam o ambiente propício para uma imersão na escuta. A *performer* posiciona esses amplificadores em locais estratégicos no meio dos espectadores, que ficam ouvindo os sons do rio Xingu durante mais de quinze minutos. Toda uma gama de ruídos contidos nesses sons vai então se revelando, trazendo à tona as diferentes realidades do rio: as águas, os insetos, os pássaros, vozes, máquinas, britadeiras. É todo o propósito do espetáculo que se faz assim ouvir: a Amazônia e suas riquezas, sua destruição, o impacto da barragem de Belo Monte. Aos poucos, o espaço vai sendo tomado também pela contação dos mitos, pelos relatos de vida, pela reivindicação dos direitos dos povos da floresta, pelos apelos contra a devastação. E imagens vão

[3] *Altamira 2042* integrou a 8ª edição do Cena Brasil Internacional 2019 – Festival de Artes Cênicas no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.

sendo projetadas. Aparecem pessoas de lá, aparecem paisagens, palavras. Delicadamente, a *performer* vai evoluindo pela cena, conjugando passado e futuro ao se transformar num ser híbrido: ora compõe uma figura com seu corpo nu, amplificadores acima da cabeça e em volta da cintura, um facão na mão, se transformando numa espécie de totem; ora vestida de uma longa saia e de um dispositivo com computador à altura das mãos, um projetor na testa acima dos olhos, com o qual desliza pela sala, rodopiando e projetando imagens do rio. Que foi liberto da barragem pela ação conjunta da *performer* e de espectadores que, armados de martelo e picareta, se atracam a um pequeno bloco de concreto e vergalhão ali presente. Clamando pela amazonização do mundo por meio do canto, da dança e do sonho, espectadores podem se juntar à *performer* e com ela dançar. Mais do que um manifesto pela preservação da Amazônia, *Altamira 2042* transporta o espectador para o seu contexto imensamente rico e complexo, num ato que documenta e propaga perturbadoras ondas e frequências de linguagem.

Esse pleno envolvimento do espectador no espaço cênico, despertando e aguçando todos os seus sentidos, é também o ponto de partida de *A última aventura é a morte*, espetáculo da Cia PeQuod, com direção de Miguel Vellinho, cujo ponto de partida é uma adaptação do poema "Nota 409", de Heiner Müller, traduzido por Leonardo Munk.[4] O público fica o tempo todo de pé no centro de uma sala escura com projeções e cenas acontecendo à sua volta, em 360 graus, e acima, a aproximadamente 1,80 metro do chão. Tudo acontece simultaneamente, cabendo ao espectador escolher onde se posicionar, privilegiar o que assistir. Misturando a projeção de episódios do noticiário, trechos de filmes e cenas executadas por atores e por bonecos, o que se faz ali é a experiência do bombardeio de imagens e informações que se produz e que se recebe, dia a dia, hora a hora, cada vez mais. Uma experiência concentrada, massacrante quase, dos excessos, das violências que, de tão cotidianas, acabam sendo banalizadas: atentados, extermínios, execuções, injustiças.

Com o trabalho de teatro de bonecos que vem desenvolvendo há vinte anos, a Cia PeQuod muito vem contribuindo com a pesquisa de linguagem

[4] *A última aventura é a morte* estreou em 2018 no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), no Rio de Janeiro.

Figura 6. Gabriela Carneiro da Cunha em *Altamira 2042*. Fonte: Foto de Nereu Jr.

da cena contemporânea. Conforme Miguel Vellinho esclarece no programa de *A última aventura é a morte*, sua premissa era "pensar um espetáculo − ou mesmo uma instalação − como um trem-fantasma […], acentuando o que há de violento no boneco [… em sua] longa tradição" (Vellinho, 2018, n.p.). A partir de imagens que assombravam sua imaginação há vários anos, ele encontrou o eixo do espetáculo no poema de Heiner Müller, que é dito em *off* na voz de Osmar Prado. Com pouquíssimas falas no espetáculo, os versos pairam e imprimem uma visão crítica e distanciada àquele ambiente onipresente e opressivo das imagens, pelas imagens. "Viver porque todos estão mortos um sonho de humanidade […]. Viver nessa escura massa humana com idiotas felizes diante do monitor" (n.p.).

No programa da peça, Miguel Vellinho adverte e implora ao espectador: "Por favor: OUÇA O POEMA!" (Vellinho, 2018, n.p.). Que termina assim:

> Como acabará o mundo se o dinheiro estiver cansado
> […] O mundo é descrito não há mais lugar para a literatura
> Quem será arrastado de seu banco de bar por uma rima bem-sucedida

A última aventura é a morte
Eu voltarei fora de mim mesmo
Um dia de outubro sob a chuva. (Müller, 2018a, n.p.)

Como se vê, o que está em jogo não é o fascínio pela imagem, justamente, conforme denunciada por Novarina. O trem-fantasma da Cia PeQuod é como um laboratório onde se faz a experiência da opressão dos meios de comunicação para perceber qual a saída possível. No programa da peça, outro poema de Heiner Müller, "As imagens", traduzido por João Barrento, procura nos alentar: "Porque o belo significa o fim provável dos terrores" (Müller, 2018b, n.p.).

Figura 7. Cia PeQuod em *A última aventura é a morte.* Fonte: Foto de Maurício Fidalgo.

Fim?

Em meio a tantas evocações que o ato de escrever sobre arte e palavra hoje suscitou, algumas lembranças mais antes de concluir.

Havia um último tema a ser por nós trabalhado no projeto Arte e Palavra no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ e que ficou inconcluso: um número da revista *Arte e Palavra* que permaneceu inédito, o de "Memória e Inocência". *Fragmentos da valsa*, uma *performance* de Cesar Soares, vem de

Figura 8. Cesar Soares em *Fragmentos da valsa*. Fonte: Foto de Renato Mangolin.

certa forma se inserir extemporaneamente nesse tema.[5] A partir de seu desejo de fazer *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues, como ator, surgiu esse solo, que tem como eixo a relação entre gênero e linguagem, mais especificamente gênero e atuação. Mesclando trechos de *Carta aos atores* e *O teatro dos ouvidos*, de Valère Novarina, com partes da *Valsa nº 6*, Cesar contracena com a projeção em vídeo de imagens da montagem dessa peça, dirigida por Antonio Guedes e apresentada em 1989 no Salão Vermelho do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, na qual eu fazia o papel de Sônia. A única iluminação da *performance Fragmentos da Valsa* era a luz do projetor. A cena presente se dava então no rastro da cena passada: o ator presente, ao vivo, contracenando com a atriz projetada do passado. Na peça de Nelson Rodrigues, é o passado justamente que assombra a personagem Sônia, a persegue e permite a criação de uma imbricada teia de sentidos. Na *performance*, o passado está presente, habita literalmente a cena ao fazer parte dela e é perceptível, entre

[5] *Fragmentos da valsa* foi apresentada em julho de 2017 na Sala Multiuso do Sobrado Boemia no Rio de Janeiro. Trata-se de um dos resultados de uma pesquisa desenvolvida por Cesar Soares, sob minha orientação, no Curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes (EBA/UFRJ).

outras coisas, na textura da imagem, na figura da atriz. Um jogo delicado de encontros e desencontros, de compassos e descompassos é estabelecido. E nos faz lembrar que a criação artística é o lugar de expandir fronteiras, de reverter ordens pré-estabelecidas, de mexer nas estruturas de percepção, de propor novas dimensões, revisitar os termos de tempo e espaço, manter a dinâmica de eterna construção de novos sentidos que é a linguagem. Por isso há e haverá teatro. Propagando suas ondas e frequências.

Como diz Valère Novarina (2011b, p. 41) num dos trechos escolhidos por Cesar Soares: "Ele pensava estar vestido de línguas. Usar seu figurino de línguas num teatro silencioso, numa cena não iluminada".

Rio de Janeiro, junho-julho de 2020

Referências

FRANCASTEL, Pierre. O espaço teatral na sociedade moderna. *In*: FRANCASTEL, Pierre. *A imagem, a visão e o imaginário*. Tradução de Fernando Caetano. Lisboa: Edições 70, 1998. p. 195-204.

KANTOR, Tadeusz. O teatro da morte. Tradução de Angela Leite Lopes. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 0, p. 2-8, jan. 1998.

LOPES, Angela Leite. Tragédia. *Arte e Palavra*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 45-49, 1987. (O Silêncio).

LOPES, Angela Leite. Living theatre: trajetória de uma impossibilidade II – teatro e meta-vida. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 19-29, maio 1999.

LOPES, Angela Leite. Os nomes do ato: Projeto bRASIL e Nós. *Sala Preta*, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 273-285, dez. 2016.

LOPES, Angela Leite. *Traduzindo Novarina*: cena, pintura e pensamento. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

MÜLLER, Heiner. Nota 409. Tradução de Leonardo Munk. *In*: CIA. PEQUOD. Programa do espetáculo *A última aventura é a morte*. Rio de Janeiro: CCBB, 2018a.

MÜLLER, Heiner. As imagens. Tradução de João Barrento. *In*: CIA. PEQUOD. Programa do espetáculo *A última aventura é a morte*. Rio de Janeiro: CCBB, 2018b.

NANCY, Jean-Luc. Corpo-teatro. *In*: NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro, 7Letras, 2015. p. 73-86.

NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Tradução de Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

NOVARINA, Valère. *Carta aos atores e para Louis de Funès*. Tradução de Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

NOVARINA, Valère. Valère Novarina no Rio: a onda da linguagem. *In*: LOPES, Angela Leite; KFOURI, Ana; REYS, Bruno Netto dos (org.). *Novarina em cena*. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2011a, p. 11-30.

NOVARINA, Valère. *O teatro dos ouvidos*. Tradução de Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011b.

PASSÔ, Grace. *Frequência 20.20*. Projeto #EmCasaComSesc, 27 maio 2020. (*Performance*).

SARTRE, Jean-Paul. A república do silêncio. Tradução de Angela Leite Lopes. *Arte e Palavra*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 77-79, 1987. (O silêncio).

VELLINHO, Miguel. Um trem-fantasma. *In*: CIA. PEQUOD. Programa do espetáculo *A última aventura é a morte*. Rio de Janeiro: CCBB, 2018.

Carole Gubernikoff

Música e pensamento

Música e pensamento. Este era o título do que eu gostaria de desenvolver nos anos de participação no Fórum de Ciência e Cultura (FCC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), de 1985 a 1989. Não porque eu possa explicar logicamente essa relação, ou melhor, essa fundação, mas porque a relação da música enquanto pensamento autônomo, além de uma forma de expressão, continha muitas questões.

O tema da autonomia da música já foi debatido inúmeras vezes, chegando à expressão usada por Joseph Kerman em seu livro de referência, *Musicology* (1985): "relativamente autônoma".

Entretanto, quero falar de música autonomamente, mas não de toda e qualquer música. Quero falar sobre um repertório e a partir dele constituir uma identidade e um pensamento. Esse repertório foi compartilhado e expandido desde os anos em que participamos, Marcia Sá Cavalcante, Angela Leite Lopes, Evandro Salles, Nizia Villaça, Marcio Tavares d'Amaral e eu, da experiência de construção coletiva no FCC/UFRJ e de um projeto chamado Arte e Palavra.

Para que as coisas ganhem sentido, partirei de minha formação até o momento em que uma pergunta fundante encontra na experiência do Fórum, de 1985 a 1989, uma das oportunidades de ser formulada. Esta pergunta repercute em minha atividade acadêmica, como professora e pesquisadora, até o presente: O que queremos dizer com pensamento?

Na Revista *O Cruzeiro* da minha infância, eu gostava de ler uma página dedicada ao humor. Era de um autor que assinava Vão Gogo. Já achava graça na corruptela de Van Gogh e sua aura de artista extremista. Anos depois vim a saber que se tratava de Millôr Fernandes, grande artista, jornalista e intelectual. Por que me lembro disso? Porque havia uma máxima inscrita no alto da página, à maneira de um subtítulo: *livre pensar é só pensar.* Achava aquilo extraordinário e não sei se levava a sério ou se entendia os inúmeros sentidos do que seria um livre pensador ou um pensador livre, se era uma referência à liberdade de imprensa, em anos de censura, ou se era uma mera divagação. Era para ser uma piada, mas foi a década do golpe militar de 1964 e também do lançamento do grupo Música Nova em São Paulo em 1963.

A década de 1960 foi a década de minha adolescência. Estava alheia a esses acontecimentos, mas focada na música e na literatura. Não fui uma adolescente "porra-louca, das drogas, do sexo e do rock'n'roll", mas também não me envolvi com os movimentos estudantis. Estava profundamente envolvida com o pensamento e com a frase enigmática de Millôr Fernandes: o que será pensar? Estudava piano passionalmente e lia livros que em grande parte desafiavam minha compreensão. Acompanhava com discrição os pianistas de minha geração e sonhava com o dia em que eu estaria "pronta". Numa temporada de um ano em Nova York, em 1968, passava a maior parte do tempo lendo e estudando piano.

Voltei ao Brasil em dezembro de 1968. O Ato Institucional nº 5 (AI-5) tinha acabado de ser decretado, o horror estava em toda parte, a censura em todos os jornais. Meu disco predileto era o álbum do *The mothers of invention*, sob a liderança do extraordinário Frank Zappa, que eu admirava por seu extremismo e radicalidade musical. Será que era nessa radicalidade que eu procurava o pensamento? Como além dos clássicos brasileiros e internacionais, eu gostava de literatura francesa, Sartre e Camus, e dos americanos

radicais, como Jack Kerouac, procurava na vida a mesma intensidade ou o pensamento que a produzia. Em 1970, entrei para a Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP).

Essa unidade havia sido fundada em 1966 com a ambição de ser um núcleo de pensamento contemporâneo, com professores contratados por seus renomes nas áreas em que atuavam, com Sábato Magaldi, na teoria e história do teatro, Paulo Emilio Salles Gomes, na história do cinema, e Walter Zanini, crítico das artes visuais. Na música, George Olivier Toni deu início à organização do curso em 1970, mesmo ano de meu ingresso! Aderi imediatamente ao curso de música, não mais em piano, mas em composição musical. Toni convidou para ser o professor de Análise Musical e Composição seu ex-aluno Willy Corrêa de Oliveira, um dos fundadores do grupo Música Nova, que, além de defender a música de vanguarda, congregava pessoas que se posicionavam contra a ditadura e contra a arte burguesa e conservadora.

Suas aulas foram uma revelação! A música pensa! Havia pensamento e contemporaneidade na música! Até aquele momento eu nada sabia sobre a música contemporânea, e Willy Corrêa de Oliveira não era apenas um professor, mas um combatente da música viva dos compositores vivos!

Além das aulas de música, o currículo do curso era muito intenso, com muitas aulas de teoria musical, história, canto coral, conjunto, além da formação humanística do curso "básico" obrigatório para todas as carreiras profissionais: semiologia, sociologia da arte, psicologia da arte, história da arte. Além das aulas regulares, havia a convivência com os artistas e escritores concretistas que representavam a cultura da vanguarda paulistana.

Cheguei ao Rio de Janeiro no início de 1976 e em breve estava trabalhando no curso de Educação Artística da Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio), nas faculdades Estácio de Sá e no Conservatório Brasileiro de Música. Tinha urgência em buscar uma pós-graduação. Não havia uma formação em nível de pós-graduação para a música. Com minha formação na ECA em São Paulo, foi possível fazer as provas de seleção para a Escola de Comunicação (ECO) da UFRJ. Iniciei meu mestrado em Sistemas de Significação pensando em encontrar na semiologia uma metodologia que me auxiliasse a pensar os sentidos da música. Comecei muito entusiasmada

a ler os principais autores da área, mas logo encontrei obstáculos intransponíveis. As correntes estruturalistas não me ofereceram uma fundamentação de pensamento para a produção de sentidos musicais. No Conservatório Brasileiro de Música, dirigido por Cecilia Conde, eu trabalhava com os alunos de formação em Musicoterapia e tive a oportunidade de planejar um evento comemorativo na ECO com a participação de Carlos Henrique Escobar, que havia sido docente cassado pela ditadura militar. Era um pensador original, com forte formação em política e filosofia, o que significou mais uma guinada: abandono das leituras estruturalistas por uma filosofia trágica, representada principalmente por Nietzsche.

A leitura das obras de Nietzsche e sua estreita relação com o mundo da música me levou a pensar que o próprio conceito de Eterno Retorno teria sido cunhado pelas experiências musicais do pensador. Encontrei em Marcio Tavares d'Amaral, meu orientador, uma pessoa extremamente receptiva e generosa que acompanhou minhas transições. Essas transições levaram a uma conclusão negativa na dissertação: o conceito de linguagem não se prestava para a música, e um pensamento trágico que incorporasse pensamentos menos sistemáticos serviriam de base para pensar a música. Começaram minhas leituras de Gilles Deleuze, que, com seu pensamento aberto para a diferença e sua leitura de Nietzsche, passaram a ser a base de meu desenvolvimento intelectual.

Foi nesse período, após a conclusão do mestrado, que Márcio Tavares d' Amaral foi convidado a ser coordenador do Fórum de Ciência e Cultura e me indicou para ser responsável pela programação musical e integrar a equipe do grupo coordenado por Marcia Sá Cavalcante dedicado às artes. Aceitei imediatamente e vi nessa decisão uma oportunidade de pôr em prática um projeto de atualização estética nas atividades musicais através da programação de atividades mais ligadas às vanguardas. Nosso grupo não estava interessado apenas em organizar apresentações artísticas, palestras e conferências. Queríamos maior integração e construir um projeto interdisciplinar ou transdisciplinar efetivo. Consideramos que publicar uma revista seria uma maneira de nos apresentarmos no primeiro número, cada um escrevendo um artigo e abrindo para os números subsequentes. Adotamos um tema para cada ano e ele faria a ligação entre as diferentes formas de

expressão artística e as reflexões. Arte e Palavra não foi apenas o primeiro tema, mas o nome com que o grupo se apresentava. Não apenas a ação estética, mas a reflexão e os transbordamentos que o tema suscitasse.

Na parte musical, interessava-nos a relação da palavra com a música e, para tanto, programamos a *Sonata Dante*, de Franz Liszt, que foi tocada no piano do Salão Dourado pelo professor da Escola de Música da UFRJ, Heitor Alimonda. Início extremamente "conservador" do ponto de vista do repertório e da interpretação pianística. Entretanto, esse repertório respondia ao nosso "lema", Arte e Palavra.

Franz Liszt (1811-1886) foi o compositor mais identificado com a vanguarda do século XIX. Não foi apenas um pianista extraordinário, o maior de todos os tempos, mas um incansável professor e pensador da música. Foi Liszt quem cunhou a expressão "Poema sinfônico". A relação da palavra com a música foi um dos sustentáculos do romantismo musical e, consequentemente, dos movimentos nacionalistas na música. No caso da *Sonata Dante*, a partitura traz uma epígrafe, "Após uma leitura de Dante", referindo-se não à *Divina Comédia*, mas a um poema de Victor Hugo sobre passagens da obra. Já há, nesse primeiro exemplo, uma questão que me interessa até hoje: o devir da arte nos cruzamentos de formas de expressão, diferentes leituras da mesma obra, como isso afeta a experiência de quem lê, como se torna uma sonata, qual o nível de virtuosismo necessário para executá-la, qual a leitura que cada pianista faz, como isso impacta no ouvinte, experiência pessoal, de apresentação de um resultado (a sonata). Há inúmeras maneiras possíveis de pensá-la, mas o mais importante é que a própria sonata pode ser um pensamento.

Todas essas perguntas estavam e continuam ativas. Do ponto de vista da história da música, é corrente que música e palavra sejam inseparáveis desde a consolidação do canto gregoriano e dos modos, ou escalas, que fundam a teoria musical europeia (séculos X a XIV). Tratava-se do acento e do ritmo das palavras que ganhavam entonações melódicas. Entretanto, é possível recuar ainda mais nas considerações sobre a música como arte autônoma. Agostinho, considerado primeiro pensador do que viria a ser a igreja católica romana, escreveu, como músico e pensador, uma obra em forma de diálogo chamada *De musica*. A primeira operação desse diálogo é separar a música

da linguagem, da natureza e da ciência para afirmá-la como arte: arte de bem modular! "Modulação é a ciência do bem mover, desejado e agradável por si mesmo, e não em função de outra coisa, […] respeitando as medidas dos tempos e dos intervalos" (Fagundes, 2014, p. 189).

Certamente Agostinho não se refere à modulação no entendimento moderno, vigorando desde o século XVII, de mover de uma tonalidade para outra. Entretanto, a ideia de um movimento com direcionalidade, harmonia, ritmo e métrica já está claramente enunciada desde o século V. As perguntas sobre a natureza da música permanecem: a música é um pensamento? É o filósofo que pensa a música? É cantar (tocar) que faz pensar ou é a escuta? Nas *Confissões*, Agostinho se apresenta como músico, e é através do canto e das medidas das durações longas e breves que ele é capaz de "resolver" o enigma da síntese do tempo, o encontro do presente, do passado e do futuro.

Esses temas serão recobertos inúmeras vezes ao longo da passagem dos séculos. E eis que nos encontramos, hoje, com a mesma questão: frente ao mundo da música, corremos o perigo do silêncio, não pela ausência do som, mas pela ausência do pensamento?

O mundo da música nunca deixou de se transformar e de se reinventar através dos compositores e dos músicos, mas principalmente pela propagação da própria música. É na escuta que se processam os mecanismos coletivos que levam à profunda introspeção e individuação capaz de criar música. Porém, os mecanismos da coletividade interiorizada tinham de encontrar seus meios de memória e fixação na tensão entre o fenômeno sonoro efêmero e a permanência do musical. A escuta e a partitura.

A partitura não serviu apenas como meio de fixação. Ela própria foi fonte de inúmeras formas de imaginação sonora, de experimentos e fixações gráficas e gradativos detalhamentos. Quanto mais afastadas as funções de compositor da execução musical, mais a interpretação do texto musical necessitou de um maior número de detalhamentos gráficos e sutilezas notacionais.

Entretanto, o tema da escuta aparece com força na era das máquinas de gravar e reproduzir música que dominaram todo o século XX. A invenção do fonógrafo, os meios de difusão e o aumento da potência sonora foram fatores de transformação profunda, tanto nos modos de produção quanto nos modos de criação. O universo ou mundo da música se expande para

além dos palcos e das cenas para a criação sonora, vinculada ou não aos meios tradicionais de expressão musical. Essa presença maciça dos meios de comunicação não foi capaz de transformar os conteúdos musicais. Eles desenvolveram e aprimoraram meios de reproduzir as práticas musicais consolidadas ao longo dos séculos e incluíram na contemporaneidade diferentes tradições culturais que passaram a integrar o mundo das músicas.

Porém, a grande novidade que as máquinas de gravação e manipulação dos sons gravados trouxeram foi a fixação nos próprios meios eletrônicos e a explosão de temas como a própria escuta, o som e seus timbres. Essa invenção surpreendente é quase simultânea à invenção da fixação das imagens; primeiro, a fotografia e, em seguida, o cinema. Com as criações pioneiras da música concreta, por Pierre Schaeffer e Pierre Henry, nos estúdios da Radiodiffusion-Télévision Française (RTF) [Rádio e Televisão Francesa], e da música eletrônica, nos estúdios da rádio NDWR, de Colônia, na Alemanha, desenvolvida por Karlheinz Stockhausen e Herbert Eimert, a arte sonora toma o lugar da composição musical. A expansão do mundo sonoro põe em xeque os limites do musical e sua filiação ao mundo da música. Novas artes, artes sonoras.

Inicialmente, houve grande esforço de expandir o conceito de composição e integrar o que veio a se chamar música eletroacústica. Esse esforço abriu questionamentos profundos nos valores das músicas de concerto, predominantemente oriundas da tradição culta europeia. Entretanto, suas maiores contribuições foram a expansão do conceito de timbre sonoro, que deixou de se referir às qualidades sonoras dos instrumentos e de suas combinações para se tornar objeto de investigação das formas sonoras como aparecem representadas pelos aparelhos de análise e síntese sonora. A expansão do universo dos sons passou a incluir os ruídos, na categoria de sons musicais, e o meio ambiente, na incorporação de sons oriundos da "paisagem sonora", termo consagrado por Murray Shafer. Esses conceitos invadiram o mundo da composição culta, com novas investigações sobre as matemáticas das durações e dos ritmos.

O fato de essa mudança radical ter incorporado os modos intelectuais de legitimação das práticas sonoras com a inclusão de análises que utilizam aspectos científicos, estéticos e éticos, inclui as categorias das artes sonoras na

norma culta da produção e consumo da música. A apropriação desses mesmos meios, instrumentos, voz e eletrônicos, transmitidos por sistemas sonoros de microfones e caixas de som, produzidos pelas populações periféricas e populares, raramente é entendida como contribuição ao pensamento, a não ser como estudos marcados pela metodologia antropológica e sociológica.

Esse mundo já estava em gestação quando inauguramos nossas atividades sob a égide da reflexão ética e estética das artes, literatura, música e teatro. Havia o olhar sobre o passado e a hipótese de um futuro para as artes de vanguarda, experimentais e eletrônicas.

Bruscamente, estamos no século XXI, em meio a uma pandemia, sua quarentena, isolamento obrigatório, capturados pelas profundas transformações que este período nos imporá. Não é uma grande novidade que os meios mais poderosos economicamente continuarão ditando o que é merecedor de ser divulgado. Mas há uma tremenda resistência das novas gerações, que lançam mão dos meios eletrônicos de áudio e vídeo individualmente para sobreviverem. Que nada mais será o mesmo é um senso comum que, entretanto, não aponta o rumo da mudança e da transformação. A abertura para o futuro se dará no que formos capazes de aprender, incorporar e transformar, pessoalmente e coletivamente.

Termino este ensaio como comecei. Perplexa em como o livre pensar nos leva a caminhos inesperados e surpreendentes. Este texto não tem método e conta com poucas referências bibliográficas, abundantes num trabalho acadêmico. Exerço aqui minha liberdade de pensar a partir do que considero uma vocação, exercida ao longo de toda uma vida.

Referências

FAGUNDES, Claudiberto. "De musica" – diálogo filosófico de Agostinho de Hipona (354-430): introdução, tradução e notas. 2014. 386 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

KERMAN, Joseph. *Musicology*. Londres: Fontana Press, 1985.

Evandro Salles

Palavra e silêncio: tessituras entre arte e psicanálise

A verdade, nesse sentido, é aquilo que corre atrás de algo
que corre atrás da verdade
e é para lá que eu corro, e onde os levo,
como os cães de Actéon, atrás de mim.
Quando eu tiver encontrado o alojamento da deusa,
sem dúvida me transformarei em cervo,
e vocês poderão me devorar,
mas temos ainda um pouco de tempo
diante de nós.

Jacques Lacan

As trajetórias tornam-se, muitas vezes, mais significativas e reveladoras do que os objetivos estabelecidos em seu início. Provavelmente essa é uma verdade tanto para aqueles que propõem a busca como para os que a acompanham. Na arte, esse é um dado preliminar intrínseco à natureza de seu fazer. Na ciência, de modo geral, ele advém como algo surpreendente. Na tentativa de refazer o percurso, o que se apresenta como recorrente é justamente o que não foi obtido ou alcançado.

Diante de um panorama tão amplo e complexo como o da chamada arte contemporânea – panorama que tem suas origens ainda no século XIX, percorre todo o século XX e se presentifica na atualidade de um século que dificilmente conseguimos ver os seus contornos –, a pergunta sobre o que aconteceu com o projeto de reescritura de mundo que gestou a arte dita moderna e se cristalizou no que chamamos de arte contemporânea é uma pergunta sobre as suas "falhas", sobre a passagem de seus projetos para as suas realizações.

Importante para se enfrentar essa pergunta é a questão da linguagem, fundamental para a compreensão da estrutura em que opera a elaboração da arte. A arte é um instrumento privilegiado de ação que atua sobre uma estrutura que antecede toda cristalização psíquica, todo discurso sobre o mundo e toda imagem sobre este mundo. Essa estrutura é o inconsciente e sua forma de organização, a mesma da linguagem. Como a própria psicanálise, a arte seria um instrumento de acesso e rearticulação da estrutura através da qual é produzida a imagem do mundo e a própria forma de perceber o estar nesse mundo. Se é através da linguagem que essa rearticulação se processa, o sentido que a lógica linguística ganha na prática da arte é de tal ordem de grandeza que transcende em muito as questões relativas à sua natureza imediata, ganhando, no mínimo, o patamar do político e do transformador.

Esse caráter político pode ser assim definido porque se refere aos meios de transformar não o mundo diretamente, mas a imagem e o entendimento que possuímos sobre esse mundo. É assim que tomamos aqui a palavra *política* em relação ao processo do fazer da arte.

A trajetória da arte moderna através do século XX não resultou na realização de seus objetivos, constatação que pode ser feita através de uma simples análise de suas origens e história. Longe deles, o que nos traz o grande circuito de arte internacionalizado da atualidade é, em grande parte, a redução do objeto de arte ao papel de mercadoria-ícone dentro de seu sistema globalizado de compra e venda, em que o artista, perdendo seu papel de sujeito, é muitas vezes levado a assumir, enquanto ele também objeto da sociedade de espetáculo, o destino submisso de um eu histriônico. A produção de arte sucumbe então a uma crise instaurada em torno da dubiedade de seus possíveis destinos que pendem contraditórios entre o lugar do sujeito

e o lugar do objeto, o lugar da palavra que instaura e o lugar da palavra que se submete.

Em texto que trata das relações entre arte e psicanálise, Alain Didier-Weill coloca assim essa questão:

> O sujeito que se presta a ser – não visto – olhado, não pode mais se emprestar à palavra constituinte: pode, quando muito, sujeitar-se a uma palavra constituída por uma sociedade de espetáculo na qual ele é esperado como espetacular, quer dizer, não mais como Sujeito, mas como Eu. Se ele não se dá a si próprio como espetáculo, ele é reduzido à posição de ser um espectador que, com seu olho, contempla a cena de um mundo do qual está excluído enquanto agente, pois seu olhar destina-o à função de espectador. (Didier-Weill, 1997, p. 32)

Nesse contexto de crise, o encontro de arte e psicanálise aparece no horizonte da cultura tendo como centro de seu interesse mútuo a possibilidade que nos nega o nosso tempo, que nos nega a todo tempo a sociedade de espetáculo: a de viabilizar a fala do sujeito, a de revelar o sujeito em sua fala, a de quebrar o discurso ininterrupto que nos fala e narra, deixando que de suas práticas surja o que Lacan qualifica inúmeras vezes como a fala da verdade – a fala do sujeito do inconsciente –, como nesse trecho de "Função e Campo da Fala e da Linguagem", em que trata do papel da psicanálise:

> Seus meios são os da fala, na medida em que ela confere um sentido às funções do indivíduo; seu campo é o do discurso concreto, como campo da realidade transindividual do sujeito; suas operações são as da história, no que ela constitui a emergência da verdade no real. (Lacan, 1998, p. 259)

Na arte, esse falar a verdade também foi explicitado, e seu exercício foi apontado como central dentro do fazer artístico. Cézanne (*apud* Derrida, 1978, p. 6), em carta de 1905 a Emile Mâle, escreve essa frase que forneceu a Jacques Derrida o título de um livro: "Eu vos devo a verdade em pintura, e eu a vos direi". Esse *dizer* que exerce a pintura, essa fala que a habita, que a engendra, parece, na frase de Cézanne, cumprir uma urgência de, como diz Lacan, constituir "a emergência da verdade no real". Essa verdade se materializa como a fala do sujeito, como a fala que o expressa além de toda a aparência de sua própria construção.

Se é nessa fala que parece residir uma das possibilidades de resistência à generalização do uso de um mesmo dialeto, de um mesmo olhar que vê e fala por nós, esse destino de resistência faz convergirem para um cruzamento inevitável entre arte e psicanálise, no que elas têm em comum como razão de existência, ou seja, a palavra, a fala do sujeito do inconsciente.

O que entendemos como a natureza profundamente política dessa questão é assim formulada pelo mesmo Alain Didier-Weill:

> Se as três faces do sintoma conduzem o analista a interrogar o inaudito, o invisível e o imaterial, dos quais o músico, o pintor e o dançarino são os embaixadores, não receberá o artista, em contrapartida, uma pergunta do psicanalista? Sim: o artista recebe do psicanalista a pergunta sobre a significação ética da palavra. (Didier-Weill, 1997, p. 26)

A pergunta que o artista recebe do analista diz respeito ao acesso que o primeiro tem a esta palavra e o que ele faz dela, acesso único e particular, do qual sua classe é a guardiã na sociedade. Essa é a origem da *dívida* a que se refere Cézanne. Nesse momento da história, dentro do aparato da ciência, ou seja, do aparato de poder em torno do conhecimento, talvez apenas a psicanálise possa dar o testemunho da importância, do valor e da significação dessa palavra a que o artista tem acesso. Pois a história desse testemunho engendra a história da própria psicanálise.

A teoria psicanalítica, desde os seus primórdios, colheu a arte como fonte de conhecimento, trazendo-a para o interior de sua própria conceituação. Freud tomou como objeto de análise tanto obras como os próprios artistas, estabelecendo um universo de relações subjacentes entre as vidas dos seus criadores e suas criações.

Se, por um lado, os conteúdos revelados pela pesquisa freudiana nessa interdependência existente entre obra e artista, entre a genealogia da obra e a biografia do artista, geraram um processo de desmitificação da figura idealizada do artista e do próprio objeto de arte, por outro, abriram um novo campo de compreensão do fenômeno artístico e seu papel na cultura e na psicologia humanas.

Nos textos de Freud sobre arte e sobre artistas, é clara sua consciência da radicalidade de sua intervenção e das suas consequências em torno do entendimento, a partir do campo da psicologia, do significado da própria

arte. Freud, precavendo-se das reações previsíveis à extensão e profundidade de suas descobertas e revelações, busca cuidadosamente relativizar seu trabalho de desvelamento dos processos de criação artística. Exemplar nesse sentido é o texto sobre Leonardo da Vinci (Freud, 1976, p. 53), no qual, por diversas vezes, interrompe a narrativa alertando o leitor de que sua análise não desqualifica nem a obra nem a personalidade de Leonardo para, logo em seguida, radicalizar ainda mais sua intervenção.

Entre os diversos pontos notáveis de sua estilística, um é particularmente interessante para os artistas: a narrativa freudiana utiliza como estrutura o recontar, o reescrever, o reconstruir seu objeto de análise – a obra de arte –, não do lugar tradicional do crítico, mas de um terceiro ponto de vista que reúne o ponto de vista do artista e o do crítico. Ao analisar a obra, Freud a refaz, a reconstrói, revelando, entretanto, suas articulações inconscientes: a ação do inconsciente em sua elaboração. Sobre essas articulações é que Freud edifica um terceiro ponto de vista, uma terceira fala. Um exemplo em que esse método se mostra fascinante é na análise da *Gradiva* de W. Jensen (Freud, 1974a, p. 13). As duas obras – a novela original e o texto de Freud – tornaram-se quase que inseparáveis para o leitor contemporâneo. Freud, de certa maneira, se apropria da obra de Jensen fazendo com que sua versão se torne, simultaneamente, instrumento fundamental de compreensão e de leitura da *Gradiva* e instrumento de compreensão de sua própria teoria. Essa interdependência é de tal ordem que, se a análise da obra de Jensen se mostrasse equivocada, a própria teoria psicanalítica se colocaria em questão, já que Freud reescreve a novela como uma vestimenta para o corpo de seu próprio arsenal teórico.[1]

O interesse extraordinário de Freud pela arte, ou pelo menos por alguns tipos de arte, é inicialmente entendido pelas evidentes representações simbólicas que a arte engendra e o uso facilitado dessas representações na exemplificação da teoria do inconsciente. Essa nos parece, no entanto, uma explicação apenas parcial para a questão. No decorrer da leitura de sua

[1] É interessante notar que Jensen, depois do grande interesse manifestado por Freud por sua obra, nega-se a travar qualquer contato com os psicanalistas e mantém absoluto desinteresse pela interpretação freudiana. Possivelmente, percebeu de imediato que sua autoria seria irremediavelmente dividida, o que, logicamente, não poderia agradar a um autor.

obra, tal uso parece tornar-se muito maior que mera ilustração de sua teoria, revelando-se gerador de questões, revelador de processos e até instrumento para a criação de uma *língua* psicanalítica – um aparato formal narrativo que estrutura a apresentação e o encadeamento da teoria psicanalítica.

Freud, ao erigir a teoria psicanalítica, criou também um *estilo* de narrativa que, sendo ele mesmo criação literária, se inscreve dentro de uma tradição que poderíamos localizar como *científico-literária*. A psicanálise francesa, Lacan e seus discípulos exercitam ao extremo essa *poética psicanalítica* elaborando conceitos em que a forma do texto, o imbricado e o polifônico jogo de sinais, palavras e sentidos tornam-se parte da elaboração do próprio conceito, e não uma simples descrição sua. Interessante é observar como alguns desses seguidores, em seu afã de se integrar a essa tradição narrativa, por evidente falta de pendores literários e excesso de exercícios formais, criam muitas vezes discursos de árdua inteligibilidade e de discutível significação.

A leitura dos textos de Freud nos quais obras de arte são objeto de análise nos leva a uma outra questão que resvala na primeira: por que, em meio à maior revolução estética da história que foi a criação da arte moderna e com o grande interesse suscitado por sua obra entre os artistas modernos, Freud não se debruçou sobre a nova arte que, como a própria psicanálise, surgia e tomava forma em seu tempo?

Pensadores contemporâneos, como Jean-François Lyotard, localizam na origem da questão artística moderna uma disjunção entre a narrativa textual e a representação figural (Lyotard, 1985). Antes dessa separação, iniciada na Renascença, as narrativas míticas e cosmogônicas, articulando simultaneamente texto e imagem, se desenvolvem íntegras e funcionam, até a Idade Média, como explicações do mundo. Estruturam-se exatamente através de um sistema no qual explicar é recontar, renarrar o mundo desde sua criação mítica até o momento da fala de quem o explica. Nesse sentido, para uma teoria como a psicanalítica, na qual a interpretação do sonho é peça fundamental, e em que tal interpretação leva a uma articulação inevitável entre texto e imagem, que trata a imagem como escrita ou signo de uma inscrição, a arte moderna oferecia, nos tempos iniciais de sua invenção, mais complexidade e risco para experimentos interpretativos. Apesar de suas ligações profundas com a questão da linguagem enquanto estrutura,

na arte moderna, a imagem tende a uma intencional autonomia em relação a qualquer fluxo narrativo. A própria superfície de representação, o suporte da obra, é tratada como elemento expressivo autônomo, tornando-se no mínimo mais difícil o trabalho proposto de reconstrução de sua lógica interna através de uma narrativa. A arte moderna retira, na elaboração de seus objetos, a ideia de centro e a ideia de continuidade linear temporal, portanto, a própria estrutura da narrativa. As escolhas de Freud recaem, assim, sobre modelos artísticos tradicionais, obras que se oferecem mais facilmente para serem recontadas, reestruturadas na forma de um discurso, de uma narrativa que se estrutura através de imagens.

Em grande parte das análises desenvolvidas por Freud em torno de obras artísticas e literárias, seu método é o de criar uma nova versão da obra usando os seguintes elementos:

a) a obra original, a história propriamente dita;
b) a história de quem criou a história (dados biográficos); e
c) uma nova história articulada pela fala do analista, em que a *fala* original (a obra) e a biografia do artista e/ou os elementos simbólicos inconscientes encontrados na análise juntam-se para constituir uma nova versão, uma nova fala, quase que uma nova *obra*.

Mas há exceções importantes nessa sistemática. É o caso do texto chamado "O estranho" ("*Das unheimliche"*) (Freud, 1974b, p. 273), em que, parece-nos, Freud muda seu enfoque e aprofunda sua abordagem da questão artística, deslocando sua análise dos conteúdos inconscientes encontrados em uma obra literária – no caso, um conto chamado "O homem de areia", de E. T. A. Hoffmann – para a própria estrutura do fenômeno estético.

O texto de Freud se desenvolve a partir das palavras alemãs *heimlich* e *unheimliche*. *Heimlich*, no uso geral e corriqueiro, quer dizer familiar, conhecido, acolhedor, íntimo; e *unheimlich* é seu contrário, ou seja, significa estranho, desconhecido, ameaçador, espantoso. Essa aparente oposição leva Freud imediatamente à ideia de coisas familiares ocultas, coisas muito íntimas que são recalcadas e reprimidas, tornando-se inconscientes e que, quando, por algum motivo, retornam fazendo-se novamente presentes, são recebidas com grande estranhamento, espanto e desconforto.

O problema é que, se essa interpretação satisfaz a mecânica interpretativa imediata da psicanálise, não esgota inteiramente a complexidade de sentido encontrado no uso das duas palavras. Pois *heimlich* e *unheimliche*, em usos não corriqueiros, em usos específicos e particulares, notadamente visíveis na articulação literária, perdem o caráter de contrários, tornando-se ambivalentes uma em relação à outra. É aí que Freud recorre à arte, não para interpretá-la, mas para usufruir de sua maior complexidade no tratamento das duas palavras. Freud percebe nessa ambivalência o que poderíamos chamar, aproximando a questão das definições aqui usadas, de um deslizamento de significados entre os dois significantes, dando às palavras uma aparência de teias ou redes de sentidos que permite a pluralidade ambígua e simultânea de seus usos. Justificando seu mergulho em questões de caráter estritamente literário e estético, no decorrer de sua análise, Freud diz que "derivamos para entrar nesse campo de pesquisa, meio involuntariamente, pela tentação de explicar determinados exemplos que contradizem a nossa teoria das causas do estranho" (Freud, 1974b, p. 313).

Ora, em Freud soa particularmente "estranha" uma explicação calcada nos termos de *uma queda involuntária pela tentação de explicar*. Isso nos reforça o entendimento de que, por mais que afirme o contrário, sua busca o leva a defrontar-se com a estrutura mesma do fenômeno estético.

Ao comparamos a análise de Freud em torno do *Unheimliche* com as implicações da invenção do *ready-made* por Duchamp, esse entendimento se reforça mais ainda. Um *ready-made* é um objeto comum, familiar, muitas vezes de uso íntimo, enfim, um objeto *heimlich* que, por um simples deslocamento produzido pelo artista, se transforma inteiramente, chegando a provocar estranhamento, desconforto e desconhecimento.

Ao invocar os ambíguos significados das palavras alemãs *heimlich* e *unheimlich*, Freud, mesmo sem o formular dessa maneira, aponta para o que nos parece ser um dos pontos centrais da questão artística: o de que, na arte, de maneira intencional ou não, ocorre um processo de desconstrução e reconstrução do olhar, um processo de deslizamento de significantes que se dá, como ficaria explícito em Duchamp, quando este nos leva a *olhar nosso olhar* sobre os objetos do mundo. Acontecimento percebido exatamente como um *estranhamento* na direção em que Freud toma essa palavra. Daí a importância

desse texto, que indica a profundidade e a dimensão do interesse de Freud pela arte. Nele são transpostas as limitações iniciais do uso meramente interpretativo da psicanálise para colocar sua prática como paralela ao próprio fazer da arte, quando se propõe a reconstituir o processo através do qual a imagem do mundo é inscrita e prefigurada, em vez de simplesmente interpretar, com seu instrumental, os conteúdos dessa mesma imagem.

Freud toca assim no que para a arte e para a própria psicanálise pode ser entendido como um ponto crucial: a estrutura através da qual a imagem é construída e que possibilita, se não sua transformação, ao menos sua movimentação, a mobilidade de seus elementos; o deslocamento de significantes constituídos como encadeadores de imagens-textos que *escrevem* o mundo. Apesar de não ter adentrado o espaço aberto da arte moderna, Freud, além de deixar os instrumentos para que tal tarefa pudesse ser realizada posteriormente, inaugura com a psicanálise um campo inédito de inter-relação entre arte e ciência em que incorporações mútuas e simultâneas ampliam os dois campos.

Transcorrido o século, outros psicanalistas ou críticos instrumentalizados com o aparato teórico da psicanálise retomam a tradição fundada por Freud, tendo como seu objeto a arte moderna e seus desenvolvimentos posteriores: a arte contemporânea.

Assim, o encontro maior da psicanálise com a arte não se dá na instrumentalização mútua que objetive uma mera decifração de conteúdos ocultos na arte, como inicialmente Freud praticou e no qual muitos de seus seguidores estacionaram; e muito menos na invenção de esquemas sistematizados para se *retratar* o inconsciente, em que certo surrealismo se tornou acadêmico. Mas tal encontro pode acontecer em outro espaço, pode acontecer onde se dá o fazer e refazer da imagem-texto do mundo e onde se desenrolam as práticas que cada sistema pode oferecer ao outro em torno da matéria comum de seus interesses: a fala do sujeito do inconsciente.

É desde o ponto de vista da significação dessas falas que se igualam em origem e se diferenciam em veículo que o cruzamento entre arte e psicanálise se constitui como mútuo interesse e esclarecimento. Nesse sentido, é de grande importância localizar com exatidão por onde transcorre o encontro ou, melhor dizendo, por qual instância é aberto o campo do encontro.

A intrigante recorrência com que Freud sistematicamente – nas suas próprias palavras, pela *tentação* de achar uma explicação para suas pesquisas – *deriva* no campo da pesquisa estética, ao mesmo tempo que nega a especificidade do seu instrumental teórico para levar a cabo sua tarefa, talvez possa nos ajudar a encontrar esse campo comum. Ora, o que Freud admite é que não possui palavras para chegar a explicar o âmago da função artística. Ele percebe que, diante da vivência plena da obra de arte, sua palavra torna-se insuficiente, sua capacidade de narrar e falar o mundo falha, algo nele silencia. Lacan, tratando do problema, assim o apresenta:

> Freud sempre marcou, com infinito respeito, que ele não pretendia destacar o que, da criação artística, constituía o verdadeiro valor. No que concerne aos pintores, assim como aos poetas, há uma linha na qual ele para sua apreciação. Ele não pode dizer, ele não sabe o que, ali, para todos, para os que olham ou que ouvem, constitui o valor da criação artística. (Lacan, 1985, p. 107)

Como explicar então, senão pelo fascínio, pela vivência mesma dessa falta de palavras, pelo interesse por esse silenciar, pelo defrontar-se com um limite para a sua própria fala e seu arsenal teórico, a recorrente pesquisa estética de Freud? Não estará exatamente aí localizado o real campo de interesse comum que se articula entre a arte e a psicanálise?

O espaço que se abre quando ocorre o silenciar do que podemos chamar contemplação discursiva, este nos parece ser o campo do encontro, porque é dele, desse vazio, que advém a possibilidade da fala do sujeito do inconsciente. Esse é o espaço comum no qual as duas práticas se identificam ao levarem o sujeito que as percorre ao limite do silêncio, em que, de seu enfrentamento, algo escapa e se movimenta, quebra, se desfaz e se manifesta. Mais uma vez nos remetemos ao texto lacaniano:

> […] poucas foram as palavras com que, por um momento, desconcertei meus ouvintes: penso onde não sou, logo sou onde não penso. […] O que cumpre dizer: eu não sou lá onde sou joguete de meu pensamento; penso naquilo que sou lá onde não penso pensar. (Lacan, 1998, p. 521)

O poeta Haroldo de Campos, em ensaio sobre o texto lacaniano e sobre como traduzi-lo para outras línguas, nos brindou com algumas versões de

uma dificílima e famosa frase-título de Lacan: *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, em que é produzida uma série polifônica de sentidos a partir do deslocamento de significantes ligados às palavras-conceito freudianas, entre elas a palavra *Unbewusst* (inconsciente) transformada em *l'une-bévue* (que significa erro grosseiro por ignorância ou inadvertência). Haroldo de Campos traduz − ou *reconfigura*, como ele prefere − a frase-título de Lacan da seguinte maneira:

> O in-sabido-a-sabendas do um-trevisto
> (e de como in-sub-cessa). álealiás sabei-lo
> é amorlúdio

Explicando os campos de sentido buscados em sua joyciana tradução, a frase é apresentada como significando o seguinte: "O que o insabido sabe daquilo-que-não-é visto corretamente é o jogo do amor" (Campos, 2001, p. 119-120).

No que parece ser uma outra definição de inconsciente e suas presentificações, Lacan chama para significação as ambiguidades conceituais encarnadas na seguinte cadeia de significantes: o-não-sabido-que-sabe-do-que--não-sabe-o-sabedor-daquilo-que-não-vê-corretamente-jogo-de-a-mor-te. Essa definição mais poética e, ao mesmo tempo, menos linear do conceito freudiano de inconsciente (*Unbewusst*) pode ser muito apropriada para nos aproximarmos do fenômeno da invisibilidade e silêncio que acompanha a arte, que, de maneira mais explícita, a arte moderna instituiu.

Haroldo de Campos, ao iniciar sua abordagem da frase, diz que:

> Quando Lacan anuncia "Este ano, digamos que com este insu-que-sait de l'une bévue, busco introduzir algo que vai mais longe que o inconsciente", aventuro-me a crer que ele está pensando em situar o inconsciente (Unbewusst/Une-bévue), abordando-o não pela via destra e mestra do significado, mas pela via canhestra e sinistra do significante; não por uma via prevista e insuspeita de acesso, mas por um desvio imprevisto (tre-visto) e suspeito de insucesso (insu-que-sait). Só nessa medida (ou desmesura) é que une-bévue pode ser uma tradução tão boa de Unbewusst como qualquer outra, como o inconsciente em particular que, em francês, e também em alemão, equivoca com inconsciência. Ou seja, antes do que "dar sentido ao inconsciente", trata-se de "situá-lo nesse Outro portador de significantes". (Campos, 2001, p. 116)

Transpondo a questão para o nosso problema e parafraseando o trecho acima: antes de dar sentido ao não visto, decifrando-o como simbologia de algo oculto, trata-se de situá-lo no portador da estrutura de significantes, no portador da cadeia de deslocamentos de imagens, não importando saber se, topologicamente, em nós-está ou não-em-nós-está, posto que através de nós vê – mesmo que nós não o vejamos; mas de, por quais desvios e processos, em nós não-vê.

Esse problema ganha, na psicanálise, uma dimensão considerável, aproximando-a das artes visuais contemporâneas, que tratam diretamente a questão. Isso faz com que Lacan, no seu já citado *Seminário 11*, dedique-se longamente ao problema, localizando-o especificamente na pintura.

Da constatação de que o eu se constrói no sujeito através de uma alienação escópica primordial que se constitui na formação da imagem do corpo e na imagem do mundo através de uma identificação com o outro, o olhar e o desejo do outro, identificação construída em torno da angústia de castração, da falta estrutural, Lacan (1998) desenvolve a ideia de que há uma *esquize* fundadora entre o olho e o olhar e que o olho vê através de um olhar que o antecede, o olhar do outro. Assim, o olhar se apresenta sintomaticamente como um narrador do mundo, e este é visto e compreendido através das idealizações e representações do próprio indivíduo. O olhar, assim, ao *vestir* o mundo e o próprio corpo, ao se localizar fora, e não dentro, cega o olho. Este então é o desígnio contraditório do olhar: ver cegando, ver omitindo, ver superpondo:

> Em relação às coisas, tal como constituídas pela via da visão e ordenadas nas figuras de representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ver sempre nisso em certo grau elidido – é isso que se chama o olhar. (Lacan, 1985, p. 74)

Lacan, ao analisar a pintura, busca explicitamente chegar ao centro dos mecanismos que a constituem: "Para mim, é no princípio radical da função dessa bela-arte que tendo a me colocar" (Lacan, 1985, p. 107). Ou seja, os pudores de Freud em adentrar o campo da estética e usar nele o instrumental da psicanálise são definitiva e claramente abandonados. A pintura pode então ser entendida a partir da *esquize* escópica fundante. Os conteúdos inconscientes do artista que se revelam através da obra, apesar de não

deixarem de se constituir em interesse ilustrativo da teoria psicanalítica, ficam em segundo plano em relação a esse "princípio radical da função" da arte que traz à psicanálise a problemática profunda do olhar e do pensamento, ou seja, a estrutura mesma do inconsciente. Para Lacan (p. 109), "o quadro não rivaliza com a aparência (no sentido da representação realista); ele rivaliza com o que Platão nos designa mais além da aparência como sendo a ideia". A análise da pintura se desloca do campo interpretativo para o estrutural. A pintura é entendida por Lacan não como um olhar sobre o mundo ou como uma interpretação do mundo, mas como a tentativa de invenção de um novo olhar. O pintor, cegando-se em relação ao olhar que o precede e o colocou como indivíduo humano sempre na posição de objeto, busca na pintura a posição de sujeito: "aquele que olha é sempre levado pela pintura a depor seu olhar […], o olhar do pintor, pretende impor-se como sendo, apenas ele, o olhar" (p. 107, 110).

Em torno desse olhar é que se constrói o mundo, ou a forma como esse mundo é tomado pela visão. Mais que em qualquer outro lugar, é nesse ponto que reside a função e o papel que poderíamos chamar de político na arte. E isso também não escapa nem a Lacan nem às diferentes instâncias de poder que, ao longo da história, intermedeiam a relação do artista com a sociedade:

> Se tentamos figurar concretamente a posição do pintor na história, apercebemo-nos de que ele é fonte de algo que pode passar ao real e que, o tempo todo, se assim o podemos dizer, nós o arrendamos. O pintor, dizemos, não depende mais de nobres mecenas. Mas a situação não mudou fundamentalmente com o marchand. É também um mecenas, e da mesma laia. (Lacan, 1985, p. 109)

Nesse contexto, crescem e tornam-se mais complexos dentro do campo da arte os sentidos das designações derivadas dessa divisão entre olho e olhar: visão e cegueira, fala e silêncio, cheio e vazio.

Como assinala Haroldo de Campos, dois caminhos possíveis de abordagem do inconsciente se colocam frente a nós: o daquele que em nós olha e o daquele que em nós não vê; o daquele que fala e o daquele que silencia. Sendo que tal bifrontalidade, tanto da visão como da fala, se não definem sua própria estrutura, ao menos incluem silêncio e cegueira em sua articulação de sentido. Isso significa que esses escavamentos de vazio na fala e no

olhar são partes disto que poderíamos chamar de *fala-olhar,* através do qual só podemos ver onde, simultaneamente, não falamos e onde só podemos falar onde não vemos. Ora, nesse sentido, o visto só é possível através de um não visto, da mesma maneira que uma palavra só tem sentido em um encadeamento de várias palavras que articulam inclusões e exclusões, que relacionam e relativizam as unidades do discurso.

Se acompanharmos a arte produzida no século XX, desde seus predecessores, como Velásquez chegando ao minimalismo, constatamos que é sistemática a busca do estabelecimento por esses artistas de um espaço de silêncio, um espaço de vazio na obra ou em torno desta – ou seja, nos interstícios de sua observação, ou melhor, na abertura de interstícios de cegueira em meio a sua visão. São várias as formas possíveis para que isso se dê: seja com o desaparecimento de seu objeto, o modelo em *Las meninas*, de Velázquez; ou seu sujeito, como em *Étant donnés*, de Duchamp; ou ainda, com a ausência de ambos através de uma almejada desestetização absoluta da obra, como nos objetos minimalistas. Todo o inesperado desses trabalhos advém desse *não estar lá* de alguma coisa que falta ao nosso olhar; olhar que melhor chamaríamos de nossa *contemplação discursiva*. Essas obras, ao silenciarem sobre algo que deveria lá estar, obstruem ao olhar a parcela de encobrimento de sentido correspondente a esse silêncio. Se é com o olhar que criamos o mundo, qualquer coisa que impeça esse mecanismo o desfaz – ou, melhor dizendo, o *desrealiza*, o *desexistencializa*, no sentido de que, em seu lugar, outra coisa não é colocada, a não ser a própria ausência de alguma coisa.

Essas obras simplesmente isolam e desenvolvem um mecanismo que, entretanto, está na função mesma da pintura. Lacan observa isso e o descreve da seguinte maneira:

> Com efeito, há algo de que sempre, num quadro, podemos notar a ausência – ao contrário do que acontece na percepção. É o campo central, onde o poder separativo do olhar se exerce ao máximo na visão. Em todo quadro ele só pode estar ausente e substituído por um buraco – reflexo, em suma, da pupila que está detrás do olhar. Em consequência, e na medida em que o quadro entra numa relação com o desejo, o lugar de um anteparo central está sempre marcado, que é justamente aquilo que, diante do quadro, sou elidido como sujeito do plano geometral. É por isso que o quadro não joga

> no campo da representação. Seu fim, e seu efeito, estão alhures. (Lacan, 1985, p. 106)

Não são poucos os exemplos possíveis de obras em que, de uma maneira evidente e mesmo radical, podemos localizar a questão do silêncio, da ausência e do surgimento do vazio. Se dermos mais um sobrevoo na arte realizada recentemente, veremos como a questão é recorrente e subjacente a grande parte da produção contemporânea. Vejamos alguns exemplos.

Em 1993, durante uma das Bienais de Veneza, o artista plástico e cineasta Peter Greenaway realizou uma exposição chamada "Watching Water", cujo tema era Mariano Fortuny, um artista que viveu em Veneza e morreu em 1947. A exposição aconteceu no Palazzo Fortuny, que foi a casa de Mariano Fortuny. Mas o objeto real da exposição era a própria Veneza e o fascínio misterioso que a cidade engendra. A água, de forma ilusória, era presente através de reflexos e som e percorria todo o palácio sem que pudéssemos realmente vê-la, em fluxo ininterrupto, mas invisível. Dentre os cinco filmes de Greenaway projetados dentro do espaço, um deles, *Intervals,* de 1969, é seu primeiro trabalho sobre Veneza e, curiosamente, não mostra nem mesmo um *take* de qualquer imagem de água. No catálogo da mostra, Greenaway escreve:

> O filme em preto e branco *Intervals* foi feito na terceira vez que eu visitei Veneza em 1969. Ele evita qualquer referência à água − o que talvez seja um fenômeno perverso em relação a uma cidade criada em torno da água como é Veneza. Os turistas vêm a Veneza para ver a água veneziana. Nessa exposição, como nesse filme, a água de Veneza é sempre apresentada através de som, através de referências de texto, através de inferências. De fato, o filme celebra a água sem fazer vê-la. O cinema sempre joga com essas mágicas, com essas artimanhas. (Greenaway, 1993, p. 5; trad. livre)

Em 1999, poucos meses antes do fim do século, a artista norte-americana Ann Hamilton mostra também, na mesma Bienal de Veneza, um trabalho chamado *myein,* palavra grega que se refere a uma contração anormal da pupila, etimologicamente ligada à palavra mistério e ao ato de fechar os olhos ou a boca.

Uma ambiguidade de sentidos e nos sentidos é exatamente o objeto da obra de Ann Hamilton. Ela trata dos movimentos da percepção, ou da

impossibilidade de percepção, das veladuras, das camadas de significado "que flutuam na incerta zona entre ver e ouvir, ver e tocar, do que é conhecido por estar presente e do que é sentido pela ausência" (Kline; Posner, 1999, p. 4).

Usando simbolicamente o pavilhão americano, um prédio neoclássico de 1928, a artista trata também da história social norte-americana, que é a história do capitalismo moderno, construído sobre a injustiça e a violência. Do lado de fora, diante da fachada principal do prédio, foi edificada uma parede, ou melhor, um muro, com um vidro que causa uma turvação no objeto visto, um desfoque de toda a paisagem, de toda a imagem vista através dele. Dentro, as paredes brancas foram cobertas por um texto em braile, um poema de Charles Reznikoff, filho de imigrantes na América, chamado "Testimony", que descreve seu mundo de violência social. Do alto das paredes, com o deslocamento do ar causado pelo movimento das pessoas, caem fios de pigmento vermelho que se acumulam nos cantos, enquanto uma voz sussurra o texto do poema, ouvido em todo o interior do prédio. Como na exposição de Greenaway, Ann Hamilton, usando a arquitetura, os espaços externos e internos, elementos de poética visual, texto e som, constrói um trabalho que percorre os diversos caminhos dos sentidos. Ver o prédio da exposição através do muro de vidro é como ver um reflexo na água, a realidade material sendo encurvada, distorcida, desviada de seu curso normal dentro da luz por algo mais denso, líquido, vítreo. O vidro-água-olhar que mastiga a realidade, que tritura a dureza do real e o faz amolecer. E a mente, perplexa, olhando para o desfazer do próprio olhar, a cidade toda refletida na água, a cidade que se desmancha na água. Transparência e turvação; tempo e memória; visão e cegueira; lembrança e morte.

As semelhanças de busca entre os dois trabalhos não são coincidência. São reflexões sobre o papel da arte, sobre o olhar na arte, sobre o olhar a arte. Olhar que a cidade de Veneza problematiza, pois ela mesma é inteiramente arte: passou a ser arte, incorporada que foi pelo mundo da estética. Um corpo de arte que flutua entre o ar e a água. Um olhar sobre a água da arte que percorre o caminho entre a morte e a existência. Ali, algo que ocorre entre a palavra e a cegueira torna-se visível.

Em um livro importante para a compreensão da escultura moderna, *Passages in modern sculpture*, de 1977, Rosalind Krauss (1996a, p. 243) começa um dos capítulos falando de uma obra de juventude de Richard Serra chamada *Hand catching lead*. Trata-se de um filme com apenas três minutos, cujo único objeto é a mão do artista tentando pegar fitas de metal que caem do alto. Algumas são pegas, outras não. Há uma pulsação criada pelo movimento de abrir e fechar da mão que, segundo a autora, cria uma pontuação tempo-espacial na sequência do filme. Esse pequeno trabalho sintetiza as diversas questões abordadas pela autora que, através da análise da *minimal art*, fecha o círculo de interligações e interquestionamentos entre artistas e pensadores que construíram o que chamamos de arte do século XX.

Em que uma obra tão simples como esse filme refere-se a questões tão amplas? De maneira rápida e genérica e tentando seguir o pensamento de Rosalind Krauss, poderíamos dizer que ela toca nas seguintes questões:

a) a fragmentação do corpo;
b) a fragmentação da ideia do corpo como objeto maior da representação plástica;
c) a inexistência de uma narrativa;
d) a ausência de metáforas;
e) a eleição da atenção sobre a trajetória pontual do tempo como foco da obra;
f) a desconstrução da ideia de centro;
g) a desconstrução da ideia de ego no sentido em que o artista não seria possuidor de universo interno a ser externalizado e expresso através da obra;
h) o fato de a obra poder trazer não apenas uma mensagem e um significado legível resultante da tradução plástica dos sentimentos do artista, mas uma questão, um questionamento, um encobrimento, um deslocamento, um deslizamento e demais derivações do desfazer da estrutura narrativa e suas funções primordiais; e
i) o deslocamento do foco da obra para um ponto invisível localizado em algum lugar entre a ação do artista, o objeto chamado obra e a ação-olhar do espectador.

A trajetória construída no livro de Krauss, que se inicia em Rodin e que alcança a *minimal art*, nos interessa exatamente porque tenta estabelecer um sentido legível para a história da arte do século XX. Vários sistemas de organização dessa leitura se apresentam como possíveis. Graficamente expressos, o primeiro e mais óbvio seria o linear, em que temos um começo que busca um final. Um outro seria o de grades, usado no estruturalismo e analisado pela própria Krauss em *The originality of avant-garde and other modernist myths*, de 1986, em que vários acontecimentos, muitas vezes contraditórios, aparecem simultaneamente e formam um quadro, não pela adição ou fusão de um ao outro, mas pela justaposição e soma paralela dos seus valores. Mas um outro também seria possível, e talvez mais comum no esquema de olhar das pessoas, que é o de superposição de camadas, em que a realidade se apresenta como em páginas ou imagens abertas em um computador: quando uma delas é aberta, as outras são veladas, ignoradas. Criamos assim um mundo de exclusões, pois ao optarmos por uma, destruímos a possibilidade de viver simultaneamente as outras. Essa opção, porém, supõe uma outra, mais rara, em que as camadas se superpõem, se fundem e se recompõem, adquirindo características e valores intercambiados das diversas camadas.

Curiosamente, o primeiro e o último capítulos do livro de Krauss sobre a escultura moderna se iniciam com descrições de filmes: o primeiro, *Outubro*, de Eisenstein; o último, o já citado *Hand catching lead*, de Richard Serra. Esse é um primeiro indício de que sua leitura supõe uma espécie de transparência ou invisibilidade dos objetos que torna as coisas passíveis de serem superpostas para serem mais bem vistas, ou pelo menos para serem vistas de outra maneira. Rosalind Krauss nos inicia em Rodin através do olhar de Eisenstein, que usa suas esculturas no início do filme *Outubro*; faz-nos ver uma coisa através da visão de outra. Para ela, Rodin significa na história da escultura:

> […] o primeiro ataque extremo contra o […] modelo racionalista do qual o neoclassicismo depende. Contra argumentos lógicos − procedimentos tais como se X, então Y − que seguem um desenvolvimento temporal. No coração desse raciocínio está a noção de causalidade, de conexão entre o efeito e suas causas que depende de sua profunda ligação com a noção da passagem do tempo. (Krauss, 1996a, p. 9-10; trad. livre)

Rodin, segundo Krauss, inicia na escultura o processo de desmontagem das bases visuais que construíram o racionalismo iniciado na Renascença. Rodin traz o foco da escultura da límpida e definida visão do volume para a superfície rude da matéria usada na feitura da obra. O material com que a obra é construída não é usado de maneira a ilusoriamente parecer outro (o bronze parecer a carne humana, por exemplo), mas intencionalmente revelado em sua crueza de matéria trabalhada por instrumentos. A visão do corpo se fragmenta, e suas partes podem perder a relação proporcional correta em função do ritmo visual ou de sua expressividade simbólica. O fundo dos relevos, simbolicamente a base estável na qual o mundo transcorre, perde sua estabilidade e pode funcionar como continuidade da matéria do relevo, deixando novamente transparecer o material e sua fluidez intercambiável, efeito que cria uma espécie de transparência opaca para a matéria bruta do bronze, que passa a revelar camadas superpostas de leitura. Ainda de acordo com Krauss, Rodin inicia um trabalho que irá ter seu ápice e gerar um *turning point* na história da arte, na obra de Marcel Duchamp.

Na arte brasileira, essa inserção duchampiana só aparecerá com mais clareza nos anos 1960. Hélio Oiticica, por exemplo, que sempre desenvolveu uma reflexão teórica paralela ao seu trabalho de artista, escreve o seguinte no texto "Aparecimento do suprassensorial":

> A meu ver, a proposição mais importante do objeto, dos fazedores do objeto, seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética. Para mim, na minha evolução, o objeto foi uma passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento individual de cada participador. Faço questão de afirmar que não há a procura aqui de um "novo condicionamento" para o participador, mas sim a derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas, visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo improviso, sua liberdade interior, a pista para o estado criador − seria o que Mario Pedrosa definiu profeticamente como "exercício experimental da liberdade". (Oiticica, 1996a, p. 127)

Para ele, a obra não deve apresentar modelos visuais que submetam o olhar do espectador, ao contrário, a obra deve silenciar-se para que o próprio

participador, como ele denomina o público, encontre e modele, através desse silêncio, sua própria voz. Em outro texto, "Posição e programa", de julho de 1967, essa visão é ainda mais clara:

> Antiarte − compreensão e razão de ser do artista, não mais como um criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação − a criação, como tal, se completa pela participação dinâmica do "espectador", agora considerado "participador". Antiarte seria uma complementação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista: ficam, portanto, invalidadas as posições metafísicas, intelectuais e esteticistas − não há a proposição "de elevar o espectador a um nível de criação", a "uma metarrealidade" ou de impor-lhe uma ideia ou um padrão estético […], mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele ache aí algo que queira fazer. (Oiticica, 1996b, p. 100)

Toda a descrição anterior sobre o que seria essencial na arte (nas palavras de Duchamp, *what is that 'makes' a work of art* ["O que é que 'faz' um trabalho de arte"]), e a implantação de um sistema cultural em que a prática de tal arte fosse plenamente factível implica ou implicaria mudança social e política. A apropriação pública dos processos de construção da linguagem e da imagem (em última instância a imagem do mundo) nada mais é que a grande questão política vista desde o plano da cultura e tratada em esfera humana global, ou seja, livre de uma leitura circunscrita aos parâmetros econômicos ou literalmente políticos, mas ampliada para uma escala que trata o homem de maneira a integrar suas diversas e diferentes práticas. Dessa forma, chegaremos a concluir que a crise da arte não é exclusivamente da arte, mas é a crise de todo um sistema em que uma arte que se pretende revolucionária, em algum nível de sua inserção social, sem dúvida encontrará barreiras e dificuldades. Esse represamento das potencialidades transformadoras da arte moderna foi realizado historicamente pela associação estratégica entre as instituições do conhecimento (museus e universidades) e as do mercado (galerias de arte), os quais, atuando em conjunto, conseguiram criar a ilusão de que a arte diz respeito basicamente a ela própria, isolando-a nos seus domínios. Ilusão esta que, do ponto de vista teórico, é uma contradição absurda, tratando-se, por exemplo, de Marcel Duchamp. Na longa trajetória da arte do século XX, fomos levados aos limites de uma

revolução profunda na cultura, em que a visão, o pensamento e a criação se defrontaram com possibilidades reais de transformação. Esse processo só poderia chegar ao seu final acompanhando uma mudança geral do aparato social e político.

Se isso não é possível, o que podem fazer os artistas? Construir modelos poéticos e críticos, trabalhar nos espaços internos, nos interstícios da visão, cultivar a posse da palavra.

Acumulando contradições, acumulando memórias de futuro – pois futuro é o espaço simbólico em que há invenção e ausência de condicionantes, espaço da liberdade mítica em que o passado é transmutado –, acumulando camadas de vivências estruturadas em um mundo interior em que a palavra e a imagem são partes de uma mesma totalidade perceptiva e cognitiva, o homem contemporâneo ainda pode ter na arte um acesso único a esse desfazer e refazer das diversas visões que se acumulam, recobrem e imobilizam seu mundo e seus objetos, visões que desenham o próprio corpo desse mundo.

A arte da atualidade, dentro de suas contradições, limitações e possibilidades, trabalha ainda com uma irrupção recorrente, imprevista e indomada: o escavar da palavra e da imagem, da fala e do olhar, que surge muitas vezes quando não mais esperado na obra de artistas que, de maneira não sabida, constroem o que se delineia como uma transmissão da palavra do silêncio. Essa busca, essa presença que insiste em revelar o invisível, é o espaço de resistência do sujeito, deste de cuja fala advém a possibilidade do emergir de sua verdade e, em última instância, a possibilidade de mudança da imagem do mundo – mudança que se materializa como transformação do próprio mundo e de seus sujeitos.

Sobre esse cenário, colocamos as imagens do nosso futuro mítico, nossa arte feita de (im)possibilidades, dúvidas, desejo ardente, loucura de não sabermos o que fazer do nosso presente, nossa distância do ver, nossa impossibilidade radical diante da história. Sua palavra, então, é *cegueira*.

Para fazer ver, a arte antes faz cegar, faz vir a noite sobre os olhos do mundo, nos faz morrer para a memória dos objetos e seus nomes. O que buscam esses visitantes nervosos e ávidos das exposições? O que acham que encontrarão nesses objetos? Nossa esperança é que encontrem a cegueira que os tornem conscientes dos próprios olhos.

Para descrever esse movimentar deslocado, esse refazer ao qual tanto a arte como a psicanálise se dedicam, poderíamos poética e sinteticamente dizer:

desolhar o ilhante olho do seu convexo ventre
e fazê-lo pousar em outro outro,
outro sexo,
seu mesmo outro que buscará sempre o mesmo.
Olhar-instrumento *unheimlich*.

Referências

CAMPOS, Haroldo. O poeta e o psicanalista: algumas invenções linguísticas de Lacan. *In*: SOUZA, Edson; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão (org.). *Invenção da vida:* arte e psicanálise. Porto Alegre: Arte e Ofícios, 2001.

DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Flamarion, 1978.

DIDIER-WEILL, Alain. *Nota azul*: Freud, Lacan e a arte. Rio de Janeiro: Livraria Contra Capa, 1997.

FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. *In:* FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud.* Rio de Janeiro: Imago, 1974a. v. IX.

FREUD, Sigmund. O estranho. *In:* FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud.* Rio de Janeiro: Imago, 1974b. v. XVII.

FREUD, Sigmund. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. *In:* FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud.* Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XI.

GREENAWAY, Peter. *Watching water*. Milano: Electra, 1993.

KLINE, Katy; POSNER, Helaine. Ann Hamilton – myein. *In*: 48ª BIENAL DE VENEZA, Pavilhão Estados Unidos, Itália, Veneza, 13 jun.-7 nov. 1999. *Catálogo de exposição*, Veneza, 48. ed., n. 2, 1999.

KRAUSS, Rosalind E. *Passages in modern sculpture*. Cambridge: The MIT Press, 1996a.

KRAUSS, Rosalind E. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: The MIT Press, 1996b.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11*: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem. *In*: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Éditions Klincksieck, 1985.

OITICICA, Hélio. Aparecimento do suprassensorial. *In*: OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: RioArte, 1996a.

OITICICA, Hélio. Posição e programa. *In*: OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: RioArte, 1996b.

Nizia Villaça

Em direção à pós-verdade

Este ensaio, que se preocupa em percorrer um trajeto prático/teórico, pretende ser uma contribuição para a discussão da poética do contemporâneo, tendo como horizonte a modernidade em geral e o modernismo em particular. Discute indícios para uma teoria literária fractal e o sentido em se falar hoje ainda de pós-modernidade. Insere-se na discussão mais ampla da crise da representação, da crise do sujeito, reconhecendo o momento atual como o da problematização, mais do que da negação, de todos os modelos e parâmetros. Opção pela multiplicidade de paradigmas, pelos paradoxos, pelas microabordagens em substituição à ortodoxia, aos macrodiagnósticos, às totalizações provenientes do desejo característico do racionalismo que orientou predominantemente o paradigma do saber no Ocidente. Isso se mostra enfatizado no enfoque do espaço ficcional, em que se pode observar a dissolução dos pares apositivos próprios ao pensamento centrado, a percepção de novos desenhos nas estruturas e a possibilidade de um novo paradigma.

Como designar o momento atual da problematização? No final da década de 1980, quando organizei vários ciclos de palestras, no Fórum de Ciência e Cultura (FCC), ligadas ao projeto Arte e Palavra, fazia-se apelo a passar de paradigmas modernos para paradigmas pós-modernos. Hoje tende-se a querer deixar para trás a noção de pós-modernidade, considerada desgastada. Proponho manter o impulso das discussões críticas tecidas sob o título de pós-modernidade; algo que Linda Hutcheon, sugestivamente, também defende ao recolocar a questão, rever os limites e as possibilidades do lugar de onde essa fala surge, reproblematizando o entendimento desse período e de suas produções. Para a autora, o pós-moderno não inauguraria um novo paradigma. Seria apenas, e fundamentalmente, a interiorização das perguntas sobre as condições das questões que atravessam a contemporaneidade (subjetividade, referência, representação, verdade); questões que, para ela, estão longe de terem sido ultrapassadas pelos teóricos pós-estruturalistas ou pelos adeptos de uma pós-metafísica. Ainda dentro do universo da representação, Linda Hutcheon aponta como tarefa pós-moderna o posicionamento provisório, a aceitação da contradição, a discussão das fronteiras entre os diversos campos do saber e do fazer artísticos.

O caráter paradoxal da pós-modernidade é sempre mais nítido, situado dentro e fora da cultura dominante, sem poder negar a cultura capitalista de massa ou afirmar a ultrapassagem da arte humanista liberal.

A literatura, e mais especificamente o lugar do narrador na organização do universo ficcional, parece-me um campo privilegiado para o aparecimento das brechas, falhas e atomizações que, desde há muito, ameaçam o projeto da subjetividade como totalização, projeto iluminista de emancipação do indivíduo, que teve no capitalismo liberal seu agente econômico, no humanismo seu perfil cultural e no sujeito como fundamento sua face filosófica, como bem acentuou Jair Ferreira dos Santos.[1] O individualismo burguês pressupunha identidade fixa de direitos e deveres, liberdade para empreender, autoridade para impor a lei, disciplina para produzir moralidade, para

[1] Na palestra "Pós-modernidade, mudanças na subjetividade", parte da série de conferências organizada pela autora no Fórum de Ciência e Cultura em 1981.

instituir tribunais. Indivíduo como centro da razão, da energia, executor da história. Enfim, consciente de si e, a partir disso, produtor de antinomias.

Assim, tentativas de relacionar alguns tipos de subjetividade que frequentam a literatura brasileira contemporânea não devem fazer distinções rígidas ou hierarquizar posturas do moderno ou do contemporâneo, mas apontar pistas, movimentos de *diferenciação*, o que não corresponde a uma concepção de diferença enquanto outridade, que levaria ao autoritarismo e exclusivismo, nem de diferença enquanto ponto de vista, que levaria, por sua vez, ao relativismo. Nos dois casos, nota-se a presença da verdade como referência.

O que proponho é pensar em torno da questão: o que é escrever quando não é mais representar? O que se narra quando, paradoxalmente, não se pode narrar? Numa época em que tudo está nos computadores à espera de utilização, em que a escolha é total e fatal, impossível privilegiar qualquer tipo de enfoque narrativo. Ele convive ou não com outros, dependendo do pacto de leitura do texto com o leitor. São os diferentes pactos e retóricas que precisam ser pontuados, e não a valorização desta ou daquela postura existencial, desta ou daquela visão narrativa num olhar de viés mimético.

Trabalhar a questão da subjetividade textual é trabalhar a direção e a distância impressas pelo narrador no mundo narrado, na construção dos personagens, na estrutura espaço-temporal, na ambivalência narrativo-enunciativa da escritura.

Num momento de crise de representação, o escrever e a figuração do sujeito e do objeto oscilam incessantemente entre o estímulo de criar, inventar, e o vazio e a impotência, ao sabor da exacerbação crítica de tipo niilista, ou do saudosismo de tipo conservador. Há ainda o trânsito na indiferenciação de uma visão transestética, em que a arte desaparece como pacto simbólico, na impossibilidade de distinguir-se da produção de outros valores culturais. Fim do padrão-ouro do julgamento, do prazer estético.

Fala-se em sujeito fraco, sujeito plural, máscaras do sujeito, sujeitos tribais, no indivíduo sem sujeito, no eu mínimo, no sujeito como produção, no quase-sujeito e, paralelamente, na queda dos grandes relatos, massificação, indiferenciação, simulacro e sedução. É nesse aparente caos que proponho procurar pistas para pensar as configurações de subjetividade na literatura, por exemplo, dos anos 1980 e início dos 1990, período marcado por grandes

mudanças nas relações sociais, pela queda do modelo militar ditatorial e pela abertura política. O caos não me parece um mau lugar para a reflexão, já que, mesmo no campo das ciências exatas, mais precisamente na física, a teoria dos fractais já encontra formas de medi-lo, fugindo à geometria euclidiana.

Cabe partir de um balanço do contemporâneo, seus apelos modernos e pós-modernos, para fazer a leitura de alguns tipos de subjetividade na ficção contemporânea e suas implicações a partir de um tratamento transdisciplinar, da reflexão sobre os modos de narrar que frequentam a contemporaneidade, sobre o tipo de saber possuído por aquele ou aqueles que narram, seu maior ou menor controle do universo ficcional, sobre a estrutura actancial, a distribuição espacial, a ordem temporal, enfim, sobre a estética do olhar, e procurar inferir que ficções a respeito da subjetividade, a respeito da relação homem-mundo, frequentam esta ou aquela obra. Derrida oferece pistas ao falar da solidariedade sistemática de certos conceitos e ideias como objetividade, verdade, idealidade e outros, apontando para uma matriz comum: a metafísica de presença, que teria marcado de várias formas a produção literária através dos tempos. Será que essa metafísica ainda marca o novo milênio, que se esboça entre apocalíptico, niilista e esperançoso de uma nova política e uma nova ética?

Apelos e apelações do contemporâneo

> Enfim, ao ídolo do Progresso responde o ídolo da maldição do Progresso,
> o que dá origem a dois lugares comuns.
>
> Paul Valéry

Uma música dos Titãs mostra bem a dificuldade de se pensar a modernidade, suas rupturas, suas continuidades, suas designações: "O camelo e o dromedário". Brincando com a distinção entre os dois ruminantes, os roqueiros levantam diferenças óbvias, como possuir uma ou duas corcovas, outras menos visíveis e algumas inteiramente absurdas e aleatórias. Terminamos no impasse, na perplexidade, na indecidibilidade, lugares que ameaçam os que querem estabelecer diferenças rígidas entre o moderno e o pós-moderno.

Apesar desse perigo que nos ronda, não evitarei as referências ao período moderno e a seu projeto como pistas para a leitura do que vem sendo chamado pós-modernidade.

Excessos e déficits da modernidade: o projeto moderno

Um rápido exame do projeto moderno e seu desenvolvimento em suas grandes linhas pode mostrar que esse projeto verdadeiramente nunca chegou a se realizar para, em seguida, se esgotar. Uma das razões do entendimento achatado da modernidade é olhá-la de longe, tendo como paradigma os países capitalistas centrais. Boaventura Souza Santos (1988), em estudo sobre o fator social e o político na transição pós-moderna, traça esboço das grandes linhas do projeto, seus contendores e o desafio lançado a Portugal, seu país de origem, considerado por ele semiperiférico. Penso que o Brasil é hoje alvo do mesmo desafio: estabelecer os apelos e horizontes do projeto moderno, tendo como limite o nosso momento histórico.

Ainda segundo Souza Santos, o projeto sociocultural da modernidade, por sua complexidade, esteve sujeito a desenvolvimentos contraditórios, bastando, para tanto, o exame da evolução de seus dois pilares fundamentais: o da regulação e o da emancipação. O pilar da regulação, constituído pelo princípio do Estado (Hobbes), pelo do mercado (Locke) e pelo da comunidade (Rousseau), implodiu progressivamente por suas contradições. Acrescente-se a essas contradições aquelas contidas no pilar de emancipação com suas três lógicas de racionalidade: a estético/expressiva, a moral/prática e a cognitivo/instrumental. Essas racionalidades e princípios transitaram de formas ao mesmo tempo peculiares e diversas. À racionalidade estético-expressiva, articulando-se privilegiadamente com o princípio da comunidade, caberia produzir sentidos de identidade e comunhão. A racionalidade moral e prática se relacionaria ao princípio do Estado, dotado do monopólio de produção e distribuição do direito. Por último, a racionalidade cognitivo-instrumental dependeria mais diretamente do princípio do mercado com suas ideias de individualidade e de concorrência, centrais ao desenvolvimento da técnica e da ciência.

Entretanto, o projeto moderno ou da modernidade, justamente por sua riqueza e infinitas possibilidades, implicou concomitantemente excessos e

déficits no cumprimento de suas promessas. O excesso surgiu embutido no desejo de compatibilização extremada com o objetivo de vincular o pilar da regulação ao da emancipação na busca da realização global da vida coletiva e individual. Concentrou-se aí a tão falada utopia do projeto e sua falência, considerando que cada um dos pilares continha simultaneamente o máximo desejo de compatibilização e uma máxima diferenciação funcional.

O projeto sociocultural da modernidade, iniciado em meados do século XVI, só a partir dos finais do XVIII começa a testar seu cumprimento. O momento coincide com a emergência do capitalismo enquanto modo de produção dominante nos países da Europa por ocasião da primeira onda de industrialização. A periodização do processo histórico desse desenvolvimento não é tarefa simples, sobretudo porque as datas do início do processo de industrialização nos diferentes países não coincidem. Não obstante, Souza Santos aponta três períodos:

a) capitalismo liberal, compreendendo todo o século XIX;
b) capitalismo organizado, do final do século XIX até as primeiras décadas depois da Segunda Guerra, fase também chamada por outros autores de "monopolista de Estado"; e
c) capitalismo desorganizado (tardio para alguns), referido à contemporaneidade.

Traçando os respectivos perfis, no primeiro período, o projeto de modernidade surge como ambicioso e contraditório, assombrando o futuro com um déficit irreparável. A tentativa de harmonizar os princípios do Estado, do mercado e da comunidade decompõe-se no desenvolvimento sem precedentes do mercado, na atrofia quase total do princípio da comunidade e no desenvolvimento ambíguo do Estado. Delineia-se o grande dualismo Estado/sociedade civil. Crescem a legislação do Estado, as estruturas administrativas para fazer prosperar, contraditoriamente, o princípio do *laissez-faire*, que preconizava o mínimo de Estado.

O pilar da emancipação, segundo o autor, ainda é mais ambíguo durante o capitalismo liberal:

> É certo que cada uma das três lógicas se desenvolve segundo processos de especialização e de diferenciação funcional tão bem analisados por Weber

> (1978), processos que, ao mesmo tempo que garantem a maior autonomia a cada uma das esferas (arte/literatura/ética/direito/ciência/técnica), tornam cada vez mais difícil a articulação entre elas e sua interpenetração na experiência do *Lebenswelt*, como diria Habermas. (Souza Santos, 1988, p. 29)

Se isso fica patente na vinculação da ciência com o mercado, na racionalização formal do direito e no elitismo da alta cultura, por outro lado, o pilar da emancipação foi também, nesse período, o princípio organizador de manifestações que usavam a globalidade, como o idealismo romântico, o grande romance realista, os projetos socialistas radicais, buscando reconstruir o projeto pela realização dos ideais de autonomia, identidade, solidariedade e subjetividade.

Ao contrário desse primeiro período, cujo pecado foi o excesso, no segundo, ou seja, no capitalismo organizado, busca-se eliminar os déficits por uma estratégia de concentração/exclusão. É o máximo de especialização e diferenciação funcional nos diferentes campos e o desejo de deixar de fora o que não pode ser compatibilizado. Policiam-se as fronteiras, evita-se a contaminação. A arte se autonomiza, o Estado se separa mais do cidadão, articulando-se ao mercado. O capital industrial financeiro e comercial concentra-se. Proliferam os cartéis. Em troca, a sociedade se organiza em práticas de classe. Sindicatos e associações patronais disputam o espaço político anteriormente negociado entre os partidos burgueses e as oligarquias. Esse processo é ameaçado por alguns momentos, como a Revolução Russa e, no nível estético-expressivo, os movimentos vanguardistas do princípio do século, manifestações que posteriormente foram liquidadas pelos fascismos de direita e esquerda ou absorvidas no cânone modernista, já que tentavam, na sua maioria, a articulação arte/vida saindo da compartimentação dominante.

Também o terceiro período, iniciado por volta dos anos 1960, assume suas características quando o princípio do mercado adquire sua maior força, extravasando do econômico e tentando colonizar tanto o princípio do Estado quanto o da comunidade.

A economia multinacional destrói a configuração espacial do aparelho produtivo, e o princípio da comunidade modifica-se paralelamente. As práticas de classe deixam de se traduzir em políticas de classe, e os partidos de esquerda perdem conteúdo ideológico. Surgem novas práticas de

mobilização social orientadas para reivindicações de tipo ecológico e pacifista. À descoberta de que o capitalismo produzia classes soma-se agora a de que também produz diferenças sexual e racial. Os discursos femininos, homossexuais, negros e das minorias em geral crescem significativamente dentro de uma engrenagem fabricante de diferenças. Cresce o desregramento global de vida econômica, social e política. Discute-se a possibilidade de um paradigma qualquer, a possibilidade de qualquer classificação. Convive-se com o excesso de escolha e a eliminação da capacidade de escolher. Ao fim dos monopólios da interpretação (família, Igreja e Estado), entra-se na crise da interpretação, na crise da possibilidade de representar.

Nesse período de modernização, que se segue aos dois primeiros a que chamarei respectivamente modernidade e modernismo, os processos sociais e políticos nacionais cedem passo aos interesses dos países hegemônicos a reboque da tecnologia e do primado da informação. Muniz Sodré (1992) traça um retrato de como se instala a violência em países em que, como no Brasil, o processo de modernização convive com formas pré-modernas nos níveis econômico e sociocultural. É o Estado de violência como traço estrutural do modo de organização social implantado nos países terceiro-mundistas. Sem querer atribuir à violência individual o estatuto de mera resposta a um Estado que não respeita as diferenças, o autor discorre sobre a violência social, distinguindo o que chama de violência direta (uso da força, da repressão) da violência indireta embutida na confrontação entre diferentes modelos de socialização. Assim, na sociedade contemporânea, o modelo da socialidade irradiada vem substituindo o da comunicação encadeada que funcionava de forma mais diferenciada e participativa. Quebram-se as antigas formas de representar, perdem-se a unidade e a identidade em meio à simulação geral, em meio à circulação de teletecnologias militares ou industriais, gerando efeitos de velocidade sem parâmetros a que já fazia referência Paul Virilio.

Diferentemente da postura radical de um Baudrillard, apóstolo de total perda de controle na atomização geral, na proliferação cancerígena dos modelos de tipo proteico, Muniz Sodré chama atenção para os focos de resistência sutis que se instalam, forçando os mecanismos de irradiação a buscar uma hibridação com a alteridade de modo a manter uma boa *performance*. A estética do grotesco funcionaria nesse sentido, por procurar hibridar o

modelo de modernização primeiro-mundista com formas periféricas pré-modernas. Evita-se assim a rejeição do transplante dos referenciais primeiro-mundistas e a artificialidade de seu deslocamento aleatório. É nesse horizonte, na linha que vai do niilismo à esperança, da indiferenciação às reconfigurações, que se instala o que vem sendo chamado de produção pós-moderna nos mais diversos campos do saber e das artes.

Também nesse caminho de não abrir mão do espírito crítico, apesar de toda a aceleração e complexidade do contemporâneo, estão Alain Touraine e David Harvey. O primeiro chama a atenção para o fato de que a modernidade não pode ser apenas identificada com o excesso de racionalização. Lembra que é nesse mesmo momento que, na trilha aberta por Nietzsche e Freud, o sujeito é chamado a se situar como lugar de defesa da liberdade contra os radicalismos de esquerda ou de direita. Aos polos de racionalização une-se, pois, contraditoriamente, o da subjetivação (Touraine, 1992, p. 252). David Harvey (1992, p. 261), em seu neomarxismo, também insiste na manutenção da análise crítica por parte de um sujeito reflexivo, apesar das dificuldades advindas da compressão do espaço/tempo contemporâneos.

A marca e o produto pós-moderno

O termo "pós-moderno", em curso há uns vinte anos, apesar da confusão e das resistências que suscitou, veio para ficar e tem marcado uma época sem que seu sentido esteja minimamente cristalizado sob a rubrica que já começa a cansar. Se a marca, a grife, já morreu, como tantas outras mortes e ressurreições de nosso contemporâneo (ideologia, história, sexualidade, sujeito), os sentidos que ela é capaz de abrigar e suscitar estão aí, e por isso, e por certa comodidade, falaremos ainda de pós-moderno e pós-modernidade, admitindo, com Antoine Compagnon (1992, p. 146), o caráter paradoxal contido na nomenclatura: "Há um paradoxo flagrante do pós-moderno que pretende acabar com o moderno e que, rompendo com ele, reproduz a operação moderna por excelência: a ruptura".

A polêmica em torno do assunto aumentou consideravelmente nos anos 1980 e hoje se universalizou e se vulgarizou. As ideias estão em órbita ou, quem sabe, exorbitaram. As discussões inicialmente trabalharam repetidamente a questão da existência ou não de ruptura com o período moderno (até

finais de 1950), havendo a esse respeito tanto a aceitação quanto a negação do corte, posturas otimistas ou apocalípticas.

A visão da pós-modernidade como ruptura é defendida por filósofos e sociólogos como Lyotard, Baudrillard, Jameson, Maffesoli, sem falar daqueles que, não se ocupando diretamente da questão, foram adotados pelos adeptos da pós-modernidade: Heidegger, Nietzsche, Deleuze, Foucault e Derrida, pela maneira como efetuam a leitura da modernidade enquanto crítica da razão, crítica da moral, vistas como instrumentos de desvitalização e esvaziamento.

Pós-tudo/mudo

Se pensarmos em revolução como o grande termo do modernismo, vemos como se instala na atualidade um verdadeiro processo de desconstrução do mito humanista do progresso revolucionário. Dinamita-se nos campos social, político e artístico o conceito de revolução como motor ideológico. No subcampo literário, muitas vezes é a partir da narrativa da própria revolução que se põe em causa o mito pela multiplicidade contraditória dos discursos de progresso ou pela confrontação dos ideais universalistas com as situações locais e particulares.

Andreas Huyssen, em artigo intitulado "Mapeando o pós-moderno" (1986), esboça um itinerário do movimento durante as décadas de 1960 e 1970/80, referindo-se, sobretudo, ao contexto norte-americano. O pós-modernismo dos anos 1960 teria tentado revitalizar a herança da vanguarda europeia e dar-lhe uma forma norte-americana em torno do eixo Duchamp-Cage-Warhol. A pós-modernidade nos anos 1960 reagia contra o alto modernismo, seu funcionalismo, sua despolitização do pós-guerra, contra o abandono da fusão arte/vida orientadora das vanguardas. O pós-moderno dos 1970 se desdobrou em duas vertentes: a primeira, de caráter afirmativo, sem reivindicação crítica; a segunda, caracterizada pela perda da confiança e exuberância dos anos 1960, atingida que foi pela derrota no Vietnã, pelo escândalo Watergate, pela crise do petróleo. Os movimentos das décadas anteriores, como a contracultura ou a nova esquerda, são vistos então como aberrações infantis. Caem os gestos iconoclastas e a tensão que separava o alto modernismo da cultura de massa ao mesmo tempo em que crescem os movimentos das minorias.

Parece-me que o que veio a se disseminar, sobretudo via Estados Unidos, como sinônimo de pós-modernidade foi justamente a visão despolitizada do "vale-tudo" do pastiche, da intertextualidade infinita, associada a um neoconservadorismo político que, na verdade, não dá conta de toda a década de 1970, ou dos anos 1980.

O início e meados dos anos 1980 ainda são marcados pela pós-modernidade na sua definição mais típica. Ihab Hassan, em torno de 1970, foi um dos primeiros a estudar sistematicamente a questão, caracterizando o pós-modernismo como: indeterminação, fragmentação, descanonização, dessubstanciação do eu, o irrepresentável, ironia, carnavalização, *performance*, desconstrução, imanência.[2]

O crescimento da discussão em torno da questão pós-moderna em meados dos anos 1980 já sintomatiza a discordância em torno de seus sentidos e vai acrescentando *nuances* e desenvolvendo discussões específicas sobre história, política, gênero, etc.

No geral, em termos artísticos, se nas primeiras décadas do século XX, já se produzia arte como fragmentação e desestruturação, na pós-modernidade, tais características tornaram-se a tônica, perdida a visão utópica, universalista e elitista que orientou as vanguardas. No Brasil, é sobretudo a década de 1970 que representa o que o alto modernismo significou para as vanguardas: uma perda de fôlego caracterizada inclusive na ênfase da produção e análise de obras teóricas e pela supressão do sujeito com o estruturalismo.

O paradigma que regia o projeto moderno é repensado, discutido, negado ou reafirmado com base em diferenças ou identidades. A possibilidade ou não do novo é um dos pontos básicos da polêmica articulada com a questão do engajamento, uma vez que a presença do fator ético, implícito na mudança moderna, era determinante do novo desafio, do espírito novo, fosse ele romântico, realista ou surrealista.

Resumindo a discussão tal como se apresentou nos anos 1980 e que vem sendo vivida no momento atual, é possível distinguir três fases sucessivas e simultaneamente paralelas. Na primeira, há principalmente uma importação

[2] Reprodução das ideias de Hassan citadas por Michel Rybalka em conferência na Universidade de Washington, St. Louis, ocorrida em fevereiro de 1991.

do saber e definições de alguns poucos teóricos brasileiros a favor ou contra o movimento, a favor ou contra a existência da ruptura com o moderno. Num segundo instante, como desdobramento, assiste-se a acirradas discussões sobre aspectos mais específicos da época, como o fim da história, da representação, do sujeito, da sexualidade. Na terceira fase, iniciada no final dos anos 1980, perde-se o viés extremista, repensando o nosso lugar nessa discussão que, preocupada com o espaço da diferença, sofre a ameaça de cair na indistinção ou, no polo oposto, se deixar levar por uma outra ditadura da razão universal. Tenta-se sair sempre mais do pensamento dicotômico, retrabalhando muitas das antinomias que marcaram a modernidade: natureza/cultura, feminino/masculino, arte/não arte, interior/exterior, antes/depois.

Vive-se o paradoxo, a complexidade num momento de reciclagens, hibridismos, convivência com a diferença, quando se rediscutem os espaços, os tempos, a história, a subjetividade com a preocupação genealógica do que não é nem dado, nem natural, mas construído, como sublinha Foucault.

A tendência ao humor no contemporâneo, além de trazer distanciamento e proteção contra o caos aparente, é o fator de uma criatividade e uma ação que trabalha no ritmo necessário à rapidez, polivalência e fragmentação contemporâneas. Paradoxalmente, o humor, elemento de desconstrução, é capaz de lançar pontes, estabelecer elos. Perfaz o caminho das "correspondências baudelairianas" e, num salto poético contemporâneo, une verticalmente o que a vida desuniu em um momento de quebra de todos os mitos, quando Popeye periga virar *yuppie*, o Superman torna-se mortal e o Batman fica paralítico, como anuncia a mídia.

Revoluções polimorfas – um exemplo

No momento em que os narradores perdem a antiga credibilidade, momento de crise da representação e da interpretação, *O bicho que chegou a feira*, de Muniz Sodré (1991), se estrutura como lugar de problematização do discurso ficcional e dos relatos oficiais de história a partir do saber de experiências feito. Esse "romance a crer", como adverte o autor, traz de volta o narrador que, a exemplo do narrador de Benjamin, conta "causos" enquanto viaja pelo sertão negociando pedra. Antão, personagem central, é elemento catalizador, concentra as questões que atravessam o livro.

O título aponta para a "ex-centralidade" do livro de Sodré, diverso daqueles que, na década de 1970, se ocuparam com denúncias da revolução, do período autoritário com olhar direto, ortodoxo. O romance é construído de esguelha, acolhendo primeiramente os ecos, depois os fatos da revolução que se espraia pelo país e traduzindo-os na linguagem da região como bicho, perigo, "revoltação".

Embora a desconstrução em termos formais não seja uma procura no livro, ela se realiza no intervalo que é criado entre o discurso dos civilizados, dos doutores, e a fala de Feira de Santana. Não há propriamente oposição cidade/campo, civilizado/tabaréu, ciência/mandinga, branco/preto, modernidade/tradição, mas trabalho nos interstícios dos vários polos na construção de uma cultura peculiar à Feira de Santana.

Sob esse aspecto diria que o olhar, a escuta, o tempo do romance é pós-moderno, atento aos detalhes, ritmado no tempo do observar e agir, oportuno nas lembranças, cuidadoso nos presságios ou antecipações. É magistral o texto em que Antão vai visitar o Vô Alípio e este compara o pensamento com "remoalho em boca de jegue". "Tem que mastigar, demorar na língua, saborear. Pensamento é coisa de remorder, e depois engolir ou jogar fora para poder enxergar o mundo sem peia" (Sodré, 1991, p. 92).

A representação ganha força de imagem. No sentido em que fala Bergson, não se reduz a matéria à representação que temos dela, não se faz da matéria algo de natureza diferente da representação. Nem idealismo, nem realismo. A produção da imagem seria justamente "uma existência situada a meio caminho entre a coisa e a representação" (Bergson, 1990, p. 1). Nas imagens criadas na boca de Vô Alípio, de Zuão Preto, de Antão, do cabo Piauí, corpo e espírito se harmonizam. A memória entretém a percepção, e esta é orientada pelo saber experiente da primeira.

A certa altura do livro, o narrador, sempre colado ao mulato Antão, pergunta: "será que a mata ia se desmilinguir, virar cidade?". Não, a mata não se desmilinguiu, afirma sua diferença trespassada pela civilização: civilizados e tabaréus no pequeno cinema de Feira. A mata não se desmilingue, mas a terra, o caos primordial, vira mundo, vira arte nos "causos" que constroem o livro. "Tenho gosto em ouvir e contar, mano, porque a terra tem de virar mundo, e mundo é tudo que é causo" (Sodré, 1991, p. 81), responde Vô

Alípio num eco paradoxal de Heidegger e Wittgenstein. Recebe-se, sem dúvida, uma lição de linguagem: "Palavra é como macaco, cada um deve ficar em seu galho" (p. 92). A palavra, vinda do silêncio "que pensa e vê", deixa de ser apressada.

A narrativa se passa entre a pensão de Zé Florim, na conversa com os doutores da terra, e o Tanque de Urubu, junto aos negros, atrelada à chegada da Revolução de 1964 à Feira e à implantação da modernidade, do progresso. Antão, mulato que frequenta os doutores, que é odontologista prático, participa dos dois polos de todas as oposições, metabolizando-os em considerações, comentários, enquanto conta os "causos" ou percebe fatos. A estranheza com que recebe as novidades em Feira passa por uma decodificação via os símiles da natureza."Então jamais soubera que existisse padre armado, muito menos com patente de capitão e toda aquela exuberância de farda, que lembrava sanhaço-frade, passarinho de canto medíocre, mas forte no colorido das penas" (Sodré, 1991, p. 23).

Segundo a doutrina de "cada macaco no seu galho de palavras", a reunião de doutores propicia uma série de falas bastante peculiares. Fernando Lopes, poeta de linha satírica, expõe sua doutrina do cacete armado (Sodré, 1991, p. 37). Traduz, com o termo "cacete armado", todo tipo de armação, usando um interesse: da exploração de mão de obra, na época do Brasil colônia, pelos portugueses, passando pelo capitalismo de terra, arrasador, ao golpe de Estado (cacete armado do governo), e chegando ao cacete armado multinacional.

Se pensarmos na linha do romance regionalista, não se tem aqui o momento de protesto pela perda de uma cultura em decadência, diante da chegada de um industrial, como nos romances dos anos 1930. O que se tem é a afirmação de uma realidade multiforme, uma economia plural que se positiva no metabolismo, no miscigenado, meio civilizado, meio tabaréu. É interessante observar como as reuniões da casa de Florim relembram os serões de Eça com suas conversas.

A figura do personagem Antão é importante justamente pela intuição, pela percepção constante que possui. Antão seria o traço de união entre dois mundos. Sintomaticamente, o consultório de Antão é localizado em território de mulher-dama, lugar de sexo e porrada, e às vezes de poesia."Agora,

via com mais clareza que suas pernas divergiam com frequência na direção de mundos diferentes, e estas não o deixavam saber bem para onde ia, onde ficava frente e costas" (Sodré, 1991, p. 123).

À mesa de pôquer delineiam-se perfis e questões. O médico Osmundo Rodrigues traz à cena a pertinência do uso da psicanálise para tratar o Zé da Taboca, louco da região, e assim abrir espaço para o progresso. Consultada, a família aceita, mas após tratamento se mantém impermeável a Fliess, a Freud, à força da ciência. Paralelamente, o enviado da civilização, o padre armado, é curado pelo mandingueiro Jerome Besouchet. As discussões assumem por vezes ares trocistas, como, a propósito da ciência, com o método descoberto por Pena, o bibliotecário, para fabricar bananas retas.

A rapidez própria do civilizado e a fala arrastada do interior têm seu lugar embaralhado na pluralidade de cultura e etnias que frequentam o livro.

O regionalismo do romance de Muniz Sodré não trata de decadência dos que foram deserdados pelo progresso industrial, afirma um outro tempo, uma revolução outra, na linhagem de Guimarães Rosa. Coisa estranha, um bicho, uma "revoltação" polimorfa.

Caminha-se em direção da pós-verdade ou política pós-factual, aquela na qual o debate se enquadra em apelos emocionais, desconectando-se dos detalhes da política pública e pela reiterada afirmação de pontos de discussão nos quais as réplicas fáticas – os fatos – são ignoradas: algo que aparenta ser verdade é mais importante do que a própria verdade. Não há fatos, apenas versões. Conceitos clássicos acerca do domínio dos fatos, da verdade, da informação e da esfera pública são ressignificados.

Referências

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1992.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*: uma pesquisa entre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1992.

HUYSSEN, Andreas. *After the great divide*: modernism, mass culture, postmodernism. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

SODRÉ, Muniz. *O bicho que chegou à feira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

SODRÉ, Muniz. *O social irradiado*: violência urbana, neogrotesco e mídia. Rio de Janeiro: Cortez, 1992.

SOUZA SANTOS, Boaventura. O social e o político na transição pós-moderna. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, v. 6-7, p. 25-48, 1988.

TOURAINE, Alain. *Critique de la modernité*. Paris: Fayard, 1992.

PARTE II:
Lembrando Arte e Palavra
(1985-1990)

Figura 9. Paule Thévenin desenhada por Antonin Artaud. Fonte: Bernard Noël (2003).[3]

[3] Cf. Noël, Bernard. *Artaud et Paule*. Paris: Lignes, 2003, p. 33.

Paule Thévenin

Pintura, teatro[1]

Com certeza, apenas um espectador totalmente insensível não teria um choque ao deparar-se, inesperadamente, com um desses rostos que Antonin Artaud projetou, no final de uma vida, no espaço de simples folhas de papel de desenho. Rostos separados do resto do corpo, pescoços cortados, cicatrizes expostas, marcadas na carne por uma vida passada ou ainda por vir, e de olhares tão intensos que vão muito além das pessoas que se encontram paradas diante deles. Haverá alguém que, atravessado por um desses olhares, tenha permanecido intacto?

Se, logo de saída, falo dos rostos, é porque esses retratos foram os últimos desenhos de Antonin Artaud. Mas, na verdade – e nunca será demais repeti-lo – todos seus desenhos apresentam peculiaridades únicas que os tornam

[1] Original francês publicado em *Théâtre en Europe* (Paris, n. 11, p. 101-106, julho 1986). Texto da conferência apresentada pela autora na abertura do evento *Artaud*, realizado nos dias 8, 9 e 10 de maio de 1988 pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ). Este ensaio foi publicado pela primeira vez no Brasil na revista *O Percevejo* (Rio de Janeiro, n. 7, p. 109-121, 1999). Todas as citações são de autoria do próprio Antonin Artaud.

imensamente valiosos e, por isso mesmo, impossíveis de serem avaliados por um preço. E, ao mencionar seus desenhos, penso também não só nas grandes composições, às vezes de cores bastante vivas, que ele próprio apresentava como *desenho escritos*, bem como naquelas centenas de formas que, a partir de Rodez, constelaram seus cadernos; formas desenhadas que furavam o papel chegando a arrancar pedaço e que ele declarou com veemência serem *notas*, *palavras e fragmentos*, a serem considerados sempre inseparáveis de sua escrita.

Todos esses desenhos, conforme surgidos nos últimos anos de sua vida, "essas sondagens, essas violentas escavações do solo, esses golpes dados em todas as direções, seguindo o acaso, as possibilidades, a sorte ou o destino" mostram-se, se olhados de perto, tão singulares, tão marcados pelo destino incomum daquele que lhes dava existência, daquele que pretendia que fosse "a revelação do segredo de uma velha história humana que passou como morta pelas cabeças de Ingres ou de Holbein", que não se poderia pensar que tivessem qualquer influência no campo das artes plásticas. Com isso quero dizer que são inimitáveis e constituem uma experiência incapaz de ser retomada ou usurpada. Não sendo possível ligá-los a nenhum movimento artístico ou gráfico, não poderiam tampouco ser classificados na categoria de desenhos de poetas, ou muito menos entre as obras de alienados mentais ou de naïfs, o que seria no mínimo escandaloso. Não tem nada, absolutamente nada a ver com o que se chamou de *Art Brut*. E incluí-los numa exposição surrealista, mesmo entre aqueles artistas que ficaram à margem do movimento, constitui um total absurdo que, a exemplo do que aconteceu recentemente em Marselha, não foi suficiente, no entanto, para desencorajar organizadores desatentos, superficiais ou incapazes de perceberem a singularidade desses desenhos.

Ao contrário, quanto mais esses desenhos forem vistos como alheios a qualquer forma de historicidade, que terminaria por desfigurá-los, mais se tornarão conhecidos (e conhecidos pelo que realmente são, isto é, como *gestos*) e penetrarão de forma mais contundente quem quer que os contemple. Por outro lado, pela força de sua magia, serão cada vez mais responsáveis pela transformação de uma certa forma de conceber o ato de desenhar ou de pintar.

Figura 10. Antonin Artaud apertando fortemente seu lápis contra um determinado ponto de seu corpo.

Certamente vai acontecer com os desenhos de Antonin Artaud fenômeno idêntico ao que conseguiu, logo cedo e em países bem afastados de suas fronteiras linguísticas, divulgar suas ideias sobre o teatro. Todos sabem que, das milhares de páginas que ele escreveu durante sua vida, apenas uma centena delas foi suficiente para trazer-lhe a glória, mais especificamente aquelas em que ele se preocupou com o teatro. Mas, conforme já dissemos em outras ocasiões, quem por acaso considere *O teatro e seu duplo* apenas um tratado que contém as receitas da renovação da arte cênica, estaria cometendo erro bem grosseiro. E este tem sido, aliás, o mal-entendido que tem guiado encenadores e animadores (e até mesmo atores cobraram isso dele) que pretenderam se inspirar em suas ideias e utilizar seus preceitos. Mas não resta dúvida de que esse pequeno livro tenha tornado caduco um bom número de concepções teatrais e abalado hábitos herdados do Classicismo ou da comédia burguesa; depois dele, o teatro certamente deixou de ser o que

era. Denunciando o teatro digestivo, buscando acabar com a "supremacia da palavra", pretendendo "romper com a submissão do teatro ao texto", Antonin Artaud se diferenciou imensamente de seus predecessores: Copeau, Dullin, Pitoëff, Jouvet. Todos sabem que ele aspirava por um teatro que não se restringiria ao palco e em que o espectador "estaria no meio do espaço e cercado pelo espetáculo". Sufocado, por todos os lados, por cenas violentas, por uma representação cruel da vida, tão cruel quanto a própria vida consegue ser, durante alguns momentos, com suas catástrofes, suas guerras, seus cataclismos e suas epidemias, essa violência e os terrores em que ela o atira funcionariam precisamente como produtores de efeitos curativos, na medida em que o espectador se veria assim desafiado a "entregar-se fora dela à ideia de guerra, de levantes e de assassinatos ocasionais".

Trata-se, na verdade, de um *espetáculo total*. Por isso, quando Antonin Artaud refere-se a teatro, fala da respiração e do corpo, tanto do corpo do ator quanto do corpo do espectador, daquela ciência que o ator deve dominar para conhecer com precisão os pontos do corpo a serem atingidos para "atirar o espectador em transes mágicos"; fala do inconsciente e do sonho, de um "sonho que devora o sonho", da morte e da vida, da metafísica e da poesia; fala também de cores, de linhas, de espaço e de perspectiva e, assim, fala-nos muito de pintura. E não posso deixar de traçar um paralelo entre o fato de ter concebido os gestos do ator como "hieróglifos em animação" e o momento posterior em que veio a considerar seus desenhos como gestos.

Uma cuidadosa paixão

Um outro fato também impressiona. Antonin Artaud, em sua juventude, desenhou, pintou e interessou-se muito pelas artes plásticas. Tentou até, de certa forma, tornar-se crítico de arte, talvez por gostar muito de Baudelaire e ter sofrido sua influência. Seja como for, podemos afirmar, com certeza, que ele considerou a pintura, tanto a dos séculos passados quanto a contemporânea, com uma paixão cheia de cuidados. No entanto, quando o problema da encenação começou a interessá-lo, deixou aparentemente de desenhar e de pintar. Devemos compreender essa atitude como perda de interesse? Creio que não. Para ele, na verdade, não existem artes estanques. No que se refere aos artistas plásticos, não foi exatamente a partir de 1921 que ele passou a

mencionar a *dicção* do artista, declarando que "a plenitude da dicção corresponde à plenitude da expressão?" Dessa forma, o pintor é equiparado a alguém que fala, a um ator, tornando-se, ao mesmo tempo, ator e encenador de obra. E essa encenação só se dá uma vez, não correndo assim o risco de se desnaturar por qualquer reprodução, o que em si representa uma garantia de sua eficiência. Devemos ter sempre presente em nosso espírito que, assim como a palavra teatro não compreende, para Antonin Artaud, qualquer forma de teatro de divertimento ou de distração, mas ao contrário, algo de muito mais grave, de muito mais mágico, ao mesmo tempo orgânico e poético, pintura para ele igualmente não quer dizer "aquela pintura que só sabe pintar ou que só serve para pintar". Nem ela é pintura, nem o teatro ocidental é teatro. A pintura a que se refere inúmeras vezes em *O teatro e seu duplo*, como aquilo que o "teatro deveria ser, se soubesse falar a linguagem que lhe é própria", essa pintura contém todas aquelas ideias que ele queria ver expressas pelo teatro a respeito do *Devenir*, da Fatalidade, do Caos, do Maravilhoso, do Equilíbrio, e até sobre as "impotências da Palavra".

O melhor exemplo que ele nos dá sobre a questão é através de *As filhas de Lot*, de Lucas van den Leyden. A respeito desse quadro, observa e se admira pelo fato de que

> [...] seu patético é, em qualquer hipótese, visível mesmo de longe, toca o espírito por uma espécie de harmonia visual fulminante, quero dizer, cuja acuidade age totalmente e se concentra num único olhar. Mesmo antes de sermos capazes de ver de que assunto se trata, sentimos que alguma coisa de grandioso está acontecendo, deixando tanto o ouvido quanto o olhar, digamos assim, emocionados. Aparentemente, um drama de alta importância intelectual está nele concentrado, como um brusco conglomerado de nuvens que o vento ou uma fatalidade bem mais direta tivessem levado a dimensionar seus respectivos relâmpagos.

Por aí pode-se avaliar a importância primordial atribuída ao efeito visual. O olhar deve ser acionado tanto quanto o ouvido ou quaisquer outros receptores da sensibilidade, e talvez a visão deva ser, entre todos os sentidos, o primeiro a ser convocado. Não acredito que haja outro texto sobre teatro em que se tenha insistido tanto sobre a imagem, quer sobre aquelas imagens reais, coloridas, produzidas e animadas diferentemente pelo ator, perceptíveis

diretamente, quer sobre aquelas imagens apenas sugeridas ao inconsciente do espectador, um pouco como se ele mergulhasse em um sonho.

Essa relação que Antonin Artaud estabelece entre teatro e pintura, estes dois geradores de imagens, é bem anterior a esse momento em que, durante uma visita ao Louvre, parado diante do quadro *As filhas de Lot*, é tomado de imediato pelas profundas analogias que descobre entre a deflagração dramática da tela, a *encenação* cósmica do pintor e as evoluções alucinatórias das bailarinas de Bali, que lhe tinham sido recentemente reveladas por ocasião da *Exposition Coloniale*.

Muitos anos antes, já em 1924, em resposta à pergunta que lhe fora feita numa enquete sobre *A evolução do cenário*, resposta esta que pode muito bem ser considerada um seu primeiríssimo manifesto, enfatizava a supremacia da pintura sobre os outros modos de expressão: "Olhem a pintura. Nos dias de hoje, jovens pintores reencontraram o sentido da verdadeira pintura. Pintar jogadores de xadrez ou de cartas que se assemelham a deuses". Esses deuses com que os pintores fizeram repovoar suas telas são aqueles mesmos que abandonaram o teatro europeu e cuja ausência veio a ser lamentada por ele numa representação de *Medeia*, a que assistiria logo depois no México. São eles, com toda certeza, que devem reintegrar a cena para que se possa *reencontrar* a vida do teatro, "em sua total liberdade"; vida que, segundo ele, está "completamente presente no texto dos grandes trágicos, quando o ouvimos com suas cores, quando o vemos com suas dimensões e seu nível, seu volume, suas perspectivas, sua particular densidade". Cabe justamente ao encenador recriar as condições necessárias para permitir esse retorno da grande via trágica e fazer o espectador vibrar a ponto de ouvir com os olhos e ver com os ouvidos.

Uma relação quase carnal

Desde essa época, condena o cenário, "suas perspectivas chapadas", e pretende esvaziar a cena de tudo que é "visivelmente falso"; mas como não chegara ainda a hora de denunciar a submissão ao texto, encara-o principalmente como um pretexto para o nascimento de imagens que sejam capazes de devolver ao teatro sua atmosfera perdida: "e, nos entregando a um texto, esquecer de nós mesmos, esquecer o teatro, esperar que cheguem, para

fixá-las, essas imagens que nascerão em nós, nuas, naturais, excessivas – e aí segui-las até seu mais extremo limite".

Quando, finalmente, consegue fundar o Teatro Alfred Jarry, compreende que lhe seria possível pensar em montar ele próprio seus espetáculos e lançar manifestos, tornando públicos assim seus projetos e tendências, bem como o impulso que queria imprimir ao teatro. Constata mais uma vez o atraso em que este se encontrava com relação à pintura ou mesmo em relação ao texto: "as ideias de teatro perderam para nós o brilho, a mordacidade, este caráter de coisa única, inaudita, inteira, que ainda se conservam em algumas ideias escritas ou pintadas".

Entre uma tela e quem a olha, entre um texto e seu leitor, estabelece-se uma comunicação e, às vezes, até mesmo, uma relação quase carnal, mas, a rigor, um pode prescindir do outro. Conseguimos conceber um pintor que construa uma tela só para ele, pela felicidade exclusiva de distribuir formas e cores, ou um escritor que componha, em sua solidão, completamente ignorado por sua época e impulsionado por urgências desconhecidas: foi o que aconteceu, por exemplo, com Isadore Ducasse. Mas sem público não poderia haver teatro, o público "vindo a tornar-se, aliás, parte integrante do teatro".

Olhar de Medusa

Para que se transmita essa energia, Antonin Artaud, que sintoniza no teatro uma "verdadeira operação mágica", conta primordialmente com o poder revelador das imagens, "imagens evidentes, palpáveis, livres de qualquer mácula de uma eterna desilusão". Essas imagens ele fará surgir desenhando no palco as evoluções dos atores como se fossem linhas que, numa tela, se entrecruzam para atrair o olhar para um ponto preciso em que, pela observação de preciosas regras, desconhecidas e sutis, fazem surgir bruscamente "tudo que existe de obscuridade, de escondido, de irrevelado". Embora a referência a Freud não apareça quase nunca de forma expressa, tudo se dá como se, dispondo de um conhecimento perfeito das mecânicas do sonho, desencadeasse tudo para que, em cena, o inconsciente se "manifeste numa espécie de projeção material, real". Daí a importância constante atribuída à imagem; daí, consequentemente, esta estreita relação entre o teatro e a pintura. No teatro, porém, a obra é efêmera e só acontece através do movimento.

Uma obra cujas imagens se esvanecem logo depois de geradas e não tomam nunca uma forma fixa, motivo pelo qual, certamente, Antonin Artaud insiste tanto em querer abolir o cenário. Já fiz referência a esse fato, mas ele, mais de uma vez, retorna à ideia de sua condenação:

> [...] tudo aquilo que não é representável exatamente como é, tudo que necessita das ilusões de uma falsa perspectiva, que tenta iludir os sentidos através de uma pintura artificial, tudo isso será banido do palco. O que for apresentado em nossa cena só será tomado em seu sentido direto, literal; nada assumirá, a qualquer título que seja, aparência de cenário.

Alguns anos mais tarde, nos manifestos do *Teatro da crueldade*, sua posição será ainda categórica: "Não haverá cenário".

Assim como a pintura com suas dimensões próprias, jogando com elas e podendo pervertê-las à vontade, fornece uma ideia exata do que o teatro deveria ser, da mesma forma a utilização no palco de um cenário, mesmo quando atribuído a um artista de talento, torna-se insuportável porque obriga corpos vivos, tridimensionais, a se moverem, a se deslocarem numa superfície plana e fixa. Evidentemente, o único pintor com direito de subir no palco é o encenador. Ele é quem deve localizar os objetos e as formas que compõem os diversos planos, que nunca devem aprisionar, mas, ao contrário, acompanhar os movimentos dos atores; atores que, por sua vez, estarão tão integrados à coloração e à perspectiva cênica que se tornarão elementos do cenário:

> Para este culto bastarão personagens-hieróglifos, vestimentas ritualísticas, manequins de dez metros de altura representando a barba do Rei Lear na tempestade, instrumentos musicais do tamanho de homens, objetos de forma e função ignoradas.

A analogia entre pintura e teatro ficará ainda mais acentuada em *O teatro e seu duplo*. Sem suprimir totalmente a linguagem das palavras, Antonin Artaud quer reduzi-la, atribuindo assim importância maior aos signos, às formas, aos gestos capazes de produzir "uma intensa poesia cênica". Aquela poesia da qual deseja que o teatro se aproxime, ele a define como uma linguagem espacial e colorida. Gostaria de reencontrar no teatro a efervescência, o fervilhamento, o trágico, o hieratismo de certas obras pintadas. Além de

Lucas van den Leyden, refere-se a Bruegel, Bosch, Grünewald, Goya, El Greco. Acreditamos nos pesadelos da pintura flamenga, que nos tocam porque nos mostram larvas que poderiam aparecer em nossos sonhos, porque nos fazem mergulhar na estupefação ou no transe. O teatro também deve nos bombardear com imagens que nos levem a crer numa realidade, mas essas imagens poéticas propostas a nossos sentidos devem se identificar com um sonho e ser vividas por nós como um sonho, um sonho que nos atinja de forma tão violenta quanto no

> Dulle Griet, esta claridade torrencial e vermelha [que], embora localizada em alguns pontos da tela, parece surgir de todos os lados e, por um procedimento técnico qualquer, bloquear a um metro de distância da tela o olhar medusado do espectador.

E Antonin Artaud constata que, em toda a extensão dessa tela, o "teatro fervilha". E fervilha porque, como nos pesadelos, temos a sensação de que um perigo nos ameaça por todos os lados e que o pavor se apodera de nossas entranhas; o encenador igualmente tem de "reintroduzir em cena um pequeno sopro deste grande medo metafísico".

Ritmos pintados

Na medida em que foram alteradas e desviadas as funções da palavra, cujos poderes tornam-se sutis, e em que a poesia só ganha eficiência se for concreta e a suntuosidade só existe se engendrada pelo visual, com "os atores e o figurino compondo verdadeiros hieróglifos vivos e em movimento", a própria ideia de perigo só se realizando em cena pela "transformação intempestiva, brusca, de uma ideia pensada em imagem verdadeira", o encenador torna-se um extraordinário artista plástico que dispõe, para compor seu quadro, de elementos em escala humana. A única diferença decorre do fato de que, "se as imagens de algumas pinturas de Grünewald ou de Hieronymus Bosch dizem bem o que pode ser espetáculo", as encenações do pintor são privadas de palavra, mesmo se sua função deixou de ser preponderante, e principalmente de som; o teatro, ao contrário, além desses referidos "ritmos pintados", pode impor uma ordem a ruídos, músicas, corpos de carne e osso, seus deslocamentos e entrelaçamentos, chegando mesmo a utilizar suas manifestações fisiológicas, os odores do sofrimento e do esgotamento.

Figura 11. Encenação de *Les Cenci*, de Antonin Artaud, no Théâtre des Folies-Wagram, 1935.

O que não impede que, no *Teatro da crueldade*, tudo seja pensado em função de uma certa harmonia plástica de que os atores são instrumentos e na qual "cada um de seus movimentos desenha uma linha no espaço, compõe não se sabe que figura rigorosa".

Durante todo o tempo em que Antonin Artaud desenvolveu essa reflexão sobre teatro e onde, por sua vez, a pintura, a grande pintura, como vimos, esteve sempre presente, pareceria em vão que continuasse exercendo sua habilidade de desenhista, realizando rápidos retratos ou tentando mesmo aperfeiçoar seu traço, uma pessoa que, falando-nos do teatro que pretendia revitalizar, se revelava pintor de um espaço bem mais ambicioso; alguém que, através da poesia e do sonho, pintava afrescos monumentais que sua imaginação, graças à magia do verbo, tornava integralmente vivos e perceptíveis.

Conflitos exemplares

Fica bastante claro que o roteiro que serviria de ponto de partida para realizar *A conquista do México*, o primeiro espetáculo do *Teatro da crueldade*, foi consequência direta dessa reflexão. Atendia aos objetivos que ele se fixara

e correspondia àquele teatro que "recolhe gestos e procura esgotá-los", que pretende fazer renascer os conflitos exemplares da humanidade, "restituindo-os com todas suas forças e atribuindo a essas forças nomes que saudamos como símbolos". Mas, com certeza, esses símbolos só serão percebidos de verdade, só terão seu dinamismo multiplicado e serão capazes de fazer ressurgir no palco essas entidades ou essas forças que nos conduzem e dominam, nos sobressaltam e atemorizam como se fossem deuses totêmicos, à medida que "consigam explodir sob o aspecto de imagens inacreditáveis".

Para Antonin Artaud, "o teatro só pode existir a partir do momento em que o impossível efetivamente começa e em que a poesia apresentada em cena alimenta e aquece em excesso os símbolos criados".

A extensa e mítica matéria de *A conquista do México*, ao transportar para a cena um choque de civilizações, nos tornar testemunhas das "lutas internas de Montezuma" e nos fazer reviver acontecimentos, e não seres humanos, poderia ter permitido a Artaud, finalmente, a organização dos conflitos simbólicos e a luta contra forças contrárias, certas explosões de humor e de poesia que, numa representação vibrante e colorida, "através da superposição de imagens e de movimentos levará, por sua vez, através da cumplicidade entre objetos, silêncios, gritos e ritmos, à criação de uma verdadeira linguagem física, baseada em signos e não mais em palavras".

Infelizmente, esse projeto não pôde se realizar e, para que tivéssemos uma ideia do que ele queria que o teatro viesse a ser, Antonin Artaud terminou por assumir o compromisso de montar a peça *Os Cenci*, que segundo ele, embora não fosse ainda o *Teatro da crueldade*, certamente o preparava.

Duas são as principais diferenças entre esse espetáculo e as teorias que o antecederam. Para conseguir um financiamento, para despertar o interesse de mecenas e patrocinadores, um roteiro do tipo *A conquista do México* mostrava-se insuficiente, e Antonin Artaud teve então de curvar-se à hegemonia do texto. Atenuou os efeitos dessa concessão escolhendo o assunto do drama e escrevendo, ou melhor, reescrevendo um drama criado outrora por Shelley, adaptando-o às necessidades e às exigências da encenação que previra. Além do mais, acrescentou alguns elementos complementares, cheios da veracidade aparente da crônica, recolhidos em Stendhal. No entanto, se examinarmos o texto de perto, localizaremos aqui e ali algumas passagens,

algumas ações e técnicas de apresentação que são exclusivamente dele. É também provável que tenha sido obrigado a realizar sucessivas mudanças na encenação originalmente prevista, mas não sabemos ao certo se essas mudanças devam ser atribuídas a imperativos de ordem financeira ou técnica, a deficiências de alguns intérpretes ou a uma cruel ausência de tempo. No entanto, tem-se certeza de que, no início, os manequins tinham na peça uma função que não se pode considerar sem importância, longe disso:

> Alguns manequins participarão de *Os Cenci*. E, dessa forma, atinjo o Teatro da crueldade através de vias transversas e simbólicas. […] Tudo que se relacionar com lamentação, rancor, remorso, angústia ou reivindicação será formulado por manequins, e do início ao fim da peça poderá ser vista uma linguagem de gestos e signos, na qual as inquietações de nossa época estarão reunidas numa espécie de violenta manifestação.

No entanto, os manequins, cuja importância visual fora enfatizada em mais de um texto de *O teatro e seu duplo,* e cuja concepção obedecia a inspirações, tanto de ordem primitiva quanto pictural, desapareceram totalmente do espetáculo sem que se conheçam as razões ou os motivos de seu desaparecimento.

Sombria grandeza

Os Cenci reservam ainda uma outra surpresa, se levarmos em conta os posicionamentos de Antonin Artaud quanto aos cenários e algumas de suas frequentes declarações a esse respeito: "O cenário será composto pelos próprios personagens, aumentados até atingirem o tamanho de manequins gigantescos por intermédio de áreas de luzes em movimento, incidindo sobre objetos e máscaras em constante deslocamento". Artaud solicitou a intervenção de um pintor, a quem encomendou figurinos e cenários, cenários especialmente realistas e, conforme depoimentos de participantes da montagem, que o obrigaram a mandar derrubar a entrada do Folies-Wagram, porque as portas do teatro não eram largas o suficiente para deixarem passar alguns elementos maciços construídos para o espetáculo.

Pouco tempo antes, Antonin Artaud tinha assistido a uma representação de *As you like it*, na encenação de Barnovski, no Teatro dos Champs-Élysées.

Os cenários de Balthus o entusiasmaram e pareceram corresponder a tudo que procurava:

> As florestas de Balthus neste espetáculo são profundas, misteriosas, cheias de sombria grandeza. São diferentes das outras florestas de teatro, pois contêm trevas e um ritmo que fala à alma; por trás das árvores e das luzes, evocam gritos, palavras, sons; são concepções imaginárias, mas sentimos nelas o espírito que respira.

Pelos desdobramentos do desenho e da cor que Balthus conseguia em cena, teve de reconhecer nele um seu duplo, e talvez por esse motivo tenha-lhe confiado a parte plástica de *Os Cenci*, peça que Artaud também coloca sob o signo da pintura. Mas dessa vez, os referentes são Burne-Jones e Dante-Gabriel Rossetti. E a exemplo de Roger Désormière, que ficou encarregado da sonoplastia (ruídos, sons e música), Balthus trabalha em estreita colaboração com Antonin Artaud, tendo este atribuído uma importância especial ao fato de o pintor "conhecer o aspecto simbólico das formas e nada ignorar a respeito da simbologia das cores". O próprio Antonin Artaud enfatiza que compete a Balthus não apenas a função de construir os cenários, mas também a de tratar os rostos e os corpos dos atores, a exemplo do que faria com os personagens de um quadro:

> Balthus pintou Iya Abdy da mesma forma que um primitivo teria pintado um anjo; com mão segura, com idêntica compreensão dos espaços, das linhas, dos vazios, das luzes que compõem o espaço; e, no retrato elaborado por Balthus, Iya Abdy está viva: ela grita como uma figura em relevo daquelas que aparecem girando num conto de Achim d'Arnim.
>
> É o rosto de Iya Abdy, são suas mãos que a luz devora, mas também um outro ser, que é Balthus, que parece ter se colocado por baixo deste rosto e por dentro deste corpo, como um feiticeiro que capturasse uma mulher e sua alma, e no mesmo instante fosse apunhalado em seu leito.
>
> E este mesmo Balthus, que faz de Iya Abdy um fantasma misteriosamente encarnado, criou para minha peça Os Cenci um cenário como que destinado a fantasmas, grandioso como uma ruína sonhada ou como uma escada desmesurada.

Para a elaboração desse espetáculo, parece ter reencontrado aquela atmosfera dos grandes períodos em que os pintores trabalhavam cercados de discípulos que lhes eram mais ou menos próximos. Imaginemos *o atelier*:

nele, o encenador é incontestavelmente o chefe; o músico e o pintor, artesãos cheios de privilégios.

O que acabo de relatar pode parecer muito distante daqueles desenhos a que me referi no início do texto. Total engano.

Após *Os Cenci*, talvez porque a seus olhos esta peça tenha sido, em parte, uma tentativa bastarda, o teatro, no entender de Antonin Artaud, sumira dos palcos europeus nos anos entre as duas guerras; uma época que, afinal de contas, não demonstrara o menor interesse por ele. E depois do México, da Irlanda e de nove anos que passara internado, qualquer espetáculo apresentado num teatro pomposo, diante de espectadores enterrados em suas poltronas ou com suas nádegas esmagadas em arquibancadas, parecia-lhe um acontecimento sem importância, a quilômetros de distância do verdadeiro teatro: "[...] o teatro de verdade sempre me pareceu a prática de um ato perigoso e terrível; / aliás, de forma idêntica, tanto deve ser eliminada a ideia de teatro e de espetáculo / quanto a ideia de qualquer ciência, de qualquer religião ou de qualquer arte".

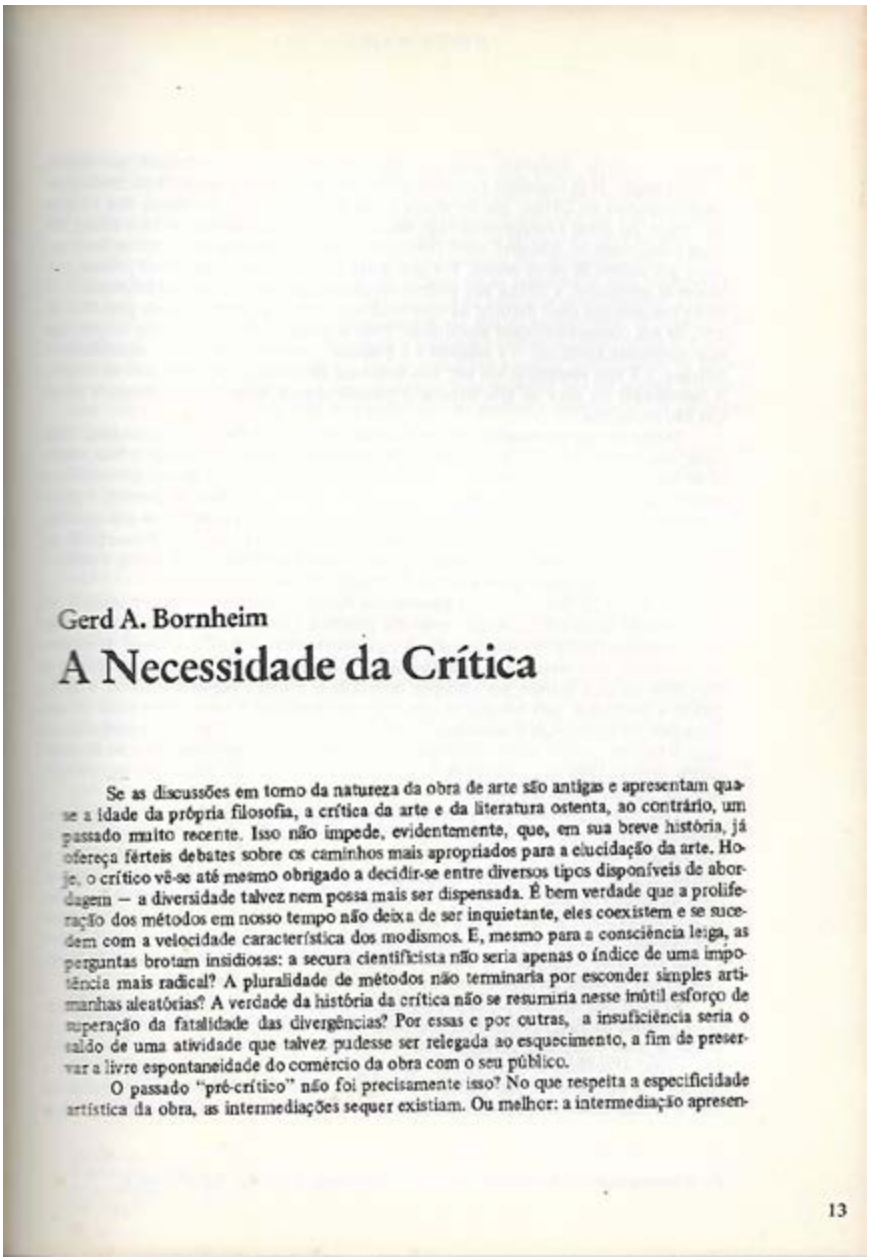
Antonin Artaud é quem nos afirma que o único ato teatral digno deste nome é a transformação do corpo, a transformação do corpo de cada um em si próprio, bem como o ato de refazer e de lançar corpos: O ato de que estou falando visa à transformação verdadeira, tanto orgânica quanto física, do corpo humano. / Por quê? / Porque o teatro não é esta ostentação cênica em que se desenvolve virtual e simbolicamente um mito, / mas este cadinho de fogo e carne de verdade em que anatomicamente, / pisando-se ossos, membros e sílabas, / se refazem os corpos, / e se apresenta / fisicamente e ao natural / o ato sintético de fazer um corpo.

Ora, os desenhos que Antonin Artaud expõe a nosso olhar conseguem ser outra coisa além de corpos refletidos por ele? Corpos que perseguem, para além da folha em que sua mão os recriou, burilou e aproximou de uma existência mais concreta, formas e corpos que se originam de "um ato de gênese verdadeira", que é tudo que o teatro deveria ser?

Na hora em que desembarca cedinho de manhã na Estação de Austerlitz, finalmente libertado de Rodez, o teatro está todo nele, está em cada um de seus gestos, em cada um de seus cânticos mágicos; o teatro são os poemas que ele declama, a conferência que deveria pronunciar no Teatro

do Vieux-Colombier, que ele aliás termina apenas por grunhir, incapaz de dizer o texto que preparara, pois mesmo um ato público dessa natureza lhe parece totalmente inadequado e inútil; o teatro é aquele personagem que veste um velho casacão preto, de boina na cabeça, que se isola numa mesa do Flore ou do Dôme e escreve e desenha sem se importar com o que acontece em volta; o teatro nos aprisiona em cada página dos cadernos em que escreve sem parar, como que acossado, atormentado pelo tempo; o teatro é a vida intensa e acelerada de sua letra, é o programa de rádio que Artaud prepara para ser levado ao ar, ele próprio um dos atores, com certeza o mais prodigioso deles; programa de rádio que a direção imbecil da emissora terminará por proibir. O teatro é cada um dos desenhos, cada um dos retratos cujas linhas ele perfura, cujos relevos obtidos por seu polegar ele acentua quebrando o grafite sobre o papel, e sua mais bela encenação é, certamente, o desenho em que mais trabalhou, aquele em que dizia representar a projeção do verdadeiro corpo. O teatro se refugiou inteiro em seu corpo, que sofreu a reclusão, a desnutrição, os eletrochoques, a terrível promiscuidade e as intimidades da internação, esse corpo magro, ressequido, esse rosto encovado de boca desdentada, mas cuja nobreza, cujo esplendor e imponência superaram todas as sevícias. É o teatro que ouvimos vibrar em sua voz que soube disciplinar de forma tão espantosa, podendo passar do grave mais pesado, mais rouco, ao agudo mais lancinante; o teatro está no braço que acompanha seus pausados sortilégios, batendo numa tora de madeira com uma faca, com um atiçador de fogo ou com um enorme e pesado martelo; o teatro está na dança surpreendente de todo seu corpo: O teatro da crueldade "quer que as pálpebras dancem ao mesmo tempo que os cotovelos, as rótulas, os fêmures e os artelhos, e que tudo possa ser visto".

Tradução de Walder Virgulino de Souza



Gerd A. Bornheim

A Necessidade da Crítica

Se as discussões em torno da natureza da obra de arte são antigas e apresentam quase a idade da própria filosofia, a crítica da arte e da literatura ostenta, ao contrário, um passado muito recente. Isso não impede, evidentemente, que, em sua breve história, já ofereça férteis debates sobre os caminhos mais apropriados para a elucidação da arte. Hoje, o crítico vê-se até mesmo obrigado a decidir-se entre diversos tipos disponíveis de abordagem — a diversidade talvez nem possa mais ser dispensada. É bem verdade que a proliferação dos métodos em nosso tempo não deixa de ser inquietante, eles coexistem e se sucedem com a velocidade característica dos modismos. E, mesmo para a consciência leiga, as perguntas brotam insidiosas: a secura cientificista não seria apenas o índice de uma impotência mais radical? A pluralidade de métodos não terminaria por esconder simples artimanhas aleatórias? A verdade da história da crítica não se resumiria nesse inútil esforço de superação da fatalidade das divergências? Por essas e por outras, a insuficiência seria o saldo de uma atividade que talvez pudesse ser relegada ao esquecimento, a fim de preservar a livre espontaneidade do comércio da obra com o seu público.

O passado "pré-crítico" não foi precisamente isso? No que respeita a especificidade artística da obra, as intermediações sequer existiam. Ou melhor: a intermediação apresen-

13

Figura 12. Fac-símile da primeira página do ensaio "A necessidade da crítica", de Gerd A. Bornheim, publicado no primeiro número da revista *Arte e Palavra*, em 1986. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Gerd A. Bornheim

A necessidade da crítica[1]

Se as discussões em torno da natureza da obra de arte são antigas e apresentam quase a idade da própria filosofia, a crítica da arte e da literatura ostenta, ao contrário, um passado muito recente. Isso não impede, evidentemente, que em sua breve história, já ofereça férteis debates sobre os caminhos mais apropriados para a elucidação da arte. Hoje, o crítico vê-se até mesmo obrigado a se decidir entre diversos tipos de abordagem – a diversidade talvez nem possa mais ser dispensada. É bem verdade que a proliferação dos métodos em nosso tempo não deixa de ser inquietante; eles coexistem e se sucedem com a velocidade característica dos modismos. E, mesmo para a consciência leiga, as perguntas brotam insidiosas: a secura cientificista não seria apenas o índice de uma impotência mais radical? A pluralidade de métodos não terminaria por esconder simples artimanhas aleatórias? A verdade da história da crítica não se resumiria nesse inútil

[1] Ensaio originalmente publicado em 1986, no número 1 da revista *Arte e Palavra*, editada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ), cujo tema foi "A crítica em questão".

esforço de superação da fatalidade das divergências? Por essas e por outras, a insuficiência seria o saldo de uma atividade que talvez pudesse ser relegada ao esquecimento, a fim de preservar a livre espontaneidade do comércio da obra com o seu público.

O passado "pré-crítico" não foi precisamente isso? No que respeita à especificidade artística da obra, as intermediações sequer existiam. Ou melhor: a intermediação apresentava outro caráter, deixava-se guiar por outros interesses. Existia a censura, que vetava; outro exemplo: se se considera a catedral gótica o grande livro da Idade Média, havia a palavra mediadora do clérigo, que detalhava a vida das divindades e dos santos. Mas a figura do crítico, tal como a conhecemos hoje, não existia, e isso nada tem a ver com atraso, falta de consciência ou qualquer outra forma de carência; a ausência do crítico se deixa explicar por razões de outra ordem. E é que, antes de tudo, a sua presença não poderia pretender-se impositiva, a crítica não poderia apresentar qualquer margem de necessidade. A razão fundamental disso decorria da total evidência da função desempenhada pela obra de arte, de sua comunicabilidade espontânea. Pode-se mesmo adiantar que essa função, nas suas dimensões essenciais – a religiosa e a política –, como que engolia a especificidade artística, e a arte resumia-se em ser, sem nenhuma autonomia, a apresentante da função. A necessidade da obra de arte exauria-se completamente nesse tornar presente o outro que não ela mesma.

O que precisa ser entendido é que a crítica, em nosso tempo, se fez necessária. Mais ainda: essa necessidade não brota de dentro da satisfação da própria atividade crítica, como se se tratasse de súbita invenção de um novo ramo do saber; isso apenas pressuporia a essencial gratuidade da crítica. Pois longe disso, a questão que deve ser pensada é que a crítica se tornou necessária por uma imposição interior à própria natureza da arte contemporânea – é a arte que existe a crítica, que requer a hermenêutica. O problema pode ser melhor elucidado através de uma breve digressão – o suficiente para caracterizar o tema – sobre essa discórdia maior que é a da própria função da arte.

Se, como foi dito acima, no passado essa função se impunha como evidente, é no cerne mesmo dessa evidência que surge aos poucos a experiência da ruptura. O fato de que o fenômeno não possa ser generalizado, que não

se estenda a todo o campo da expressão artística e nem alcance homogeneamente a todos os tipos de público, não apresenta relevância maior; a decisão, por exemplo, de rebelar-se contra o hermético, o feio, o desfigurado e quejandos, para reivindicar uma arte imediatamente acessível ou popular ou restauradora, em nada muda a substância do problema – antes o confirma. A experiência em tudo definitiva, porque passou a integrar com necessidade a própria constituição da consciência estética, está na amplidão do horizonte da ruptura, e tudo passa a ser feito, forçosamente, no interior de seu espaço.

Que haja em nossos dias posições, em estética, que chegam a ponto de negar, em nome da cientificidade, até mesmo algum sentido atribuível ao tema da função da arte não vai além de um sintoma do problema – porquanto, justamente, pela primeira vez, a função da arte se fez problema. As pouquíssimas referências na estética tradicional ao tema da função da arte – pense-se, por exemplo, nas escassas e nada críticas observações de Aristóteles sobre a catarse como finalidade da tragédia – apenas sublinham o que estamos dizendo. O simples contraste daquela escassez com a abundância da bibliografia sobre o tema em nosso tempo já é revelador – talvez se possa até dizer que a questão da finalidade da arte se tenha tornado o tema preferencial da estética contemporânea.

O lugar que deve ser pensado para que se aceda à densidade do problema encontra-se na *Estética* de Hegel; isso porque, nessa obra, o tema aparece exposto de tal maneira que se pode observar a passagem transformadora e o momento inaugural da nova filosofia da arte. A questão se concentra no que Hegel chama de "determinações da arte", e a discussão se desdobra em três partes: o Ideal ou o divino, as determinações intrínsecas da obra e as suas determinações extrínsecas. Entre as determinações intrínsecas, Hegel examina temas como a "situação geral do mundo" e a "força universal do aço"; entre as extrínsecas, aparecem notadamente a matéria de que é feita a obra de arte e a relação da obra com o público. Tudo aqui são problemas a reclamarem exaustivas análises. Ressalte-se apenas a preocupação fundamental de Hegel: ele quer saber o que diz a obra e como ela diz, ou seja, o seu tema converge todo para a discussão da verdade da obra de arte.

O veio aberto por Hegel, ainda que não predomine a sua influência direta, revelou-se altamente produtivo, e neste último século e meio fez-se

responsável pela construção de uma vasta biblioteca. Evidentemente, as perspectivas de análise se diversificaram, tornaram-se mais complexas e minuciosas e adensaram-se em quatro modalidades de consideração da obra de arte: a sociológica, a psicológica, a histórica e a simplesmente formal. E é ao menos curioso observar que, até agora, não se vislumbra a menor possibilidade de síntese nessa diversidade de tipos de análise − é mesmo bem provável que tal síntese configure uma impossibilidade radical. Mas isso tudo pode ser melhor compreendido se voltarmos por um instante a Hegel.

O denso texto hegeliano constitui como que a esquina a partir da qual se avistam duas perspectivas que se repelem. A propósito dessas duas perspectivas, aceno aqui dois problemas, o da ruptura e o da verdade.

Aquelas três determinações a que se refere Hegel pretendem, segundo o seu modo de ver, constituir uma profunda unidade, cujo respaldo último incide no panteísmo hegeliano: por este ou aquele caminho, a arte sempre termina sendo uma forma de manifestação da Ideia divina. Mas é precisamente neste ponto que, a despeito das intenções do filósofo, as coisas se tornam vulneráveis, já porque, a partir da Renascença, as artes passam a diversificar os seus estilos e a especificar cada vez mais a sua autonomia, chegando a ponto de fazer com que elas esqueçam a fonte unitária da qual tudo deveria decorrer. Entra em crise a obediência aos padrões metafísicos.

O próprio Hegel chegou a tocar no problema ao afirmar que o seu tempo "não é favorável à arte". E ele explica que "a arte, se considerada do ponto de vista de sua mais alta determinação, tornou-se para nós o passado. Assim, para nós ela perdeu a autêntica verdade e a vitalidade, deslocando-se para o lado de nossa representação". Portanto, a "antiga necessidade" desaparece, e o lugar do divino passa a ser ocupado pelas determinações intrínsecas e mesmo pelas extrínsecas. Constatada a morte da arte, resta ao nosso filósofo o consolo integralmente metafísico de que a arte passa a ser substituída pela ciência da arte, isto é, pela estética: "A arte nos convida para a contemplação meditativa, e isso não com a finalidade de fazer ressurgir a arte, e sim de reconhecê-la cientificamente" (Hegel, 1970, p. 25-26, v. I).[2] A arte cede o seu lugar para as formas mais elevadas de manifestação do

[2] HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt: Ed. Suhrkamp, 1970. 3 v.

Espírito. As citações feitas encontram-se no início da *Estética*, na Introdução. É interessante observar que Hegel encerra essa sua obra também com a ideia da morte da arte; analisando a comédia, assevera que, quando ela atinge a sua culminância, conduz à "dissolução da arte como tal" (p. 572, v. III).

Se considerarmos que o caráter metafísico da estética hegeliana a vincula ao passado, Hegel não deixa de ter razão, e tem razão com respeito à totalidade da arte do passado; a estética de Hegel é o pensamento desse passado. E desde que não há mais arte religiosa – o último estilo religioso foi o barroco –, Hegel sequer poderia entender qual seria uma suposta nova função da arte. Realmente, que sentido alcançaria apresentar as determinações secundárias da arte a partir do momento em que a base metafísica da verdade, a determinação divina, desaparece? E, no entanto, é Hegel que aponta os novos horizontes.

O que torna possíveis essas considerações deriva da virulência da ruptura em que o complexo da estética metafísica já está instalado. Não constante as suas intenções, Hegel estabeleceu uma diferença entre a determinação divina e as determinações mundanas – uma diferenciação que, de resto, já vinha sendo arquitetada pela própria evolução da arte, à medida em que ela pactuava com o abandono do divino; tudo se compunha, e cada vez mais, independentemente do elemento religioso. Essa tibieza progressiva do componente divino não deixa de ser sugerida até mesmo pela extensão da análise que Hegel dedica às determinações: são quatro parcas páginas sobre o Ideal divino, ao passo que as determinações mundanas merecem cento e trinta páginas. Seja como for, a estética pós-hegeliana deu por encerradas as elucubrações teológicas para ocupar-se do estudo das determinações mundanas, interpretadas agora em si mesmas. Desse modo, Hegel acabou sendo o codificador de uma ruptura, ainda que jamais admitida e sequer pressentida por ele mesmo. E nisso, mais uma vez, nada que realmente surpreenda: se Hegel permaneceu metafísico até o fim, em não poucos pontos de seu sistema ele já abre as portas para um pensamento não metafísico. Se Deus é o passado, o pensamento já começa a desvendar as veredas puramente mundanas do futuro.

O outro ponto é a questão da verdade. Aqui também encontramos uma nova esquina na filosofia hegeliana, que delimita o passado em relação ao

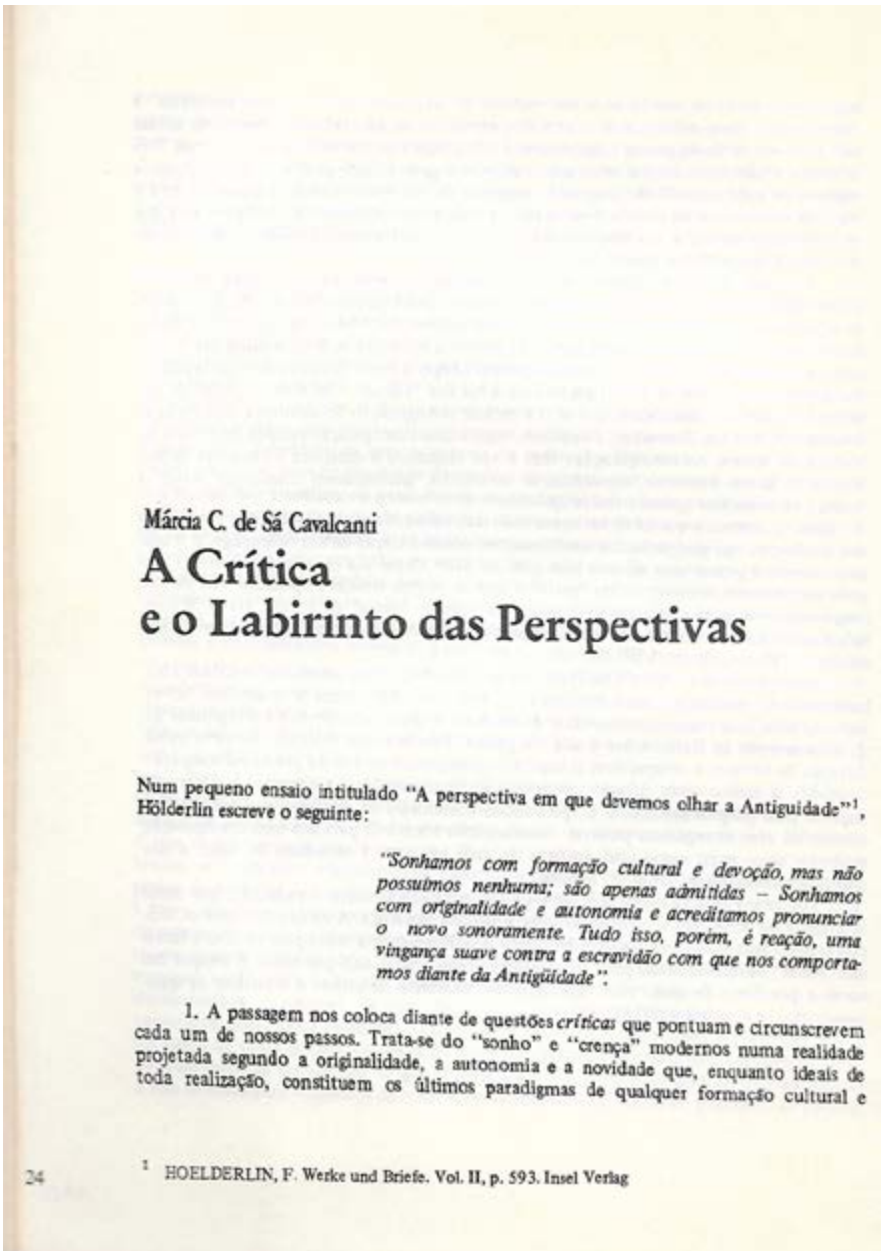
futuro. Esquecendo a verdade na acepção pré-socrática, a tradição platônico-aristotélica introduziu o conceito de verdade entendido como adequação. Ao cabo de dois mil e quinhentos anos, Hegel ainda aceita a tradição, e nem poderia ser de outra maneira: a rosa é vermelha. Mas ele a julga limitada e abstrata. Contrapõe-lhe, por isso, a uma nova acepção de verdade, entendida como processo, como manifestação, a verdade do ente chega acontecer, ela é o acontecer. Essa passagem de uma concepção da verdade para a outra terminou revelando-se também de extrema importância – e mais uma vez a despeito das pretensões do próprio Hegel. É que o filósofo inaugura o pensamento da verdade como processo dialético, ele compreende a verdade como sendo em si mesma dialética, e o campo em que ela se sente mais à vontade está precisamente na história. E, na medida em que se acentua o caráter processual da verdade, inicia-se também o cometimento de destituição do absoluto que está na raiz inspiradora do próprio conceito de adequação.

Evidentemente, a possibilidade de pensar a obra de arte como verdade só se faz possível se aceitamos, ao menos como ponto de partida, a inovação hegeliana. Pois o que Hegel faz, com a sua crítica da adequação, é negar que a adequação possa ir além do plano gnosiológico. Mas é exatamente esse ir além que emprestava todo o seu esplendor à adequação metafísica, inclusive em Hegel. E inclusive também para a arte religiosa, porquanto, através dela, o homem tinha acesso ao fundamento, àquilo que emprestava valor à sua existência: o ir ao igual, a frequentação da igualdade do igual ou do fundamento é o que oferecia a arte de modo concreto. No momento em que a adequação perde o seu fundamento metafísico, ela já não pode oferecer interesse para a esfera artística. Compreende-se por aí que toda estética de cunho cientificista, exatamente por estribar-se, sem questionamentos no conceito de verdade como adequação, recuse qualquer tipo de vinculação entre verdade e arte. Contra isso tudo, a verdade entendida como processo, não somente se desliga de qualquer fundo metafísico ou divino, como convida a pensar o modo como a realidade se faz presente na obra de arte.

São precisamente estes dois pontos que permitem entender o surto e a necessidade da crítica: a ruptura e a verdade. A experiência da ruptura não precisa ser universal; o importante é que ela passa a integrar a consciência artística e se instala como que no próprio cerne do ato criador. A verdade

da obra de arte já não apresenta o caráter de evidência imediata, tal como acontecia com a arte do passado. Estabeleceu-se uma distância entre a obra e a sua compreensão. Considerada do ponto de vista negativo, a base desse distanciamento explica-se pela ausência do Absoluto, pela morte de Deus. Mas do ponto de vista afirmativo, o que se conquista para a arte é que ela se faz mediadora e reveladora do próprio sentido do mundo em que vivemos. E como esse sentido não é mais ôntico – a presentificação do divino –, ele não pode ser dito assim como se diz os entes. Digamos que o sentido se transfere para o plano ontológico. A necessidade da crítica nasce do fato de que a mediação entre arte e público já não se dá mais de modo espontâneo e "natural". Impõe-se, por isso, a função mediadora da crítica.

Vale dizer que a crítica se desenvolve a partir de uma ausência. Mas também a partir de uma distância que torna o fundamento invisível. A sua missão consiste em torná-lo visível, em pôr de manifesto os vasos comunicantes que fazem com que a arte contemporânea diga a verdade do homem de hoje. Porque se ela não disser essa verdade, não diz coisa nenhuma e se torna totalmente dispensável – dispensa-se a crítica, mas também a arte que a reclama.



Márcia C. de Sá Cavalcanti

A Crítica e o Labirinto das Perspectivas

Num pequeno ensaio intitulado "A perspectiva em que devemos olhar a Antiguidade"[1], Hölderlin escreve o seguinte:

> *"Sonhamos com formação cultural e devoção, mas não possuímos nenhuma; são apenas admitidas – Sonhamos com originalidade e autonomia e acreditamos pronunciar o novo sonoramente. Tudo isso, porém, é reação, uma vingança suave contra a escravidão com que nos comportamos diante da Antigüidade".*

1. A passagem nos coloca diante de questões *críticas* que pontuam e circunscrevem cada um de nossos passos. Trata-se do "sonho" e "crença" modernos numa realidade projetada segundo a originalidade, a autonomia e a novidade que, enquanto ideais de toda realização, constituem os últimos paradigmas de qualquer formação cultural e

[1] HOELDERLIN, F. Werke und Briefe. Vol. II, p. 593. Insel Verlag

Figura 13. Fac-símile da primeira página do ensaio "A Crítica e o Labirinto das Perspectivas", de Márcia C. de Sá Cavalcanti, publicado no primeiro número da revista *Arte e Palavra*, em 1986. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Márcia C. de Sá Cavalcanti

A crítica e o labirinto das perspectivas[1]

Num pequeno ensaio intitulado "A perspectiva em que devemos olhar a Antiguidade", Hölderlin escreve o seguinte:

> Sonhamos com formação cultural e devoção, mas não possuímos nenhuma; são apenas admitidas – sonhamos com originalidade e autonomia e acreditamos pronunciar o novo sonoramente. Tudo isso, porém, é reação, uma vingança suave contra a escravidão com que nos comportamos diante da Antiguidade. (Hölderlin, 1954, p. 593)

1. A passagem nos coloca diante de questões críticas que pontuam e circunscrevem cada um de nossos passos. Trata-se do "sonho" e "crença" modernos numa realidade projetada segundo a originalidade, a autonomia e a novidade que, enquanto ideais de toda realização, constituem os últimos paradigmas de qualquer formação cultural e devoção. A Modernidade exprime sua essência na necessidade incondicional, na devoção à originalidade,

[1] Ensaio originalmente publicado em 1986, no número 1 da revista *Arte e Palavra*, editada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ), cujo tema foi "A crítica em questão".

à autonomia e à novidade, não sendo mais possível pensar algum percurso, recurso ou transcurso histórico *fora* desse triângulo. Dentro dessa articulação é que se oferece a determinação moderna da liberdade. Tentar aproximar-se, portanto, da questão crítica de nossa liberdade só é possível compreendendo os sentidos e as direções dessas articulações.

Quais os eixos dessa articulação? Em primeiro lugar, originalidade, autonomia e novidade provêm de uma exigência de *reação*, ou seja, de voltar-se contra o antigo, entendido como parâmetro aprisionador que gera apenas repetições: a liberdade consiste em libertar-se de. Experimentada reativamente, a liberdade apreende necessariamente o passado como o outro já diferenciado do presente. Pois se o passado ainda guardasse no presente alguma presença viva de identidade, a liberdade reativa teria de voltar-se contra si mesma.

Em segundo lugar, originalidade, autonomia e novidade convêm a uma exigência de transformação ininterrupta segundo o ritmo moderno das realizações: a liberdade consiste em libertar-se para. Ativamente, a liberdade entende necessariamente o futuro como o outro do passado a ser conquistado em sua diferença. À medida que essa conquista depende de uma cisão do passado, ela se funda numa de-cisão. Nesse duplo sentido, a liberdade só pode ser relativa e condicional, e sua articulação pode apenas se dar numa dialética do absoluto. É a partir dessa relativização que o século XIX precisa entender o homem como ser histórico, um ser relativo e condicionado pela decisão de seu presente. E, em consequência, toda observação da história passa a ser determinada pelo presente.

O que diz propriamente "relativo"? Que jogo de dependências e referências opera o gesto relativizador da consciência histórica? O senso comum atende com presteza a essa interrogação, valendo-se de uma expressão já proverbial: "tudo é relativo porque tudo depende do referencial adotado (escolhido)". O jogo de dependências e referências consiste em decidir o parâmetro de referência – o presente – como sujeito e em referir todo outro – o passado, por exemplo – como objeto da relativização. Embora o senso comum seja sempre opaco para si mesmo, ele resguarda os contornos de um sentido privilegiado. No sentido privilegiado pela Modernidade com relação à liberdade, o opaco é propriamente a consciência de que toda observação da

história (que em seu fundamento diz o jogo das relações e relacionamentos) é subjetiva. Por mais "objetiva" e "realista" que a observação histórica possa pretender ser, ela é sempre subjetiva à medida que o seu objeto deve ser relativizado, isto é, referido à instância de determinação do presente. Somente porque todo o passado se acha a serviço do presente é que a história pode ser pensada como evolução e progresso.

2. O sujeito da realidade é a consciência histórica de si mesmo enquanto progresso da liberdade. O sujeito da realidade corresponde, portanto, ao projeto moderno de liberdade enquanto autonomia, ou seja, de se determinar a si mesmo e de decidir por si mesmo. É o que explicita Hegel nas "Preleções sobre a Filosofia da História" (1994):

> […] o espírito é o ser-em-si-mesmo. Isso é de fato a liberdade, pois quando sou dependente, encontro-me referido a um outro que não sou eu e não posso ser sem esse exterior; sou livre, ao contrário, quando me encontro em mim mesmo. Esse ser-em-si-mesmo do espírito é a autoconsciência, a consciência de si mesmo. (Hegel, 1994, p. 30)

A autonomia se estrutura reagindo contra a determinação de si mesmo a partir do outro (dependência) e referindo todo outro a si mesmo. Surge aqui mais uma nuança do "relativo" e da "relativização": a adoção de um referencial não pode ser arbitrária, pois responde ao menos a uma condição fundamental em que todo referencial, para definir-se como tal, precisa possuir a estrutura de sujeito, de si mesmo, ou seja, a possibilidade de decidir e escolher como autonomia.

No exercício de relativização, a estrutura de sujeito exige que já não mais possamos nos colocar fora da história e do tempo e observar o outro do passado a partir de um lugar independente de uma ótica determinada e necessariamente unilateral (subjetiva). Nesse sentido, só pode haver observação a partir e dentro de uma *perspectiva* estabelecida na relação de pontos de vista e horizontes avistados. O sujeito da realidade significa a visão perspectivista como ideal de liberdade.

A descoberta da perspectiva no Ocidente caracteriza o que a ciência histórica costuma chamar de cultura do Renascimento. O seu sentido, porém, ainda não foi pensado de modo suficiente em todo o "jogo de abrangências" com que concebeu o mundo. O que se costuma descrever como

acontecimento plástico consiste, na verdade, na interpretação moderna de ser e realizar-se. O acontecimento plástico que inaugura a perspectiva descobre as condições de possibilidade da visão a distância na descoberta do outro como "paisagem" (Burckhardt, 1908, p. 274-288). Esse momento da história do mundo marca, de maneira decisiva, o destino abrangente de nossa cultura, pois é aí que a natureza deixa de ser descrita (pelos olhares inscritos na proximidade − técnica artesanal) para ser imaginada (por modelos prescritos a partir de uma paisagem universal). É quando Dante dá um passo além da descrição e escala montanhas elevadas com a única intenção de desfrutar o prazer de "olhar à distância". Natureza imaginada deve ser entendida aqui como a descoberta de uma faculdade na qual a visão passa a se realizar como visibilidade, ou seja, operando imagens em que o visto se manifesta como um "constructo" projetado na tela mediadora da perspectiva. A esse jogo de projeções e abrangências chamamos de representação.

De acordo com os três eixos do tempo, a distância se representa em três níveis: a distância no presente, a distância no passado e a distância no futuro. Cada uma destas distâncias determina modos específicos da representação e da operação de imagens: ao presente cabe a visão enquanto *facultas formandi*; ao passado, a revisão enquanto *facultas imaginandi*; e ao futuro, a previsão enquanto *facultas praevidenti* (Kant, 2018). A visão perspectiva, que descobre o outro como "paisagem" e a natureza como "imagem", liberta o ato de ver de sua imanência constitutiva (limite de toda presença), transformando-o em visão transcendental, isto é, construtiva no presente, projetiva no futuro e retrospectiva no passado.

Essa visão passa a constituir o único acesso possível à realidade. O problema é como se articula o fundamento de sua verdade. O sujeito da realidade conquistado na autonomia das perspectivas implica essencialmente a relativização da realidade. É na "revolução copernicana" da visão que o conceito da verdade como adequação entre conhecimento e realidade vai adquirir uma determinação mais radical. A adequação é em si mesma relativa, pois dispõe a verdade como relação entre dois termos. A questão moderna, porém, ao articular a adequação da verdade em perspectivas, precisa repensar e reinterpretar os fundamentos dos dois termos dessa relação. Se a perspectiva significa propriamente relativizar a visão em visões e a

adequação só pode ser admitida como relativa e condicional, o conhecimento precisa ser entendido e realizado como conhecimento relativo ou limitado (o nascimento da ciência moderna como especialização). O conhecimento relativo significa conhecimento limitado pelos contornos de seu interesse e finalidade (para uma aplicação). No entanto, qual esse limite? A perspectiva liberta a visão de limites, estabelecendo limites e condições determinadas, ou seja, a profundidade da distância pode apenas se tornar visível determinando-se com precisão os seus limites e parâmetros. O conhecimento que caracteriza a interpretação moderna de ciência é sempre um conhecimento focalizado.

Sendo o foco a possibilidade de toda especialização enquanto pluralidade de conhecimentos, como então se torna possível a sua unidade? Em outras palavras: qual a unidade paradigmática dos vários conhecimentos relativos? Costumamos responder a essa questão de maneira apressada, afirmando que a unidade repousa sobre um modelo lógico-formal, um *cânon* que possibilitou, inclusive, o que conhecemos como teoria do conhecimento e epistemologia. Todavia, apenas a remissão ao modelo formal não esgota a determinação específica do conhecimento moderno, já que este também participa em sua constituição do jogo das abrangências do mundo moderno. O conhecimento moderno se funda num projeto de liberdade entendido como autonomia, como livre escolha e determinação de conteúdos e realizações (princípio da objetividade). Assim, é preciso que o conhecimento traga em si a possibilidade de avaliar a pluralidade de enfoques. Se, portanto, o conhecimento exerce a adequação (verdade) entre o ponto de vista escolhido e a realidade projetada pela perspectiva histórica do sujeito, é preciso que se transforme em faculdade de julgamento que não apenas perceba, mas avalie e aprecie. O sujeito da realidade se articula como equação entre conhecer e julgar. Essa equação é o que constitui a unidade paradigmática de toda perspectiva moderna.

3. Conhecer e julgar. E julgar conte em decidir partir de um interesse a perspectiva em que se estrutura apreensão de toda ação. O desafio moderno consiste em buscar os parâmetros de decisão. A "busca de parâmetros" se dá, no entanto, para além dos métodos e caminhos, pois a metodologia que se constrói nessa busca depende de tradição − "o que é o ente?" − na questão

do *fundamentum absolutum inconcussum veritatis*. Pois é nessa transformação que se torna possível decidir o que é a realidade a partir do sujeito e para o sujeito. Só podemos compreender o método, o modelo lógico formal e a dinâmica histórica do racional segundo o projeto de autonomia do sujeito.

O senso comum acredita na transparência do sentido de sujeito. Retira irrefletidamente esse seu conceito generalizado a determinação "psicológica" do eu e do homem singular. O processo, porém, é inverso. Apenas a partir da compreensão do sujeito como *fundamentum absolutum* de uma decisão histórica acerca da essência da liberdade é que se poderá perceber o surgimento do indivíduo e do individualismo na história moderna. Dessa maneira, é necessário afastar do que aqui chamamos de sujeito da realidade a instância imediata das individualidades. A estrutura moderna da apreensão é perspectivista, isto é, individualizante, e não individual. Com isso se diz limitada por ser delimitante. Por outro lado, é preciso perceber que a questão do limite do conhecimento que estabelece o conhecimento focalizado não é, de modo algum, incapacidade, incerteza, equívoco ou impossibilidade de seguir adiante. Ao contrário, o limite significa o horizonte de possibilidade em que o sujeito pode determinar, de forma autônoma, as leis da apreensão. O limite é, em sua constituição essencial, a condição de toda referência e de todo progresso, sendo em si o propriamente positivo.

O limite como possibilidade constitui o fundamento da *crítica* moderna. Crítica significa distinção, discriminação e, em seu sentido moderno, distinguir e discriminar segundo perspectivas. A crítica é, portanto, a distinção e a discriminação que estabelece e determina os limites que asseguram as escolhas (do sujeito) e a relativização da realidade (do objeto). A visão transcendental, construtiva, projetiva e retrospectiva é, em sua essência, *crítica* na medida em que, para se realizar, precisa limitar e determinar as condições de sua possibilidade, o que implica o exercício da faculdade de julgar, avaliar e apreciar como modalidades fundamentais da modernidade.

A possibilidade delimitante, em que se articula toda crítica, instala no conhecimento livre de si mesmo uma dinâmica reflexiva. O limite, como tal, consiste na duplicidade de fechar para abrir (o foco), de delimitar para franquear limites e, portanto, numa constante remissão à estrutura de limitação. A reflexão é a insistência dessa estrutura, o voltar-se para si mesma cada vez

numa outra dimensão. Essa dinâmica inerente à reflexão se exprime como um mecanismo de espelhos: a crítica da crítica, a crítica crítica da crítica sem fim. Da mesma forma, o original e o novo se processam nessa remissão incessante ao outro delimitado na exigência do sem fim. A crítica consolida o projeto moderno da liberdade em progresso porque constitui a dinâmica autorreprodutora das perspectivas e visibilidades (uma gera a outra por delimitação), a multiplicação dos horizontes e pontos de vista, de tal modo que a liberdade só poderá ser experimentada como individuação, disseminação e polêmica. O "criticismo", que caracteriza a intelectualidade contemporânea, significa uma exacerbação dessa estrutura. Com a exacerbação, perde-se a possibilidade de perceber a crítica reflexiva enquanto estrutura e dinâmica da compreensão moderna. O criticismo é apenas a pressa que, no prazer de dizer não, leva à cegueira de si mesmo, atendo-se somente aos conteúdos e resultados de estruturações e desestruturações. Pois a crítica, em seu sentido e abrangência, é a condição de que só pode haver compreensão no horizonte do sujeito da realidade.

4. A filosofia crítica que se inaugura com a radicalização do conhecimento em julgamento, avaliação e apreciação se funda no horizonte do sujeito da realidade, no sujeito como fundamento absoluto da verdade. Essas três acepções de conhecer correspondem, de imediato, às três "Críticas" de Kant: a Crítica da Razão Pura (julgamento cognoscitivo ou o conhecimento da realidade como objeto), a Crítica da Razão Prática (julgamento moral ou o conhecimento da realidade como valor) e a Crítica do Julgamento (julgamento estético ou o conhecimento da realidade como gosto). Embora as três críticas partam de perspectivas específicas em direção a interesses distintos (inclusive o do não interesse, no caso da última), elas se compõem numa unidade essencial: a unidade paradigmática da relação sujeito-objeto a partir da qual toda perspectiva se torna possível como valor autônomo, novo e original. É essa unidade que inaugura a estrutura propriamente "moderna" da compreensão em suas principais dimensões de determinação: o conhecimento propriamente dito (realidade), a moral (o real) e a estética (a realização). Toda questão repousa na necessidade dessa tríade perspectivista em que o homem moderno, segundo o projeto de liberdade, já não é nem pode querer ser mais um ser da natureza, mas um "cidadão do mundo".

Com isso se diz: antes da diferença específica de seus objetos e dos princípios constituídos segundo os seus interesses respectivos, o conhecimento, a moral e a estética correspondem a uma divisão e decisão imprescindíveis para a construção de um mundo guiado pela necessidade incondicional de libertar-se de todo e qualquer outro. Antes de uma divisão do sistema da filosofia, essas "esferas" consistem numa divisão do próprio ser que, para realizar no sentido moderno de construir, projetar e revisar, para o sujeito e pelo sujeito, já não pode se abandonar ao mútuo pertencer (incontrolável) de realidade, real e realização.[2] O "cidadão do mundo" significa o ser de uma consciência histórica que, no jogo das perspectivas, precisa descobrir a especificidade de sua circunstância. E por isso, precisa se perguntar separadamente a cada passo: "O que posso saber? O que preciso fazer? O que devo esperar? O que é o homem?". A razão absoluta, a moral absoluta, precisa ser relativizada ao sujeito da realidade, e é essa necessidade absoluta de delimitação ativa que fundamenta a "cidadania do mundo" como espírito crítico. No entanto, por que amar a estética? Por que o homem moderno precisa se definir como ser estético? Ou ainda, por que a estética (em seu sentido mais originário de sensível e sensibilidade) precisa constituir uma esfera específica da ontologia moderna? Para que se possa perseguir o sentido da estética moderna em sua essencialidade é preciso abandonar, ao menos nesse primeiro momento, o seu conteúdo específico de doutrina da sensibilidade e da arte. A estética moderna, isto é, o gosto, se faz absolutamente necessária à medida que exprime o fundamento da verdade do sujeito de toda realização (o conhecimento da realidade como sujeito).

O homem no livre saber de si mesmo e de sua posição em meio à realidade (na visão perspectivista ou crítica) é o lugar em que se decide como a realidade deve ser experimentada, determinada e transformada. A perspectiva crítica significa a determinação das circunstâncias, dos modos e formas

[2] A separação é delimitação entre realidade, real e realização e pode ser entendida como diferença histórica de uma predominância no modo de acesso à questão do Ser: a história moderna segue esses três "tempos": um primeiro que se esforça por conhecer (racionalismo); um segundo que se empenha em dar valor e construir os sentidos (romantismo-idealismo); e, por fim, o "tempo contemporâneo" que se caracteriza fundamentalmente pelo predomínio da estética, ou seja, pela ocupação unidimensionalizante da realização pura e simples (tecnologia).

específicas do relacionamento entre o homem e as coisas e, em consequência, de como ele as sente. O gosto não é apenas a sistematização moderna de uma condição inalienável do homem (sensibilidade), mas a determinação moderna do ideal de realização (arte do fazer) enquanto liberdade para o sujeito. Com o gosto, surge um novo ideal da formação cultural, um ideal que se exprime como liberdade de opinião segundo as sensações, as impressões e os sentimentos do sujeito. É no gosto que o homem moderno se torna inteiramente "cidadão do mundo". É o exercício da compreensão como *doxa*. Não é, portanto, por acaso que o nosso século se caracteriza pela convivência ortodoxa de tantas heterodoxias.

Quando Kant inicia a "Analítica do Belo" (1962), afirmando que "o julgamento do gosto não é um julgamento cognoscitivo nem lógico, mas estético" (§ 1) e, mais adiante, que "o seu princípio determinante é o sentimento do sujeito, e não o conceito de um objeto?" (§ 17), aparece o sentido fundamental da estética como o ideal moderno de uma formação cultural radicada na transcendentalidade do sujeito (independência do outro como objeto). O sujeito transcendental é o juiz da realidade, o senhor absoluto de suas escolhas. Nesse sentido, podemos evocar a primeira definição "moderna" do gosto expressa na máxima de Gracian (meados do século XVII): "O gosto que se tem em relação a outro é o verdadeiro método de escolher". A escolha estética difere da escolha lógica ou cognoscitiva e da escolha moral, do mesmo modo que as respectivas críticas diferem entre si. Todavia, é no seio da escolha estética, isto é, da compreensão da transcendentalidade do sujeito, que surge a palavra "crítica", que então se estenderá às esferas do conhecimento e da moral. Em seu sentido originário, a palavra diz "fixação do normativo, de regras. Crítica quer dizer legislação, o que, ao mesmo tempo, significa resgatar o universal frente ao particular" (Heidegger, 1984, p. 128). O gosto diz, portanto, dois movimentos simultâneos que se oferecem como paradoxo movente das realizações modernas: de um lado, a liberdade incondicional do sujeito ("gosto não se discute") e, de outro, o condicionamento dessa liberdade como padrão (método) cultural. Por ser relativizador, o gosto é relativo. Relativo a uma cultura, a uma época, a um grupo, a um indivíduo. A dificuldade é compreender de que maneira o gosto, sendo cultural, pode constituir, ao mesmo tempo, a intimidade mais específica do

sujeito individual. Por essa ambivalência, o julgamento do gosto não pode ser conhecimento, ao menos no sentido kantiano de conhecimento objetivo, que constrói objetos dentro de uma perspectiva específica.

O surgimento do indivíduo na história moderna por oposição e pertinência à sociedade enquanto massa (à técnica enquanto tecnologia, à produção enquanto reprodução em série, ao trabalho enquanto anonimato) remete ao mesmo paradoxo: como uma sociedade caracteristicamente uniforme, unidimensional (planetária) se exprime como individualismo? Ou ainda, como o sujeito transcendental se objetiva em sujeito individual? Como já observamos (nº 53), a estrutura da apreensão é crítica, perspectivista, ou seja, individualizante e não individual. A essência moderna da humanidade, portanto, não pode repousar nem no "indivíduo" nem na "massa". Sua essência é o tipo. "O tipo concentra a singularidade reclamada pelo indivíduo e o comum e generalidade exigida pela sociedade" (Heidegger, 1984, p. 154-156). A importância da noção de criador e gênio é, nesse aspecto, bastante esclarecedora. O gênio encarna o tipo, concentração do singular e do comum nas ordens de referências sociais. Ele é o produtor por excelência que protege o homem contra o anonimato do trabalho coletivo, assegurando-lhe a permanência como indivíduo ou homem de grande formato; "o criador é sempre único em sua pretensão de permanecer o que irresistivelmente ele é em si mesmo" (Blanchot, 1955, p. 293).

5. A estética realiza, portanto, uma tarefa decisiva no destino histórico do homem moderno: a determinação do "tipo", padrão, parâmetro, modelo como objetivação do sujeito transcendental, ou seja, como o resgate do universal frente ao particular. O "tipo" é, propriamente, a estrutura do labirinto das perspectivas que, legitimado pelo gosto, possibilita que toda estruturação se transforme em conteúdo da realização.

As formas são passíveis de transformações infinitas: este constitui o princípio estético como determinação do "tipo" em que o sujeito afirma por si mesmo a liberdade in- e condicionada. As transformações infinitas das formas constroem o labirinto das perspectivas que individualiza e assegura a multiplicação infinita das realizações. Assim a estética cumpre, na Idade Moderna, a tarefa de: "[…] manifestar no modo da obra (feito) a realidade em sua totalidade e resguardar na obra a manifestação de seu poder"

(Heidegger, 1984, p. 100). É, pois, no "tipo", como formas suscetíveis de transformações infinitas, que o homem moderno edifica a ilusão perspectivista de sua singularidade como individualismo e se perde no labirinto das perspectivas do novo do original como coletivismo.

A possibilidade de transformação infinita depende, contudo, de uma condição fundamental: preservar a estrutura de tipo. Para que a forma possa constantemente se renovar e assim suprir sua necessidade autorreprodutora do novo e do original, é fundamental que preserve e arquive a forma já constituída, a "manifestação na obra", a matriz das repetições, o velho. O "tipo" como princípio estético faz aparecer uma das determinações fundamentais do espírito crítico como ideal de uma nova formação: o espírito crítico, na articulação do tipo, é necessariamente museológico-historiográfico e criativo (e não criador, entendendo-se a criatividade como criação reativa e dependente do que deve ser negação); *o espírito crítico precisa guardar o passado para negá-lo* (daí a necessidade tão moderna da erudição).

Este constitui o princípio mobilizador de todo modernismo e vanguarda(dismo). O labirinto das perspectivas que se radicaliza no infinito das opiniões, no subjetivismo das escolhas e no rodamoinho dos movimentos − "ismos" (que no niilismo vertiginoso oscila entre o "neo", o "pós", o "pré", etc.) − encontra-se legitimado, no mercado das sensações e intelecções, pelo valor do espírito crítico que o gera ou é por ele detonado. O "espírito crítico" parece mesmo constituir o único assegurador da liberdade do sujeito em sua mais moderna determinação. Nesse labirinto, os feitos e as "manifestações na obra", na estrutura de tipo, aparecem sempre como originalidades e novidades necessárias à reprodução do presente. Suas realizações se pretendem autonomias fundadas na antinomia ao passado, ao precedente, ao anterior. Na medida, porém, em que a temporalidade específica do presente se descobre como *retraimento incessante*, torna-se imprescindível assegurar a permanência do passado (já que este aparece aparente transparente) como certeza de que também o presente poderá permanecer. A guarda do passado, essa vigília constante que jamais pode admitir que o horizonte noturno do passado e da origem apareça em sua obscuridade (é essa obscuridade que, na verdade, precisa ser negada), escraviza nossos passos libertinos. Ela só vê tudo que é outro como afirmação e extensão da autonomia do sujeito da realidade.

6. A questão crítica de nossa liberdade pode agora emergir em sua radicalidade: perdidos no labirinto das perspectivas, perdemos a visão do passado como o outro de nós mesmos. Perdemos a memória que nos pertence no museu das passagens visíveis. Nossa questão consiste em vislumbrar esse outro da distância (o que deita por terra toda arqueologia) que propicia o próprio de cada um na copertinência de identidade e diferença. Nesse deslumbramento talvez a obra encontre sua essencialidade no abandono. "[...] o mais difícil é o livre uso do próprio" (Hölderlin, 1954, p. 426). É no abandono de si mesmo, no despojamento de si mesmo para o outro que o mundo pode se lançar no jogo vivo de memória e criação. "Por que o mundo não é suficientemente pobre para buscar fora de si um outro?" (p. 300)

Referências

BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

BURCKHARDT, J. *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Leipzig: E.U. Seeman, 1908.

HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Hamburgo: Felix Meiner Verlag, 1994.

HEIDEGGER, M. *Die Frage nach dem Ding. Gesamtausgabe*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1984.

HEIDEGGER, M. *Nietzsche II. Gesamtausgabe*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1997.

HÖLDERLIN, F. *Sämtliche Werke*. Stuttgart: Kohlhammer, 1954, v. VI, 1.

KANT, I. *Kritik der Urteilskraft*. Berlim: De Gruyter, 1962.

KANT, I. *Vorlesung über die Metaphysik*. Boston: Wentworth Press, 2018.

Angela Leite Lopes

Direções[1]

Dizer é inventar.
Molloy, Beckett

… abandonamos agora tudo o que foi
dito a um esquecimento.
Das Wort, Heidegger

… É como se a palavra da crítica viesse ecoando, até se tornar tão vã quanto a literatura…

A questão da crítica só é questão quando ligada ao proferir – e não ao expressar. Diferença sensível num "é preciso sempre pedir desculpas por falar pintura", de Valéry, pois a palavra da crítica costuma aparecer como discurso de substituição: expressar o que a pintura em si profere.

Talvez só mesmo a pintura fale pintura. A ênfase está aqui no talvez porque falar pintura encerra outra coisa que não a pintura, também. Talvez só mesmo a pintura fale pintura, mas a pintura não fala *só* pintura. No vago

[1] Ensaio originalmente publicado em 1986, no número 1 da revista *Arte e Palavra*, editada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ), cujo tema foi "A crítica em questão".

dessa outra coisa, uma espécie de eco: o que convimos chamar a palavra da crítica.

O que move e se move aqui é *essa coisa* que engloba agora a pintura, o teatro (etc.) como *outro*. É uma palavra sobre o proferir da crítica. Palavra que só pode ser percurso (que se caminha, não se indica). Percurso que leva, em última instância, à palavra. Mas que passa, inexoravelmente, pelas regiões do outro.

Nesse sentido, o presente percurso parte de anotações em torno de um espetáculo assistido em julho de 1985 em Avignon: *Paysages intérieurs*, de Alain Timar,[2] composto por cinco "dramatículos" de Beckett.

A crítica não é fazer memória, é insistência da memória. Um eco renitente (e o eco é em si percurso − imagem de tempo, de espaço, de repetição).

Paysages Intérieurs começa com *Aquela vez*, que é o dramatículo que vai aqui nos interessar.

Aquela vez: à entrada do teatro, um guarda de museu recebe os ingressos e convida os espectadores a escolherem seu lugar num amplo espaço que bem poderia ser o de uma exposição. O teatro começa ali como uma visita: andar, olhar. O que se expõe não é um cenário − ou não é ainda um cenário, e talvez até se pergunte a si próprio se é aquilo ser cenário. Uma longa parede branca, de material plástico, que termina no encontro com outra parede, de igual cor e textura, onde se pode ver dois esboços de uma figura humana, de sexo feminino. Na outra extremidade da sala, uma figura humana, de sexo feminino, imóvel, se esboça no canto de realidade que iria ali caracterizar o teatro (o guarda de museu, nas proximidades, cochila...). Um eco na memória...

Timar coloca Beckett num museu. Deslocamento significativo. O museu não é, ali, simples ambientação. Apontaria, antes, uma situação. Situação que se coloca, nessa peça, de forma explícita, literal.

Aquela vez: o acontecimento teatral percorre ainda seu prólogo. Andar, olhar. Se o que se está visitando não é um cenário de teatro, não se trata,

[2] Alain Timar é um encenador, cenógrafo e artista plástico francês que dirige, desde 1983, o Théâtre des Halles, em Avignon, onde desenvolve um trabalho com estreitas ligações com as artes plásticas. *Paysages Intérieurs* não é o único eco na memória destas *Direções* aqui, mas também uma leitura consonante de Maurice Blanchot, em especial, neste caso, "Le Musée, l'Art et le Temps" (*in L'Amitié*, Paris: Gallimard, 1971, p. 21-51).

portanto, da teatralização de um museu. É como se se estabelecesse ali uma relação (teatral) entre duas categorias: a do esboço e a do museu. Relação teatral porque, acionadas pela voz que pronuncia *aquela vez*, elas vão *atuar*. Atuar no sentido que está colocado nesse prólogo: o *sentido* do museu.

... Mais uma vez, o eco.

Sentido é aqui movimento.

A figura humana que se esboça num canto, vai aos poucos, ao som *daquela vez*, se pôr em movimento. E o que se estabelece daí é quase um jogo duplo: o de suas expressões, gestos, posturas provocadas pelo eco da memória e o da inscrição desses gestos, posturas, expressões na parede branca, ao fundo, que é, em última instância, sua trajetória. Sim, porque o *souvenant* (aquele que se lembra, como o denomina Beckett) percorre, na proposta de Timar, um certo espaço − dá passos, para, continua, se agacha... − mas para onde ele vai, é para o museu como sentido. Trajetória de uma situação: ser, estar.

O que fica gravado (na memória) são esses relances, essa inscrição de um esboço que se faz, que vai se fazendo, evoluindo na tela. Contrapartida dos esboços fixados na outra parede. Contrapartida temporal, digamos: acontecimento teatral.

Esboço é em si movimento − quer ele se mexa, como é o caso do *souvenant*, ou não. E aí, nesse jogo, Timar extrapola a relação teatral proposta por Beckett em seu texto, criando um campo próprio de reflexão. De reflexo, de eco, de reminiscências.

O museu é o lugar do já feito. No seu sentido literal.

Literalmente, teatro também designa o lugar daquilo que já se fez. É teatro o que se mostrou ser teatro: a obra no que ela se realizou.

Nessa relação aqui proposta com a obra, quando a obra questiona seu estatuto de obra (coisa acabada), é a própria noção de teatro que se põe em jogo.

Pôr em jogo, de forma literal, aparece como o fundamento primeiro do teatro − compromisso com algo que se dá num dado lugar, num dado momento presente. Daí sua aparente inadequação à categoria museu. Mas o que se aponta em *Aquela Vez* é muito mais o fim desse jogo − o fim de um certo jogo teatral −, indicado ali justamente na presença do museu.

É importante, então, penetrar de fato nesse espaço do museu. Indicar, de forma passageira, a breve alusão contida no próprio texto − "... aquela

vez, no Museu dos Retratos..." – para logo sair desse possível indício de ambientação e tocar seu sentido (movimento) mais profundo.

Que espaço é esse?

O museu é o lugar do já feito.

Espaço de um tempo: o passado.

Que vai surgir – com *Aquela Vez* – na imagem do eco.

A relação com o tempo é em si fundamento. O som que engendra o eco é irremediavelmente passado no momento mesmo em que se profere, mas presente no som outro (o eco) que não apaga, no seu percurso, na sua transformação, o som passado, o ser passado. O passado se torna, assim, presença insistente.

O museu é o lugar dessa presença insistente (e, por que não, insuportável). Permanência: fenômeno que o teatro finge não realizar, mas que é, em última análise, o que funda o fenômeno teatral.

Aquela Vez emite a permanência. Ao entrar no teatro, tudo já estava ali. Claro, no fundo, o teatro nunca deixa de estar. E é esse um lance de olhar entre Timar e Beckett. Só que o que assistimos é sempre *Aquela Vez*:[3] um texto que não começa, que não acaba. Que não se pontua. Que não leva a lugar nenhum senão a esse percurso da memória. Sempre o mesmo, a cada vez. Permanência. De um momento exclusivo. O teatro.

O teatro como esse momento exclusivo. Exclusivo porque único, mas também porque à margem. E esse à margem é aqui de novo o próprio museu. Lugar à margem – e o que é a margem senão permanência, o estar que delimita e possibilita o que flui, que se vai? Nesse sentido, o teatro abandona seu lugar seguro de jogo – fluxo constante de momentos presentes, percurso que não sabe o que deixou para trás, não sabe, portanto, o que leva para diante – para penetrar nesse à margem que, no espaço do museu, caracteriza o espaço da arte.

A relação com *Aquela Vez* é então a do teatro com o museu. Com esse museu de esboços, onde a realização da obra também se dá à margem.

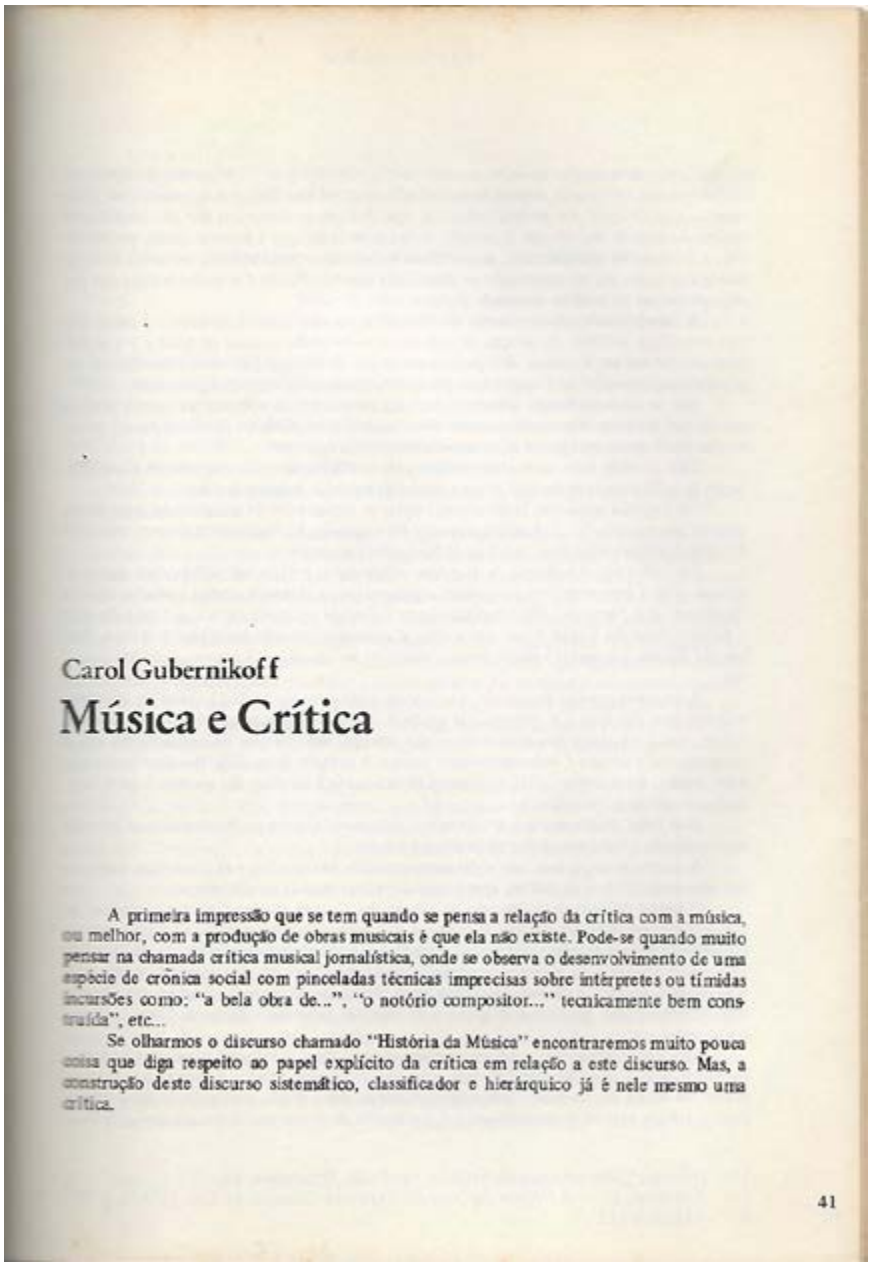
[3] Em francês, *Cette fois* pode indicar algo tanto presente quanto passado, trazendo, neste momento em especial, uma ambiguidade interessante.

Volta-se para a imagem do eco. Mas um eco que profere agora a palavra da crítica. À margem ela também.

A realização da obra se dá à margem (no teatro, no museu): no próprio limite da obra. E o limite é também o espaço da palavra da crítica. Espaço de ressonância. Ressonância na medida em que se pudesse conceber um encontro de ecos... Sons proferidos e, em seu percurso, transformados, mas cujo destino é dissipar-se, desvanecer. O momento do encontro se dá no limite. É tênue. Prestes a se romper, mas não a se esgotar.

Prestes a se romper, pois o momento do encontro não é o que funda a palavra da crítica. Esta não fala sobre o limite da obra, nem se inscreve como esse limite. Há, em última instância, uma relação de independência entre a obra e a palavra da crítica. Seu compromisso é com o proferir, como se apontou no início, e não com o expressar. Proferir: levar para diante. E o que se leva para diante senão a palavra no seu movimento de proferir? É uma palavra que é, em si, limite. Nesse sentido, seu percurso segue os passos do esboço de Beckett no museu de Timar. Segue como seguiu aqui, acompanhando esse eco renitente na memória. Mas segue também − prossegue − no sentido mais amplo do espaço do museu aqui visitado. Espaço daquilo que permanece depois de dissipado, desvanecido. Palavra que se sabe tão vã quanto o eco.

A cada vez.



Carol Gubernikoff

Música e Crítica

A primeira impressão que se tem quando se pensa a relação da crítica com a música, ou melhor, com a produção de obras musicais é que ela não existe. Pode-se quando muito pensar na chamada crítica musical jornalística, onde se observa o desenvolvimento de uma espécie de crônica social com pinceladas técnicas imprecisas sobre intérpretes ou tímidas incursões como: "a bela obra de...", "o notório compositor..." tecnicamente bem construída", etc...

Se olharmos o discurso chamado "História da Música" encontraremos muito pouca coisa que diga respeito ao papel explícito da crítica em relação a este discurso. Mas, a construção deste discurso sistemático, classificador e hierárquico já é nele mesmo uma crítica.

41

Figura 14. Fac-símile da primeira página do ensaio *Música e crítica*, de Carole Gubernikoff, publicado no número 1 da revista *Arte e Palavra* em 1986. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Carole Gubernikoff

Música e crítica[1]

A primeira impressão que se tem quando se pensa a relação da crítica com a música, ou melhor, com a produção de obras musicais, é que ela não existe. Pode-se, quando muito pensar na chamada crítica musical jornalística, em que se observa o desenvolvimento de uma espécie de crônica social com pinceladas técnicas imprecisas sobre intérpretes ou tímidas incursões como: "a bela obra de…", "o notório compositor…", "tecnicamente bem construída", etc.

Se olharmos o discurso chamado "História da música", encontraremos muito pouca coisa que diga respeito ao papel explícito da crítica em relação a esse discurso. Mas a construção desse discurso sistemático, classificador e hierárquico já é nele mesmo uma crítica.

Como Deleuze denuncia no ensaio "Platão e o simulacro" (Deleuze, 1974, p. 259-273), a questão do idealismo platônico é tanto a da separação

[1] Ensaio originalmente publicado em 1986, no número 1 da revista *Arte e Palavra*, editada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ), cujo tema foi "A crítica em questão".

do mundo sensível das cópias e o mundo das ideias quanto a da *seleção dos pretendentes*, ou seja, dos que podem e dos que não podem participar do mundo das cópias. A seleção se faz através do que é imparticipado, por exemplo, a Justiça, do que participa, a qualidade de justo e os pretendentes, os justos. Essa estratégia política vai ser enunciada na *República* quando Platão diz quais as artes que podem participar do projeto da cidade justa.

A essa política deu-se o nome de Filosofia, ou seja, amor à verdade, e é assim que essa estratégia política de seleção se apresenta: as artes dionisíacas (a música e a poesia trágicas) devem ser expulsas, não podem participar da *Polis*: a Ordem e a Justiça não suportam essa convivência. E necessário que as artes estejam controladas pela razão.

Não se deve confundir a história de uma utopia, como a *República*, com a história social, mas há inequivocamente um atravessamento da História do Ocidente com o projeto platônico que o inaugura e se substancializa no cristianismo.

Essa questão está muito bem denunciada em *A origem da tragédia*, de Nietzsche. Nesse livro, Nietzsche (1982, p. 89), como que narra a morte da tragédia dionisíaca, diz: "A tragédia grega não acabou como todas as outras artes da Antiguidade, suas irmãs, morreu por suicídio"... e o instrumento desse suicídio foi Eurípides (não nos cabe aqui discutir criticamente o valor literário de Eurípides para nós).

Eurípides fez a *reforma* da tragédia: observou-a, tentou entendê-la, desesperou-se porque *queria* entender. Foi o primeiro artista-crítico, a primeira aliança histórica entre o "artístico" e o "teórico". Há um ponto dessa trajetória em que a crítica se confunde com o próprio fazer da tragédia, em que a *Polis* se representa através das ideias de Beleza, Proporção, Forma e quantos valores morais puderem ser enunciados para as questões estéticas.

Aristóteles produz a segunda etapa dessa trajetória: ele analisa e classifica, descreve e demonstra, diz qual é o conceito de unidade, quais as partes, como elas se encandeiam, enfim, inclui a poética nos modos de conhecimento, nos critérios de avaliação do que é proporcional e do que é desproporcional, sempre a questão da medida. Mas Aristóteles não é um artista, é um *crítico*. (Até aqui, tanto Platão como Eurípides são artistas, logo Aristóteles completou o "suicídio".)

Essa falsa tensão entre o artístico e o crítico vai marcar profundamente as artes da representação e também os discursos sobre a música. A crítica musical tem oscilação entre as avaliações técnicas e as filosóficas, mas ambas perseguem o ideal de Beleza, que é um dos valores morais do platonismo.

O prazer técnico-descritivo vai se ocupar das formas musicais, de sua evolução, de sua história; os sistemas modais e tonais e sua provável "superação"; os instrumentos, aperfeiçoamento e técnica; as escritas, notações e transcrições; interpretação de ritmos e tantos outros temas. O prazer especulativo vai se ocupar das relações com o Belo, as questões sobre o tempo, o caráter da música pura instrumental ou suas relações com as palavras, música vocal, profana e religiosa, a música "de programa" do romantismo, a Ópera, o Concerto.

Usei deliberadamente a palavra prazer porque ela tem sido constantemente utilizada junto com a questão estética, mas para nós, o homem teórico encontra um enorme prazer na busca da verdade: "por este sentimento sente-se tão protegido como o artista contra a ética prática do pessimismo e dos olhos de lince que penetram nas trevas" (Nietzsche, 1982, p. 112). Dessa forma, o prazer não é uma questão dos sentidos ou das artes, mas uma defesa intelectual do horror (que é menos a ausência das belezas que a supressão do valor moral, "O Belo").

Vejamos o que Kant diz sobre o prazer estético em "Analítica do Belo": "Gosto é a faculdade de julgamento de um objeto ou de um modo-de-representação por uma satisfação, ou insatisfação, sem nenhum interesse. O objeto de tal satisfação chama-se Belo" (Kant, 1980, p. 215). Essa faculdade de julgamento, fundada na faculdade de sentir prazer (que como já vimos, está incluída na possibilidade da existência da produção artística ocidental desde a Grécia classificada através da *Razão*), torna-se uma questão de *especialistas*. Os especialistas no *Belo universal desinteressado* serão os críticos de arte, cuja função será a de mediar e marcar a posição de valor de cada obra (tornada definitivamente objeto de conhecimento) e demonstrar essa evidência para o público geral.

Seria interessante historiar essa atividade através do anedotário que existe na história da música.

Os críticos de Mozart achavam que sua ópera *Don Giovanni* tinha notas em excesso (escândalo pela desproporção), ao que Mozart teria respondido: apenas as estritamente necessárias! Os críticos de Bach, que seu estilo era excessivamente rebuscado, logo *antigo*; que as primeiras sinfonias de Beethoven soavam como fanfarras, pelo excesso de sopros na orquestração; que o pianismo de Liszt era exibicionista e superficial, e assim se contam inúmeras. Evidentemente, essas anedotas apenas ilustram a história das "obras dos grandes mestres", mas marcaram a própria construção desse discurso que foi escrito através da apropriação e transformação em objeto dessas obras pelos pesquisadores desinteressados e que, de certa forma, "corrigem" paulatinamente os critérios de avaliação, desde que eles sejam passíveis de uma alternação lógica e racional. Ao estilo de Mozart sucederia naturalmente o de Beethoven, em seguida o de Wagner, etc. Assim se constrói pelo menos a história da "música universal alemã".

Essa forma de apropriação não parece muito difícil de ser aplicada às músicas dos séculos XVII, XVIII e XIX, porque parece que há nelas mesmas essa vontade de representação. Desde o advento do "estilo representativo", no início do século XVII, principalmente com Monteverdi e o começo da música moderna, as músicas têm se preocupado em se definirem pela emoção e pelo caráter. Não é coincidência que a invenção da ópera italiana tenha sido consequência do estudo da leitura dos textos de Platão e Aristóteles, quando foi tentada a recriação da tragédia grega interpretando ao pé da letra a descrição e a vão nortear pela representação. Cada movimento ou parte deve representar um ritmo, um andamento, uma tonalidade, um caráter e uma emoção sem apresentar uma grande dificuldade de identificação idealista. O classicismo musical deu uma movimentação dialética a esse idealismo. A forma padrão da Sonata propõe pelo menos duas ideias musicais e relações tonais mais complexas em que o contraste e o desenvolvimento estão incluídos em um só movimento. O romantismo, principalmente de Wagner, multiplica o número de ideias de acordo com a quantidade de emoções (às vezes contraditórias) e de personagens que apresenta em seus dramas musicais.

Essa abundância produtiva foi forçosamente acompanhada por tentativas de exercícios críticos interpretativos e historiográficos: biografias, inventários,

catálogos, pesquisas sociais, perfis psicológicos, sociometrias, estatísticas, depoimentos ou anotações dos artistas, enfim, não nos cansamos de querer *entender*. *O tribunal da razão* está em sessão permanente e incansável, produzindo uma quantidade enorme de discursos. Perseguimos a verdade e, como no caso de Lessing, narrado por Nietzsche:

> [...] o mais sincero de todos os homens teóricos ousou declarar que encontrava maior prazer na perseguição da verdade do que na posse da própria verdade [...] no entanto, permanece uma ilusão profundamente significativa, que teve sua primeira personificação em Sócrates; a convicção inabalável que o pensamento, pelo fio de Ariadne da causalidade, poderá penetrar até os abismos do Ser, de que o pensamento poderá não só conhecer, mas também corrigir a existência. (Nietzsche, 1982, p. 112)

É como se a crítica musical fosse ao mesmo tempo a "consciência" da música (ou da existência da música como nós a conhecemos) e a impossibilidade de exercer qualquer efeito sobre o musical. Assim como a crítica musical nunca disse nada que afetasse os destinos das músicas, é como se ela mesma os fundasse pelos seus conceitos universalizantes, como Harmonia, Beleza, Proporção, Forma, Som, Ritmo, etc. e por sua dependência ao conceito de Prazer.

Sobre a música dionisíaca que morreu junto com a tragédia, não temos quase nenhuma informação e muito menos sabemos como ela soava (a reconstituição parece impossível porque não era escrita). Não se trata aqui de reconstruir ou conhecer a história da música dionisíaca enquanto *pré-representação*. É tentar pensar no *novo* enquanto *sempre novo*, e não nas novidades produzidas pela velocidade dos conceitos e da representação, como "progresso", "desenvolvimento", "evolução".

Conhecemos ou podemos reproduzir com alguma segurança somente as músicas dos últimos quatrocentos anos (alguns manuscritos que remontam ao século X também podem, com uma margem maior de interpretação, ser realizados). Imaginar que esta seja "A Música Universal" é um equívoco fartamente denunciado; é apenas a realização de um conceito, e assim mesmo a crítica só conseguiu perseguir essa produção aos tropeções.

E hoje, que possibilidades tem a crítica de continuar com seu discurso? A questão se coloca tanto para os críticos como para os músicos.

Por um lado, é preciso que a coragem de romper definitivamente com a representação se apresente para os músicos (o que talvez tenha acontecido em alguns momentos de John Cage) e, por outro, que a crítica enquanto razão totalizante suspenda o seu tribunal.

Referências

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. *In*: DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 259-273.

KANT, Immanuel. Analítica do belo. *In*: KANT, Immanuel. *Textos selecionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. v. II. §§ 1-22. (Crítica da faculdade do juízo).

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães e Cia., 1982.

Nizia Villaça

Oásis ou deserto?[1]

O que é crítica? É julgar o valor de uma obra a partir da verdade que encerra? É medir o grau de engajamento ou autonomia de um objeto sem olhar para aquele que dele se ocupa e de onde o faz? Ao mesmo tempo arte é beleza, é verdade, é ciência, é jogo, é divertimento?

Passar os olhos pelo caminho percorrido pelo discurso crítico é ir registrando as mudanças ocorridas na relação sujeito/obra/real através dos tempos. Registro da visão platônica e o poeta expulso por seu distanciamento da Verdade. Registro do enfoque aristotélico da mimese como manifestação da *physis*, entendida esta como passagem da potencialidade à realização. Registro dos dois critérios correntes à época do Renascimento vulgarizados através de Horácio: um profundamente clássico, visão da obra como reprodução do real; o outro, enfatizando o gênero poético, que acabou eclodindo no Romantismo com a teoria expressiva da criação.

[1] Ensaio originalmente publicado em 1986, no número 1 da revista *Arte e Palavra*, editada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ), cujo tema foi "A crítica em questão".

O pensamento crítico estará sempre intimamente ligado àquele que determina o estatuto da criação. Crítica e criação influenciando-se mutuamente. Discussão antiga, discussão que prossegue. Mudam-se os tempos, as vontades e os critérios de abordagem.

É a obra em si uma substância pronta à espera de que afastem a cortina que oculta o segredo? Não é este o pensamento crítico hoje. Justamente a relação emissor/obra/receptor vai ser abalada a partir sobretudo do início do século XX. Como acentua Leyla Perrone Moisés, algo sucede ao final do século XIX de suficientemente grave a ponto de abalar a relação já quase tranquila entre a crítica e a obra. O questionamento do sujeito criador, a flutuação da verdade, a queda das hierarquias, em consequência de um descentramento ontológico e ético que se faz inicialmente presente nas vozes de Marx, Freud e Nietzsche.

O pensamento crítico havia anteriormente a este momento caminhado a reboque de cada novo entendimento da criação, correndo ora em busca do autor, do gênio criador (crítica romântica), ora em busca do referente (cientificista, historicista sociológico), exercendo-se apoiado em critérios oniscientes (clássica) ou trabalhando intuitivamente (impressionista).

Sem nos estender sobre as diversas correntes modernas do pensamento crítico, enfocaremos dois caminhos seguidos hoje, caminhos que me parecem como que propostos pelas próprias obras analisadas e pelo estatuto da linguagem nelas implícito.

De um lado a descrença na capacidade de dizer da linguagem. De outro, a manutenção de um discurso analógico, simbólico, mítico. Logicamente essas duas linhas encerram duas visões opostas acerca da linguagem.

No primeiro caso, o desenvolvimento da consciência semiológica coloca sempre mais a descoberto a arbitrariedade do signo, a restrição do sentido por ele determinada, a problematização das relações do texto com um "referente", com um "real".

Barthes, em *O grau zero da escritura*, após conceituar escritura como compromisso histórico, refere-se a dois tipos, que denomina I e II. Como linha divisória coloca a obra de Flaubert, representando a preocupação do autor com o trabalho da linguagem. Flaubert, que pensava termos coisas demais para as formas que possuímos. Sucede nesse momento a perda da

transparência discursiva, da representação ingênua, e cresce a consciência do peso histórico, ideológico das palavras, mas prossegue mesmo através do desejo do assassinato da linguagem a busca utópica de um real a ser representado, transformado.

As teorias sobre a linguagem e o estatuto do sujeito se multiplicam modernamente para dizer que não falamos, que somos falados, para distinguir um discurso da cultura, fálico, do discurso feminino, alternativo marginal, para dizer que, enfim, esta será a eterna alienação do homem. Este falar. Sua eterna criação. Contingência e transcendência. O ser na linguagem. Barthes no seu trabalho crítico em *S/Z* confessa humildemente que fragmentou, resumiu ideias vindas da cultura, isto é, do discurso dos outros. Afirma que comentou, não para tornar inteligível, mas para saber o que é inteligível e, para tudo isso, apoiou-se continuamente naquilo que se enunciava à sua volta.

Mas vejamos o que se anuncia à nossa volta nessa primeira vertente de criação e crítica hoje. Jean Baudrillard, sociólogo francês, produziu um interessante trabalho de análise do sistema de produção da significação através de analogia com o sistema de produção da mercadoria. Julgo sua obra de maior importância para a compreensão de como se dá hoje a circulação dos signos.

Baudrillard fala na sucessão de três fases de simulacro que tiveram início à época do Renascimento com a desestruturação da ordem feudal pela ordem burguesa e a emergência de uma competição aberta no nível dos signos distintivos. É o fim do signo *obligé*, é o reino do signo emancipado do qual vão poder lançar mão todas as classes. Surge então a problemática do falso e do natural, metafísica da realidade e da aparência, e os signos terão seu valor ligado ao natural que copiaram. O mesmo não sucede com o simulacro industrial que inaugura a etapa seguinte. É a série, a possibilidade de dois ou mais objetos idênticos. A relação não é mais a existente entre o original e a cópia, mas é relação de equivalência. Só a extinção da referência original permite a lei generalizada das equivalências, isto é, a possibilidade da produção. Nessa fase, entretanto, o valor de uso ainda funciona como horizonte do valor de troca, bem como o significado como álibi do significante. Mas Baudrillard parte para a análise do terceiro estágio: o da

simulação. Não há mais contrafação do original como na primeira ordem, nem série pura como na segunda: há modelos de onde procedem todas as formas segundo modulações de diferenças. Só a filiação a um modelo faz sentido, nada sucede visando a um fim, mas procede do modelo, significante de referência que é como uma finalidade anterior, a única verossimilhança.

Depois da metafísica do ser e das aparências, depois da energia e da determinação, a indeterminação e o código. Controle cibernético, geração por modelos, modulação diferencial, *feedback*, pergunta/resposta são algumas das características apontadas para o período.

A conscientização desses processos, a perplexidade e o sofrimento por eles determinados acarretam o desenvolvimento de uma visão de desertificação do mundo no discurso artístico e no crítico. A criação em contato com os meios de comunicação de massa sempre mais sofisticados, com a moderna tecnologia numa autêntica "guerra de códigos", tenta reproduzir esses discursos: paródia tematiza, contraponteia. Com variações é o mesmo tema. Em Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Ivan Angelo: a arte como simulacro dos simulacros.

Em Rubem é o registro dos diversos modelos discursivos: o do programa teatral, a fala do gravador, a do discurso jornalístico, a do catálogo telefônico, a fala psicanalítica, a fala policial.

Em Trevisan é a técnica jornalística do *fait divers*, a linguagem denotativa, fria, caricata. Ivan Angelo, em *A casa de vidro*, apresenta um belo exemplo de paródia do moderno planejamento, suas estratégias, e da ação dos meios de comunicação de massa, colorindo e descolorindo o real, confundindo-o com a fantasia.

Paralelamente, a crítica semiológica seria traçar o cruzamento dos vários códigos que a obra "copia" da cultura.

Frente a essa vertente da criação como gesto desmistificador, desenvolve-se uma outra que procura investigar os horizontes poéticos, místicos e simbólicos da linguagem.

Gilbert Durand, que será por nós aqui lembrado para falar do estatuto do símbolo e do imaginário hoje, critica profundamente o discurso iconoclasta implícito na visão da arte como simulacro do simulacro. Segundo ele, a dita mentalidade científica contemporânea não é senão uma ilusão

supersticiosa mantida pela pedagogia escolar e universitária do Ocidente, mas que não responde de forma alguma ao desejo profundo de uma alma ocidental e contemporânea média. Ela coroaria na trilha de Descartes e, parcialmente, de Kant e das fenomenologias ou positivismos que deles partiram um pensamento semiológico em detrimento de um pensamento semântico.

Essa mentalidade oficializaria a boa consciência da *Aufklärung* para a qual o mundo é um tecido de relações vazias de sentido.

No desejo de restituir ao símbolo seu valor prático e refletir sobre as condições que permitem, segundo Ricoeur, a remitificação das consciências tornadas passivas, Durand aponta as três fontes de repressão da imagem na mentalidade ocidental: redução positivista de imagem ao signo, redução metafísica de imagem ao conceito e, enfim, redução teológica da imagem aos serviços temporais e deterministas da história e às justificações didáticas.

A postura teórica de Durand, como sua leitura dos textos literários, na linha de um Bachelard, parece propor frente à desertificação da postura anteriormente descrita o oásis do reinvestimento simbólico.

Mas uma pergunta permanece sempre a mesma. É a obra que propõe a crítica? E esta que está sempre à carta dos objetos mais adequados à sua codificação pedagógica, seja ela semiológica, simbólica ou outra?

São todos os textos passivos de qualquer leitura? Qualquer deserto escamoteia o oásis das estruturas do imaginário? Em qualquer oásis subjazem as sobredeterminações culturais do deserto da iconoclastia ocidental?

A impossibilidade de uma leitura crítica exclusivista e os impasses que estão contidos no tecido crítico são metaforicamente expressos no conto "A escrita de Deus", de Borges. O texto traduz o combate entre imanência e transcendência. Zinacan, mago da pirâmide de Qaholom, encerrado em cárcere, limitado em todos os níveis, trabalha o tempo e a memória e intui que, talvez, fosse o eleito a decifrar a escrita de Deus. O fato de uma prisão cercá-lo não lhe vedava essa esperança.

Devaneia, delira sobre onde no Universo estaria escrita a mensagem. Opta pelo objeto mais próximo oferecido à sua busca. Nova opção de imanência: decide estudar as manchas do tigre que de sua cela podia ver quando o carcereiro abria o alçapão com a comida e permitia que uma nesga de luz entrasse.

Após paciente trabalho semiológico e hermenêutico, entra em êxtase, compreende tudo, inclusive a escrita do tigre. Era dizer a fórmula e libertar-se. Mas cala-se. Falar implicaria simultaneamente o esquecimento de si: o tornar-se ninguém.

A escrita de Deus aponta para a miragem do sentido e da verdade, para a distanciada união sujeito/objeto, desejo/escrita. O oásis desértico da criação e da decifração.

Evandro Salles

O que engendra Athos Bulcão[1]

Quando pensamos uma obra, insinuam-se simultaneamente dois caminhos: o poético e analítico.

No primeiro, abdicamos de nossa própria maneira de estruturar cultural e racionalmente o significado da criação, entregando-nos à obra e ao arrebatamento. No segundo, impomos essa maneira egocêntrica de estruturar o sentido da obra. Em sua fruição, a crítica opta, às vezes, por uma aparente alternância emocional, de acordo com suas necessidades estratégicas, intercalando segmentos de uma ou outra opção. Assim, um crítico se emociona imediatamente, explica porque se emocionou ou, ao contrário, interpreta e automaticamente se emociona com a interpretação. Outras vezes, a crítica é "gravitacional" e tende a acentuar ou exclusivizar uma das opções ou um dos modelos construídos circunstancialmente que caracterizam seu estilo, imputando à obra a tendência.

[1] Ensaio originalmente publicado em 1986, no número 1 da revista *Arte e Palavra*, editada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ), cujo tema foi "A crítica em questão".

Entretanto, existem obras que problematizam esse sistema da crítica. Exemplos históricos e definitivos são a obra de Duchamp, em uma direção, e a de Malevitch ou Mondrian, em outra.

São obras que possuem um paralelismo na maneira pela qual se oferecem à abordagem do pensamento; à medida que penetramos o enigma da obra através de uma das chaves que ela oferece, vemos nossa expectativa linear de análise diluir-se ante à variação brusca de significação. Se a abordamos do ponto de vista formal, este se obscurece, delineando-se um universo metafísico; se do ponto de vista metafísico, delineia-se repentinamente um universo formal.

São obras que não permitem uma aproximação unilateral, impondo ao espectador um desmembramento de sua lógica seja ela qual for. (A única lógica não desmembrável e, por enquanto, indestrutível é a lógica do mercado que engoliu toda a altivez orgulhosa das vanguardas, transformando tudo em mercadoria indiferenciada.) Além das questões formais, um observador que olha o vazio de um quadrado branco sobre outro quadrado branco perde, subitamente, sua capacidade de projeção e de inferência de significados. É obrigado, por instante que seja, a observar o seu próprio vazio (expresso por uma incapacidade de projeção) e ser observado pela obra numa formidável transformação dialética. Provoca-se um "esvaziamento" interior do observador através de qualquer ponto que se escolha para observação, como se sujeito e objeto se fundissem através de um vazio que os engloba e unifica.

A obra, inviabilizando cada passo da análise, cria, por assim dizer, uma negação integral do conceito em função de uma abrangência mental completa e absoluta.

A crítica deveria ter sido desintegrada por esse sistema, mas se salvou pela mitificação da obra, tornando-a inacessível ao envolvê-la em discurso, de modo que, quando o espectador "culturalizado" a vê, vê apenas o discurso com que a obra foi vestida.

O outro fator dessa contradição é o próprio mercado, que usa a crítica para eleger a obra como "obra de arte", uma entidade abstrata, esvaziando sua força de transformação do pensamento.

Entretanto, além de penetrar as contradições latentes nas relações artista-obra-consumidor, o trabalho de construir a obra implica também voltar-se

para a direção oposta: o artista torna-se leitor de sua própria obra e esta, reveladora de seu universo interior, submetido ao obscurecimento oceânico: ao inconsciente.

Faca de dois gumes, esse "viver artístico" serve tanto para justificar as concessões comerciais em nome de uma suposta "liberdade criadora" como para salvar os calculistas do formalismo absoluto.

Não há concretista ortodoxo que aguente incólume, no tempo, as pressões viscerais de seu inconsciente, exceto aqueles que se refugiam na recriação maquinal de suas fórmulas.

Da mesma maneira, não há expressionista, realista, etc. que suporte a sistematização de seu estilo. A imobilidade do método, do estilo, torna-se repressão. Cada obra encerra em si seu próprio tempo, o tempo de sua criação. O passado, porém, é irrecorrível, imprestável para o fluxo do presente.

Ao contrário do que desejariam os partidários de cada tendência, a arte contemporânea é pluridirecional e abre-se tanto para obras monumentais, como a de Picasso, como para travestimentos fugazes como os de Rose Selavy; tanto para reflexões grandiosas, como as do grande vidro, como para gestos íntimos do apagar com borracha o desenho do mestre admirado.

Manipulador, o mercado elege a cada momento uma direção e faz parecer que existe anuidade no pedaço eleito, faz parecer que existe transformação radical como se esta fosse possível sem uma transformação radical da sociedade.

A história terá de ser recontada com o instrumental que o distanciamento no tempo nos oferece. O palpável é a perplexidade, a simultaneidade, a interdependência, a fragmentação dos gestos sobrepondo-se.

O artista, ao fazer a obra, submete sua consciência a um transformismo vertiginoso. Ao mesmo tempo que constrói e organiza a linguagem, revela o espaço impalpável de onde ela provém; ao mesmo tempo que expressa, revela a si próprio, torna-se seu próprio descobridor, fundindo-se com o mundo no observar de si mesmo, abandonando-se na obra, esvaziando-se. Em realidade, a obra habita o exterior de sua concretude na mutação vertiginosa que gera em sua volta.

Athos Bulcão, de dentro da tranquilidade que gera a compreensão do vertiginoso, trabalha em sua obra atual a interação do método e da vertigem, a justaposição da linguagem e do caos.

Atravessando em sua trajetória a experiência, rara para os artistas deste século, de ver sua obra envolvendo todo o corpo de uma cidade, Brasília, de vê-la atuando socialmente de forma profunda num momento em que essa obra buscava representar, estética e ideologicamente, os anseios de uma vanguarda, Athos segura agora simultaneamente a outra direção que impõe ao artista o fazer artístico: o aprisionar-se pelo poder revelador da própria obra.

O método de autoconhecimento é exposto em suas duas vertentes: a conversão primorosa dos elementos constitutivos da pintura, basicamente as relações de cor, em linguagem, e a conversão ou cristalização dessa linguagem pictural na forma de símbolos desconjuntivos, desagregadores, diabólicos (a estrela de cinco pontas invertida), primais e viscerais (espécie de intestinos-espirais-galáxias), símbolos e formas inconscientes não organizáveis, mas, ao contrário, desorganizadores.

Na apolínea e aprimoradíssima organização pictural, emerge a dionisíaca e suave loucura de Athos, quero dizer, do Athos cósmico com suas vísceras de transformação de matéria, de desejo e de tempo.

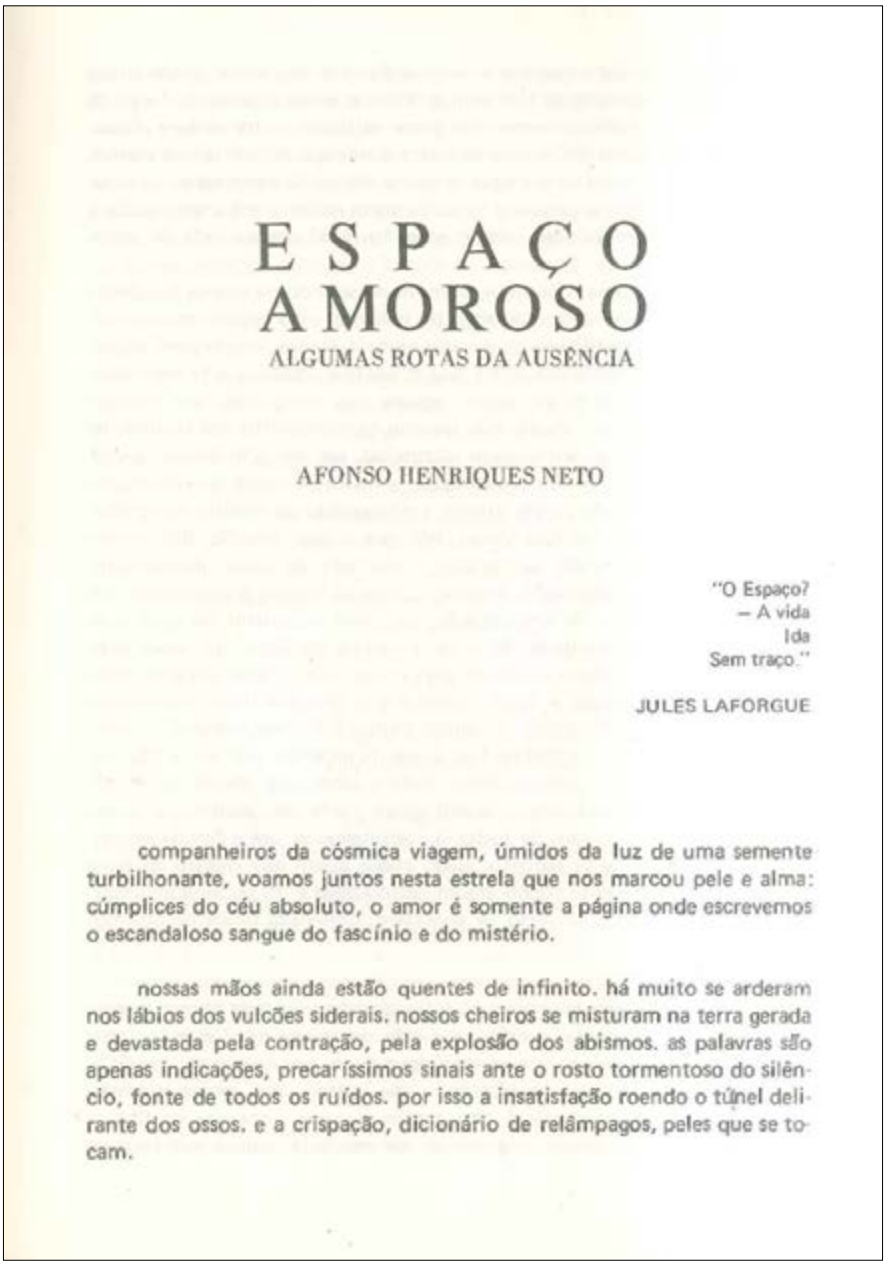
Na organização apolínea da pintura, que repousa sobre o conhecimento da cor renascentista e da absorção moderna da cor oriental, ou seja, no profundo conhecimento da tradição ocidental de construção das relações de cor (como poucos artistas brasileiros possuem), na tradição construtiva que traz consigo uma busca da função social para a arte, irrompe um desejo de entropia da própria pintura, do ato organizacional, que por sua vez advém do próprio sistema de criação que obriga o criador a lançar na obra seu desconhecimento de si mesmo, sua fragmentação, sua revelação de vazio e seu embriagar ou desesperar neste seu nada.

Essa interação de opostos é que constitui a poética da obra atual de Athos e pode ser notada não apenas em sua pintura, onde é clara, mas também em suas obras recentes na arquitetura, que foram invadidas violentamente pela cor. Cor que praticamente inexistia no passado onde os jogos de luz e sombra eram predominantes. A cor nessas obras cumpre o papel da representação dionisíaca.

Mas é na pintura que sua poética se faz reveladora, é na pintura que encontra espaço para a prática do que chamaríamos de introversão do método do criador, ou seja, onde a prática além do conhecimento o autoconhecimento, além do expressar o decifrar, além do compor o decompor, além da presença a ausência de referências.

De maneira diferente, esse mergulho também problematiza a abordagem crítica, pois ao nos oferecer uma prática dialética, nos oferece também seu autodesconhecimento e a busca interminável de construção e destruição. Seu método não linear, com pontos de vista diferentes e simultâneos, obriga o olhar a fragmentar-se em intenções díspares, apesar de unido pelo objeto. Oferece-nos, portanto, seu próprio método de construção para que com ele construamos nossa abordagem. Pois como compreender o incompreensível sem habitá-lo, e como habitá-lo sem abandonar-se, sem desconstruir-se?

Neste momento em que, com violência inédita, o circuito de arte impõe um achatamento dos processos criativos e críticos aos níveis do publicitário, obras como a de Athos Bulcão são um exemplo generoso e importante de integridade e profundidade.



ESPAÇO AMOROSO

ALGUMAS ROTAS DA AUSÊNCIA

AFONSO HENRIQUES NETO

"O Espaço?
– A vida
Ida
Sem traço."

JULES LAFORGUE

companheiros da cósmica viagem, úmidos da luz de uma semente turbilhonante, voamos juntos nesta estrela que nos marcou pele e alma: cúmplices do céu absoluto, o amor é somente a página onde escrevemos o escandaloso sangue do fascínio e do mistério.

nossas mãos ainda estão quentes de infinito. há muito se arderam nos lábios dos vulcões siderais. nossos cheiros se misturam na terra gerada e devastada pela contração, pela explosão dos abismos. as palavras são apenas indicações, precaríssimos sinais ante o rosto tormentoso do silêncio, fonte de todos os ruídos. por isso a insatisfação roendo o túnel delirante dos ossos. e a crispação, dicionário de relâmpagos, peles que se tocam.

Figura 15. Fac-símile da primeira página do ensaio "*Espaço amoroso: algumas rotas da ausência*", de Afonso Henriques Neto, publicado no número 2 da revista *Arte e Palavra* em 1987. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Afonso Henriques Neto

Espaço amoroso: algumas rotas da ausência[1]

"O espaço?
– A vida
Ida
Sem traço."
Jules Laforgue

Companheiros da cósmica viagem, úmidos da luz de uma semente turbilhonante, voamos juntos nesta estrela que nos marcou pele e alma: cúmplices do céu absoluto, o amor é somente a página onde escrevemos o escandaloso sangue do fascínio e do mistério.

Nossas mãos ainda estão quentes de infinito. Há muito se arderam nos lábios dos vulcões siderais. nossos cheiros se misturam na terra gerada e devastada pela contração, pela explosão dos abismos. as palavras são apenas indicações, precaríssimos sinais ante o rosto tormentoso do silêncio, fonte de

[1] Poema originalmente publicado em 1987, no número 2 da revista *Arte e Palavra*, editada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ), cujo tema foi "Espaço poético".

todos os ruídos, por isso a insatisfação roendo o túnel delirante dos ossos. e a crispação, dicionário de relâmpagos, peles que se tocam.

Pois de um lado respira a exumação dos ossos, de outro a seu sorriso azul-transparente, de um lado a dor dos ossos suando na febre de pensamento, de outro a certeza do amor asfixiado entre ordens discordantes, de um lado o definitivo, de outro a ameaça, de um lado o eterno, de outro o lento escorrer da água entre os dedos da eternidade. precisamos manter, amada, a pequena fogueira acesa entre os arbustos agudos e os moles morcegos da noite, sob o olhar invisível desta cilada de ossos.

Diria que o homem comum, comum no sentido da oleosa tendência burguesa, habita um espaço aquém das palavras, uma região morna, insípida, cujo céu é pontilhado de estrelas verbais, signos longínquos, ardendo a uma cômoda distância, diria que o poeta é aquele que se incendiou no feitiço sem limite desses sinais, aquele que mergulhou nos imensos corredores do sentido, aquele que lacerou carne/espírito nas lâminas de luz das palavras, suas demiúrgicas estruturas, ser, ser o incêndio, apesar de saber que tudo é apenas o vestíbulo, a fresta da porta, o anteprojeto do primeiro passo, este poeta insone, embebedado de infinito (na Grécia, no século dezenove, no raio lêiser), não tem nome, direção, dia e noite não importam, o fundo da galáxia é um céu de puro, ininterrupto diamante espaço, respiração, música, túnica de árvore preenchendo em verde-musgo o vácuo de um coração, ou tinta do pintor no centro da tempestade, delírio-verdade de Artaud vendo de fora, do novo grão nascido da alma, Antonin vociferar para o céu vazio. clarão visceral, nada basta quando a paixão é total, o amor é sintoma mais aceso desta carência. por isso este querer o outro além das formas, tempos, lugares, além dos anjos que só vomitam luz, tripas de palavras, por isso é tão misterioso o teu olhar, misteriosíssimo todo o olhar que acende amor. todas as respostas e nenhuma resposta giram neste céu elétrico, e só me resta levá-lo comigo, além de todas as contingências, até o fim da experiência desta carne, deste espírito, assim como quem leva dentro da boca o vento que gravemente roçou algum gesto especial do ser amado. amor, espaço onde nervo e universo se engolfam. dimensão única do abismo, ar seminal.

(a separação amorosa amputa o imaginário − rápida homenagem a Barthes? −, onde colocar a mão, se a mão da amada não? este perfume

invadindo o cotidiano e nos amassando a alma, nos cortando um tesão que doía como fogo no indefinido − me indago, maior interesse pela resposta, por que afinal cito tantos autores franceses ao flutuar sobre a feridas do amor −, a voz vai ser escutada, aquela voz toda de pensamento e ansiedade, mas o muro de granito mudo, em que espaço lamber o sonho, para que ele brote, se ilumine, se aqui a frio corresponde ao membro amputado e o gesto de coçar o vazio nos assalta neste avesso do sorriso? a separação amorosa é cruel em seu ensaio para a morte, o vazio amoroso é um astro desmoronado para o interior de si mesmo. buraco negro onde todas as palavras e anulam, mata-borrão de estrelas, e, no entanto, ainda olhar de frente a retina aguda e nebulosa da esperança, sopro, energia, contudo incerteza, oxigênio louco.)

Como?

como percorrer esta rua onde amor morou
sem chorar o chão vazio
e ouvir atrás do silencio
passos ligeiros como um sorriso no vento?
como saber da árvore
em que nua você se abraçava
sem pensar que todas as árvores
vivem de você ser a chuva
para sempre vestindo essas úmidas túnicas de abismo?
como sentir o fogo
sem tocar o espasmo dourado do corpo?
como voar de encontro ao infinito
sem o amor semente em cada grito
morte e solidão ardendo
a fábula extrema do amar?

saudade futura: o quanto serei feliz contigo inunda meu peito com esta lava sanguínea e premonitória, prazer antecipado, e perda é a incerteza, o medo, a dor, a dúvida, a dilaceração entre amores de mesma voltagem, que impele os corpos rumo ao sol, antes que a noite. luto futuro: ao espasmo do amor segue-se um céu turbulento de anseios. Bataille já havia dito: "a sorte dos amantes é o mal (o desequilíbrio) a que o amor físico os obriga. são condenados, sem fim, a arruinar a harmonia entre eles, a combater a noite. pelo preço de um combate, pelas chagas que fazem um ao outro é que

se unem." e então: [...] "o amor só tem por objeto o risco, e só ele, o risco, força para amar". meus olhos estão lúcidos como a pedra.

Espaço doce, seiva noturna, pele onde se soprara tempestade, aceitação plena do que há de ser, mesmo a ausência absoluta, espaço doce, inventar esta praça de sinos luminosos, flores cezanneanas, uma lua de absinto (explosivamente vermelha) em céu violeta profundo. Chão-fotografia. e o mais-que-morto, cidade engolida e devolvida pelos vulcões milhares de vezes, somos a mesma cósmica poeira dos astros inominados, quando ruir toda literatura, além dos ossos ou do amor sob as pedras, circulará a voz sem som. espaço doce, porque assim é preferível. a mão que colhe a lua como fruto ensanguentado. sabedoria? saber o que fazer do dia que não vemos.

(**Textura**)

a borboleta noturna trepa pelas costas da madrugada e é uma
montanha respirando forte no horizonte, esse líquido verde sob a pedra,
um relâmpago adocicado chamado amanhecer. barba
vermelha do sol, espigas espocam no silêncio quente do dia, a
menina tatuada de andorinhas se estremece, palpita, freme
(ela é um pássaro fremindo invisíveis penas), à beira do amor.
um violino então se esfiapa em chuva de loucuras coloridas, mas
é violeta viva a textura que materializa o sonho da menina, luar
de energia, fotografia azul do fascínio: seu hálito de flor, sua pele
de seda encantada florescem na minha mão, suspiram baixinho
no fundo do fundo do sigilo, quando golpes de vento em gotas
fazem cintilar olhos seios coxas dentes um brilho único
desvairado devorador de infinitas metáforas a poesia corpo
inteiro exposto nos longuíssimos espelhos da emoção. ela me
pertence quando sei jamais tocar o coração de sua beleza. ou
nunca me pertence quando o vapor do seu olhar afoga meu peito
sob uma corrente de grossos elos de água e paixão. Mas para que
tudo cumpra o seu ciclo, há que se criar antes a luz, o gesto
solidamente desferido, formigas sem fuga no espelho, vertigem da
lâmina no vácuo. É a tarde que mais uma vez cai, olhar que mais
uma vez se apaga, e gritar gritar pela borboleta noturna que é
montanha a vomitar manhã no colo dourado da menina em
sonho à beira do violino então entardecendo, tempo esmagado.

Anjos, demônios, porcelanas pintadas, máscaras quebradas, uma estrela fulgurante passando de mão em mão, ladainha, restos de frases, berros revolucionários, uma guitarra entrecortada de lirismo e desespero, plantações incendiadas, cáries, maremotos. bombas e labaredas remotas, altas como himalaias, madame, não seria mais interessante largar as pérolas e os visons sobre o sofá de esmeraldas e fugir nua e violenta sobre marinhas arteriais? no vidro a planície brilhando como uma gota de tempo. um filme feito dos destroços de uma invenção. flor linguagem, meteoro, rosto varando a própria imagem, cabelos na direção infinito. no centro de junho, lâmpada sob pele, bolha de frutos ardendo, incêndio de onde não se retira o pólen cristalizado das manhãs, oh lábio imóvel, geração murcha, comoção da ruga, câmara tensa, ela revira os olhinhos como uma boneca controlada de uma remota base de imbecis raios lêisers sobre a neve coberta de bocas esfaqueadas. replicante, procissão em negro e violeta, interior de minas, nordeste, ruelas sufocadas, alguns rostos quase embuçados, inaudíveis, na sombra, por detrás de janelas asfixiantes. raiva solar de um amor solar. punhal cravado no fogo, chuva de gerânios na cachoeira dos pássaros em pedra mitos, tudo pedra.

os turvos espaços, as superfícies, as cavernas da ausência, o oposto talvez fosse a alegria, a exaltação, as mãos que se procuram para destruir o frio − figuraria o movimento do mar, o corpo largado entre corais brancos, movimento cósmico/erótico, pressão da água no ventre, bunda aberta ao sol, o esperma dançando na água junto a esta raiva de fogo no gozo da carne, o universo, mas não surge a voz amada (há apenas corações flechados e abandonados nos troncos, nos muros, aquele coração verde esquecido na toalha, vago sinal do amor desenhado, estendido no telhado, gesto gravado nas pernas daquele pássaro do invisível), e os espaços de calor já refluem sobre a umidade desses grotões, plantas indecifráveis no lábio do abismo assim:

> não é mais de mel minha guitarra:
> os pássaros que dela já voaram
> habitam agora este céu sem cor e fundo
>
> ai não posso ver teus olhos tão vazios
> nem teu rosto triste, de mim ausente,
> sonhando surdo céu sem cor e fundo

não é mais de mel meu pensamento
morto nesta esquina do deserto
sem saber em que céu há de nascer o mundo

Nem mil palavras para contar

(uma longa carta, todas as farpas da noite, todos os álcoois do escuro voando os estilhaços da música mais descabeladamente romântica sobre telhados e terraços da cidade entorpecida, uma longa carta talhada na forma da beleza de teu rosto me espiando lá da sombra, a longa lágrima dependurada no infinito e umedecendo nossa alma de pássaros berrando uma alucinação encharcada de tempo, um longo amor lido pelo avesso e pelo direito do implausível, um longo rio lendo o desgoverno do coração, a rebelião de cada um dos gestos desferidos no vazio, no suave vazio de nosso abraço, no entanto conflagração de luz, uma longa carta, uma sintonia tão forte que os bichos mais recalcitrantes da noite vêm à boca da floresta beijar nossos pés cobertos pelos diamantes do silêncio, teu rosto de tanto segredo me espiando lá da distância, paixão sem rumo entende, este incêndio de galáxias paralisadas, porque somos frágeis confusos humanos, dor aguda no rosto imóvel das pedras, mas sempre suavidade de teu olhar, teu seio, teu sexo, pele cheiro carinho espanto, uma foto gravada no pano mais sensível da memória, uma foto que sabemos eterna, pois desesperadamente efêmera, dois sorrisos que se enlaçam e nunca nunca mais irão se desatar, não porque assim queremos ou porque assim estava escrito, mas inteira poesia do princípio ao fim do homem, o único sol a nós doado pelos deuses para tudo ou para nada, não importa, quando a medida é o desmedido de todos os corações pulsando contra um céu forrado de formas evaporadas e febre dos que ainda não brotaram para a luz dessas estradas de leite, destino e solidão, uma longa carta, além de literatura, deslocada dos livros e pautas e correios e confidências e transes do próprio amor, além das memórias, saudades, bares e vídeos visitados sob o sangue dos ventos bravos, além além, onde nunca saberemos o que, como, onde chegar, se nem ainda sequer partimos, e todos em trânsito, delicadeza infinita que apenas quero sugerir em tua pele, mel transparente, essa tatuagem no invisível, este sentimento tão puro que os olhos não conhecem penetrar, uma longa carta, talvez lembrança,

talvez para sempre sonho da tua beleza, detrás do mistério de que são feitos os encontros, do conflagrado desencontro de tantas vozes beijos uivos, mas o estrelado enlace de nossos corpos sobre colchões forrados de sintonia).

estaria no ritmo cardíaco alterado, na dor física, na depressão sentimental, na faca escavando o espaço tenso da ausência? onde estaria o quê? não falo da dor absoluta, aquela que meu avô descreveu ao falar da noiva morta: "a saudade sem fim de tê-la visto sem esperança de tornar a vê-la". não falo da falta absoluta do espaço, digo tão-só da falta amorosa, suas testas, suas luas cardíacas, seus labirintos esféricos, sua carícia profunda, nevada, falo da súbita muralha de flores negras. do olhar que não capta mais o sentido desenhado na superfície das coisas, do olhar exausto. das lágrimas que saltam como flechas envenenadas, escaldantes, ácidas, sem fonte, termo, rumo. o inferno sob os pés, o tatear caminhos incendiados, em lugar algum encontrar o sonho, esperar que se cumpra a treva, o luto.

... ou reencontrar o sal do carinho abrindo com dedos de luz o sótão de carvão e delírio seco, espaço que se inaugura na escrita para que borbulhe no coração. recomeçar o desenho do já dissolvido, pelo centro vazio, sopro sem traço no tempo, reino infindável, punho cerrado, reinventar.

Rio de Janeiro, 1987

Espaço amoroso[2]

L'Espace?
– Mon cœur
Y meurt
Sans traces…
Jules Laforgue

Companheiros da cósmica viagem,
úmidos da luz turbilhonante,
cúmplices do céu absoluto,
amor é página onde escrevemos
o escandaloso sangue do enigma e do fascínio.

[2] Esta é uma nova versão do poema retrabalhada e publicada em 2017 pelo autor no livro *Cantar de labirinto* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017).

Nossas mãos ainda quentes de infinito.

Pois de um lado respira a comunhão dos ossos.
De outro a lenta dissolução da febre
entre os dedos da eternidade.

Clarão visceral
mistério do olhar a acender amor.
(Incendiado em estrelas verbais
o poeta percorre amor
lacerado nas lâminas de luz
das palavras
essas elétricas
demiúrgicas estruturas.
Amor,
espaço onde nervo e universo se engolfam,
dicionário de relâmpagos exaltados.)
Assim como quem leva nos lábios
o vento que gravemente roçou
algum gesto especial do ser amado.
Dimensão única do abismo,
ar seminal.

(A separação amorosa é cruel
em seu ensaio para a morte.
O vazio amoroso é um astro desmoronado
sobre a treva dos próprios destroços,
imaginário abortado.)

Pois como percorrer esta rua
onde amor morou
sem chorar o chão vazio
e ouvir atrás do silêncio
passos ligeiros tal um sorriso no vento?
Como saber da árvore
em que nua você se abraçava
sem pensar que todas as árvores
vivem de você ser a chuva
para sempre adornando esses cilindros de abismo?
Como sentir o fogo
sem tocar o espasmo dourado do corpo?

Como voar ao encontro do infinito
sem o amor semente em cada grito
morte e solidão ardendo
a fábula extrema do amar?

(Saudade futura: o quanto serei feliz contigo
inunda o peito com esta lava sanguínea
e premonitória
prazer antecipado
e perda.
É a incerteza
dilaceração entre amores de mesma voltagem
a impelir corpos rumo ao sol
antes que a noite.
Luto futuro: ao espasmo do amor
segue-se um céu turbulento de anseios
punhais no pano mais sensível da memória
súplica-insânia nessa ferida
sobre colchões forrados de sinfonias.)

Espaço doce, seiva noturna,
pele onde se soprara tempestade,
aceitação plena do que há de ser,
mesmo a ausência absoluta.
Espaço doce.
Inventar esta praça de sinos luminosos,
flores cezanneanas,
uma lua de absinto
(explosivamente vermelha)
em céu violeta, violento.
Chão-fotografia.
E o mais-que-morto,
cidade engolida e devolvida pelos vulcões
milhares de vezes,
a mesma poeira dos astros inominados.
Quando ruir toda literatura,
além dos ossos ou do amor sob as pedras,
circulará a voz sem som.
Espaço doce.
A mão que colhe a lua,

tamanho fruto ensanguentado.
Sabedoria?
Saber o que fazer do dia
que não vemos.

(A borboleta noturna
trepa pelas costas da madrugada
e é uma montanha respirando forte no horizonte,
esse líquido verde sob o sono,
um relâmpago adocicado chamado amanhecer.
Barba vermelha do sol,
espigas espocam no silêncio quente do dia,
a menina tatuada de andorinhas se estremece,
palpita, freme
– ela é um pássaro a fremir invisíveis penas –,
à beira do amor.
Um violino então se esfiapa
em chuva de loucuras coloridas,
mas é violeta viva a textura
a materializar o sonho da menina,
luar de energia,
fotografia azul do fascínio:
seu hálito de flor, sua pele de seda encantada
florescem na minha mão,
suspiram baixinho no fundo do sigilo,
quando golpes de vento em gotas fazem cintilar
olhos seios coxas dentes
um brilho único desvairado devorador
de infinitas metáforas
a poesia corpo exposto nos longuíssimos
espelhos da emoção.
Ela me pertence quando sei jamais tocar
o coração de sua beleza.
Ou nunca me pertence
quando o vapor do seu olhar
afoga meu peito sob uma corrente
de grossos elos de água e paixão.
Mas para que tudo cumpra o agudo ciclo
há que se criar antes a luz

o gesto solidamente desferido
formigas sem fuga no espelho
vertigem da lâmina no vácuo.
É a tarde que mais uma vez cai,
olhar que mais uma vez se apaga,
e gritar gritar pela borboleta noturna
que é montanha a vomitar manhã
no colo dourado da menina em sonho
à beira do violino então entardecendo
tempo esmagado.)

Anjos, demônios, porcelanas pintadas,
máscaras quebradas,
estrela fulgurante passando de mão em mão,
ladainha, restos de frases, berros revolucionários,
uma guitarra entrecortada de lirismo e desespero,
plantações incendiadas, cáries, maremotos.
Mísseis terroristas e labaredas remotas
altas iguais himalaias.
Madame,
não seria mais interessante largar as pérolas
e os visons sobre o sofá de esmeraldas
e fugir nua e violenta entre marinhas arteriais?
No vidro a planície a rebrilhar
tal uma gota de tempo.
Um filme feito dos destroços de uma invenção.
Flor linguagem, meteoro, rosto a varar a própria imagem,
cabelos na direção infinito.
No centro de junho, lâmpada sob a pele,
bolha de frutos queimando,
incêndio de onde se retira
o pólen cristalizado das manhãs,
oh lábio imóvel, geração murcha, comoção da ruga,
câmara tensa.
Ela revira os olhinhos igual a uma boneca
controlada de uma remota base
de imbecis raios laser
sobre a neve coberta de bocas esfaqueadas.
Replicante. Procissão em negro e violeta,
interior de Minas, Nordeste, ruelas sufocadas,

alguns rostos quase embuçados, inaudíveis,
sombras azedas,
por detrás de janelas asfixiantes.
Raiva solar de um amor solar.
Punhal cravado no fogo.
Chuva de gerânios na cachoeira dos pássaros em pedra.
Mitos. Tudo pedra.

(Os turvos espaços, as superfícies, as cavernas da ausência. O oposto talvez fosse a alegria, a exaltação, mãos que se procuram para destruir o frio – figuraria o movimento do mar, o corpo largado entre corais brancos, movimento cósmico/erótico, pressão da água cristalina e morna no ventre em praia deserta, masturbação ao sol na recordação de teu sexo, o esperma a dançar na água qual bailado de fogo no gozo profundo, gotas de constelações a fecundarem o silêncio. Universo. Sopro azul do canto, mistura de mar e nuvem e estrela e espanto. E onde afinal a voz amada? Nem mesmo memórias gravadas nas penas daquele pássaro imerso no invisível, plantas indecifráveis no lábio do abismo. Ou talvez assim:

não é mais de mel minha guitarra:
os pássaros que dela então voaram
habitam este céu sem cor e fundo

ai, não posso ver teus olhos tão vazios
nem teu rosto em névoa, de mim ausente,
a sonhar surdo céu sem cor e fundo

não é mais de mel meu pensamento
morto nesta esquina do deserto
sem saber em que céu há de nascer o mundo)

Estaria no ritmo cardíaco alterado, na dor física, na depressão sentimental, na faca a escavar o espaço tenso da ausência? Onde estaria o quê? Não digo de uma dor sem termos, aquela que meu avô, Alphonsus de Guimaraens, descreveu ao falar da noiva morta: "a saudade sem fim de tê-la visto/ sem esperança de tornar a vê-la". ("Quoth the Raven, 'Nevermore'", meu caro Edgar Poe). Não explicito a falta absoluta do espaço. Digo tão-só da separação amorosa, suas víboras, suas luas cardíacas, seus labirintos esféricos,

carícias farpadas, nevadas. Digo da súbita muralha de flores negras. Do olhar que não capta mais o sentido desenhado na superfície das coisas. Do olhar exausto. Das lágrimas que saltam semelhantes a flechas envenenadas, escaldantes, ácidas, sem fonte, termo, rumo. O inferno sob os pés, o tatear caminhos incendiados, em lugar algum encontrar o sonho. Esperar que se cumpra a treva, o luto.

> Ou reencontrar o sal do carinho
> dedos de luz no sótão
> de carvão e delírio seco.
> Recomeçar o desenho do dissolvido
> pelo centro do vazio,
> sopro sem traço no tempo,
> punho cerrado,
> reinventar.
>
> As mãos ainda perdidas de infinito.

POESIA E CENA

APONTAMENTOS EM TORNO DO SIMBOLISMO

FATIMA SAADI

Ibsen, ao fim da vida, pedia que reconhecessem nele antes o poeta que o filósofo social. Confrontava assim um tempo com seu próprio mistério. Esse tempo, que busca aprender objetivamente o mundo, encontra como sua verdade o poeta — aquele que diz o mundo porque consente perdê-lo.

Afirmar-se poeta, neste momento, resgata o teatro para uma tensão com a poesia, remetendo-o à discussão de sua própria substância.

Quando Ibsen se chama "poeta", não está apenas construindo um anacronismo, está recolocando em questão o ser do teatro, esse proferir original que institui um certo falar, uma certa circulação da palavra.

O trabalho do teatro dito poético — e a expressão "teatro poético" será considerada por nós uma redundância — é tornar translúcida a palavra para que ela possa, em alguma medida, reter seu sentido original mas possa, sobretudo, abandoná-lo e abandonar-se a novos sentidos que o percurso dessa circulação constrói. A palavra, no teatro, não é dada, é subtraída à vida e encarnada. Encarnada não apenas no sentido de "proferida por um ator" mas posta em situação. No teatro, proferir é sinônimo de produzir, criar. Daí decorre que é preciso rever a concepção

Figura 16. Fac-símile da página 1 de "Poesia e cena: apontamentos em torno do simbolismo", de Fátima Saadi, publicado no número 2 da revista *Arte e Palavra* em 1987. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Fátima Saadi

Poesia e cena: apontamentos em torno do simbolismo[1]

Ao fim da vida, Ibsen (1828-1906) pediu que reconhecessem nele antes o poeta que o filósofo social. Confrontava, assim, um tempo com seu próprio mistério. Esse tempo, que buscava apreender objetivamente o mundo, encontra como sua verdade o poeta – aquele que diz o mundo porque consente em perdê-lo.

Afirmar-se poeta, naquele momento, o fim do século XIX, resgatava o teatro para uma tensão com sua própria substância e com o seu modo predominante de estruturação, que buscava satisfazer o desejo de reproduzir o real.

Quando Ibsen se denomina "poeta" – ele que dialogou tão intensamente com os problemas de sua época e foi um dos paladinos do realismo simbólico –, não está apenas construindo um anacronismo, está recolocando em questão o ser do teatro, esse proferir original que institui um certo falar, uma certa circulação da palavra.

---

[1] Ensaio originalmente publicado em 1987, no número 2 da revista *Arte e Palavra*, editada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ), cujo tema foi "Espaço poético". A presente versão foi revista para esta edição.

O trabalho do teatro dito poético é tornar translúcida a palavra para que ela possa, em alguma medida, reter seu sentido original, mas possa, sobretudo, abandoná-lo e abandonar-se a novos sentidos que o percurso dessa circulação constrói. A palavra, no teatro, não é dada, é subtraída à vida e encarnada. Encarnada não apenas no sentido de "proferida por um ator", mas posta *em situação*. No teatro, proferir é sinônimo de produzir, criar. Daí decorre que é preciso rever a concepção tradicional de teatro que opõe texto e cena, atribuindo a precedência ora a um, ora a outro. *A priori*, não há matrizes de representatividade nem textos irrepresentáveis. Essas formulações decorrem de uma noção de teatro que precisa sempre localizar claramente quem emite a luz e quem está na obscuridade como reflexo.

Não é soberano um texto que "determina" a encenação. Se há "tradução" é porque o texto foi desconsiderado em seu aspecto constitutivo, em sua impossibilidade de decodificação integral, que é o que caracteriza qualquer artefato artístico. Se houve "tradução" significa também que a cena se pôs "a serviço", abrindo mão de um jogo de tensão que nunca estará definitivamente instituído nem abolido. Da mesma forma, o que caracteriza o teatro não é o predomínio cênico (seja lá o que for isso, desde o aspecto visual até uma possível condensação máxima da ação que chegue a eliminar as palavras).

É sugestivo que o termo *skene*, que na Grécia designava a tenda ou cabana construída ao fundo da *orchestra* e que limitava a área de representação, escondendo o que estava para além dela, acabe se tornando, com o tempo, sinônimo de *théatron*, que originalmente significava lugar aonde se vai para ver. O teatro é, portanto, literalmente, o lugar onde ganha corpo um embate entre o que se dá e o que se furta, entre o desvanecimento e a presentificação.

A história do teatro deixa de chamar poeta ao dramaturgo quando considera que as peças deixaram de ser poéticas, tanto por seu assunto como por abandonarem a versificação. *Grosso modo*, isso se dá lá pelo fim do século XVII e se torna corrente ao longo do século XVIII. Não obstante, o teatro continuaria por muito tempo ainda a ser considerado um ramo da literatura, e o que de melhor se fez na teoria do teatro dessa época foi, justamente, obra de pensadores que, como Lessing, buscavam refletir sobre a articulação entre todos os elementos cênicos.

Quando, por volta de 1870, o encenador monta uma peça – penso especialmente em Antoine –, essa operação vai, ao mesmo tempo, significar a tradução desse texto para a cena e a sua literal desaparição, soterrado pela aura de naturalidade que o cerca.

É nesse contexto que surge um teatro que se declara poético e cuja aspiração é o teatro mental, pura imaginação, hipoteticamente livre da materialidade da cena. Entretanto, livrar-se da materialidade da cena não é se livrar da cena. Se, por um lado, o texto dramático ainda não é o teatro, por outro, ele já é eminentemente teatro, se apontar para o jogo em que a palavra se espacializa, se encarna no espaço. A relação texto/cena não pode ser pensada como dicotomia. Enquanto nos ativermos a essa falsa oposição, todas as inversões serão inúteis, alternando apenas o polo dominante.

É no horizonte dessas questões que vem se inserir o movimento simbolista no teatro. E, curiosamente, a tensão que ele estabelece não é, ao contrário do que se crê, com o falar e o agir quotidianos, mas com o silêncio e a imobilidade. Deixar de montar o texto teatral não significa elidir a materialidade da cena, montá-lo não esgota suas possibilidades. O teatro mental não pode ser visto como o antípoda do teatro posto em cena, materializado, por assim dizer.

Ora, o teatro não existe (e não se esgota) no domínio da literatura, prosa ou poesia, o teatro cria uma poesia, não necessariamente, não prioritariamente ligada ao texto. Podemos, então, afirmar que a poesia do teatro simbolista não está no fato de ele ter encenado poemas como o *Bateau Ivre*, de Rimbaud, ou peças de Maeterlinck, mas na criação de um espaço poético de reflexão do teatro sobre si mesmo, o que, naquele momento, significava tornar sensíveis todas as articulações que se dão no interior do fenômeno teatral.

Acreditando que o teatro tinha perdido sua dignidade de arte por se entregar à reprodução naturalista da vida, os simbolistas decidem inseri-lo na discussão que, no fim do século XIX, permeia a poesia e as artes plásticas. Então, além de encenarem poemas e peças poéticas, os diretores simbolistas convidaram pintores como Maurice Denis, Paul Sérusier, Pierre Bonnard, Toulouse-Lautrec para criar o que foi denominado "cenário artístico". Está claro que não se torna o teatro contemporâneo de sua época apenas pela

inserção da poesia ou da pintura nos espetáculos. Mas é claro também que, com essa operação, algo se transformou.

As críticas mais comuns ao simbolismo no teatro derivam de uma ideia de progresso totalmente estranha à arte. Os autores simbolistas foram acusados de ter promovido um retrocesso, na medida em que recalcaram a ação dramática, tida como o cerne do teatro, e propuseram uma cena estática, um teatro de atmosfera. Também o fato de os encenadores simbolistas terem recorrido a cenários bidimensionais criados por pintores foi interpretado como um passo atrás no processo de valorização do espaço tridimensional da cena, que ainda buscava se libertar do espaço ilusório criado pelo *trompe-l'œil* nas ambientações cênicas que recorriam aos telões pintados em perspectiva.

A ação (ou a ausência dela) nas peças simbolistas não se dedica a apresentar o tema da obra, mas a enfatizar que é a obra, considerada em todas as suas instâncias, em todos os seus elementos, que se torna tema, chamando a atenção para o fato de que o tema não é apenas o assunto de que fala a obra, mas a própria estruturação desse falar.[2]

Considerar a tridimensionalidade uma das principais características constitutivas da cena é ignorar que espaço é construção e que a cena não é dada. Igualar as telas dos pintores que colaboraram com o simbolismo aos telões de fundo que visam à reprodução dos ambientes e bani-los todos em nome da tridimensionalidade do espaço cênico é confundir a reflexão sobre teatro com a sua definição. O que se combate no telão é a convenção petrificada. Teoricamente, o telão estaria a serviço do texto, ilustrando-o, embora, na maioria dos casos, não mantenha com ele nenhuma relação, visto que um mesmo cenário servia a várias peças diferentes, desde que de um mesmo gênero. Quando, com os simbolistas, a pintura não realista é convidada a participar do espetáculo, o que se propõe é uma relação entre dois domínios artísticos. As telas de Denis ou Bonnard não ilustram o texto, absolutamente. E Paul Fort, idealizador do Théâtre de L'Art, pode, sem

[2] É interessante observar a recorrência do tema da morte (cf. *La mort de Tintagiles*, *A intrusa*, *Pelléas et Mélisande*, *Interior*, de Maeterlinck), considerada o lugar por excelência da criação por outros artistas contemporâneos ou pouco posteriores ao movimento simbolista, como, por exemplo, Craig, que, em *O ator e a supermarionete* (1907), localiza a imaginação no reino da morte, o reino das formas desconhecidas. Cf. Craig (1980, p. 94).

contradição, subscrever a opinião do autor Pierre Quillard, de quem montou *La fille aux mains coupées*: "a palavra cria o cenário, como todo o resto",[3] e nunca dispensar a colaboração dos pintores. Poderíamos talvez concluir que só então a pintura chega ao teatro, não porque pintores trabalharam para a cena, mas porque se esboçava uma questão comum à pintura e ao teatro: um deslocamento do referente da criação para a própria obra.

Tornar sensíveis as articulações entre os elementos do teatro significa considerar que elas não são dadas, mas devem ser construídas a cada vez. E, para os simbolistas, a forma de articulação por excelência entre as instâncias do espetáculo é a correspondência (o que não quer dizer que os elementos se equivalem, mas que operam num campo comum instituído pela tensão que se estabelece entre eles).

A figura do encenador surge, no fim do século XIX, para ordenar a redundância, clarificar o texto através dos demais elementos do teatro (que isso tenha acabado por ressaltar a concretude da cena é também inegável). Quando a encenação simbolista propõe a correspondência entre as artes – e, por extensão, entre os elementos do teatro, seu procedimento é excêntrico e, ao falar "correspondência", fala também cisão, tensão. O teatro passa a ser visto como um ato sempre inacabado, sempre por recomeçar e que está, de antemão, destinado ao fracasso. É desse fracasso que se alimenta toda a discussão contemporânea sobre arte. O simbolismo aponta para um estranhamento entre os elementos do teatro – e entre as artes – que o século XX só fez radicalizar.

Dizer que o simbolismo foi um movimento poético nos obriga a uma ressalva num mundo que insiste em confinar o poético ao domínio da literatura: a poesia do simbolismo não está preferencialmente no texto ou na cena, mas no campo de tensão que ele instaura entre esses elementos, na medida em que não os considera dados, mas por construir. Que os simbolistas tenham trazido a poesia e a pintura para o teatro sem nenhuma preocupação com a assim chamada "especificidade teatral" é, para nós, sua maior riqueza.

[3] Cf. Bablet (1975, p. 149). Pierre Quillard descreveu os cenários do Théâtre d'Art, dos quais não restou nenhum registro visual, em seu texto "De l'Inutilité absolue de la mise en scène exacte", publicado em 1891 na *Revue d'Art Dramatique*, no qual o naturalismo era contestado com veemência.

Daí podermos dizer que o espírito do simbolismo não se esgota com a virada do século e todos os ismos que o sucederam, mas está presente a cada vez que alguém exclama, como o crítico Francisque Sarcey diante de uma ordenação inusitada dos elementos do teatro: "Mas isso não é teatro!" (Aliverti, 1979, p. 3) (verbete, aliás, inexistente no completíssimo *Dictionnaire du Théâtre*, organizado por Pavis, 1980).

Referências

ALIVERTI, Maria Ines. Fine e avvenire del teatro nella teoria teatrale simbolista. *In*: ALIVERTI, Maria Ines *et al. Saggi e documenti di storia del teatro*. Quaderni dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Pisa 2. Pisa: Grafica Zannini, 1979. p. 3-16.

BABLET, Denis. *Le décor de théâtre de 1870 a 1914*. Paris: CNRS, 1975.

CRAIG, Edward Gordon. The actor and the über-marionette. *In*: CRAIG, Edward Gordon. *On the art of the theater*. Nova York: Theater Art Books, 1980. p. 54-94.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Éditions Sociales, 1980.

QUILLARD, Pierre. De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte. *Revue d'Art Dramatique*, Paris, tome XXII, p. 180-183, 1891.

Marcio Tavares d'Amaral

O homem e a liberdade[1]

Poesia e Pensamento. Essas três palavras são mais, ou menos, que o título eventual de um problema: são o nome de uma questão. E no que me diz respeito, das mais difíceis de encaminhar. Creio que essa particular dificuldade se concentra numa perigosa palavra, nesse enigmático *e* que, nesse título, liga a poesia ao pensamento. Ligar é, afinal, a tarefa de um conectivo, sua única serventia. Ligar palavras para exprimir a ligação entre coisas, que as palavras expressam. É mesmo essa função conectiva, ao lado da presença universal do verbo *ser*, que nos faz acreditar nisto que os vários reducionismos têm nos ensinado: que as *palavras* no fim de contas se reduzem a *expressões de coisas*. Palavras, dirão os que acreditam nisto, são nomes de coisas. O grande ato linguístico – a rigor o único – é nomear. Quanto ao mais, tudo se passa no mundo das coisas, dos atos, dos fatos, das relações de que se ocupam em primeira instância, e como por direito originário, os cientistas, os técnicos,

[1] Ensaio originalmente publicado em 1987, no número 2 da revista *Arte e Palavra,* editada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ), cujo tema foi "Espaço poético".

os homens de ação: os da prática, enfim, que não se perdem em jogos de palavras. Estas dizem, quando podem, a verdade. Os outros, os das palavras, fazem ficção. Uns são práticos, e mesmo às vezes gostam de contar, computar, os outros são líricos, capazes de sonhar – mas só. Aqueles têm os pés no chão, confiam na solidez das coisas, movem-se entre elas – gostam de dizer (e é sua – triste? – divisa). Fatos são fatos, e sorriem, por causa – dessa afinal tão ambígua redundância, como quem se sente solidamente instalado no mais familiar, os outros, os das palavras, andam, como se diz, no mundo da lua, nada sabem das coisas, mas sabem imensas coisas de palavras, e inegavelmente são mais capazes do que ninguém de achar a palavra certa para cada coisa. Entre uns e outros – cientistas e poetas, para ficarmos com a formulação talvez mais simples e mais sensível do problema – se estabelecem relações confusas e muitas vezes equivocadas, complicadas ainda mais pelas oscilações a que tem estado submetida, no Ocidente moderno, essa vontade de verdade que constitui a nossa principal característica e tem sido responsável pelo aparecimento de umas ciências, pelo desaparecimento de algumas escrituras, fazendo pender irregularmente a balança da verdade, no que se refere a essas relações entre ciência e poesia, cuja pista aqui tentamos encontrar. É pensar, por exemplo, no que aconteceu com a história nos últimos séculos. Dedicar-se à história sempre foi narrar os fatos a que se presenciou, ou que se ouviu narrar de quem esteve presente. O historiador era, nesse caso, um cronista: *poer em carônica*, assim se referem os historiadores portugueses ao seu próprio trabalho. Ver e contar, nisto se resumia sua atividade. Esses historiadores eram, portanto, escritores, e aliás grandes escritores – nem é preciso recorrer à figura superlativa de Herculano para demonstrá-lo. Hoje não mais. Raros são hoje os historiadores que escrevem bem, que podem sobreviver, na posteridade, como criadores literários – e isto simplesmente porque a história se fez ciência, escreve-se com maiúscula, dedica-se à explicação das estruturas subjacentes ao fato (mesmo às que esquecem do fato por causa das estruturas), à identificação das determinações em última instância – tudo, aliás, trabalho muito útil, mas feito todo à margem do que há de secreto, engajante e misterioso no ato, aparentemente simples, de escrever. O historiador agora é cientista – o que não é cientista não é historiador, é escritor, não se ocupa da verdade histórica, ainda

que se ocupe da história. E, ao meu ver, há aí um grave, um incontornável problema, que deveria nos ocupar quando enunciamos, já agora sem muita tranquilidade, o nome do nosso tema: poesia e pensamento. Que entre *escrever* – ocupar-se de palavras – e *dizer a verdade* – ocupar-se de coisas – haja esse fosso aparentemente intransponível é fato a que a nossa consciência imediatamente reage, tão logo a hipótese se formula. É essa, no entanto, a tendência implícita na mística do progresso, do desenvolvimento econômico, no avanço – que digo? Na imposição soberana – da tecnologia, na censura, que interfere na ficção para que esta "não deturpe os fatos", na crescente dessacralização do poeta, que passou de farol e antena do tempo a pobre homem que não se ajeita na vida: de profeta a *gauche*. E quando, intuindo as bordas da poesia, se pede, como em geral se faz, à sociologia, à psicanálise, à história, ao pensamento radical que digam sobre ela a sua palavra, é certamente para cercá-la desses fatos inegáveis, do peso dessas coisas que são as estruturas sociais, as constantes históricas, os significantes profundos do inconsciente e...? Aqui me interrompo. Pois posso com facilidade imaginar a serventia do sociólogo, do historiador e do psicanalista nessa tarefa de ajudar o poeta a lançar âncoras fora de si, fora do reino das palavras. Mas o pensador? De que *coisa* trata o pensador, que possa oferecer ao poeta com quem dá o apoio e a segurança de um palmo firme de *fatos* no meio do *continuum* de palavras? Quais são os fatos do pensamento? Constrangidamente tenho que responder: palavras. O pensamento faz-se de palavras. Todo o pensamento está no dito pensador. Nenhuma coisa o ultrapassa. Nenhuma coisa lhe falta. No pensamento trata-se, pura e simplesmente, da linguagem, do sentido, da razão, do conceito, da ideia – tudo isso pode ser expresso na velha palavra *essência*, e nada disso é ou aponta para nenhuma coisa, como um nome de algo cuja verdade esteja lá, entre os fatos, no mundo concreto. A verdade está na linguagem. Para os cientistas, uma tal verdade será ficção. Para o cientista, o pensador e o poeta se equivalem.

Temos, portanto, agora um primeiro ponto de vista: enquanto os cientistas só são capazes de falar do outro da poesia – a sociedade, o processo histórico, o psiquismo (ainda que neste outro a poesia afinal se reconheça) – o pensador só é capaz de falar do mesmo – da linguagem, campo comum do escritor e do filósofo – ainda que nessa identidade de princípio devamos

no fim reconhecer a diferença, o outro (pois nem todo filósofo é escritor, e é pena, e nem todo escritor é filosofo, e talvez também seja).

Mas que sejam aliados, por agora, ao longo de uma investigação que necessariamente terá de se colocar no plano de uma teoria da verdade, pois é aí que os cientistas a colocam, é a partir de uma certa concepção da verdade que o cientista condena, paradoxalmente, os da palavra ao silêncio. Eles, pensa o cientista, não podem dizer a verdade, e como a verdade, pensa ele, é tudo o que há para ser dito, é melhor que se calem.

Mas vamos reagir, e da única maneira que nos compete. Perguntando sobre a palavra verdade. Se questionarmos um cientista que ademais de dizer a verdade seja ainda capaz de pensar, e lhe propusermos a questão: o que é a verdade?, ele provavelmente responderá. É a adequação da coisa ao intelecto, ou do intelecto à coisa (segundo sua corrente de pensamento seja mais idealista ou mais realista, nada mudando no essencial. Os sábios têm dito isso há séculos. Há, portanto, segundo eles um princípio dominante − coisas ou intelecto − ao qual o outro vem se adequar, e essa adequação, como uma espécie de união de forma e conteúdo, é a verdade. Verdade é, portanto, um resultado, o produto de um processo que pode ser sintetizado naquele e que aproxima diferentes. Poesia e sociologia, e psicanálise, e história: eis a verdade da poesia. A ideia que preside a uma tal definição é naturalmente a de que existem dois princípios da realidade, e que para que haja verdade é preciso reduzir um ao outro, processo que se opera sob a dominância de um deles (em geral o princípio lógico, expresso aqui no termo *intelecto*) e cujo resultado, a adequação, constitui propriamente a verdade. Não há, portanto, coisa verdadeira em si, nem palavra em si mesma verdadeira: há justeza no ato de nomear, expressando a adequação da coisa ao nome, e vice-versa. O poeta e o pensador, portanto, que lidam com palavras, são simples logófagos, comedores de signos, produzem divertimentos, mas nenhuma verdade duradoura, nenhuma verdade, de todo.

Essa conceituação da verdade vigora desde pelo menos o século IV A.C. e, mediante algumas alterações do padrão original, que aqui não vêm ao caso, refere-se à relação entre − digamos para simplificar − razão e natureza. Nesse longo período em que a natureza, o ente natural, físico, figurou como o objeto por excelência do conhecimento, era sem dúvida razoável que a

ideia de adequação surgisse, como modo de reduzir a dispersão da natureza – *physis* – à unidade unificadora da razão – *logos*. Há nessa visão uma espécie de concepção *técnica* da verdade, em tudo adequada às potencialidades da ciência natural que afinal a elevou à dignidade de único modelo necessário e suficiente do discurso verdadeiro no Ocidente. É como ajustar um maquinismo para que ele funcione. A verdade encarada dessa forma não é mais que isso: ela *funciona*, produz resultados, que constituem a tecnologia. Mas o que diz ela quando funciona? Nada além disto: isto funciona. O mecanismo dessa afirmação técnica, que constitui a essência da adequação, é o da *equivalência*: tal nome, ou conceito, ou teoria, equivale a tal coisa, ou fato, ou processo. Há aí uma ideia de valor equivaler, isto é, valer igual. Mas esse valor é, no modelo de verdade em que aparece, um simples valor de troca, uma moeda. A Ciência é, portanto, um sistema monetário que torna acessível, no modo do nome, a existência das coisas, e permite agir sobre elas.

Mas e quando o objeto, em lugar de natureza, é o homem? O mesmo homem que, como pensante, capaz de estabelecer equivalências, diz a verdade da natureza, é *sujeito* do enunciado científico? Quando o homem é simultaneamente sujeito e objeto, quando o *humano* é o que importa, que sentido terá a conceituação da verdade como adequação entre coisa e intelecto? E logo de saída: que coisa será o homem, que possa se adequar ao intelecto? E o que é intelecto, que não seja o próprio homem? Os dados aqui se subvertem, se invertem, a pretensa objetividade do cientista fica impossível, mesmo a distinção entre objetividade e subjetividade fica difícil, quando o homem é sujeito e objeto, e pensar *sobre* é igual a pensar *a partir de*. Qual será, pois, se pode haver, um modelo de verdade adequado ao humano?

Logo que se põe a pergunta é preciso mais uma vez retroceder. Pois, na verdade, por que temos de admitir que o modelo naturalista, fisicalista, não é capaz de dar conta do humano? Por que o homem não é natural, não pertence à natureza? Significa isto pura e simplesmente a negação do substrato biológico de vida humana? Certamente que não. O fato é que uma tentativa de buscar o humano fora da natureza indica apenas que não dispomos ainda de nenhum modelo capaz de nos dizer em que medida a natureza social, histórica, cultural do homem é ainda e sempre *natureza*, e que, sob este ponto de vista – mas só? – também o ente natural é histórico, social e

cultural. De fato, tal modelo não existe – mas simplesmente porque continuamos presos na armadilha do dualismo falso que constitui a nossa tradição, esse dualismo que acredita na existência de dois princípios de organização do mundo – o lógico e o físico – mas igualmente crê na supremacia do um sobre o outro, o que leva ao contrassenso de um dualismo autonegado num monismo igualmente falso –, porque não originário, mas derivado de uma *operação técnica*, a da *construção da verdade*.

Cada vez, portanto, que um dos dois princípios organizadores é excluído em benefício do outro (nunca de uma unidade mais originária), estamos em presença da falácia metafísica, a do falso dualismo. A pergunta pela verdade do homem que exclua da sua possibilidade a verdade natural será, portanto, uma armadilha, não uma questão. Foi, no entanto, este o caminho das diversas ciências sociais e humanas. De fato, o que dizem elas? Que o homem é sociedade, cultura, história, comportamento não instintivo, produtor, capaz de dominar e ser dominado, de falar e de morrer – e só ele o é. Na oposição entre natureza e história, ou cultura, que o século XIX forjou no coração de uma imensa crise, de cuja força ainda vivemos, cada polo da contradição indica a possível existência de um modelo de verdade próprio, quer dizer, adequado, equivalente, à coisa que esse polo expressa: natureza num caso, história ou cultura no outro. Nessa conjuntura, o aparecimento das ciências humanas e sociais tentou encontrar o homem do lado história/cultura, com a exclusão do seu contrário, e o resultado disto foi um conjunto disperso de disciplinas, cada uma com o seu ponto de vista próprio, irredutível ao das demais, e nessa dispersão uma permanente falta: o próprio homem, que nenhum dos saberes sociais e humanos consegue apreender por completo, e que não surge também da simples justaposição dos seus sempre precários resultados. E isto tem talvez um único motivo: o de que os chamados saberes do homem continuam usando uma linguagem e aceitando pressupostos que permanecem na separação entre coisa e intelecto, na vigência do modelo da verdade com adequação. Já vimos que para o homem esse modelo é simplesmente inviável, pois nele não se pode separar o que é lógico do que é físico, ou porque nele natureza e cultura unem-se numa conjuntura absoluta, rigorosamente originária, não o resultado de uma unificação, mas a verdadeira operação de uma permanente unidade. O homem é, portanto, esse *diferente único* em que a oposição entre o que é

apenas natural, desprovido do artifício da razão, e o que é apenas lógico, desligado da imediatidade da existência natural, se anula numa diferença irredutível. A partir dessa concepção o homem não será propriamente nem natureza nem cultura, se por esses termos se entenderem mundos distintos, coisas dispersas. Porque, voltemos a insistir, o homem não é nenhuma coisa. O que é então o homem? Temos de admitir a esta altura que nem as ciências naturais – entre elas a biologia –, nem as ciências humanas e sociais são capazes de dar uma resposta satisfatória a essa pergunta.

E se dermos a palavra, ainda e sempre a palavra, ao poeta e ao pensador? Já que não lidam com coisas, mas com sentidos, não terão eles algo a dizer na confusão sem saída visível em que nos lançamos voluntariamente quando resolvemos perguntar pelo sentido da palavra verdade?

Lidar com o sentido... Que grave coisa contêm essas palavras! Pois o sentido é algo com que se lide? Um sentido de certo não é nada de simplesmente material, como é um significado de palavra, que se procure nos dicionários. Por isso mesmo o sentido de um poema não é a simples tradução nominalista dos seus termos por equivalentes linguísticos, um poema é uma unidade completa em si, que se instaura a partir da língua em que é escrito, que vigora por causa de uma certa escolha vocabular em lugar de outra, mas que transcende o dicionário, é mais que a cadeia paradigmática das substituições possíveis. É que o poema sempre faz sentido. O que é isto? Pois não há palavras sem significado, puros inventos idioletais? Sim. Mas o poema sempre faz sentido. Fazer sentido é, portanto, algo que se põe além do equivaler, do ser adequado que modelam a verdade natural. Fazer sentido significa apontar para a complexidade, para a infinita dispersão, para o risco e a contradição e dizer. Isto está aqui, e por inteiro. Mas também dizer: eu, palavra, estou lá, e por inteiro. Na dispersão, no risco, na contradição, lá estou, na dimensão da fantasia, no jogo, no delírio, estou, estou na razão que conta e no instinto que irrompe, no pai, na mãe e no filho estou – e uno, aglutino, junto, diversificado, distribuo, confirmo, abjuro, perjuro, renego e quero – tudo eu, palavra, sou, em tudo eu, palavra, fico e estou. Esse poder de fazer sentido é que propriamente se chama linguagem. O lugar do homem é a linguagem. A razão do homem é fazer sentido. A natureza do homem é falar.

O poder da palavra, em consequência, não é puramente linguístico. A palavra significa, aponta as coisas, porque faz sentido, aponta a linguagem. A palavra é uma coisa que faz presente outras coisas por causa do poder da linguagem, que consiste em conservar no tempo a dispersão das coisas, em dispersar no presente − no discurso − a unidade da Palavra. Toda palavra reúne e dispersa, junta e separa, é seu próprio sinônimo e antônimo, fala e silencia no mesmo ato − e este fluxo e refluxo, este permanente viver e morrer, este simultâneo ser e não ser é que constitui o sentido do homem.

Estão, portanto, por esse lado, o pensamento e a poesia, que lidam com a linguagem e seu poder, em melhores condições do que a ciência para se aproximarem da verdade do homem. E fazem isso não *falando sobre*, mas *sendo*: sendo plenamente palavra poética, sendo plenamente pensamento. A dimensão própria do pensamento e da poesia é a existência, não a ciência, sua raiz é ontológica, não epistemológica, por isso seu engajamento é radical, e não sistêmico: a ciência constrói sistemas, acredita que tudo é sistema, que fora dos sistemas não se dá ser, a essa cibernética do mundo opõem o pensamento e a poesia a transistematicidade da linguagem: elas acreditam que a invenção transgride, que além do sistema da língua fica a liberdade do sentido, que para lá do sistema da ciência está a liberdade do pensamento. Que pensar e poetar significam criar o espaço da liberdade humana − *e que a liberdade é a essência do homem*. O pensamento e a poesia lidarem exclusivamente com palavras significa, portanto, que pensando radicalmente e criando o homem exercita suas próprias condições de existência autêntica, e o faz na linguagem, lugar da transgressão e do risco, sede e sentido da existência.

Pensador e poeta são, portanto, as figuras *naturais* do homem e, na medida em que a cibernização do mundo separa o homem das suas raízes, jogando-o em modos mais anônimos de existência, *poetar e pensar são os signos por excelência do humano*, são as figuras Históricas da autenticidade. Poder fazer sentido, eis o humano, que o poeta e o pensador convertem em palavra.

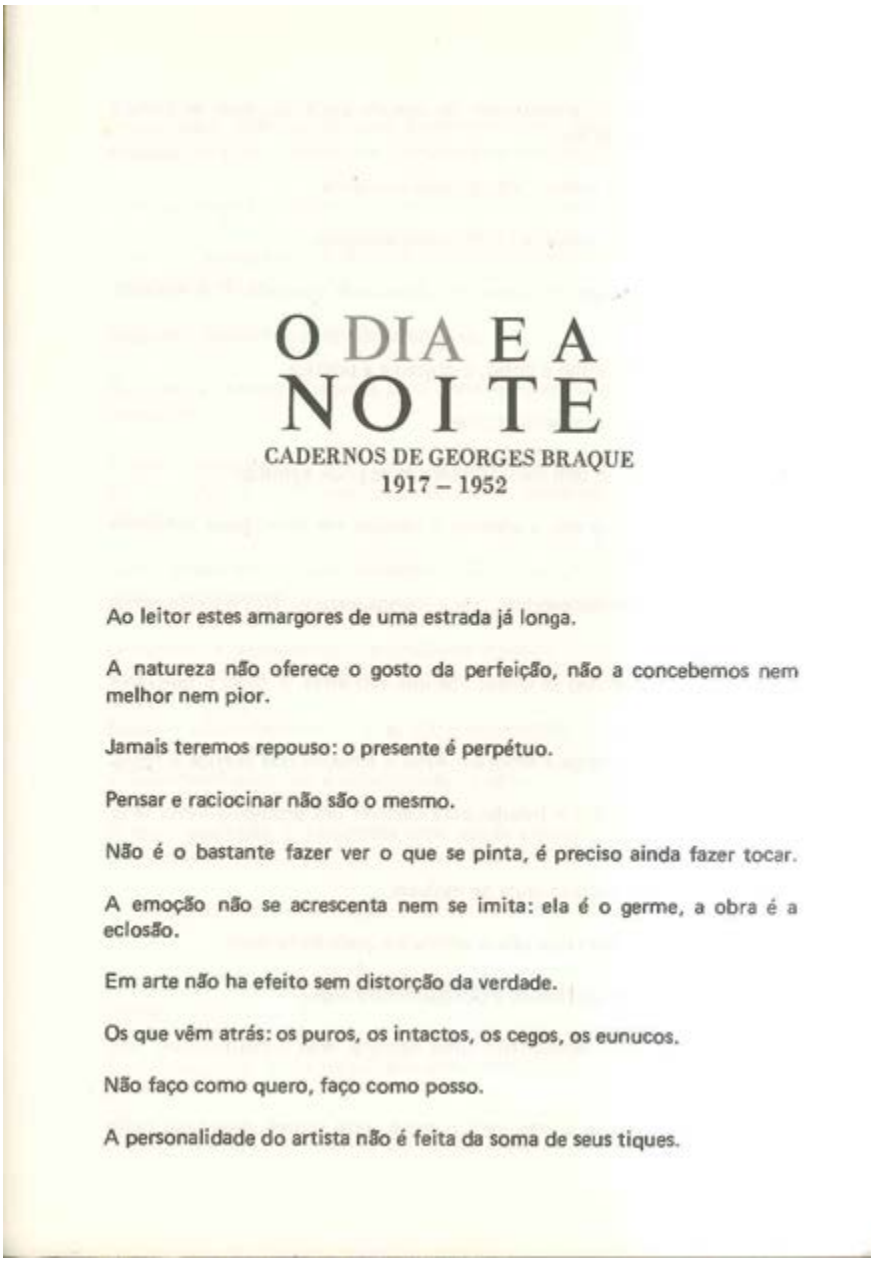
Cada um o faz a seu modo. Mas ambos falando. Só falar produz a liberdade, que o homem é.

Maria Moreira

Gesto e palavra[1]

o gesto dito
na paisagem aceita, um pouso
por certo tempo,
ampla vestimenta e ritmo,
caminha
entre palavras erguidas por sedução
à lua
sim, protege o corpo já lançado afoito
da palavra por sobre o vasto
ele diz: sempre é de supor
o fato de incluir, e muito
proximidades tênues
– tênues, pois respiram sob um nome: contradição
e respiram além do nome,
permanência
e respiram, instáveis

[1] Poema originalmente publicado em 1987, no número 2 da revista *Arte e Palavra*, editada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ), cujo tema foi "Espaço poético".



O DIA E A NOITE

CADERNOS DE GEORGES BRAQUE
1917 – 1952

Ao leitor estes amargores de uma estrada já longa.

A natureza não oferece o gosto da perfeição, não a concebemos nem melhor nem pior.

Jamais teremos repouso: o presente é perpétuo.

Pensar e raciocinar não são o mesmo.

Não é o bastante fazer ver o que se pinta, é preciso ainda fazer tocar.

A emoção não se acrescenta nem se imita: ela é o germe, a obra é a eclosão.

Em arte não ha efeito sem distorção da verdade.

Os que vêm atrás: os puros, os intactos, os cegos, os eunucos.

Não faço como quero, faço como posso.

A personalidade do artista não é feita da soma de seus tiques.

Figura 17. Fac-símile da primeira página de "O dia e a noite: cadernos de Georges Braque 1917-1952", de Georges Braque, publicado no número 2 da revista *Arte e Palavra* em 1987. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Georges Braque

O dia e a noite: cadernos de Georges Braque 1917-1952[1]

Ao leitor estes amargores de uma estrada já longa.
A natureza não oferece o gosto da perfeição, não
a concebemos nem melhor nem pior.
Jamais teremos repouso: o presente é perpétuo.
Pensar e raciocinar não são o mesmo.
Não é o bastante fazer ver o que se pinta, é preciso ainda fazer tocar.
A emoção não se acrescenta nem se imita: ela é o germe, a obra é a eclosão.
Em arte não há efeito sem distorção da verdade.
Os que vêm atrás: os apuros, os intactos, os cegos, os eunucos.
Não faço como quero, faço como posso.
A personalidade do artista não é falta da soma de seus tiques.
Não se deve pedir ao artista mais do que ele pode dar,
nem ao crítico mais do que não pode ver.

---

[1] Tradução originalmente publicada em 1987, no número 2 da revista *Arte e Palavra*, editada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ), cujo tema foi "Espaço poético". Original publicado em *Le Jour et la Nuit: Cahiers de Georges Braque 1917-1952* (Paris: Gallimard, 1952).

Contente-se em fazer refletir, não busque convencer.
A arte é feita para perturbar, a Ciência, para assegurar.
Graças a Deus, diz um. O outro diz: Deus está
conosco. E o terceiro: Deus é meu direito.
O pintor pensa em formas e cores, o objeto é a poética.
Não se deve imitar o que se quer criar.
Em Arte só uma coisa tem valor: o que não se pode explicar.
Se o pintor não despreza a pintura é porque ele teme
fazer uma tela que o supere em valor.
O artista não é incompreendido, ele é menosprezado.
Nós o exploramos sem saber quem ele é.
Os que vão à frente dão as costas aos que vão atrás. É tudo o que estes merecem.
Amo a regra que corrige a emoção. Amo a emoção que corrige a regra.
A ciência não dispensa a fraude: para resolver um
problema basta tê-lo colocado bem.
A Arte sobrevoa, a Ciência anda de muletas.
É a precariedade da obra que põe o artista em posição heroica.
Quando se faz apelo ao talento é porque faltou ardor.
O pintor não tenta reconstruir uma história, mas constituir um fato pictural.
Há a arte do povo e a arte para o povo, esta última inventada pelos
intelectuais. Não penso que Beethoven nem Bach, inspirando-se
no popular, tenham sonhado em estabelecer uma hierarquia.
Incapaz de poder adaptar um vocabulário ultrapassado, o crítico condena.
Tenho a preocupação de me colocar em uníssono
com a natureza bem mais que imitá-la.
Descobrir uma coisa é colocá-la ao vivo.
O clima: é preciso chegar a uma certa temperatura que torne as coisas maleáveis.
O estilo pré-clássico é um estilo de ruptura, o estilo clássico é um estilo de
continuação. O Monte Saint Michel e Versalhes, Villon e Mme. de Sevigné.
Cada época limita suas aspirações. Daí nasce, com
a cumplicidade, a ilusão do progresso.
O comum é verdadeiro, o semelhante é falso: Trouillebert
assemelha-se a Corot, mas não têm nada em comum.
Escrever não é descrever, pintar não é representar.
A verossimilhança não é senão ilusão de ótica.
A toda aquisição corresponde uma perda equivalente, é a lei das compensações.

A limitação dos meios engendra formas novas, convida à criação, faz o estilo.
O progresso em arte não consiste em ampliar seus
limites, mas em melhor conhecê-los.
Eu não sou um pintor revolucionário, não procuro a exaltação: o fervor me basta.
Definir uma coisa é substituí-la pela definição.
Construir é reunir elementos homogêneos; fundar é unir elementos heterogêneos.
Impregnação. Obsessão. Alucinação.
No fim das contas, prefiro os que me exploram aos que me
seguem: aqueles têm alguma coisa para me ensinar.
Todo estado é sempre complementar ao que o precedeu.
A sobrevivência não apaga a lembrança.
Podemos desviar um rio de seu curso, mas não fazê-lo voltar à sua nascente.
As ideias, como as roupas, se usam e se deformam com o uso.
A ação é uma sequência de atos desesperados que permite manter a esperança.
Para proteger a ilusão, preservamos a palavra: os homens
hoje estão convencidos de que eles "roubam".
O conformismo começa com a definição.
Por não se poder ter sempre o chapéu na mão, inventou-se o
cabide. Descobri a pintura para pendurar num prego minhas
ideias, isto permite mudá-las a evitar a ideia fixa.
Ter a mente livre: o conceito obnubila. Foi somente após
profundas meditações que o homem bebeu o vazio de sua
mão. (Da mão ao copo, passando pela concha.)
A carruagem foi sobrepujada por uma cabeça de cavalo.
O vaso dá uma forma ao vazio, e a música, ao silêncio.
É um equívoco traçar um contorno para o inconsciente
e situá-lo nos confins da razão.
O arado em repouso enferruja e perde seu sentido usual.
Ter a mente livre: estar presente.
Alguns morriam de sede entre uma garrafa d'água e uma xícara de café.
Minha tese procede? É que você a sustenta.
A verdade existe, inventa-se apenas a mentira.
É preciso escolher; uma coisa não pode ser ao
mesmo tempo verdadeira e verossímil.
Com o Renascimento, a idealidade substitui a espiritualidade.
O futuro é a projeção do passado condenada pelo presente.

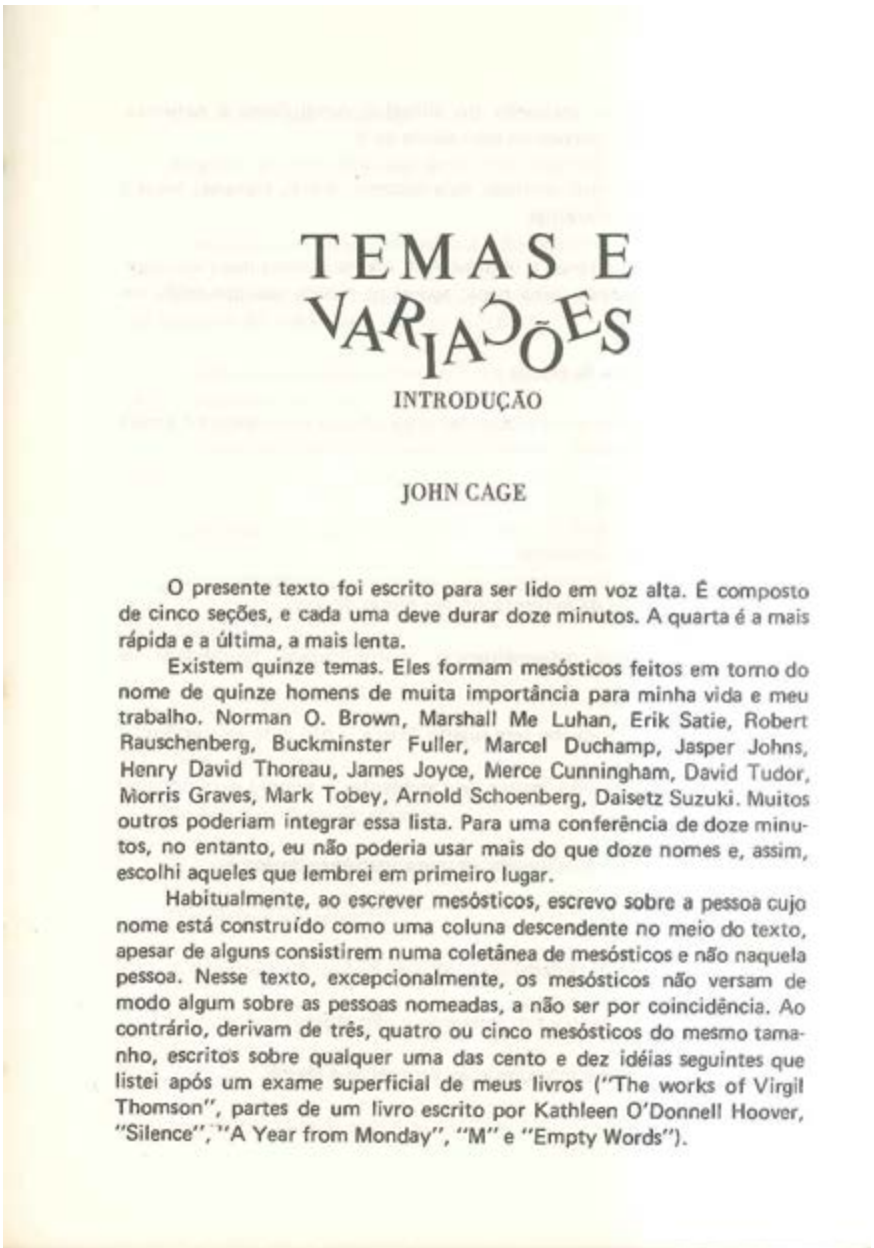
Jamais pude discernir um começo de um fim.
É o acaso que nos revela a existência.
O mistério explode com a claridade, o misterioso se confunde com a obscuridade.
É preciso ter sempre duas ideias, uma para destruir a outra.
Defender uma ideia é tomar uma atitude.
O pessimista não protege suas ideias, ele as expõe.
Ele vive mudando de ideias, ele é como eu, sabe onde tem o nariz.
Ideologias e construções: uma gota d'água sobre
esse país de açúcar e tudo se desmancha.
Os que se apoiam sobre o passado para profetizar fingem
ignorar que o passado não é senão uma hipótese.
O pintor conhece as coisas de vista, o escritor que as conhece de nome
se beneficia do preconceito favorável. Por isso a crítica é fácil.
Ciência é poder adquirido pela repetição.
Um procura o que pode favorecer suas ideias, o outro, o que pode destruí-las.
A verdade se protege a si mesma: os antagonistas se cruzam
em torno dela com simetria sem atingi-la.
Não concluamos: o presente, o acaso vai nos liberar.
O vocabulário é o testemunho seguro de uma época.
Não é o objetivo que interessa, mas os meios para atingi-lo.
Erudição, saber sem rigor.
Sua desculpa? Eles querem ter razão sobre os que erraram.
A esperança contra o ideal. A constância contra
o hábito. A fé contra as convicções.
Uma utopia é um mito cujas consequências se preveem. Enganamo-nos.
As democracias substituíram o fausto pelo luxo.
Quanto mais o socialismo for integral, mais a guerra será total.
O idealismo é uma forma convencional da esperança.
Investigar o comum que não é o semelhante. É assim que o poeta pode dizer:
"uma andorinha apunhala o céu" e faz de uma andorinha um punhal.
Quando alguém imagina coisa, afasta-se da verdade. Se ele
tem apenas uma imagem, é ideia fixa. Encerramento.
A magia não é menos perigosa para aquele que a exerce
do que para aquele que a experimenta.
O sangue, o ferro afiado do arado.
O fatal ameaça as ideias, o fortuito as derrota.

O verdadeiro materialista é o crente.
A espiritualidade contra a *idealidade*. O perpétuo contra o eterno.
Alguns, como o naturalista, espalham a natureza acreditando torná-la imortal.
A magia é o conjunto dos meios que suscita a credulidade.
Uma natureza morta deixa de ser uma natureza morta
quando não está mais ao alcance da mão.
O espaço visual separa os objetos uns dos outros. O espaço total
nos separa dos objetos. O turista olha a paisagem. O artilheiro
alcança o alvo (a trajetória é o prolongamento do braço).
Unidades de medida total: o pé, o cotovelo, o polegar.
A forma e a cor não se confundem; há simultaneidade.
O quadro está terminando quando apagou a ideia.
A ideia é o berço do quadro.
O sujeito. Um limão ao lado de uma laranja deixa de ser
um limão, e a laranja, uma laranja para tornarem-se frutas.
Os matemáticos seguem esta lei, nós também.
Poucas pessoas podem se dizer: Estou? Eles se
procuram no passado e se veem no futuro.
Lembrança de 1914: Joffre não tinha senão a preocupação
de refazer os quadros das batalhas de Vernet.
O que não nos tomam nos sobra, é o melhor de nós mesmos.
As fronteiras são os limites da resistência. O lago
pede às suas margens para contê-lo.
O raciocínio é uma via para o espírito e um tumulto para a alma.
A Liberdade se toma, mas não se dá. A Liberdade para o comum é
o livre exercício dos hábitos, para nós, é transpor o permitido.
A liberdade não é acessível a todo mundo, para muitos
ela se coloca entre a defesa e a permissão.
Jamais aderir.
Para aqueles que têm o culto de si mesmos, as convicções substituem a fé.
Em duas coisas que julgamos semelhantes, há sempre um sósia.
A razão é razoável.
O eco responde ao eco. Tudo se repercute.
O perpétuo e seu ruído de fonte.
Com a idade, a arte e a vida se tornam uma só coisa.
Eu não procuro definição. Eu tendo para a *infinição*.

É o imprevisível que cria o acontecimento.
Uma coisa não pode estar ao mesmo tempo em dois lugares.
Não podemos tê-la na cabeça e sob os olhos.
O militante é um homem mascarado.
Para mim, o pôr em obra sempre supera os resultados previstos.
A cultura engendra a monstruosidade.
É preciso se contentar em descobrir, mas evitar explicar.
O homem marcha diante de si como a água corre.
No presente, nada se opõe, tudo se conjuga. Força
e resistência são a mesma coisa.
Eu fujo do meu semelhante. Em todo semelhante há um sósia.
Em toda reação há uma parte de arrependimento.
Somente aquele que sabe o que quer se engana.
Eu não protejo minhas ideias, eu as exponho.
Estou sujeito a sentimentos que ultrapassam a predileção.
Há obras que fazem pensar no artista, outras, no homem. Ouvi
muitas vezes falar do talento de Manet, jamais do de Cézanne.
A assinatura do ancinho.
Cézanne fundou, ele não construiu: a construção supõe um preenchimento.
No início, a ferramenta era o prolongamento do braço; com o
maquinismo, o braço tornou-se o prolongamento da ferramenta.
A noite, a poeira, o sono.
O conhecimento do passado; a revelação do presente.
O espaço visual. O espaço tátil. O espaço manual.
As provas exaurem a verdade.
Na procura do fatal, descobrimo-nos.
É preciso distinguir entre a vontade e a constância. O
alcoolismo não é um exemplo de vontade.
O fatalismo não é, como cremos, um estado passivo.
Destruir toda ideia para chegar ao fatal.
Partir do mais baixo para ter chances de se elevar.
O caminho se faz dia a dia.
O tambor, instrumento de meditação.
Quem escuta o tambor compreende o silêncio.
Desejo o amor como desejo o sono.

A marcha para a estrela: os que vão na frente levam o cajado, os que
vêm atrás levam um chicote. Pelos lados, os horríveis soldados.
Contrariemos as vocações.
Eles se obstinam num ponto, ignoram a deriva.
Não tenho nada a deformar, parto do informe e formo.
A esperança nasceu do medo do amanhã.
A utopia é um mito do qual se pode prever as consequências.
A verdade não tem contrário.
O desesperante eterno.
A força suprime a justiça e a injustiça.
A prece começa no contanto que.
A realidade não se revela senão iluminada por um raio poético.
Tudo é sono à nossa volta.
O pastor conduz seu rebanho, mas ele não saberia conduzir um único touro.
O moralista aperfeiçoa o mal para exaltar o bem.
Sensação, revelação.
O perfil contra a silhueta, a evolução contra o progresso.
Os intelectuais: os trabalhadores da inteligência.
Para mim, não se trata mais de metáfora, mas de metamorfose.
Todos os ismos são construções.
Uma só moral pode existir: a que extinga todas as veleidades.
O *ano* é influenciado pelo espírito. O *ista* pratica um
sistema. Éramos cartesianos, somos marxistas.
Desconfiemos: o talento é prestigioso.
É o detalhe que distrai e faz viver.
Sem trégua, corremos atrás de nosso destino.
O presente, a circunstância.
A obscuridade atravessada pelo raio poético.
A descoberta pelos pintores de perspectiva mecanizada influenciou o pensamento.
As relações são funções do ponto de vista. A lógica é um efeito de perspectiva.
A poesia dota as coisas de uma vida circunstancial.
Esqueçamos as coisas, consideremos apenas as relações.
O Renascimento (em pintura) confunde a direção e a composição.
A consciência é a mãe do vício.

Tradução de Nizia Villaça



TEMAS E VARIAÇÕES

INTRODUÇÃO

JOHN CAGE

O presente texto foi escrito para ser lido em voz alta. É composto de cinco seções, e cada uma deve durar doze minutos. A quarta é a mais rápida e a última, a mais lenta.

Existem quinze temas. Eles formam mesósticos feitos em torno do nome de quinze homens de muita importância para minha vida e meu trabalho. Norman O. Brown, Marshall Mc Luhan, Erik Satie, Robert Rauschenberg, Buckminster Fuller, Marcel Duchamp, Jasper Johns, Henry David Thoreau, James Joyce, Merce Cunningham, David Tudor, Morris Graves, Mark Tobey, Arnold Schoenberg, Daisetz Suzuki. Muitos outros poderiam integrar essa lista. Para uma conferência de doze minutos, no entanto, eu não poderia usar mais do que doze nomes e, assim, escolhi aqueles que lembrei em primeiro lugar.

Habitualmente, ao escrever mesósticos, escrevo sobre a pessoa cujo nome está construído como uma coluna descendente no meio do texto, apesar de alguns consistirem numa coletânea de mesósticos e não naquela pessoa. Nesse texto, excepcionalmente, os mesósticos não versam de modo algum sobre as pessoas nomeadas, a não ser por coincidência. Ao contrário, derivam de três, quatro ou cinco mesósticos do mesmo tamanho, escritos sobre qualquer uma das cento e dez idéias seguintes que listei após um exame superficial de meus livros ("The works of Virgil Thomson", partes de um livro escrito por Kathleen O'Donnell Hoover, "Silence", "A Year from Monday", "M" e "Empty Words").

Figura 18. Fac-símile da página 1 de "Temas e variações: introdução", de John Cage, publicado no número 2 da revista *Arte e Palavra* em 1987. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

John Cage

Temas e variações: introdução[1]

O presente texto foi escrito para ser lido em voz alta. É composto de cinco seções, e cada um deve durar doze minutos. A quarta é a mais rápida e a última, a mais lenta.

Existem quinze temas. Eles formam mesósticos feitos em torno do nome de quinze homens de muita importância para minha vida e meu trabalho. Norman O. Brown, Marshall McLuhan, Erik Satie, Robert Rauschenberg, Buckminster Fuller, Marcel Duchamp, Jasper Johns, Henry David Thoreau, James Joyce, Merce Cunningham, David Tudor, Morris Graves, Mark Tobey, Arnold Schoenberg, Daisetz Suzuki. Muitos outros poderiam integrar essa lista. Para uma conferência de doze minutos, no entanto, eu não poderia usar mais do que doze nomes e, assim, escolhi aqueles que lembrei em primeiro lugar.

---

[1] Tradução originalmente publicada em 1987, no número 2 da revista *Arte e Palavra*, editada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ), cujo tema foi "Espaço poético". Original publicado em *Themes and variations* (Barrytown, Nova York: Station Hill Press, 1982, n.p.).

Habitualmente, ao escrever mesósticos, escrevo sobre a pessoa cujo nome está construído como uma coluna descendente no meio do texto, apesar de alguns consistirem numa coletânea de mesósticos, e não naquela pessoa. Neste texto, excepcionalmente, os mesósticos não versam de modo algum sobre as pessoas nomeadas, a não ser por coincidência. Ao contrário, derivam de três, quatro ou cinco mesósticos do mesmo tamanho, escritos sobre qualquer uma das cento e dez ideias seguintes que listei após um exame superficial de meus livros (*The works of Virgil Thomson*, partes de um livro escrito por Kathleen O'Donnell Houver, *Silence*, *A year from monday*, *M* e *empty words*).

Não intenção (a aceitação do silêncio) conduzindo à natureza, renúncia ao controle, deixem os sons serem sons.

Cada atividade está centrada nela mesma, isto é, compor, tocar e ouvir são atividades diferentes.

(Música é) instantânea e imprevisível, não alcança nada escrevendo, ouvindo ou tocando uma peça, agora, os nossos ouvidos estão em excelentes condições.

Uma necessidade de poesia.

Joyce: "A comédia é a maior das artes porque a sua alegria é a mais livre de desejo e repulsa".

Afirmação da vida.

Propósito despropositado.

Arte − imitação da natureza em seu modo de agir.

Coexistência das dessemelhanças, multiplicidade, pluralidade de centros.

Anonimato ou trabalho sem sujeito (isto é, a não autoexpressão).

Um trabalho deveria incluir seu ambiente, é sempre experimental (desconhecido *a priori*).

Fluente, prenhe, relacionada, obscura (natureza do som).

Mente vazia.

Nenhuma ideia de ordem.

Sem princípio, meio e fim (processo, e não objeto).

Desimpedimento e interpretação, sem causa e efeito.

Indeterminação.

Oposições = partes do um.

Adensar a trama (*Ramakrishna*), sua resposta à pergunta – Se Deus é bom, por que existe mal no mundo?

Aventura (novidade) necessária à ação criativa.

Se a mente está disciplinada (o corpo também), o coração muda rapidamente do medo para o amor (Eckhart).

Qualquer coisa pode ser seguida por qualquer outra coisa (desde que não se tome nada por base).

A influência deriva do próprio trabalho de cada um (não de fora dele).

Operações do acaso são uma boa maneira, *moksha*.

Ser conduzido por uma pessoa, não por um livro, *artha*.

Amor.

Certo e errado.

Tempo não medido.

Processo em lugar de objeto.

A América tem o clima da experimentação.

O mundo é um mundo.

A história é a narrativa de ações originais.

Sair do zero.

Todo fenômeno audível = material para a música.

Impossibilidade de trabalho sem erro.

Primavera, verão, outono, inverno (criação, preservação, destruição, repouso).

A possibilidade de ajudar não fazendo nada.

Música não é música até ser ouvida.

Música e dança juntas (e depois, outros juntos).

Homens são homens, montanhas são montanhas, antes de estudar o Zen. Durante o estudo do Zen, as coisas ficam confusas. Após o estudo do Zen, homens são homens, montanhas são montanhas. Qual a diferença entre antes e depois? Nenhuma diferença. Só os pés estão um pouco acima do chão (Suzuki).

Se estrutura, estrutura rítmica.

Tédio mais atencioso = torna-se interessado.

Princípio que permeia todas as soluções = a pergunta que fazemos.

Atividade, não comunicação.

As nove emoções permanentes (o heroico, o penoso, o maravilhoso, o erótico, a tranquilidade, a pena, o medo, a raiva, o odioso).

A prática de mudança da sociedade deriva da possibilidade de mudança da mente.

O doador de dádivas (volta à cidade depois de experimentar a irrazão).

O estudo sendo interrompido.

Nada no meio.

O objeto é um fato, não um símbolo (nenhuma ideia).

Poesia é não ter nada a dizer e dizer: não possuímos nada.

Incerteza no futuro.

Ruídos (marginais) mudança de música e de sociedade.

Não trabalhar = saber. Trabalhar = não saber.

Desconfiança da competência da educação.

HCE.

É, motivo para júbilo.

A terra não escapa do paraíso (Eckhart).

Mobilidade, imobilidade.

O propósito mais alto = nenhum propósito. Visão = nada ver (de acordo com a natureza).

Somos os que têm, há mais tempo, a própria via aérea para investigar a agoridade (Gertrude Stein).

Fluência para dentro e para fora.

Nenhuma separação entre espírito e matéria.

A importância de estar perplexo. Impredicabilidade.

Não se interromper por sombras (pelo meio ambiente).

O teatro está mais perto da vida do que a arte ou a música.

Devoção.

Iluminado = não iluminado. Aprender = aprender que não estamos aprendendo.

Quebrando regras.

Nenhuma utilidade para os julgamentos de valor.

Estamos todos indo em direções diferentes.

A importância de se ter regras.

Indo aos extremos (Yuji Takashi).
Ausência de tédio.
Anarquia.
Ausência de sentido enquanto sentido último.
A mente pode mudar.
Fazer mais é melhor do que menos.
Acalmar e silenciar a mente, tornando-a suscetível à influência divina.
Os meios para pensar são exteriores à mente.
A arte é ação criminosa.
Amor = deixar espaço em torno do amado.

Utilidades, não política (inteligência, solução de problemas). Anarquia num lugar que funcione.
Não apenas uma realização pessoal, mas social.
Desemprego (cf. artistas).
Toda sociedade (inclusive os loucos, por exemplo) fala a verdade.
Atitude religiosa (George Herbert Mead); consciência do mundo.
Mais com menos.
A música é permanente, apenas ouvir é intermitente (Thoreau).
Invenção.
Coisas não, mentes.
Líder com 1, e não 2.
Fazer um jardim despreocupado.
Música = não música.
Inclusive, não exclusive, aperiódico, nenhuma visão, etc.
Objetivo incluído; ir em todas as direções.
Desmilitarização da linguagem (nenhum governo).
Uma música que não precisa de ensaios.
Pés no chão.
Deixar que tudo boie (Thoreau, sim e não são. A única resposta verdadeira deixará tudo boiar).
Arte autoalterada.
Impossibilidade de ações repetidas, perda de memória. Alcançar esses dois objetivos (Duchamp).

Complexidade da natureza; desistir da simplicidade da alma, visão, etc.

Constelação de ideias (cinco no mínimo).

Problemas de música (visão) só resolvidos quando o silêncio (não visão) é tomado como base.

Dar aos outros o que eles desejam receber, não o que você deseja dar (alteração da Lei Áurea).

Use todas as soluções; faça tudo!

Inatividade (a câmera).

O objetivo é não ter um objetivo.

Esse texto é formado por séries contínuas, a fim de encontrar uma maneira de escrever em que o pensamento venha das ideias, e não seja sobre elas, ou não derive das ideias, as produza.

Usei as operações do *I Ching* para selecionar quais dessas ideias seriam submetidas aos mesósticos e em qual nome. Desta forma, desenvolvi, aos poucos, uma biblioteca de mesósticos.

Ao invés de usá-las como texto por si mesmas, eu as usei como material para *renga*. *Renga* é uma forma clássica da poesia japonesa. Muitas pessoas já conhecem o *haiku*, mas nem tantos conhecem a renga, embora Otavio Paz e outros poetas do Ocidente a tenham escrito. Um *haiku* em japonês não tem um sentido fixo. Suas palavras não se definem sintaticamente. Cada uma pode ser nome, verbo, adjetivo ou advérbio. Um grupo de japoneses reunidos para uma noitada pode se distrair descobrindo novos sentidos para velhos *haikus* –

matsutake ya
Shiran ho no ka no
Hebaritsuku

Esse é um poema de Bashô. Traduzido por nomes, significa:

pinho cogumelo
ignorância – folha de árvore
aderência

(pine mushroom
ignorance leaf of tree
Adhesiveness)

Essa é a tradução de R. H. Blythe:

A folha de uma árvore desconhecida
grudada
no cogumelo

(The leaf of unknown tree
sticking
On the mushroom)

Eu a mostrei para Toshi Ichiyanagi. Ele disse: esta tradução não é muito interessante. Perguntei-lhe como ele a traduziria. Disse que teria de pensar no assunto. Dois dias depois ele me trouxe:

Cogumelo
desconhece folha
está grudado nela

(Mushroom
does not know leaf
is sticking on it)

Durante cinco ou seis anos, tendo sacado a ideia, fiz mais duas:

O que é desconhecido
traz cogumelos e folha
juntos

(That that's unknown
brings mushroom and leaf
together)

E, finalmente:

Quê cogumelo?
Quê folha?

(What mushroom?
What leaf?)

De um ponto de vista rigoroso, essa última tradução não está correta. Mas o fato de o poema consistir em indagações, e não em proposições, sugere ignorância e sua justaposição, aderência.

O *haiku* é curto: cinco, sete e cinco sílabas. O *renga* é longo: cinco, sete, cinco, sete, sendo que o de sete deve ser expresso pelo menos trinta e seis vezes.

Tradicionalmente, o *renga* é escrito por um grupo de poetas que não tem nada melhor para fazer numa noitada. Cada linha é escrita sucessivamente por diferentes poetas. Cada poeta tenta fazer sua linha com o sentido mais distante possível da linha precedente. Essa é, sem dúvida, uma tentativa de abrir as mentes dos poetas, ouvintes e leitores para outras relações do que as normalmente percebidas. No pensamento budista, toda criação é uma trama de causas e efeitos: tudo provoca todo o resto, tudo resulta de todo o resto.

O pensamento é completamente ecológico e essa é uma das razões de vir atraindo tantos seguidores ocidentais nos últimos anos. Já que tudo é apenas causa e efeito, os budistas acham desnecessário ou mesmo impossível falar em termos de causa e efeito. Assim, um poema intencionalmente irracional pode ser escrito com efeito liberador. Isso se chama propósito despropositado. Na medida em que o *renga* é escrito por vários poetas, ele conduz à liberação do ego de cada um deles.

No pensamento budista, a mente percorre um círculo completo, para fora do ego, através da percepção sensória na direção do mundo da relatividade, circulando e descendo para o absoluto (o que Eckhart chamou de solo), de volta para o que Jung chamou de inconsciente coletivo, entrando, então, nos sonhos para o ego. Suzuki disse que o ego tem, nesse círculo perfeito, a capacidade de se separar de sua experiência, tanto de fora, através dos sentidos, como de dentro, através dos sonhos. Ou, tem a capacidade de fluir com um suas experiências. E, como disse Suzuki, fluir por todo o círculo é a vontade do Zen.

Sentar e respirar são uma disciplina para se iniciar o fluxo na direção interior. Os aborígenes australianos com quem Marina Abramovic/Ulay vai viver por um ano usam seus sonhos para essa mesma iniciação. Artistas que usam disciplinas capazes de liberarem seu trabalho de intenções começam o movimento de fluir para fora. *Renga* é um exemplo social disso.

Usei minha biblioteca de mesósticos em cento e dez assuntos diferentes e quinze nomes diferentes para fazer uma mistura de *renga*, determinada pelo acaso. Os primeiros "temas" foram escritos para um simpósio de artistas na ilha de Ponape [Pohnpei], no Pacífico Sul, organizado por Kathan Brown,

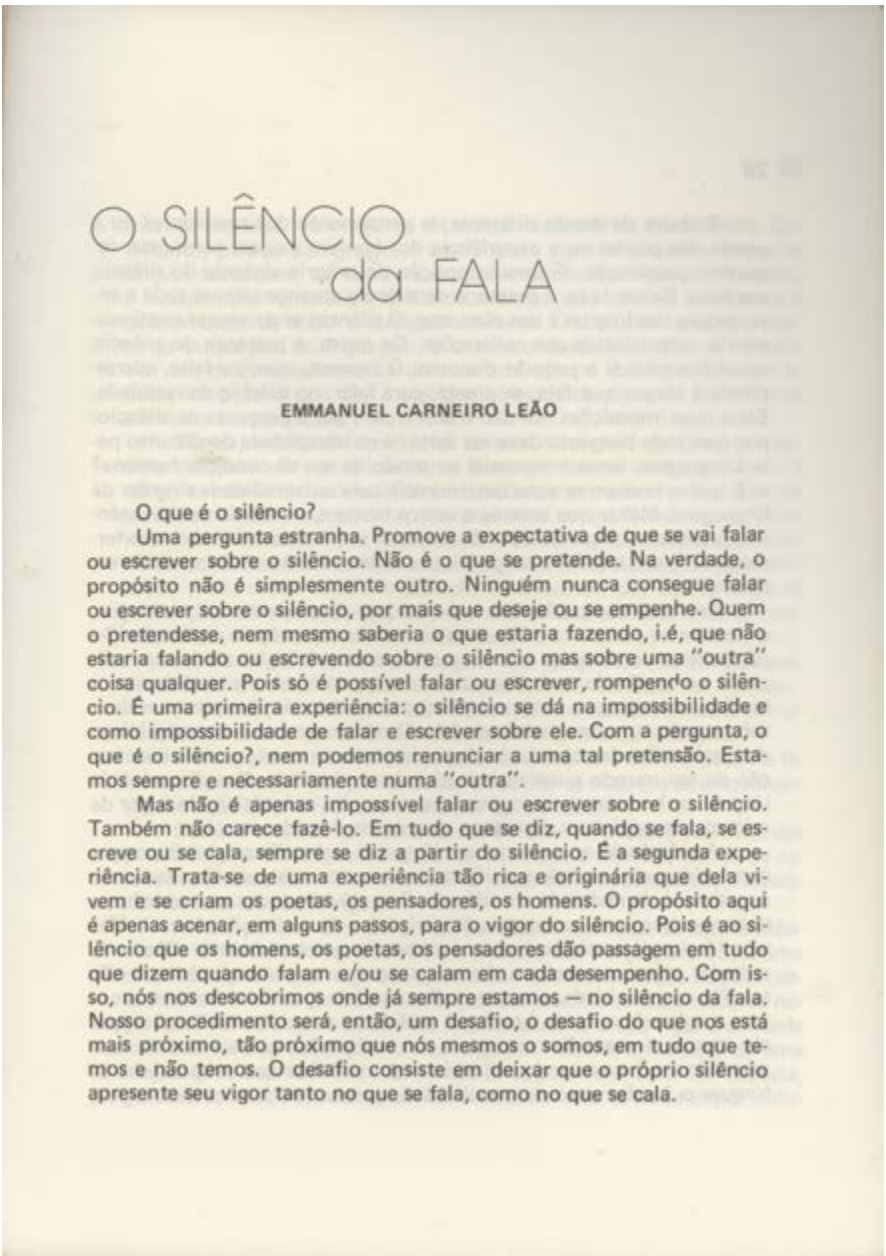
de Crown Point Press, Oakland, e Tom Marioni, diretor e fundador do Museu de Arte Conceitual de São Francisco. Cada um dos doze artistas foi convidado para fazer um texto de doze minutos para ser gravado e publicado como nome de "Vision IV". O simpósio se chamou "Word of the mouth" ("Palavra de boca") e teve lugar durante a terceira semana de janeiro de 1980. A boca é mais importante do que pensamos. Da mesma forma que cem pessoas no Black Mountain College e cem pessoas no Lago Ema, em Saskatchewan, também em Ponape, trinta e cinco pessoas, fazendo suas refeições na mesma sala, tornaram-se uma família. A vida na terra pode ser melhorada unicamente através da comida.

Em Ponape, tive a ideia de estender minha conferência de doze minutos para uma hora, executando mais quatro vezes as operações de acaso no mesmo material ou, quando necessário, no material expandido. Onde não tinha, através das operações de acaso, espaço suficiente para o nome de um dos temas, usei suas iniciais. Coloquei algarismos romanos à margem esquerda e, novamente, nas variações junto com os parênteses para indicar a posição desse tema nos doze minutos anteriores. À margem direita, o tempo está indicado em minutos e segundos em intervalos regulares.

As linhas que devem ser lidas de uma só respiração estão impressas em separado, ou juntas como uma *stanza*. Essas operações ou ligaduras não se determinam pelo acaso, mas se decidem por improvisações.

Para concluir essa introdução, mostrarei a primeira parte dos cinco mesósticos sobre o nome de David Tudor (David Tudor David) que serviram de material para o *renga*, mas que não são eles mesmos *renga*. E, por fim, as partes correspondentes do tema não sintático que foi misturado com a final.

Tradução de Carole Gubernikoff



O SILÊNCIO da FALA

EMMANUEL CARNEIRO LEÃO

O que é o silêncio?

Uma pergunta estranha. Promove a expectativa de que se vai falar ou escrever sobre o silêncio. Não é o que se pretende. Na verdade, o propósito não é simplesmente outro. Ninguém nunca consegue falar ou escrever sobre o silêncio, por mais que deseje ou se empenhe. Quem o pretendesse, nem mesmo saberia o que estaria fazendo, i.é, que não estaria falando ou escrevendo sobre o silêncio mas sobre uma "outra" coisa qualquer. Pois só é possível falar ou escrever, rompendo o silêncio. É uma primeira experiência: o silêncio se dá na impossibilidade e como impossibilidade de falar e escrever sobre ele. Com a pergunta, o que é o silêncio?, nem podemos renunciar a uma tal pretensão. Estamos sempre e necessariamente numa "outra".

Mas não é apenas impossível falar ou escrever sobre o silêncio. Também não carece fazê-lo. Em tudo que se diz, quando se fala, se escreve ou se cala, sempre se diz a partir do silêncio. É a segunda experiência. Trata-se de uma experiência tão rica e originária que dela vivem e se criam os poetas, os pensadores, os homens. O propósito aqui é apenas acenar, em alguns passos, para o vigor do silêncio. Pois é ao silêncio que os homens, os poetas, os pensadores dão passagem em tudo que dizem quando falam e/ou se calam em cada desempenho. Com isso, nós nos descobrimos onde já sempre estamos — no silêncio da fala. Nosso procedimento será, então, um desafio, o desafio do que nos está mais próximo, tão próximo que nós mesmos o somos, em tudo que temos e não temos. O desafio consiste em deixar que o próprio silêncio apresente seu vigor tanto no que se fala, como no que se cala.

Figura 18. Fac-símile da primeira página de "O silêncio da fala", de Emmanuel Carneiro Leão, publicado no terceiro número da revista *Arte e Palavra*, em 1988. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Emmanuel Carneiro Leão

O silêncio da fala[1]

O que é o silêncio?

Uma pergunta estranha. Promove expectativa de que se vai falar ou escrever sobre o silêncio. Não é o que se pretende. Na verdade, o propósito não é simplesmente outro. Ninguém nunca consegue falar ou escrever sobre o silêncio, por mais que deseje ou se empenhe. Quem o pretendesse nem mesmo saberia o que estaria fazendo, isto é, que não estaria falando ou escrevendo sobre o silêncio, mas sobre uma "outra" coisa qualquer. Pois só é possível falar ou escrever rompendo o silêncio. É uma primeira experiência: o silêncio se dá na impossibilidade e como impossibilidade de falar e escrever sobre ele. Com a pergunta "o que é o silêncio?" nem podemos renunciar a uma "tal pretensão". Estamos sempre e necessariamente numa "outra".

Mas não é apenas impossível falar ou escrever sobre o silêncio. Também não carece fazê-lo. Em tudo que diz, quando se fala, se escreve ou se cala,

[1] Ensaio originalmente publicado em 1988, no número 3 da revista *Arte e Palavra*, editada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ), cujo tema foi "O silêncio".

sempre se diz a partir do silêncio. É a segunda experiência. Trata-se de uma experiência tão rica e originária que dela vivem e se criam os poetas, os pensadores, os homens. O propósito aqui é apenas acenar, em alguns passos, para o vigor do silêncio. Pois é ao silêncio que os homens, os poetas, os pensadores dão passagem em tudo que dizem quando falam e/ou se calam em cada desempenho. Com isso, nós nos descobrimos onde já sempre estamos – no silêncio da fala. Nosso procedimento será, então, um desafio, o desafio do que nos está mais próximo, tão próximo que nós mesmos somos, em tudo que temos e não temos. O desafio consiste em deixar que o próprio silêncio apresente seu vigor tanto no que se fala como no que se cala.

Embora de modo diferente, o pensamento dos pensadores ou a poesia dos poetas ou a experiência dos homens exigem conquista, requerem preparação. É uma imposição da própria vigência do silêncio nas falas. De um lado, a presença do silêncio abrange sempre toda a envergadura das línguas e dos discursos. O silêncio se apresenta continuamente na totalidade das realizações. De outro, a presença do silêncio reivindica para si o próprio discurso. O homem, que, ao falar, corresponde à língua que fala, se planta para falar no silêncio da realidade. Essas duas imposições nos dão o aceno para pôr a pergunta do silêncio: por que toda pergunta deve ser feita na universalidade do discurso pela Linguagem, sempre essencial ao modo de ser da condição humana? – É que o homem se acha determinado pela universalidade singular da linguagem. Mas o que acontece com o homem, no fundo de sua essência, quando a Linguagem já não é apenas um instrumento ou mera ferramenta, e sim a paixão originária de todo o seu modo de ser e de realizar-se?

Em toda competência e em qualquer desempenho de sua língua, o homem se comporta e se refere ao real em sua própria realização. Da perspectiva do discurso não há motivo para privilegiar nenhuma realização ou região do real. Nem a natureza prima sobre a história, nem a história sobrepuja a natureza. Nenhum modelo de discurso prevalece sobre qualquer outro padrão de fala. O relacionamento com o universo das realizações faz com que toda língua se encontre com o real na construção de seu mundo e nas vicissitudes de sua história. Nos discursos da língua, os homens se aproximam, de maneira assintótica, do lugar da origem e se avizinham do espaço da morada de todas as coisas.

A referência ao universo nas línguas é assim tão originária porque conduzida pela verdade manifestativa e sustentada pela liberdade não negativa[2] da realidade em silêncio. Sem dúvida, todos os empenhos desamparados e desempenhos se recomendam às peripécias de realização do real. Mas só a língua dá à palavra, e com a palavra, a oportunidade de silêncio às próprias coisas, o real em si mesmo, em sua taumaturgia de ser e não ser. Na oportunidade em que o discurso fala e, ao falar, se cala, acontece a subordinação do homem à realidade, tanto nas realizações que ele mesmo é mas não tem como nas realizações que ele mesmo tem mas é. É esse serviço silencioso da realidade que proporciona às línguas o fundamento de possibilidade para uma liderança ontológica, embora limitada, no conjunto da existência histórica dos homens. Entretanto, para se compreender a referência especial ao universo que as línguas sustentam, e a conduta explosiva dos homens que elas lideram, é indispensável uma experiência do silêncio, que conduz e subentende a possibilidade de todo e qualquer discurso. O discurso cumpre a liderança ontológica da linguagem. É onde acontece a explosão da existência: um determinado modo de viver irrompe na totalidade do real e, nesta irrupção e por ela, a realidade emerge no vigor de seu silêncio em todas as realizações.

Temos, assim, três momentos constitutivos da linguagem, operando a competência e propiciando os desempenhos de qualquer língua, a saber: a referência universal às realizações, a atitude manifestativa da verdade na liberdade e a irrupção explosiva na totalidade do real. São esses três momentos que, unificados no discurso, trazem para as possibilidades da história o silêncio da realidade, essencial a qualquer realização. Mas como advém o silêncio às falas? Ou, por outra, como as realizações encontram vigor no retraimento da realidade que, ao mesmo tempo, limita e possibilita o discurso?

[2] A expressão "liberdade não negativa" é um termo ligado ao questionamento da questão da liberdade em Kant. Diz que liberdade é realização da realidade nos limites negativos e positivos de uma conquista que não termina de buscar-se a si mesma. A liberdade que se realiza, tanto na dependência e independência como na autonomia e suficiência, é a condição de possibilidade tanto para libertação e desprendimento como para liberdade positiva da autonomia e autodeterminação.

A referência universal das línguas fala sempre do real em suas realizações, mas ao fazê-lo e para fazê-lo, se cala da realidade em silêncio.

A liderança ontológica das línguas remete constantemente às realizações do real, mas nessa remissão, cala o silêncio da realidade.

A irrupção explosiva da verdade no discurso e da liberdade na fala se empenha nas peripécias de ser e realizar-se, mas empenhando-se, tem que calar a retirada silenciosa da realidade.

Curioso e estranho! Justamente, ao falar, no próprio exercício das possibilidades da língua no discurso, acontece o silêncio, tem-se de calar para poder falar. Qual o mistério desse calar-se essencial e necessário nas falas de toda língua?

Antes, porém, uma pergunta: para que se incomodar com o silêncio e a calada dos discursos? Pois o silêncio não é algo positivo. É uma simples ausência que nega qualquer coisa. Essa contestação não contesta nada. É um tiro pela culatra. É que, ao determinar num discurso negativo o silêncio da fala, admite implicitamente o seu vigor e concede indiretamente a sua vigência nas línguas. − Claro, a maneira de uma língua falar do silêncio é não rompê-lo e, para isso, calar-se. Todavia, por outro lado, para calar, sem fala também não se pode impor silêncio. Assim com a Linguagem, estamos imersos numa tensão de ser e realizar-se que não se deixa amainar, mas somente aprofundar. Sempre que uma língua tenta falar de suas possibilidades extremas de ser e não ser é forçada a recorrer ao silêncio e a calar. Pois o discurso, que no e com o exercício, recusa o silêncio, dele se vale para poder vir a ser o discurso que é na fala.

Nessas condições, admite-se o silêncio implicitamente no exercício, mas se rejeita explicitamente no dito do discurso, assegurando-se que o silêncio é um nada meramente negativo, a simples omissão ou ausência da fala. Mas de quem é essa pressuposição? − Trata-se de uma das pressuposições que tornam a língua possível, como competência de falar. Estranho: uma negação torna possível uma afirmação, um negativo possibilita um positivo! Mas como pode? Será mesmo que o silêncio só se dá porque se dá a negação, o não e o negativo? Ou será, ao contrário, que só se pode negar, dizer não e ser negativo porque o silêncio se dá, acontece e se impõe às falas? − Sendo exclusiva, essa alternativa é um impasse. Ao menos assim, parece, enquanto

não se perceber que o impasse mesmo é a exclusividade da alternativa de negativo ou positivo, de sim e não, de negação ou afirmação! – Pois, estendida à alternativa de silêncio e fala, a exclusividade impossibilitaria qualquer língua, e não somente as línguas, mas todas as realizações.

E como é que sabemos de tudo isso? – Nós o sabemos em nosso próprio empenho de ser e desempenho de realizar. Pois, recomendando-nos a esse saber é que fazemos ou deixamos de fazer tudo que somos ou deixamos de ser. Somos sempre a propriedade do silêncio, embora só de quando em vez lhe pressintamos o vigor misterioso, sem nem saber ao certo o que nos acontece. Assim, num grande desespero, quando todo peso parece desaparecer da existência e se obscurece todo sentido, surge o silêncio. Numa grande esperança do coração, quando tudo se transfigura e parece nos rodear pela primeira vez, sufoca-nos o silêncio a ponto de perdermos a fala. Numa indiferença, quando distamos igualmente da esperança e desespero, e a monotonia das repetições estende um vazio, onde se nos afigura dar no mesmo, tanto a presença como a ausência das coisas, impõe-se de novo o silêncio!

Dessa universalidade do silêncio dá testemunho toda experiência criadora da condição humana. Pois o vigor do silêncio não está nem em se aprender a refletir nem em se ensinar a agir. O vigor do silêncio é deixar de ser o nada da realidade em toda realização de qualquer real. A fala encontra o viço mais originário deste deixar ser no pensamento dos pensadores, na poesia dos poetas, na convivência dos homens. Por isso mesmo, Lao-Tze nos reconduziu ao coração de nossas línguas ao insinuar a vigência do silêncio em todo discurso: "Falam-se palavras e se apalavram falas/Mas é no silêncio que mora a linguagem".

Todo desempenho de uma realização é, como Orfeu no soneto de Rilke, um cidadão de dois mundos, do real e do irreal, do ser e do nada, da fala e do silêncio: "Será ele daqui? Não! De dois mundos é feita sua vasta natureza". E por quê? – A fala, qualquer fala, no escondido de seu ser, não tendo um porquê, é toda e somente celebração. E "quem se destina a celebrar, nasce, como o minério, do silêncio da pedra", novamente nas palavras grávidas de mistério da poesia.

No discurso mora sempre uma esperança, a esperança de ser uma ponte entre os dois mundos. Toda ponte realiza em seu ser um convite de travessia.

Uma atração para passar num sentido ou no outro encoraja os passos das passagens. Não se trata de levar os passageiros do tempo a mudar de mundo. Trata-se apenas de animá-los a não cessar de passar. E esse movimento incessante não pretende chegar a parte alguma. "O grande no homem, lembra Zaratustra, é ser uma transição e uma passagem". Por realizar-se no silêncio, o homem é sempre *viator*, um viajante, daí as famosas palavras de Sto. Agostinho: *semper in via sumus, nunquam in patria*: sempre a caminho, nunca estamos no destino. Assim não é para chegar que se caminha pelos caminhos do silêncio nas falas. É simplesmente pela alegria de saber o sabor da diferença entre o ser e o nada na aventura criadora do sem-fim. Em toda a escolástica medieval, sempre se distinguiu entre *tempus* e *aeternum*, entre o tempo e a eternidade. O tempo é a duração que começa, se desdobra em sucessões e finda. É segundo o tempo que dura o ser material. A eternidade realiza um outro modo de duração. O que é eterno, nem começa, nem tem sucessão, nem finda. Sem começo, meio e fim, é um puro agora concentrado: *nunc stans*. É o modo de duração do absoluto. Muitos escolásticos acreditavam entre o tempo e a eternidade num terceiro modo de duração, o *aevum*, a eviternidade. Trata-se de uma duração que tem começo, tem sucessão, mas não tem fim. É a duração dos espíritos. Mas não será o contrário? Justamente por ter no silêncio o constitutivo essencial de sua realização, não será que o finito não pode não deixar de ter fim e por isso mesmo tem de ser temporal e pertencer à "terra do sem-fim"?

O homem fala por não suportar o silêncio da realidade nas realizações. É por isso que o silêncio constitui a diferença entre ruído e fala, entre ruído e música. Um conjunto de sons, um conjunto de traços, um conjunto de gestos compacto e saturado, sem as pausas nem os interstícios do silêncio, eis o ruído, sempre opaco, maciço e trancado para dentro e para fora. A recompensa, por se existir na ponte do tempo entre o silêncio e a fala, é avançar sempre e nunca parar. Este também é o primeiro sentido do radical semita donde se deriva o nome de Europa[3], a princesa palestinense raptada por Zeus. Existir é a peregrinação do silêncio nas falas das realizações de um

[3] O nome Europa é semita. Deriva-se do radical *ARV|ERV*. Como é sabido, as consoantes básicas das línguas semitas se deslocam para adquirir significação. Assim, *AVOR* significa migrar, passar de lugar em lugar; e *EREV* significa a tarde, o crepúsculo. Ambos os significados

tempo originário. Sem dúvida, sempre temos uma meta, sempre estamos no tempo, sempre seguimos uma direção. Mas porque está em jogo o ser e o nada, cada passo de nossa passagem pela ponte dos mundos atinge a meta, se dá no tempo e mantém a direção. Pois é a própria caminhada que constitui a meta, é o próprio caminho que se faz direção, é o próprio limite que instala o tempo.

Existência, caminho e ponte formam, no silêncio, uma mesma unidade, a unidade da diferença entre realidade e realização. Trata-se de uma unidade na diferença porque não pode dar-se ou acontecer nem uma existência sozinha, nem um caminho único, nem uma ponte só. Cada existência coexiste na construção de sua ponte e na caminhada de seu caminho. Se fosse possível uma existência única, não haveria silêncio na fala das realizações nem fidelidade nas caminhadas das diferenças. A diferença nas identificações é a coisa mais importante no silêncio da fala. O sercom da convivência remete para a singularidade de uma palavra que, uma vez pronunciada, já não poderá ser repetida ou dita outra vez. Conviver é aceitar a diferença como a impossibilidade de qualquer possibilidade de substituição do ser pelo ente, da realidade pela realização, do nada pelo real. Somente com o silêncio da fala o mestre se pode encontrar com o discípulo no empenho da caminhada, no esforço da travessia, no exercício da alteridade. Qualquer tentativa de impor um mesmo caminho, de seguir uma só caminhada, de substituir a decisão corta toda possibilidade de dar e receber. Pois o sercom não se pode fundar nem numa igualdade de natureza, nem na proximidade de uma presença. O sercom se funda todo e somente no silêncio.

Se nenhum homem é ilha, nenhum homem pode ser igual a outro homem. Todo homem é o fluxo de um rio. Sua corrente atravessa muitos países e percorre múltiplas paisagens. Sua correnteza muda continuamente de forma, de força, de densidade. Seu leito se transforma a cada passagem das águas. O que lhe mantém a identidade não são os elementos de seu conteúdo nem a disposição ou a figura de suas proporções. É o silêncio com que o curso muda de paisagem, de água e de leito para poder continuar correndo. É

compõem a força significativa, a eloquência mítica do nome da princesa palestina que se deslocou historicamente para denominar as comunidades e os povos do Ocidente, a Europa.

nesse silêncio que se recolhe a realidade das realizações e, recolhendo-se, possibilita as diferenças das identificações.

A criatividade da experiência quotidiana só parece banal aos ditos da fala. Pois toda situação dita banal remete sempre ao vigor original de seu silêncio. Uma antiga história chinesa nos conta:

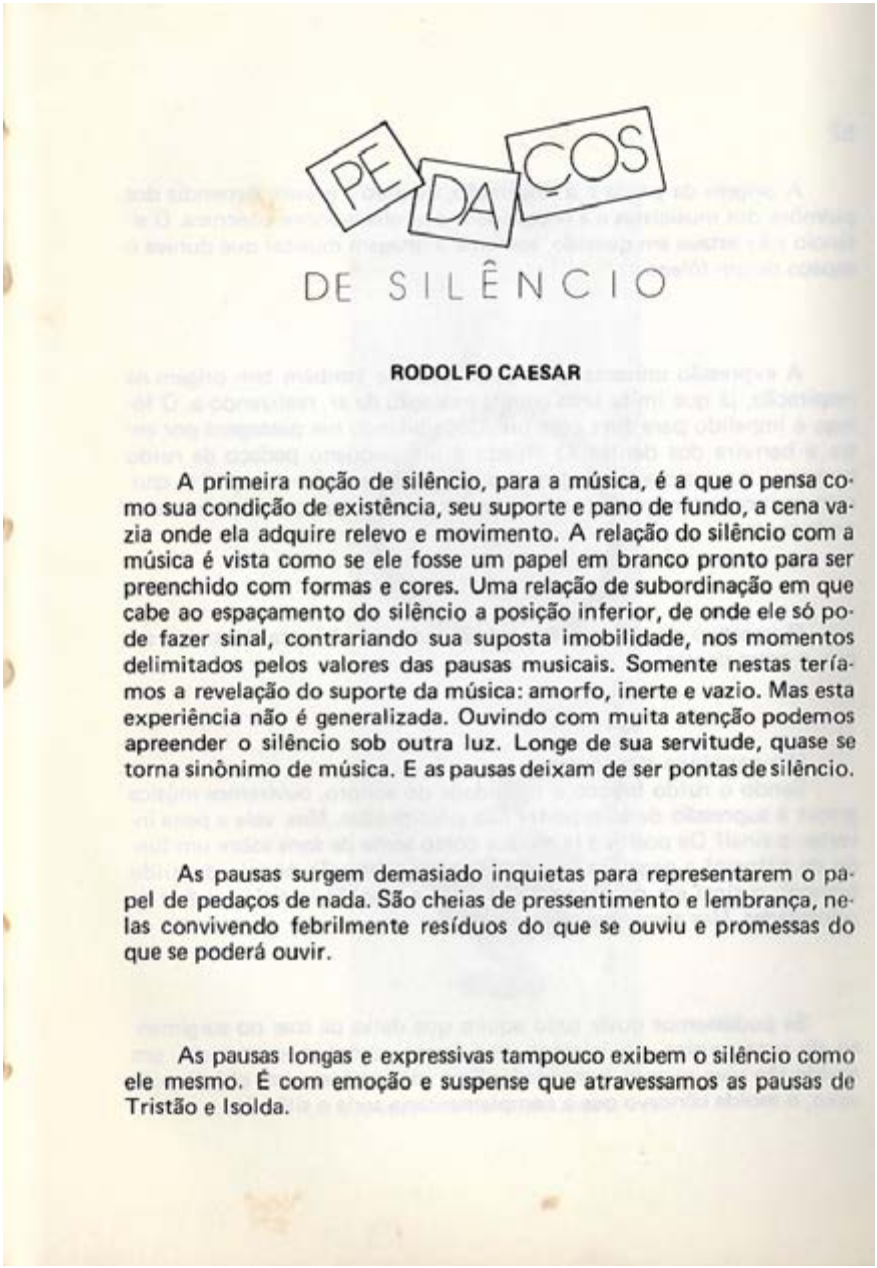
> Na dinastia Chou grassava uma epidemia de ratos. Estavam por toda parte, aos bandos. Até nos palácios dos senhores nada escapava. Um príncipe de Sung resolveu acabar com a praga. Se tivesse sucesso, obteria poder suficiente para desafiar o Imperador Amarelo e ocupar o trono da China.
>
> Saiu para comprar um gato, mas não havia gato para vender. Libertados da dominação doméstica, os gatos se tinham aburguesado. Já não caçavam ratos. Apenas um ancião ainda se lembrava de um velho criador de gatos que vivia nas montanhas. Ele é que ainda poderia ter gatos antigos. Mas já devia ter morrido há bastante tempo.
>
> O príncipe subiu as montanhas. Depois de muita busca, encontrou o velho criador de gatos. Comprou um gato muito bem treinado e voltou para a cidade. Chegando ao palácio pela noitinha, soltou o gato na dispensa. A noite toda o gato caçou rato. Pela manhã, o príncipe estava satisfeito. Tinha resolvido o problema. Não se via um rato pelas redondezas. Correu ao Imperador a fim de levar a chave para a praga e suas pretensões. Por seu lado, os ratos se tinham recolhido aos buracos, e o gato, que trabalhara a noite inteira, enrolou-se num canto e adormeceu. Os ratos, então, aproveitaram o descanso do caçador para reaparecer e limpar a dispensa. Ao chegar ao palácio imperial, o príncipe soube da nova.
>
> Revoltado, foi procurar o criador de gatos com uma queixa. O gato só caçava de noite. Passava o dia dormindo. E os ratos logo descobriram o método do caçador e agora dormiam de noite e roubavam de dia. Eles precisavam de um gato caçador inveterado, que caçasse dia e noite. O criador lhe disse que um gato assim era muito raro. Ele mesmo só tinha alguns exemplares. Resultava de um treinamento todo especial. Por isso era muito caro. Custava a metade de toda a riqueza do império. O príncipe achou o preço razoável para resolver um problema que lhe valeria o trono da China.
>
> Trouxe um dos gatos especiais e soltou na dispensa. O gato não parava mesmo de caçar. Caçava dia e noite, semanas a fio. O príncipe tinha resolvido o problema em definitivo. Mas os ratos esperavam nos esconderijos. Viria ainda um dia em que aquele caçador inveterado haveria de parar. Não era possível. Tinha de refazer as forças. E neste dia reapareceram com mais fome ainda e devoraram tudo que encontraram. O príncipe desesperou de

vez. Já tinha comunicado ao Imperador a solução definitiva. Era o fim de suas pretensões.

Voltou às montanhas e perguntou ao criador de gatos se não tinha por acaso um caçador perfeito. De nada adiantava caçar dia e noite por semanas a fio se depois o gato especial ia dormir para refazer as forças. Queria um caçador que caçasse sempre e para sempre. – Um gato assim, respondeu o criador, não apenas não tem preço como só pode existir um. É o segredo de todos os criadores. Mesmo para o Imperador Amarelo não posso vender, só posso, no máximo, emprestar e por alguns dias apenas. – Mas de que vale um empréstimo de uns dias?, perguntou o príncipe. – A perfeição sempre tem valia, respondeu o velho criador de gatos.

O príncipe olhou para o gato caçador perfeito. Estava deitado em cima do forno e dormia. O criador o levantou e pôs nos braços do príncipe. O gato não acordou. O príncipe o sacudiu, puxou-lhe os bigodes, apertou-lhe a cauda, e o caçador perfeito continuava dormindo, sem nem se mexer. Embora descrente, o príncipe decidiu fazer ainda uma última tentativa e levar o gato por alguns dias. Servia ao menos para ganhar tempo e fugir do país. Durante os solavancos da volta, o gato continuava impassível, dormindo o sono profundo dos perfeitos. Tão logo chegou, o príncipe deixou o gato num canto da dispensa e foi cuidar de fazer as malas.

Os ratos se recolheram para observar qual seria a técnica e o método do novo caçador. Passou o dia, e o gato dormia. Passou a noite, e o gato dormia. Veio a manhã, e o gato dormia. Os ratos começaram a tremer! Não tem método, não tem técnica, não tem ferramenta, não tem meio: O caçador perfeito. Nele, tudo é o silêncio de uma realização perfeita. E contra o silêncio da fala não há o que fazer. Junto com o príncipe, os ratos abandonaram a região de Sung e deixaram o império da dinastia Chou.



PEDAÇOS
DE SILÊNCIO

RODOLFO CAESAR

A primeira noção de silêncio, para a música, é a que o pensa como sua condição de existência, seu suporte e pano de fundo, a cena vazia onde ela adquire relevo e movimento. A relação do silêncio com a música é vista como se ele fosse um papel em branco pronto para ser preenchido com formas e cores. Uma relação de subordinação em que cabe ao espaçamento do silêncio a posição inferior, de onde ele só pode fazer sinal, contrariando sua suposta imobilidade, nos momentos delimitados pelos valores das pausas musicais. Somente nestas teríamos a revelação do suporte da música: amorfo, inerte e vazio. Mas esta experiência não é generalizada. Ouvindo com muita atenção podemos apreender o silêncio sob outra luz. Longe de sua servitude, quase se torna sinônimo de música. E as pausas deixam de ser pontas de silêncio.

As pausas surgem demasiado inquietas para representarem o papel de pedaços de nada. São cheias de pressentimento e lembrança, nelas convivendo febrilmente resíduos do que se ouviu e promessas do que se poderá ouvir.

As pausas longas e expressivas tampouco exibem o silêncio como ele mesmo. É com emoção e suspense que atravessamos as pausas de Tristão e Isolda.

Figura 19. Fac-símile da página 1 de "Pedaços de silêncio", de Rodolfo Caesar, publicado no número 3 da revista *Arte e Palavra* em 1988. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Rodolfo Caesar

Pedaços de silêncio[1]

A primeira noção de silêncio, para a música, é a que o pensa como sua condição de existência, seu suporte e pano de fundo, a cena vazia onde ela adquire relevo e movimento. A relação do silêncio com música é vista como se ele fosse um papel em branco pronto para ser preenchido com formas e cores. Uma relação de subordinação em que cabe ao espaçamento do silêncio a posição inferior, de onde ele só pode fazer sinal, contrariando suposta imobilidade nos momentos delimitados pelos valores das pausas musicais. Somente nestas teríamos a revelação do suporte da música: amorfo, inerte e vazio. Mas esta experiência não é generalizada. Ouvido com muita atenção, podemos apreender o silêncio sob outra luz. Longe de sua servitude, quase se torna sinônimo de música. E as pausas deixam de ser pontas de silêncio.

[1] Ensaio originalmente publicado em 1988, no número 3 da revista *Arte e Palavra*, editada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ), cujo tema foi "O silêncio".

As pausas surgem demasiado inquietas para representarem o papel de pedaços de nada. São cheias de pressentimento e lembrança, nelas convivendo febrilmente resíduos do que se ouviu e promessas do que se poderá ouvir.

As pausas longas e expressivas tampouco exibem o silêncio como ele mesmo. É com emoção e suspense que atravessamos as pausas de *Tristão e Isolda*.

A origem da pausa é a respiração, quando a música dependia dos pulmões dos musicistas e a necessidade prevalecia sobre a técnica. O silêncio não estava em questão, somente a imagem musical que durava o espaço de um fôlego.

A expressão universal para pedir silêncio também tem origem na respiração, já que imita uma grande exalação de ar, realizando-a. O fôlego é impelido para fora com pressão, sibilando nas passagens por entre a barreira dos dentes. O chiado é um pequeno pedaço de ruído branco − na curiosa linguagem dos técnicos de som − no qual se chocam caoticamente quase todas as ondas sonoras que o ouvido humano pode captar.

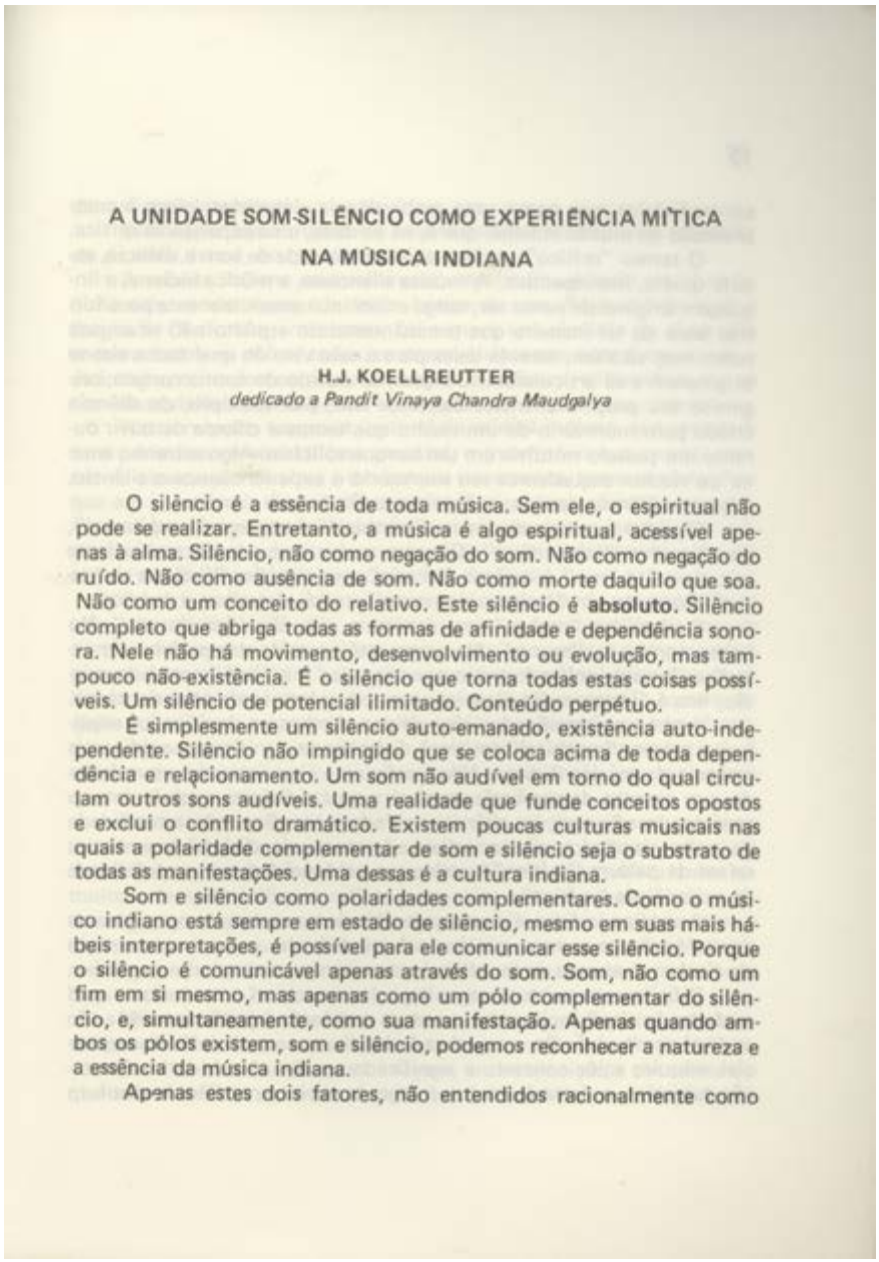
O vocativo do silêncio é o máximo de som à custa de muito sopro, e entre pausas…

Um paradoxo atrai outro:

Sendo o ruído branco a totalidade do sonoro, ouviremos música graças à supressão de suas partes não selecionadas. Mas vale a pena inverter o sinal? De positivo (a música como soma de sons sobre um fundo de silêncio) a negativo (a música como subtração no seio do ruído branco), o sinal em mudança deixa intacta a noção inicial, que fala de prioridades. Mas nos aproxima de outra:

Se pudéssemos ouvir tudo aquilo que deixa de soar no surgimento de uma música, ouviríamos uma forma complementar a ela, um molde tão vivo quanto o moldado. Se a música fosse um objeto convexo, o molde côncavo que a complementaria seria o silêncio.

Figura 20. YASUICHI AWAKAWA. Japão.



A UNIDADE SOM-SILÊNCIO COMO EXPERIÊNCIA MÍTICA NA MÚSICA INDIANA

H.J. KOELLREUTTER

dedicado a Pandit Vinaya Chandra Maudgalya

O silêncio é a essência de toda música. Sem ele, o espiritual não pode se realizar. Entretanto, a música é algo espiritual, acessível apenas à alma. Silêncio, não como negação do som. Não como negação do ruído. Não como ausência de som. Não como morte daquilo que soa. Não como um conceito do relativo. Este silêncio é **absoluto**. Silêncio completo que abriga todas as formas de afinidade e dependência sonora. Nele não há movimento, desenvolvimento ou evolução, mas tampouco não-existência. É o silêncio que torna todas estas coisas possíveis. Um silêncio de potencial ilimitado. Conteúdo perpétuo.

É simplesmente um silêncio auto-emanado, existência auto-independente. Silêncio não impingido que se coloca acima de toda dependência e relacionamento. Um som não audível em torno do qual circulam outros sons audíveis. Uma realidade que funde conceitos opostos e exclui o conflito dramático. Existem poucas culturas musicais nas quais a polaridade complementar de som e silêncio seja o substrato de todas as manifestações. Uma dessas é a cultura indiana.

Som e silêncio como polaridades complementares. Como o músico indiano está sempre em estado de silêncio, mesmo em suas mais hábeis interpretações, é possível para ele comunicar esse silêncio. Porque o silêncio é comunicável apenas através do som. Som, não como um fim em si mesmo, mas apenas como um pólo complementar do silêncio, e, simultaneamente, como sua manifestação. Apenas quando ambos os pólos existem, som e silêncio, podemos reconhecer a natureza e a essência da música indiana.

Apenas estes dois fatores, não entendidos racionalmente como

Figura 21. Fac-símile da página 1 de "A unidade som-silêncio como experiência mítica na música indiana", de H. J. Koellreutter, publicado no número 3 da revista *Arte e Palavra* em 1988. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

H. J. Koellreutter

A unidade som-silêncio como experiência mítica na música indiana[1]

Dedicado a Pandit Vinaya Chandra Maudgalya.

O silêncio é a essência de toda música. Sem ele, o espiritual não pode se realizar. Entretanto, música é algo espiritual, acessível apenas à alma. Silêncio, não como negação do som. Não como negação do ruído. Não como ausência de som. Não como morte daquilo que soa. Não como um conceito do relativo. Este silêncio é absoluto. Silêncio completo que abriga todas as formas de afinidade e dependência sonora. Nele não há movimento, desenvolvimento ou evolução, mas tampouco não existência. É o silêncio que torna todas elas possíveis. Um silêncio de potencial ilimitado. Conteúdo perpétuo.

E simplesmente um silêncio autoemanado, existência autoindependente. Silêncio não impingido que se coloca acima de toda dependência

[1] Ensaio originalmente publicado em 1988, no número 3 da revista *Arte e Palavra*, editada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ), cujo tema foi "O silêncio".

e relacionamento. Um som não audível em torno do qual circulam outros sons audíveis. Uma realidade que funde conceitos opostos e exclui o conflito dramático. Existem poucas culturas musicais nas quais a polaridade complementar de som e silêncio seja o substrato de todas as manifestações. Uma dessas é a cultura indiana.

Som e silêncio como polaridades complementares. Como o músico indiano está sempre em estado de silêncio, mesmo em suas mais hábeis interpretações, é possível para ele comunicar esse silêncio. Porque o silêncio é comunicável apenas através do som. Som, não como um fim em si mesmo, mas apenas como um polo complementar do silêncio e, simultaneamente, como sua manifestação. Apenas quando ambos os polos existem, som e silêncio, podemos reconhecer a natureza e a essência da música indiana.

Apenas esses dois fatores, não entendidos racionalmente como contraditórios, mas como uma ambivalência elementar, levam à compreensão da música indiana, que é, na verdade, uma experiência mítica.

O termo "mítico" implica aqui unidade de som e silêncio, escuta quieta, introspectiva. A música silenciosa, a música indiana, a linguagem original de nosso ser, surge e continua essencialmente para formar sons de tal maneira que o movimento do espírito não se engane neles, mas vá além, através deles para o solo vivo do qual todos eles se originaram e se articularam. Do som, se ouvido de forma correta, origina-se seu próprio silêncio. Sabemos isso, por exemplo, do silêncio criado pelo murmúrio de um riacho que temos a chance de ouvir durante um passeio noturno em um bosque solitário. Algo estranho emana do riacho: esquecemos seu murmúrio e experienciamos o silêncio. O grande silêncio da vida na interpretação de uma canção.

O verbo que corresponde a *mythical* é o grego *mytheomai*, que significa "falar, dizer". O outro verbo derivado da ambivalente raiz sânscrita *mu* é o grego *myein*, que significa "fechar a si mesmo". Portanto, um "fechar a si mesmo" através dos olhos e da boca.

O sânscrito *mukas* tem a mesma raiz. Significa "mudo". No latim tornou-se *mutus*. No grego está presente nas palavras *mystes* e *mysterion* e forma o conceito de "místico" no mundo cristão, isto é, introspecção silenciosa com olhos interiormente orientados.

Ambos os significados são válidos. Ambos os significados explicam a palavra *mythical* (mítico). E ambos os significados explicam a essência da

música indiana. Não é suficiente experimentar o som isolado, um aspecto da expressão musical, nem é suficiente experimentar o aspecto do não som, ou silêncio, isoladamente. Somente a totalidade de ambos explica a música indiana. Apenas o significado de ambas as raízes da palavra "mítico" explica sua profundidade e a profundidade da experiência "mítica".

A música indiana é presença e silêncio ao mesmo tempo. Através da sua presença sonora, o silêncio é criado assim como no murmúrio do riacho; e, através de seu silêncio, a presença sonora torna-se afetiva.

Dificilmente existe uma outra cultura musical no mundo na qual o efeito de alternância entre presença e silêncio seja tão intenso e tão audível como na Índia, na qual cada detalhe sonoro, reduzido ao essencial, adquire valor concreto e significado apenas através da interpretação subjetiva e, desta forma, reintegra o ouvinte no silêncio absoluto da realização espiritual.

Essa experiência mítica da música indiana encerra uma consciência da alma, isto é, do mundo interior.

A música indiana assemelha-se a um círculo, girando em nível bidimensional em torno da ideia básica de um *Raga* ou de *Vadi* e *Samvadi*. O círculo, entretanto, foi sempre um símbolo da alma. Ele encerra todos os polos, todos os desenvolvimentos complementares, e os integra, tal como os planetas surgem e se fixam, trilhando todos os caminhos visíveis e invisíveis, e retornando ao início de seu caminho.

Nessa rotação temporal, natural da música indiana, que caracteriza a *performance* vocal e instrumental, o indefinível, que aparece apenas na observação da alma e desaparece novamente, torna-se claro. Porque em si mesma a forma não é nada. Mas se essa música torna o homem disponível para experimentar a plenitude de sua inexplicável origem, e se conduz a mente para a verdade de leis universais, então ela reflete verdadeiramente a grande ordem do Todo.

Quando somos levados, desta maneira, através de um trabalho de arte, para a origem da vida, o silêncio encerra-nos, um silêncio através do qual fala a vida. Mas apenas uma mente harmoniosa compreende a pureza desse silêncio e é capaz de experiência mítica. A música do silêncio no reino de formas criado pelo homem é: a expressão sonora daquilo que não soa, o aprender a ouvir aquilo que se opõe ao som, fazendo sentir-se o vazio e

aprendendo a compreender o incompreensível. A música do silêncio realiza-se como uma experiência interior apenas quando é absorvida subjetivamente como um Todo.

Na rotação temporal, natural, mítica da música indiana, sentimos a inter-relação de tempo e alma, a polaridade complementar de céu e terra, Deus e homem, espírito e matéria. Mesmo a arquitetura dos túmulos e templos indianos reflete o conceito polar da experiência mítica: suportes elevados, colunas e estruturas elevadas complementam o espaço cósmico curvado. Nos mudos tons do mármore do Taj Mahal, a mensagem das palavras míticas se reflete. O sonoro mármore dessa construção é um mito silencioso, o polo oposto de uma presença mítica.

Mito: este é o fechamento da boca e dos olhos. E, como é uma introspecção silenciosa e uma escuta interior, é uma revelação da alma.

O mito é uma visão, uma imagem, uma exposição e um relato do que tem sido visto e ouvido. Aquilo que foi revelado por uma visão interior como um sonho encontra sua correspondência polar e realização numa poética ou, no caso da música indiana, numa mensagem artística musical.

A acentuação psíquica da experiência sempre contém um elemento de polaridade e ambivalência porque se manifesta como um fluxo contínuo, mais que um movimento pontuado. É uma revelação do dinamismo vital que imprime o caráter da experiência. Experiência que, sendo sempre experiência da alma, é, portanto, polar, porque não é apenas um ato passivo, algo que nos acontece, mas é, ao mesmo tempo, algo que nós fazemos, é uma participação ativa pela qual nós experienciamos o mundo. Nesta experiência do mundo e do seu polo oposto, a alma aproxima-se do limiar da consciência.

A experiência real não é jamais racional: atos da alma, algo que o intelecto não pode aceitar porque não pode medi-los. A experiência é um *insight* dentro da polaridade psique-realidade e difere, fundamentalmente, da experiência pontuada ou da compreensão meramente causal.

Cada experiência é uma realização sensível da polaridade, uma forma mítica e complementar de integração. Assim, a música da Índia torna-se o espelho da alma, e o som torna-se o espelho do silêncio.

Jean-Paul Sartre

A república do silêncio[1]

Nunca fomos tão livres quanto durante a ocupação alemã. Tínhamos perdido todos os nossos direitos e, em primeiro lugar, o de falar; recebíamos insultos em plena face a cada dia e tínhamos que nos calar; éramos deportados em massa, como trabalhadores, como judeus, como prisioneiros políticos; em toda parte sobre os muros, nos jornais, na tela, encontrávamos esse rosto imundo e apagado que nossos opressores queriam nos dar de nós mesmos: por tudo isso, éramos livres. Como o veneno nazista penetrava até nosso pensamento, cada pensamento justo era uma conquista; como uma polícia toda poderosa procurava nos constranger ao silêncio, cada palavra tornava-se preciosa como uma declaração de princípio; como éramos acuados, cada um de nossos gestos tinha o peso de um engajamento. As circunstâncias, muitas vezes atrozes de nosso combate, faziam-nos enfim

[1] Tradução originalmente publicada em 1988, no número 3 da revista *Arte e Palavra*, editada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ), cujo tema foi "O silêncio". Original publicado em *Les lettres françaises* (n. 20, p. 1, 1944) e reimpresso em *Situations III* (Paris: Gallimard, 1949. p. 11-14).

capazes de viver, sem disfarce e sem véu, essa situação dilacerada, insustentável, que se chama condição humana. O exílio, o cativeiro, sobretudo a morte, habilmente mascarados nas épocas felizes, tornavam-se os objetos perpétuos de nossas preocupações, aprendíamos que não são acidentes inevitáveis nem ameaças constantes, mas externas: era preciso ver ali nossa parte, nosso destino, a fonte profunda de nossa realidade de homem; a cada segundo, vivíamos em sua plenitude o sentido desta pequena frase banal: "Todos os homens são mortais". E a escolha que cada um fazia de si mesmo era autêntica já que era feita em presença da morte, já que poderia sempre ser expressa sob a forma "Antes a morte do que...". E não falo aqui desta elite que foram os verdadeiros Resistentes, mas de todos os Franceses que, a toda hora do dia e da noite, durante quatro anos, disseram não. A própria crueldade do inimigo levava-nos até às extremidades de nossa condição, constrangendo-nos a nos colocarmos estas questões às quais aludimos na paz: todos aqueles entre nós − e qual Francês não esteve uma vez ou outra nesse caso? − que conheciam alguns detalhes que interessavam à Resistência perguntavam-se com angústia: "Se me torturarem, aguentarei firme?". Assim, a própria questão da liberdade era colocada e estávamos à beira do conhecimento mais profundo que o homem pode ter de si mesmo. Pois o segredo do homem não é seu complexo de Édipo ou de inferioridade, é o próprio limite de sua liberdade, é seu poder de resistência aos suplícios e à morte. Aos que tiveram uma atividade clandestina, as circunstâncias de sua luta traziam uma experiência nova: não combatiam à luz do dia, como soldados; acuados na solidão, capturados na solidão, era no desamparo, no desnudamento o mais completo que resistiam às torturas: sós e nus diante dos carrascos bem barbeados, bem nutridos, bem vestidos que escarneciam sua carne miserável e aos quais uma consciência satisfeita, uma potência social desmedida davam todas as aparências de terem razão. Entretanto, no mais profundo dessa solidão, eram os outros, todos os outros, todos os camaradas de resistência que defendiam; uma única palavra bastava para provocar dez, cem prisões. Essa responsabilidade total na solidão total não é o próprio desvendamento de nossa liberdade? Esse desamparo, essa solidão, esse risco enorme eram os mesmos para todos, para os chefes e para os homens; para os que levavam as mensagens, cujo conteúdo ignoravam, como

para os que decidiam por toda a resistência, uma única sanção: a prisão, a deportação, a morte. Não há exército no mundo em que se encontre tal igualdade de riscos para o soldado e para o generalíssimo. E é por isso que a Resistência foi uma verdadeira democracia: para o soldado como para o chefe, o mesmo perigo, a mesma responsabilidade, a mesma liberdade absoluta dentro da disciplina. Assim, na sombra e no sangue, constituiu-se a mais forte das Repúblicas. Cada um dos cidadãos sabia que era devido a todos e que só se podia contar consigo mesmo; cada um deles realizava, no mais total desamparo, seu papel histórico. Cada um deles, contra os opressores, empenhava-se em ser ele mesmo, irremediavelmente, e escolhendo-se ele próprio na sua liberdade, escolhia a liberdade de todos. Essa república sem instituições, sem exército, sem polícia, cada francês tinha que conquistar e afirmar, a cada instante, contra o nazismo. Estamos agora à beira de uma outra República: não podemos desejar que conserve à luz do dia as virtudes austeras da República do Silêncio e da Noite?

Tradução de Angela Leite Lopes

MÚSICA: ORFEU
Guilherme Vaz

O Orfeu, Monteverdi, A Beleza Indiscreta dos Miseráveis, A Mulher de sal, O Velho e o Mar, Hemingway, A Tribo de Lincoln e as Brincadeiras da Carne (Grass Leaves), Van Gogh.

1) Os Intocáveis. Verdadeiramente, a melhor versão de Orfeu seria a produzida em Chicago por Elliot Ness e seus homens. O exercício da mitologia precisa de liberdade. Abraham Lincoln é o grande orfeu americano. Gustav Mahler é um orfeu regado a batatas cozidas. Não podemos imaginar a excelência de um orfeu cambojano. Gritos e sussurros. Em Copacabana e em Belém do Pará, existem diversos orfeus que declinam a sua mitologia dentro dos banheiros envoltos por azulejos aplicados com cimento branco e torneiras velhas da marca Decca. Definitivamente. Não existem orfeus sem linhas telefônicas – a comunicação é a essência do mito de orfeu.

2) Não podemos supor Monteverdi sem telefone. Porque sem telefone o Orfeu de Monteverdi seria uma piada (falar sobre o meio de campo sem ter estado lá). Pão de ló. A diferença entre a miséria e a glória é o sinal de igualdade. A natureza da música tem que ver com a natureza do inferno porque o estatuto da música é um estatuto de passagem e não um estatuto de permanência. O expresso da meia-noite. A música é um gigantesco expresso da meia-noite. Definitivamente. A prisão na Turquia é a figura do mundo. No fundo, ratos, sinais na parede e boo-gie-woogie. Mais ao fundo, alguém ouvindo Mahler – O Velho e o Mar.

3) Hemingway. Não posso imaginar o suicídio de Hemingway. O projeto do artista faliu frente ao projeto do mundo. E de qual artista não faliu? Nenhum. Nem o de Andy Warhol (A Frivolidade como Defesa). O Velho e o Mar. A derrota é a vitória do artista. O seu sinal de igualdade. A essência de Orfeu. A essência do artista.

Figura 22. Fac-símile da página 1 de "Música: Orfeu", de Guilherme Vaz, publicado no número 4 da revista *Arte e Palavra* em 1989. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Guilherme Vaz

Música: Orfeu[1]

Orfeu, Monteverdi, A beleza indiscreta dos miseráveis, A mulher de sal, O velho e o mar, Hemingway, A tribo de Lincoln e as Brincadeiras da carne (Grass Leaves), Van Gogh.

1) *Os intocáveis*. Verdadeiramente, a melhor versão de *Orfeu* seria a produzida em Chicago por Elliot Ness e seus homens. O exercício da mitologia precisa de liberdade. Abraham Lincoln é o grande orfeu americano. Gustav Mahler é um orfeu regado a batatas cozidas. Não podemos imaginar a excelência de um orfeu cambojano. Gritos e sussurros. Em Copacabana e em Belém do Pará, existem diversos orfeus que declinam a sua mitologia dentro dos banheiros envoltos por azulejos aplicados com cimento branco e torneiras velhas da marca Deca. Definitivamente. Não existem orfeus sem linhas telefônicas – a comunicação é a essência do mito de orfeu.

[1] Ensaio originalmente publicado em 1989, no número 4 da revista *Arte e Palavra*, editada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ), cujo tema foi "Orfeu".

2) Não podemos supor Monteverdi sem telefone. Porque sem telefone o *Orfeu* de Monteverdi seria uma piada (falar sobre o meio de campo sem ter estado lá). Pão de ló. A diferença entre a miséria e a glória é o sinal de igualdade. A natureza da música tem que ver com a natureza do inferno porque o estatuto da música é um estatuto de passagem, e não um estatuto de permanência. O expresso da meia-noite. A música é um gigantesco expresso da meia-noite. Definitivamente. A prisão na Turquia é a figura do mundo. No fundo, ratos, sinais na parede e *boogie-woogie*. Mais ao fundo, alguém ouvindo Mahler – *O velho e o mar.*

3) Hemingway. Não posso imaginar o suicídio de Hemingway. O projeto do artista faliu frente ao projeto do mundo. E de qual artista não faliu? Nenhum. Nem o de Andy Warhol (A frivolidade como defesa). *O velho e o mar*. A derrota é a vitória do artista. O seu sinal de igualdade. A essência de Orfeu. A essência do artista.

4) A beleza indiscreta dos miseráveis. Vincent Van Gogh é um orfeu radical. Não podemos supor outra coisa. O maior derrotado da história da arte. Nisto está a sua beleza radical resplandecente. *O sal da terra.*

5) *O velho e o mar.* Quando Hemingway escreveu o seu Orfeu, transformou Eurídice num bacalhau e o inferno numa relação entre uma linha de pesca Caramuru e a Baía de las Vidas. Dizem as más línguas que Orfeu não foi político suficiente para conseguir uma vitória final. A política que o velho aplicou sobre o bacalhau foi a da paciência. No caso do artista, não avançar significa vencer. A política do velho. Van Gogh avançou obsessivamente. Noite estrelada sobre o campo de trigo. Sejam políticos como as serpentes e puros como uma pomba. Palestina ano zero.

6) Marcel Duchamp conseguiu ser o orfeu mais elegante do século XX. E John Cage permanece sendo, para sempre, um prisioneiro da liberdade. Ele tornou a liberdade uma instância formal. O pior é que ele pensa que Marcel Duchamp pensava a mesma coisa. Somente um americano conseguiria fazer com que a liberdade se tornasse um método. Nada menos latino. Nada menos de acordo com o expresso da meia-noite. Com a vida.

7) Febre de Plástico. Música aleatória. Um japonês fazendo caretas e estrebuchando numa galeria de *avant-garde* de Nova York, declamando um poema mongoloide para uma plateia moderna composta de minorias,

incenso e choque do futuro. *Le Dernier Cri*. Papa Cage prepara uma feijoada segundo o *I-Ching*. Full McShit, compositor de vanguarda, não sai de casa sem fazer uma oração da tradição *bhakqti*. Chu-Chu e Jhi-Lho, a dupla de pianistas fundadores do campo de nudismo de Fakers Land, vão se apresentar amanhã no Carnegie Hall tocando peças para piano preparado e pacotes de arroz integral vazios. Mylene van Doren, a compositora feminista, estrebucha em cima do Empire State Building. Sua versão em chinês arcaico do *Lago dos cisnes*. Os bundas brancas. A liberdade no século XX, em vez de perseguida, tornou-se perseguidora. *Turning point*. *O fantasma da liberdade*. Abaixo a liberdade! Viva dom Luis Buñuel! *Fuk them fakers fokking fackers*!

8) O século XX é a antítese da noção de artista porque ele conseguiu formalizar a noção de aventura. É um século farisaico. A rigor não existe mais música, nada que mova o coração dos homens como *Orfeu* movia o coração das pedras.

Guillaume Apollinaire

Notas sobre a pintura[1]

O que diferencia o cubismo da antiga pintura é o fato de ele não ser uma arte de imitação, e sim uma arte de concepção, cuja tendência é elevar-se à criação.

Ao representar a realidade concebida ou a realidade-criada, o pintor pode dar a aparência de três dimensões, pode, de algum modo, *cubicar*. Isso ele não poderia apresentando, simplesmente, a realidade-vista, a não ser valendo-se de uma ilusão de ótica, quer por redução, quer por perspectiva, o que deformaria a qualidade da forma concebida ou criada.

Quatro tendências manifestam-se, atualmente, no cubismo, segundo meu esquartejamento. Portanto, duas tendências paralelas e puras.

O *cubismo científico* é uma dessas tendências puras. É a arte de pintar novos conjuntos com elementos hauridos da realidade de conhecimento, e não da realidade de visão.

---

[1] Tradução originalmente publicada em 1989, no número 4 da revista *Arte e Palavra*, editada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ), cujo tema foi *Orfeu*. Original publicado em *Les peintres cubistes* (Paris: Miroirs de l'Art; Ed. Hermann, 1965, p. 56-59).

Todo homem guarda o sentimento dessa realidade interior. Não é preciso ser um homem culto para conceber, por exemplo, uma forma redonda. O aspecto geométrico, que impressionou tão vivamente aos que viram as primeiras telas científicas, provinha do fato de se apresentar a realidade essencial com grande pureza, e de se eliminar os acidentes visuais ou anedóticos.

Os pintores que pertencem a essa arte são: Picasso, cuja arte luminosa ainda se vincula à outra tendência pura do cubismo, Georges Braque, Metzinger, Albert Gleizes, Mlle. Laurencin e Juan Gris.

O *cubismo físico*, que é a arte de pintar novos conjuntos hauridos, em sua maior parte, da realidade visual. Essa arte, no entanto, vincula-se ao cubismo pela disciplina construtiva. Possui um grande futuro como pintura de história. Seu papel social acha-se bem determinado, mas não é uma arte pura. Nela, confunde-se o sujeito com as imagens. O pintor físico, criador dessa tendência, é Le Fauconnier.

O *cubismo órfico* é a outra grande tendência da pintura moderna. É a arte de pintar novos conjuntos com elementos que não são hauridos da realidade visual, mas inteiramente criados pelo artista e por ele dotados de uma potente realidade.

As obras dos artistas órficos devem apresentar, simultaneamente, um prazer estético puro, uma construção fulgurante e uma significação sublime, ou seja, o tema. É a arte pura. A luz das obras de Picasso contém essa arte, que inventou, por sua vez, Robert Delaunay e pela qual também se empenham Fernand Léger, Francis Picabia e Marcel Duchamp.

O *cubismo instintivo*, arte de pintar novos conjuntos hauridos, não da realidade visual, mas daquela sugerida pelo artista, pelo instinto e pela intuição, de há muito tende ao orfismo. O que faltam aos artistas instintivos são lucidez e uma crença artística; o cubismo instintivo compreende um grande número de artistas. Oriundo do impressionismo francês, esse movimento se estende, agora, por toda a Europa.

Os últimos quadros de Cézanne e suas aquarelas pertencem ao cubismo; Coubert, no entanto, é o pai dos novos pintores e André Derain, a respeito de quem algum dia falarei, foi o primogênito de seus filhos bem-amados, pois se encontra na origem do movimento dos *fauves*, espécie de preâmbulo do cubismo, e também na origem desse grande movimento subjetivo. Todavia,

hoje seria muito difícil escrever, com clarividência, sobre um homem que, voluntariamente, se coloca à distância de tudo e de todos.

A moderna escola de pintura parece-me a mais audaciosa de todas as que já existiram. Pois colocou a questão do belo em si. Pretende encarar o belo, desconectando-o do deleite que o homem causa para o homem. Desde o início dos tempos históricos, nenhum artista europeu teve essa audácia. Aos novos artistas faz-se necessária uma beleza ideal, que, doravante, não mais seja apenas a expressão orgulhosa da espécie, mas a expressão do universo, segundo a medida em que ele se humanizou na luz.

A arte de hoje reveste suas criações de uma aparência grandiosa, monumental que, nesse sentido, ultrapassa tudo o que foi concebido pelos artistas de nossa idade. Ardente na busca da beleza, ela é nobre, enérgica e traz uma realidade maravilhosamente clara.

Amo a arte de hoje porque amo, sobretudo, a luz, e todos os homens amam, sobretudo, a luz. Inventaram o fogo.

Tradução de Beto Tibaji

Paul Valéry

Orphée

... Je compose en esprit, sous les myrtes. Orphée
L'Admirable! ... Le feu, des cirques purs descend;
Il change le mont chauve en auguste trophée
D'où s'exhale d'un dieu l'acte retentissant.

Si le dieu chante, il rompt le site tout-puissant;
Le soleil voit l'horreur du mouvement des pierres;
Une plainte inouïe appelle éblouissants
Les hauts murs d'or harmonieux d'un sanctuaire.

Il chante, assis au bord du ciel splendide, Orphée!
Le roc marche, et trébuche; et chaque pierre fée
Se sent un poids nouveau qui vers l'azur délire!

D'un Temple à demi nu le soir baigne l'essor,
Et soi-même il s'assemble et s'ordonne dans l'or
À l'âme immense du grand hymne sur la lyre!

Paul Valéry

Orfeu[1]

... Componho em espírito, sob mirtos, Orfeu
O Admirável! ... Fogo, dos circos puros mana;
O monte calvo, em augusto troféu converteu
E dele o ressoante ato de um deus emana.

O deus, cantando rompe o sítio onipotente;
O sol, a moção das pedras, vê aterrado;
Um pranto inaudito chama o resplandecente
O alto, harmônio, áureo edifício sagrado.

Orfeu canta, à beira de intenso céu, sentado!
A rocha anda, e cai; e o pétreo bloco sagrado
Sente novo peso que rumo ao céu delira!

[1] Tradução originalmente publicada em 1989, no número 4 da revista *Arte e Palavra,* editada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ), cujo tema foi Orfeu. Original publicado em Album de Vers Anciens (1920).

Banhado em noite um Templo seminu floresce,
E a própria noite, no ouro, se compõe e se tece
Sob a alma imensa do grandioso hino da lira!

Tradução de Beto Tibaji

Antonio Guedes

A perspectiva do olhar de Orfeu[1]

O espetáculo é visto através de uma janela. Mediados por essa janela, debruçados sobre ela, olha-se uma paisagem, na qual se identifica um esboço de cenário: algumas portas e escadas sobre algo que poderia ser um palco que atravessa a vegetação. Uma música (que não canta, acrescenta-se à paisagem) traz dois atores que talvez travem um conflito que irá explicar essa arquitetura. Mas não é possível distinguir com clareza as expressões nos rostos dos atores. Seus movimentos são simplificados e irreais. O tempo passa, a paisagem está completa, mas o conflito não é apresentado.

Às vezes, uma árvore ou um arbusto impede a visão da cena. Seria um desvio ou apenas um movimento irregular na trajetória do olhar? Talvez tudo seja cena e, assim, apenas movimento irregular. Percebe-se o ator depois do arbusto, caminhando incessantemente sobre as passarelas que saltam da vegetação. Em outro ponto do espaço, alguém grita que ainda respira. É a atriz.

[1] Ensaio originalmente publicado em 1989, no número 4 da revista *Arte e Palavra*, editada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ), cujo tema foi *Orfeu*.

Fechando os olhos, a imagem do espaço se mantém, associada aos sons que emanam da cena. Ao abrir os olhos, não se perdeu nada. Nada aconteceu. O ator é Orfeu e continua caminhando. A lentidão se alonga, o tempo se estira. O olhar de Orfeu não está na paisagem. Talvez essa paisagem seja o movimento inconstante, tempestuoso e, ainda assim, repetitivo e monótono que se desdobra na trajetória do olhar.

A construção se dá a partir de um olhar que atravessa a paisagem e se perde no horizonte mais longínquo – ou no mais próximo –, onde a perda não se dá além do limite das retinas. Nunca sobre um objeto. Ela é o pensamento que inventa a trajetória do olhar. É desfocando o objeto que vemos a realidade do movimento – gesto que está para ser feito.

O olhar de Orfeu se apresenta em um lugar de dimensões imensas com apenas dois atores. Um lugar onde uma vasta vegetação proporciona cenas recortadas. O espetáculo é Orfeu caminhando em direção a Eurídice, sobre passarelas que se destacam na vegetação fazendo com que apareça a artificialidade da arquitetura do espetáculo, constituindo a paisagem.

Todos os elementos foram trabalhados com o objetivo de não ilustrar uma ideia ou uma história. A música, o cenário, a iluminação, o texto, os figurinos e o trabalho dos atores se colocam de forma a não mediar uma mensagem. Aqui esses elementos não servem para dizer algo.

O personagem e o ator articulam um mesmo movimento. Um é o princípio do outro. Orfeu e Eurídice são os atores dimensionando, no espaço, sua relação com os elementos que compõem o espetáculo. O personagem não é a imitação de uma imagem, não é a execução de uma ideia, não é a expressão de um sentimento. O personagem é o ator construindo sua relação com a cena. Essa construção é o movimento do olhar de Orfeu que rompe com a obediência e a subserviência à composição da obra (no caso, o personagem). O ator faz do seu trabalho perda: lança um olhar na direção de seu gesto e não o vê. É no pensamento desse movimento que constrói seu trabalho.

Os atores estão espremidos dentro da articulação do espetáculo. A música, o cenário, a iluminação determinam seu espaço de atuação. Esses elementos impõem sobre seu trabalho uma precisão que os liberta de buscar o sentido da elaboração de seu percurso na cena. Os atores não têm uma visão do espetáculo, mas de momentos em que estão colocados em tensão com

seus limites de atuação, em que têm duas opções: simplesmente executar a marcação determinada ou questionar a relação dos elementos em seu trabalho. A segunda opção cria a tensão de *O olhar de Orfeu*: a impossibilidade de ter seu trabalho a distância, a perda do que deveria ser sua obra, seu gesto.

A obra se dá a partir de um olhar. Não de um olhar que detém e reprocessa uma imagem, pois esta nunca está acabada, mas um olhar que elabora uma estrutura própria que, aparentemente, não está onde a colocamos. Esse olhar é a dimensão do pensamento sobre uma arquitetura, sobre uma paisagem que espera ser articulada, espera ser posta em movimento. O espaço e a duração não estão delimitados pelo espetáculo. A obra é um olhar, e não um objeto, uma coisa diferente de quem olha.

A arquitetura de *O olhar do Orfeu* inscreve o espectador na trajetória do espetáculo, articulando o movimento dos atores, a sequência das cenas, a imagem do cenário e a posição da plateia na direção da perda do sentido contido no movimento de olhar. Coloca o espectador na posição de olhar o olhar de Orfeu. Essa inscrição do público no espaço da obra o torna também um ator na construção. Não um ator atuante na estrutura da cena, mas atuante nesse olhar que constrói a obra. O espetáculo não conta uma ideia, ele estabelece no seu próprio movimento a ideia da perda que se articula em todos os níveis.

O artista, o espetáculo e o espectador estão inseridos no movimento de olhar uma obra de arte. E esta obra é o pensar o sentido da paisagem. A obra é o dimensionar o espaço de quem olha no espaço físico do espetáculo. A construção é criação do sentido deste movimento vazio de construir.

1989

Figura 23. Montagem do cenário de *O olhar de Orfeu* no pátio interno do FCC.

Beto Tibaji
25 m^{2*}

O ator em *O olhar de Orfeu* não está nunca na cena porque ela *é* em sendo vista de longe, de cima. O ator está sempre recolhido, obrigado pelas circunstâncias a conquistar-se. E que circunstâncias são essas? Um pátio interno de 25 m^2. Nele, algumas passarelas por onde só resta andar; portas e escadas que não levam a lugar nenhum; refletores que o ator vê acendendo e apagando sem nunca ter uma ideia do todo, sem sentir os efeitos de luz; impossível saber se, e como, o público escuta a sua voz, sobretudo quando conjugada à música. E assim por diante. O ator não tem nenhum elemento cênico a seu favor e, portanto, não pode se sentir na cena. Esta requer não apenas a distância do espectador, mas também a do ator. Esse afastamento se dá porque a cena não é um lugar já dado onde o ator pode ou não estar. Em *O olhar de Orfeu*, o ator não pode estar na cena, o que o obriga a estar em cena. Estar em cena é conquistar-se.

---

[*] Ensaio originalmente publicado em 1989, no número 4 da revista *Arte e Palavra*, editada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ), cujo tema foi *Orfeu*.

O ator se encontra abandonado. Insulado onde talvez devesse ser acolhido, surge-lhe uma questão: o que fazer quando não tem ideia do que o público vê? A distância que os afasta impede o ator de ter uma ideia do todo, obrigando-o a trabalhar cegamente sem saber o que está sendo visto. Se em uma cena ele deve agir segundo os princípios do que se chama geralmente de naturalismo, isso de maneira alguma quer dizer que se vê uma cena naturalista. Restaria então ao ator sucumbir a essa distância e abandonar-se ao jogo do diretor? Ou deve o ator tomar as rédeas da situação, ignorar essa distância e tentar superá-la, buscando tirar de seu íntimo emoções comuns a todos os seres humanos? Deve ele agir irracionalmente para resolver o problema? Esta situação não é específica de *O olhar de Orfeu*; ela é apenas o agravamento de uma questão na qual se dá toda e qualquer obra. Mas como resolvê-la? É preciso, no entanto, pensar os fundamentos desta questão. Afinal, que distância é esta que mantém afastados da cena ator e espectador? Que distância é esta que afasta Orfeu e Eurídice? Este afastamento não é separação de coisas e pessoas já dadas. Cena e distância em *O olhar de Orfeu* não estão dadas de antemão. Elas não são mensuráveis nem imensuráveis. São, sim, incomensuráveis, sua medida não é outra senão sua própria medida.

Em *O olhar de Orfeu*, há portas. Portas que não separam, portas que não tiram nem levam Orfeu a nenhum espaço já previamente dado. Elas não dizem que teatro é convenção e que deve assumir-se enquanto tal, nem dizem que teatro é convenção e que é preciso escondê-la. Elas evocam essa distância enquanto tensão. Não tensão entre duas coisas distintas. Tensão na qual ator, espectador, Orfeu, Eurídice, cena se dão. Essa distância enquanto tensão (no que concerne ao ator) é descrita por Jerzy Grotowski numa entrevista em 1968: "Uma coisa é clara: o ator deve dar-se, e não atuar para si mesmo ou para o espectador. Sua busca deve dirigir-se de dentro de si mesmo ao exterior, mas não pelo exterior"[2] (Grotowski, 1968, p. 32).[3]

1987/1988

[2] No original: "One thing is clear: the actor must give himself and not play for himself or for the spectator. His search must be directed from within himself to the outside, but not for the outside".

[3] GROTOWSKI, Jerzy. An interview with Grotowski. [Entrevista cedida a] Richard Schechner; Jacques Chwat. *The drama review: TDR*, Cambridge, v. 13, n. 1, p. 29-45, 1968.

Muniz Sodré

Cultura negra e ecologia[1]

Tempos atrás, vivi no terreiro baiano do Axé Opô Afunjá um instante radicalmente ecológico. Era uma tarde de meio de semana, eu levava a visitar o espaço da comunidade-terreiro alguns amigos meus. Depois das visitas às casas, um ogã (título honorífico de certos membros do culto) conduziu-nos até o mato: queria presentear um dos visitantes com uma muda de planta. Ali, cercados de vegetação, todos viram-no abraçar um tronco – o velho Apaoké –, murmurar algumas palavras e pedir licença à árvore para arrancar-lhe um broto.

A cena ainda é intensa na memória, talvez porque em sua simplicidade contraste a fundo com um discurso que vem ganhando foros na *Urbs* contemporânea (ganhando inclusive lugares nos parlamentos) – o da ecologia. Não se tratava ali de falar sobre a relação que o indivíduo deve ter com o

[1] Texto da palestra organizada pelo Fórum de Ciência e Cultura (FCC/UFRJ) apresentada pelo autor no dia 15 de outubro de 1988. Publicado pela primeira vez pelo Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos da Escola de Comunicação (ECO/UFRJ em 1989 (SODRÉ, Muniz. *Cultura negra e ecologia*. Rio de Janeiro: UFRJ-Ciec, 1989. 16 p.).

meio ambiente, não se tratava do discurso liberal do preservacionismo, mas de agir de tal maneira que o elemento natural, a árvore, se tornasse parceira do homem num jogo em que cosmos e mundo se encontram.[2]

Aí está uma postura ecológica radical − distante das apóstrofes neopanteístas do ecologismo pequeno-burguês −, porque não resulta de nenhum voluntarismo individualista, mas de uma cosmovisão de grupo, que torna essencial a confraternização com plantas, animais e minerais. Para o grupo negro, o território como um todo é um patrimônio a ser respeitado e preservado. Ele sabe, um provérbio nagô-cubano reitera, que só aprende quem respeita.

As plantas têm um estatuto muito especial para os africanos e seus descendentes. Andando na mata, o *babalossain* (zelador de Ossain, orixá que acolhe o mistério das folhas), ou o simplesmente iniciado que tenha "mão de ofá" (capacidade para colher as folhas), preocupa-se, antes de tudo, com o respeito à distribuição simbólica da vegetação. Ele está convicto de que "sem folha, não há deus" (aforismo nagô) e também de que é preciso dirigir-se às plantas na linguagem dos deuses − palavras e cânticos apropriados. Toda folha tem a hora certa de ser colhida, tem uma abordagem específica. O iniciado também sabe que Ossain pode às vezes brincar com o humano, vetando-lhe por instantes a visão de determinada planta, para liberá-la depois. A mata é, assim, um lugar de encantamento ou um lugar "ativo", tal como entendia Spinoza (na *Ética*) ao falar de *natura naturans* ("natureza naturante") e *natura naturata* ("natureza naturada"). No primeiro caso, a natureza apresenta-se como divina e ativa em oposição a uma natureza passiva, puramente material.

Bem outra é a atitude corrente do homem ocidental. Schopenhauer chamava-o de "madeireiro", porque é capaz de percorrer uma linda floresta, sempre perguntando: "Em que me pode esta árvore ser útil? Quantos metros cúbicos de madeira produziria ela? No ano passado, lucrei tanto; este ano, preciso ter mais lucro". Este ser do cálculo e da quantidade está sempre no

[2] Essa atitude registra-se também fora da dimensão mítico-religiosa. É o caso do seringueiro amazonense, descendente de índios, que explicava aos estudantes de uma universidade de Brasília: "Na floresta, não temos inimigos, todos são sócios que dividem a sobrevivência; até mesmo o gavião e a piranha" (cf. *Jornal do Brasil*, de 6 ago. 1987, p. 17).

passado ou no futuro, jamais no presente, que se esvazia, perde intensidade diante da espera prometeica do que vai acontecer.

A visão positivista do futuro, que tem alimentado a ideia ocidental de progresso, costuma ser antiterritorial ou antiecológica, por deixar-se reger inteiramente pela lógica da quantidade, aquela implícita na rentabilidade das economias de escala. Num país como o Brasil, isso tem graves consequências, quando se examinam as relações do Estado e das grandes empresas com os territórios e suas comunidades. Os planos de desenvolvimento ou de industrialização revelam-se incapazes de apreender a realidade histórico-cultural das populações (das tribos indígenas às pequenas comunidades pobres) no que diz respeito às relações com o meio ambiente, a terra e os recursos naturais. Não se trata de incapacidade no nível da competência racionalista, mas no nível da atitude em face do mundo. Essa atitude reflete hoje a impotência do código cultural da Modernidade ocidental pós-industrializada quando se trata da organização coletiva dos comportamentos, da determinação de finalidades humanas, de fazer com que objetos e fins correspondam às pulsões do grupo.

Na verdade, é possível dialogar com o ambiente e chegar à conclusão de que uma determinada atitude tecnológica pode levar à destruição do território. Voltando à cena em que se abraça e fala com a árvore: um gesto de "bom selvagem"? Árvore não ouve? No entanto, um cântico ao orixá Xangô, originário do Oyó, diz: *Bi yio soro a so igi e ania*... ["Você pode transformar-se em árvore como ser humano..."]. Vale também a pena recordar uma pequena história de Chuang-Tzu, portanto, de dois milênios e meio atrás:

> "A alegria dos peixes"
>
> Chuang-Tzu e Hui
> atravessaram o rio Hao
> pelo açude.
>
> Disse Chuang:
> "– Veja como os peixes
> correm tão livremente:
> isto é, a sua felicidade".
> Respondeu Hui:
> "– Desde que você não é um peixe,
> como sabe o que torna os peixes felizes?"

Chuang respondeu:
"– Desde que você não é eu,
como é possível que saiba que não sei
o que torna os peixes felizes?"

Hui argumentou:
"– Se eu, não sendo você,
não posso saber o que você sabe,
daí se conclui que você,
não sendo peixe,
não pode saber o que eles sabem".

Disse Chuang:
"– Um momento:
vamos retornar
à pergunta primitiva.
O que você me perguntou foi
"como você sabe
o que torna os peixes felizes".
Dos termos da pergunta
você sabe, evidentemente, que eu sei
o que torna os peixes felizes.

"Conheço as alegrias dos peixes do rio
através da minha própria alegria, à medida
que vou caminhando à beira do mesmo rio. (Merton, 1977, p. 126)

O ogã, o babalossain sabem das árvores e das folhas porque também caminham "à beira de um mesmo rio", que é a tradição nagô. Abraçar a árvore e a tradição é a mesma coisa, um ato de reafirmação da ordem cósmica, onde todos os seres inter-relacionam-se numa parceria simbólica – a reafirmação, portanto, de um princípio que obriga a uma totalidade simultânea dos entes.

Platão: "Um princípio é também um deus que, instalado entre os homens, salva tudo, caso receba de cada um dos que têm em mãos o empenho apropriado" (*Diálogo das Leis*, VI Livro, 775 e 2-5). Esse "princípio" diz-se, em grego, *Arkhé*. Não significa início dos tempos, começo histórico, mas eterno impulso inaugural da força de continuidade do grupo. A *Arkhé* está no passado e no futuro, é tanto origem como destino, e por isso Heráclito de

Éfeso sustenta, num fragmento, que *Arkhé* é *Eskaton*. Pode-se acrescentar: *Arkhé* é esperança, não como utopia, mas como terreno onde se planta o axé da mudança.

Recordemo-nos da metáfora marxista do edifício, para explicar o que é infraestrutura (as fundações) e superestrutura (os andares, as paredes, o uso das instalações). A metáfora deixa de lado, entretanto, o terreno onde se implantam as fundações. Pois bem, esse terreno pertence à *Arkhé*.

Arkhé traduz-se também por *tradição*, por transmissão da matriz simbólica do grupo. O verbo latino *tradere* (de onde se deriva *traditio*) significa transmitir ou entregar. Mas tradição não implica necessariamente a ideia de um passado imobilizado, a passagem de conteúdos inalterados de uma geração para outra. Esta é a tradição negativa (existe, assim como nada negativo), e não positiva, que se dá quando a ação humana é plena, isto é, quando se abre para o estranho, o mistério, para todas as temporalidades e lugares possíveis, não obstruindo as transformações ou passagens.

Na verdade, toda mudança transformadora, toda revolução, ocorre no interior de uma tradição, seja para recusar o negativo, seja para retomar o livre fluxo das forças necessárias à continuidade do grupo. Desconhecer a força da tradição na mudança é supor, como observa Spinoza, que os homens não poderiam ter forjado o ferro sem ter um martelo (de ferro). Argumenta:

> Para fazer o ferro, precisar-se-ia de um martelo e, para se ter martelo, é preciso fazê-lo, para o que se necessita de outro martelo e de outros instrumentos, os quais também supõem outros instrumentos e assim ao infinito; e desse modo em vão tentaria alguém provar que os homens poder têm de forjar o ferro. (Spinoza, 1983, partes 30, 31)

O ferro pôde efetivamente ser forjado porque a experiência prévia das técnicas (a tradição) era tão sólida quanto o próprio material novo. A transformação ocorreu como uma conquista do que já era. E a tradição afirma-se desse modo como enraizamento num território e como possibilidade de ação coletiva. A comunhão ou a comunidade dos homens é consequência ética da adesão aos valores de uma tradição positiva. Esses valores não são, claro, indiferentes, isto é, não se trata de qualquer valor de mudança − é preciso alinhá-lo com a *Arkhé* do grupo.

Comunidade, por sua vez, não é o espaço utópico de trocas beatíficas, isenta de conflito e luta. É antes o lugar histórico possível em que a tradição se instala como uma dimensão maior do que a do indivíduo singular, levando-o a reconhecer-se nela como algo diferente de si mesmo, como um grande outro que inclui tanto pedras, plantas, animais e homens como a própria morte, com a qual se institui uma troca simbólica na forma do culto dos ancestrais. Ao se obrigar (pois é de uma obrigação que se trata, a obrigação é uma regra fundamental da comunidade-terreiro) a assumir-se existencialmente como um outro, o indivíduo reconhece a sua relação com o contingente (o não necessário), aprende a reconhecer os limites e, portanto, a jogar com eles. A transformação não aparece assim como uma rejeição cega do passado, mas como a entrada num movimento em que se percebe a relatividade ou a contingência dos limites.

Esse movimento, que já definimos como caracterizado pela territorialização, pela força, pela afirmação alegre do mundo, é capaz de gerar um saber. Ao nos indagarmos sobre a natureza desse saber, pensamos num texto do fenomenólogo alemão Max Scheler (1986, p. 7-18), em que se distinguem três formas: o saber de dominação ou de realização, o saber de essência ou cultural e o saber metafísico ou de salvação.

A primeira forma, relativa às "leis das coincidências espaço-temporais das realidades contingentes", é a que se põe a serviço do poder técnico sobre a natureza, a sociedade e a História. Trata-se do saber científico, que hoje alicerça a civilização ocidental.

A segunda, o saber da essência, refere-se "às formas do ser e da estrutura essencial de tudo que é". Não importa aqui a contingência ou a existência real das coisas, mas a estrutura invariável ou as qualidades essenciais. A essa espécie de saber, basicamente filosófico, pertenceriam os verdadeiros conhecimentos da razão.

O terceiro tipo, o saber metafísico ou de salvação, resultaria da

> associação dos resultados das ciências positivas voltadas para a realidade com a filosofia primeira voltada para a essência e a associação de ambas com os resultados das disciplinas dedicadas aos valores (a doutrina geral do valor, a estética, a ética, a filosofia da cultura).

Em outro texto, Max Scheler (1986, p. 19-58) aborda a categoria "saber cultural" como variação do saber filosófico. Cultura, enquanto guia geral do comportamento humano, apresenta-se para ele como "categoria do ser, não do saber e da experiência", portanto, como algo relativo à formação de um ser humano total. Nesta perspectiva, cultura não é o cultivo de forças postas a serviço de uma função, não é a aprendizagem regida por uma finalidade estrita (como uma profissão, por exemplo), mas um verdadeiro crescimento funcional do espírito no processo de conhecimento.

Por mais que se desvincule da ética protestante, implícita na ideia de cultura como um saber para a profissionalização, e valorize a noção de um saber disponível capaz de tornar-se uma "segunda natureza", a conceituação de Max Scheler não se aplica inteiramente ao saber de *Arkhé* negra, por basear-se na acumulação de sentido humanista na consciência individual. Cultura é aí saber de competência, digerido e assimilado pelo indivíduo ao longo de sua existência concreta.

Sem dúvida, *Arkhé* implica também o saber da essência, no que diz respeito às formas elaboradas pelo grupo para acolher os modos do pensar, a intuição, o gosto estético, o sentimento religioso, os juízos de valor. Mas o fato é que o conceito de cultura subsumido na categoria "saber cultural" depende muito da metafísica da representação e aplica-se particularmente a civilizações como a Grécia pós-socrática e a China Antiga, tais como são interpretadas pela ideologia humanista na Modernidade.

Essa ressalva é importante porque a rigor a própria ideia de cultura, da forma como se estabeleceu na Modernidade ocidental − implicando produção de sentido para a ideologia do Homem Universal − é inadequada às estratégias de relacionamento com o real como as desenvolvidas pelos grupos étnicos na diáspora escrava. Na verdade, o simbolismo negro é antitético àquilo que o Ocidente chama de cultura. Mas hoje essa palavra tem circulação obrigatória. Por isso empregamos a expressão "cultura negra", sempre entendendo "cultura" como o modo pelo qual um agrupamento humano relaciona-se com o seu real (isto é, a sua singularidade ou aquilo que lhe possibilita não se comparar a nenhum outro e, portanto, lhe outorga identidade), e não como um butim de significações universais, a exemplo do bolo acumulado do capital (Sodré, 1983).

Desse modo, as aproximações que às vezes fazemos entre a cultura de *Arkhé* e cultura helênica, por exemplo, não visam "prestigiar" os negros, atribuindo-lhes um certificado clássico. Este é o risco em que às vezes incorrem certos empreendimentos de busca de uma "classicização" para o passado africano. Pode-se pensar nos achados que afirmam uma primordialidade erudita para o homem africano, mas com um prisma, com um estilo de olhar marcadamente europeu, por reconfirmar, no âmbito do passado arqueólogo e histórico da África, a ideologia eurocêntrica da cultura.

Quando associamos o terreiro à *Polis* ou quando citamos clássicos gregos, não somos impelidos por nenhum efeito de demonstração acadêmico, mas pela intenção de jogar com fragmentos de aproximações entre diferenças, destacando pontos de semelhança entre espaços e tempos que a História, entronizada pela Modernidade ocidental, vê como absolutamente distintos. Insistimos sempre, porém, na fragmentariedade dessas aproximações, algo bem distante de um espelhamento coerente e institucionalizado por uma suposta universalidade de cultura.

É assim destacável o discurso de Péricles (em homenagem aos mortos na Guerra do Peloponeso), quando ele proclama Atenas como um lugar único, não definido pelas funções que propicia, mas pela irrepetibilidade do lugar, pela singularidade do território − Atenas como um espaço impossível de ser duplicado. Ou então Temístocles, quando conclama a população ateniense (por ocasião da Primeira Guerra dos Persas) a mudar-se temporariamente para as embarcações gregas (a famosa "muralha de madeira" vaticinada pelo oráculo) até a vitória sobre os inimigos. São exemplos de afirmação da especificidade do lugar, mesmo quando este se desloca fisicamente − e isto tem a ver com o território definido como comunidade-terreiro.

Destacáveis são ainda os pensadores ditos pré-socráticos e os posteriores, quando se abrem à apreensão do real por vias que atravessam as aparências, os jogos e os mitos, e não exclusivamente o ser metafísico, o trabalho produtivo e a verdade racionalista. Esse destaque impõe-nos precaução contra categorias que definam as culturas de *Arkhé* pela privação ou pela falta. Nessas categorias, o homem da tradição é sempre visto como um sujeito da espacialidade (sem História), da oralidade (sem escrita) ou da festa (sem trabalho). Mas o que fica evidente nas confrontações culturais é que nenhuma

dessas características de "arcaico" ou "selvagem" se apreende realmente por uma falta ("sem"), ou seja, que a oralidade não se entende pela "falta de escrita" ou a espacialidade pela "falta de História".

Na verdade, as culturas de *Arkhé* conhecem a passagem do tempo, têm memória do passado, vivenciam esperanças, mas não fazem da mudança acelerada de estados (concepção ocidental de História) o princípio dominante, porque admitem outras temporalidades. Evidentemente, isso postula uma outra organização da consciência, que não é "pré-lógica" ou "esquizofrênica", mas simplesmente *outra*. Para tal consciência, o conceito de "inconsciente", ou mesmo de "aparelho psíquico" (segundo as formulações de Freud), não terá a mesma validade e o mesmo poder de aplicação.

É que esses conceitos pressupõem a plenitude ideológica de "saber cultural", enquanto a *Arkhé* tem realmente a ver com um "saber do símbolo". A palavra, sabe-se, vem do grego *syn-ballein*, que significa "lançar junto com", lançar uma coisa junto com a outra, para verificar o possível ajustamento de duas metades. Assim, um pedaço de pau quebrado, que será identificado pelo portador da outra metade, ou mais modernamente, a cédula de dinheiro rasgada ao meio até o cumprimento de uma determinada tarefa.

Gadamer vê a questão desta maneira:

> Um anfitrião dá a seu hóspede a chamada *tessera hospitalis*, ou seja, ele quebra um caco no meio, conserva a metade e dá a outra ao hóspede, a fim de que, quando daí a trinta ou cinquenta anos, um sucessor desse hóspede vier de novo à sua casa, um reconheça o outro pelo coincidir dos pedaços em um todo. (Gadamer, 1985, p. 50)

O símbolo é, portanto, algo com que se recorda a alguém uma coisa ou um antigo conhecido, mas também o próprio fundamento de constituição (a Origem) do grupo. Essa "recordação" é sempre organizadora, por implicar o estabelecimento de um invariante em face da multiplicidade, e leva à celebração do *nomos* original.

O terreiro cultua a *Arkhé*, a tradição, logo, o saber do símbolo. É um saber que não se define pelo racionalismo semântico, isto é, pela redução interpretativa do mundo à língua entendida como código de significações unívocas, mas pelo fluxo de força que depende da existência do indivíduo concreto num "aqui e agora" (princípio diferente do implícito na escrita)

e pelo deslizamento contínuo do sentido num território (a indeterminação absoluta dos entes). Mais do que uma pletora de significados, o *orixá* (deus), base do saber tradicional do negro, é símbolo, logo, força.

O conhecimento simbólico não se transmite por enunciados axiomáticos, mas pela narrativa − em geral, pequenas histórias adaptáveis às variadas circunstâncias de lugar e tempo.

Um caso verídico, parte de uma história de vida, pode esclarecê-la quanto ao funcionamento histórico do símbolo. Uma autoridade no culto nagô encontrava-se com a esposa em Londres, quando esta, depois de um exame médico, recebeu um diagnóstico de doença grave. Na perspectiva do zelador de orixá, impunham-se uma "obrigação" e uma "consulta" naquele mesmo dia. Mas como encontrar com urgência, em plena capital inglesa, os materiais e o espaço necessários? À noite, num coquetel de embaixada, o zelador deparou-se, por acaso, com o primeiro material: a espátula de plástico destinada a agitar o drinque tinha a forma de espada, um dos emblemas míticos do orixá Ogum. Outros materiais "apareceram" analogicamente e, mais tarde, no quarto do hotel, as penas do travesseiro fizeram as vezes de uma ave. Finalmente, o espaço-mato necessário foi "encontrado" no pequeno jardim em frente ao hotel. O resultado da consulta aos deuses punha em dúvida o diagnóstico médico e aconselhava viajar para outra cidade (Paris era a seguinte no roteiro), a fim de melhor esclarecimento da situação. Em Paris, novos exames médicos e um novo resultado que atestava o engano do primeiro.

Não discutiremos nenhum aspecto "mágico" nessa história. Isto seria aqui apenas uma estéril redução do simbolismo nagô à semântica da estranheza ocidental. O que nos interessa mesmo é destacar o saber de que se revestiu cada um dos gestos do zelador de orixá − garantidos pela preservação de um milenar conhecimento mítico-religioso − e a plasticidade da simbolização. Na crise, os materiais foram adaptados por meio de um acerto simbólico, fazendo-se flutuar a significação, mas mantendo-se íntegros os princípios originários.

Estamos bem distantes da unívoca significação dos materiais que caracteriza o saber cultural no Ocidente. Como o símbolo se manifesta principalmente pelo jogo (ritos, festas) que veicula a história do grupo através da

participação coletiva, e não de conteúdos dogmáticos, nele não tem vigência a abstração − fixa, externa − do sentido. Não se impõe o sentido como um equivalente universal de linguagem, mas a força da analogia, pronta a instalar-se no território possível.

Por outro lado, esse tipo de conhecimento não pode ser chamado de "cultura popular". Esta não passa do conceito da mistura entre a apropriação desigual de mecanismos simbólicos da cultura burguesa (já que é feita por estratos sociais marginalizados) e simbolizações provindas de culturas não cristãs, quase sempre numa tensão, conflitiva com a ideologia dominante. Além disso, esse adjetivo "popular" costuma ser entendido como "simplificação" em confronto com o erudito ou o complexo.

Ora, nada disso aplica-se ao saber tradicional do terreiro, que é complexo e erudito, acessível apenas pelo caminho lento da iniciação. Ao invés de "simplificação", convém, entretanto, o termo *simplicidade*, incluindo-se a conotação hegeliana (*Die Einfache*) de "força" ou então de "vontade", à maneira do que indicava, no século passado, um hegeliano como M. Stirner, para quem o saber atingiria o seu fim, transcendendo-se, quando se torna "simples e direto", ou quando se faz instinto e vontade (força).

Trata-se aí de um saber diretamente ligado à vida, existencial, porém marcado pela subjetivação da consciência, isto é, pela noção ocidental de pessoa, que impõe a forma individualizada da consciência teológica e jurídica dominante. Nessa forma, verdade e pessoa encontram-se sob a égide da Razão universal. É pela subjetivação que a ordem racionalista dos signos busca sempre recuperar ideologicamente as diferenças instituídas pela ordem dos símbolos, que implicam liturgia e pluralidade do sentido. A ordem simbólica, a cultura de *Arkhé*, contorna a lei de representação da verdade universal como condição absoluta de afirmação do ser humano.

A manifestação racista

No entanto, a resistência do saber do símbolo à sua classificação pela metafísica representativa (classicamente incluída no conceito europeu de cultura) provoca a manifestação racista, tanto contra o símbolo como contra o seu portador, o homem negro. O racismo ocidental é o sintoma do conflito entre a razão burguesa − produtora de um tipo ideal que é o sujeito do

saber configurado como consciência individual racionalista e significativa – e a pluralidade das forças, que se deixa ver como um corpo coletivo, avesso à edipianização, tanto familial como social (educação clássica). O sintoma racista sustenta-se, em última análise, na separação radical que a Modernidade europeia opera entre natureza e cultura. O "outro" é introjetado pela consciência hegemônica como um ser-sem-lugar-na-cultura.

Emerge daí uma semiótica da monstruosidade: para a consciência subjetivada, edipianizada, o "afro" é um homem que a consciência eurocêntrica não consegue sentir como plenamente humano; é como o monstro, não um desconhecido, mas um conhecido que finalmente não se consegue perceber como idêntico à ideia universal de humano.

Não se consegue, na verdade, admitir um lugar pleno para o outro. É preciso negar ao outro uma territorialidade – o que faz lembrar do egípcio Untertesen III, faraó da Décima Segunda Dinastia que, depois de derrotar os súbios (etnia do sul da África), traçou uma fronteira e proibiu-lhes a passagem. Isso ainda não é racismo, é tão somente a imposição de um vencedor. Mas serve como um modelo que universaliza a consciência formada pelo saber cultural da Europa: o negro não atravessará a fronteira que separa natureza de cultura, ficando em consequência com a imagem de um ser culturalmente desterritorializado e, portanto, sem força humana de ser.

Isso vale igualmente para todo e qualquer agrupamento ou associação que não se enquadre nos pressupostos racionalistas do conceito de *sociedade*. Já no fim do século XVII europeu, associações que não podiam ser classificadas como resultantes da projeção de sentimentos inatos próprios a todos os homens (os diversos tipos de comunidades) recebiam o anátema de exclusão do direito natural. Essa inclusão universalista moldou a consciência do ocidental.

Por isso, acima de todas as determinações puramente econômico-sociais, o corpo negro – que a consciência racista percebe com visão, tato, olfato e audição contaminados pela representação de uma inumanidade universal – é, por si mesmo, objeto ora de medo, ora de nojo. Medo: o negro, enquanto limite e desconhecimento, implica um desejo que se ignora, uma aproximação que se teme; nojo: identificado à natureza, sem lugar próprio na cultura, o negro é o que deve ser evitado para que se produza o efeito de confirmação narcisista que a consciência burguesa faz de si mesma – no fundo, um efeito

estético, assegurado por uma consciência totalitária (constituída pelo narcisismo do "eu penso, logo existo"), produtora de juízos em que o outro aparece como inumano universal.

O juízo de inumanidade não é só intelectual (caso do racismo doutrinário ou explícito), mas também emocional, tanto no nível de afetos como no de vivências corporais. O diferente (o negro) aparece ao corpo "racional" como um "corpo estranho", inassimilável, a exemplo de um vírus ou de um estranho invasor qualquer.

O negro apresenta-se assim como uma eterna ironia para a Razão ocidental. Esta não consegue decididamente lidar com ele, a não ser no plano dos discursos de reconhecimento formal das diferenças, que vão desde textos legais até enunciados filosóficos afirmadores da igualdade humanitarista dos homens. Deste modo, um "jovem hegeliano", como o alemão A. Ruge, podia mesmo indicar que a questão "os negros são homens?" punha à prova o sistema do humanismo: "Vocês creem que os negros sejam homens? Vocês crerão nisto na Alemanha, pois vocês não têm negros; mas ainda há muitos homens que o negam, os que têm negros" (cf. Löwith, 1981, p. 374). Para Ruge, que via na sociedade burguesa o único estado verdadeiro do homem, a liberação do sujeito (pelo trabalho universalizado) eleva-o automaticamente à condição humana. O negro tornava-se homem ao se tornar, pelo trabalho, burguês.

Quando se abandona o plano doutrinário, visceralmente racista, e se entra no âmbito das práticas cotidianas, costuma ocorrer, na atitude benigna com relação ao sujeito negro, a hipócrita condescendência sentimental ou turística.

Tudo isso é muito frágil porque o grupo eurocêntrico como um todo não pode enxergar nenhuma organicidade simbólica no indivíduo negro nem em sua origem. Só consegue lhe destinar, na consciência, o lugar da desordem orgânica, de um resto inassimilável de História, do que não se simboliza. Isso é sentido agudamente pelo indivíduo negro, especialmente em países muito ricos, como os Estados Unidos. Num inquérito recente, um deles dizia: "Às vezes eu tenho a impressão de que as pessoas estão pensando: 'Por que ainda existem negros?'". Um outro temia: "Eles nunca vão deixar um homem negro ser isto ou aquilo. Se ele crescer demais, será assassinado" (cf. *Newsweek*, 23 mar. 1987).

No Brasil, mesmo a consciência dita intelectual-esclarecida não tem conseguido lidar com a questão da diferença negra – questão que, no entanto, é essencial num país do Terceiro Mundo, onde o descendente de escravo impõe-se historicamente como símbolo ontológico da exclusão social e da opressão de classe.

As obras clássicas de explicação geral da realidade brasileira, surgidas com o fim da Velha República, tropeçam pateticamente, não conseguindo esconder o racismo larval, mesmo quando denunciam os abusos do escravagismo. Por exemplo, Caio Prado Jr., ao falar, em sua famosa *História econômica do Brasil*, da precariedade da agricultura brasileira no século XVIII, afirma:

> [...] o responsável por tal estado de coisas é naturalmente o sistema geral de colonização, fundado no trabalho ineficiente, e quase sempre semibárbaro, do escravo africano. Seria difícil realizar qualquer coisa com trabalhadores desta natureza. (Prado Jr., 1965, p. 92)

É notável como o tom materialista-histórico da obra desafina no sintagma "trabalhadores desta natureza". Ou então o autor simplesmente denega o saber do negro: "Não esqueçam que o escravo africano era em regra o africano boçal recrutado entre as nações do mais baixo nível cultural do Continente africano" (Prado Jr., 1965, p. 180).

A obra não consegue ocultar o incômodo que causa ao paulista – culto, descendente da aristocracia do café, espírito modernista e marxista seduzido pela visão prometeica da História e pelo lugar que São Paulo certamente ocuparia na História do Brasil – a presença do negro na História que ele escreve. Suas denegações e esquecimentos são sintomáticos, ainda que pretendendo basear a sua análise em categorias economicistas como produção, distribuição e consumo. Esquece, por exemplo, que a imigração e a colonização, no século XIX, tiveram objetivos não apenas políticos e militares (ocupação de regiões de valor estratégico), mas principalmente *eugênicos*: era preciso embranquecer a população, pois no quadro da ideologia eurocêntrica dominante, a população escura que servira para a Colônia não serviria para constituir uma nação civilizada, "culta". Denega o material historiográfico que comprova a eficiência do trabalho negro durante a escravatura.

O mal-estar do paulista não se verifica no nordestino Gilberto Freyre que, em seu também famoso trabalho *Casa grande & senzala*, revela precisamente o interesse da etnicidade na elaboração de um modelo explicativo do psiquismo e dos padrões institucionais na formação social brasileira. No entanto, nesse caldeamento étnico, o que realmente sobressai como "cultura" é a matriz ibérica que, temperada pelas contribuições negra e indígena, redundaria num "luso-tropicalismo" brasileiro.

Trata-se de um modelo evolucionista mitigado, que legitima o poder ocidental de inflexão lusa, mas sem aversão explícita ao elemento negro. Este é abordado com uma condescendência paternalista (patriarcal, poderosa), que alterna a visão do escravo com imagens tanto de sofrimento como de contente cumplicidade com o mando do senhor, em geral por meio de enunciados apresentados como ingênuos, capazes de suscitar no leitor sorrisos benevolentes. Um simples fragmento revela o todo: os barbeiros negros costumavam mandar o senhor inflar a bochecha para facilitar a tarefa de barbear. Diziam então: "Sinhô, fazê bochichim".

Esse falar é conotado por Freyre como pitoresco, engraçado. E negro aí é sempre o negro de um "sinhô". De falares arrevesados, apadrinhamentos, costumes peculiares, o sociólogo extrai, ao longo de sua obra, com habilidade romanesca, significações que reconfirmam a identidade hegemônica dos senhores e rebaixam – sem agressividade, cordialmente – a etnia escravizada.

O racismo existe, como se vê, tanto na rejeição agressiva do outro como em sua assimilação condescendente, que leva o sujeito da classe dirigente, ou seu cúmplice, a evocar nostalgicamente a babá negra da infância (é uma espécie de "filogênese" portuguesa a busca de cooptação da mulher pelo colonizador, enquanto se tenta destruir a força combativa do homem), a proteger benevolamente o "seu" negro (que pode ser tanto o empregado doméstico quanto um solitário eleito na multidão dos excluídos) ou a aplaudir a "espontaneidade folclórica" das festas e ritos.

A reação a essas posturas racistas tem passado pelo "etnicismo", isto é, pela reconstrução das diferentes etnias, tanto no quadro de um projeto de continuidade cultural – a exemplo dos cultos negros na diáspora, que operam reelaborações étnicas – quanto de um projeto político, como é o caso de movimentos do tipo Pantera Negra (Estados Unidos) e outros.

Mas o etnicismo ocorre também na guetificação (separação por guetos) de imigrantes, ou então na turistização das diferenças, que exige das culturas do povo uma "autenticidade" (uma espécie de "alma popular") para melhor consumi-las. Dá-se desta forma a manutenção do princípio de identidade das diferenças: o outro tem que ser outro mesmo, ou seja, autenticamente diferente, para ser positivamente avaliado. Incorre-se assim numa forma mais sutil de discriminação, uma vez que o discriminado se obriga a conviver com um clichê (exótico, intemporal e desterritorializado) de si mesmo, terminando por achar-se estranho à sua imagem própria, que no real é sempre marchetada pela História, logo pela conjuntura sociopolítica.

A comunidade-terreiro tem exibido ao longo dos tempos um antídoto para essa dificuldade visceral do Ocidente em face da aproximação real, territorial, das diferenças. Não se trata de nenhuma comunidade fundada em "raça" ou em "autenticidade nacional" (projeto que tem encantado desde românticos nostálgicos até doutrinadores totalitários), mas da afirmação de um espaço de alacridade, de jogo do cosmos com o mundo. Através dele, os negros instauram ritmicamente lugares de acerto entre os homens, de reversibilidade entre os entes, e assim expõem a ambivalência de toda identidade − "que o Ocidente quer, no entanto, estável, universal, hegemônica".

Nada disso é incompatível com a Modernidade, já que na ordem dos símbolos se pode transacionar com qualquer tipo de material. Mas daí se irradia certamente uma força de erosão do princípio da verdade universal alojado, tanto nas ideologias humanistas − que se prolongam nos discursos contemporâneos oriundos dos domínios científicos, técnicos e políticos − como nas consciências humanas que se reconhecem no sol-espelho do poder do Ocidente.

O território como patrimônio simbólico não dá lugar à abstração fetichista da mercadoria nem à imposição poderosa de um valor humano universal, porque aponta o tempo inteiro para a abolição ecológica da separação (sofística) entre natureza e cultura, para a simplicidade das condutas e dos estilos de vida e para a alegria concreta do tempo presente. A presença do júbilo, tanto na raridade do valor de uso como no vazio da onipotente acumulação do capital, coincide com a atitude em que conhecer implica abraçar.

Referências

FUSCO, Tania. Seringueiro dá aula em universidade. *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, p. 17, 6 ago. 1987. (Nacional).

GADAMER, Hans Georg. *A atualidade do belo*: a arte do jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

LÖWITH, Karl. *De Hegel à Nietzsche*. Paris: Gallimard, 1981.

MERTON, Thomas. *A vida de Chuang-Tzu*. Petrópolis: Vozes, 1977.

PLATÃO. *Diálogo das Leis.* [S.l.: s.n.], [s.d.].

PRADO JR., Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1965.

NEWSWEEK. Brothers: a vivid portrait of black men in America. *Newsweek Magazine*, Nova York, 23 mar., 1987.

SCHELER, Max. *Visão filosófica do mundo*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1983.

SPINOZA, Baruch. *Sobre a reforma do entendimento (De intellectus emendatione)*. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1983. Partes 30, 31. (Os pensadores).

PARTE III
Material iconográfico

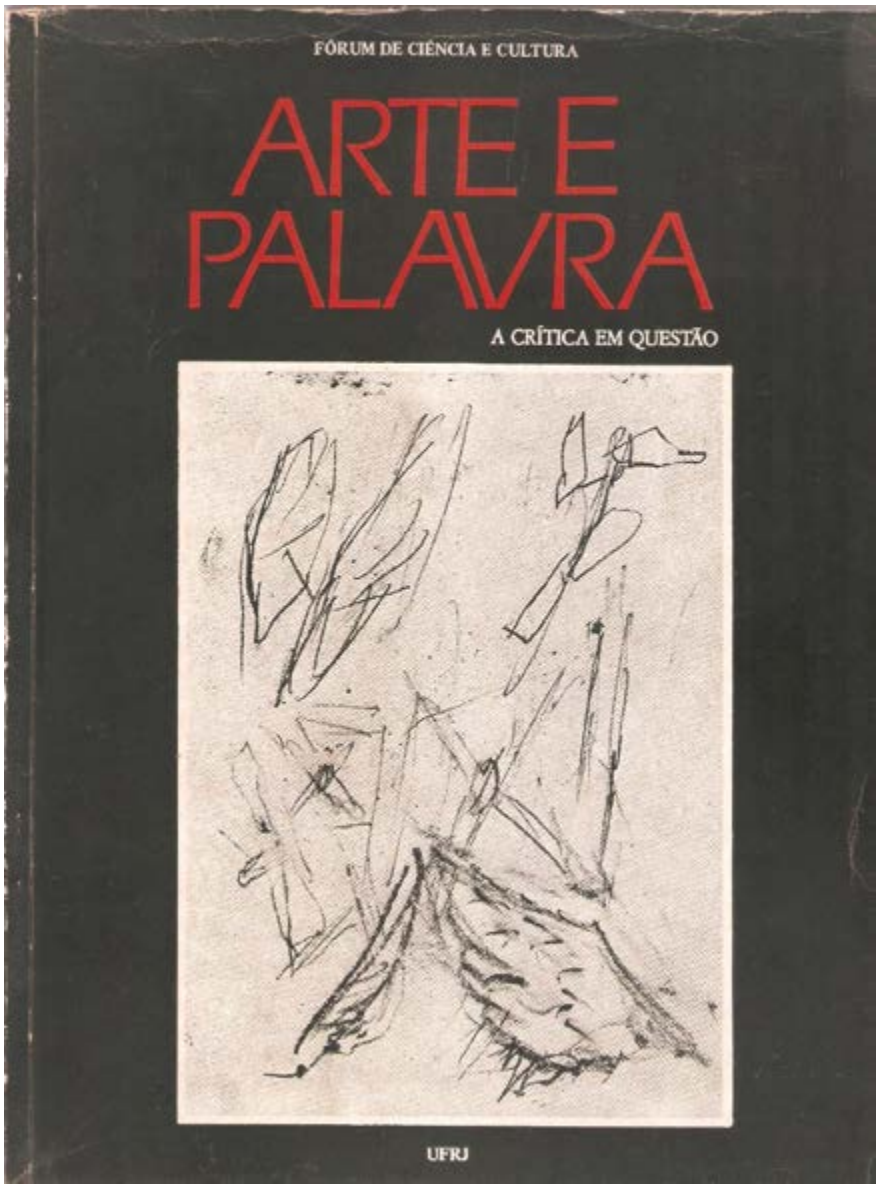


Figura 24. Capa do número 1 da revista *Arte e Palavra*. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

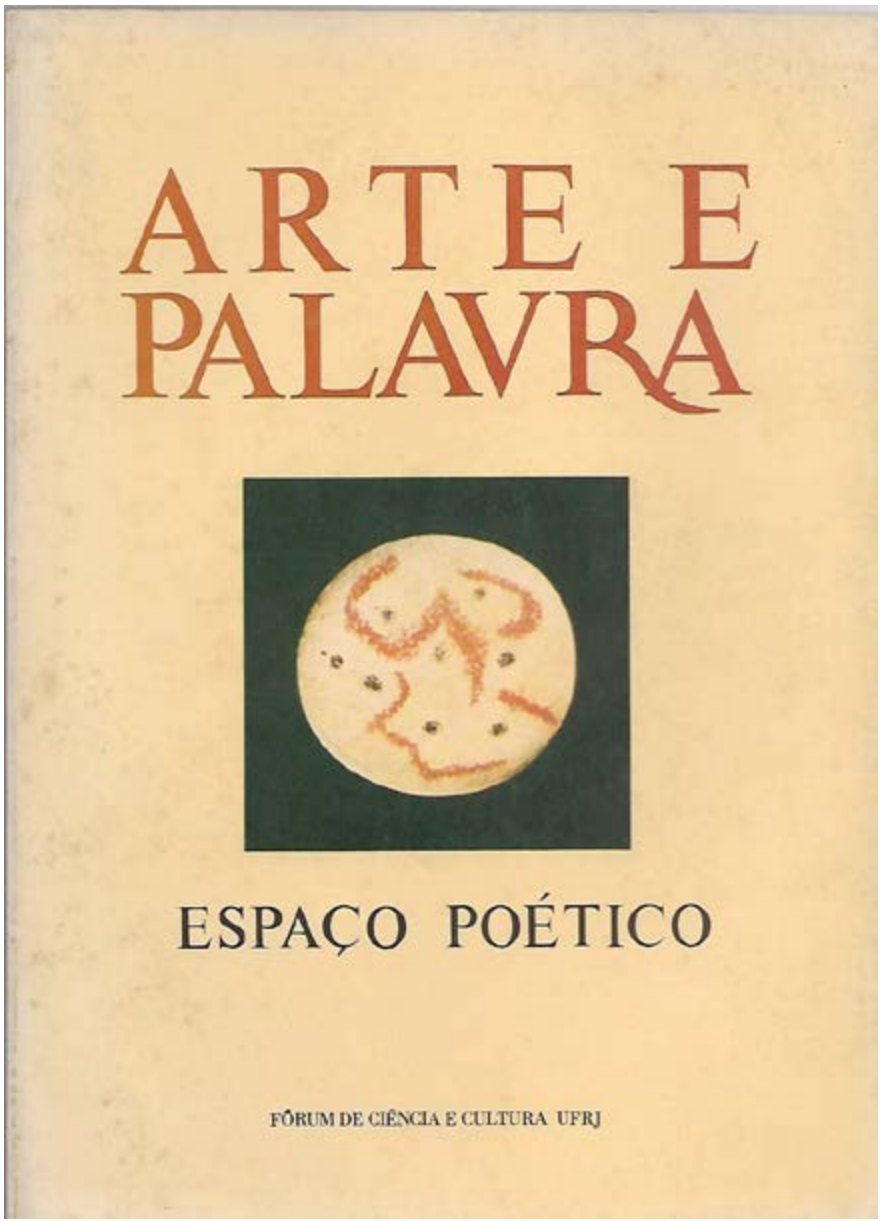


Figura 25. Capa do número 2 da revista *Arte e Palavra*. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

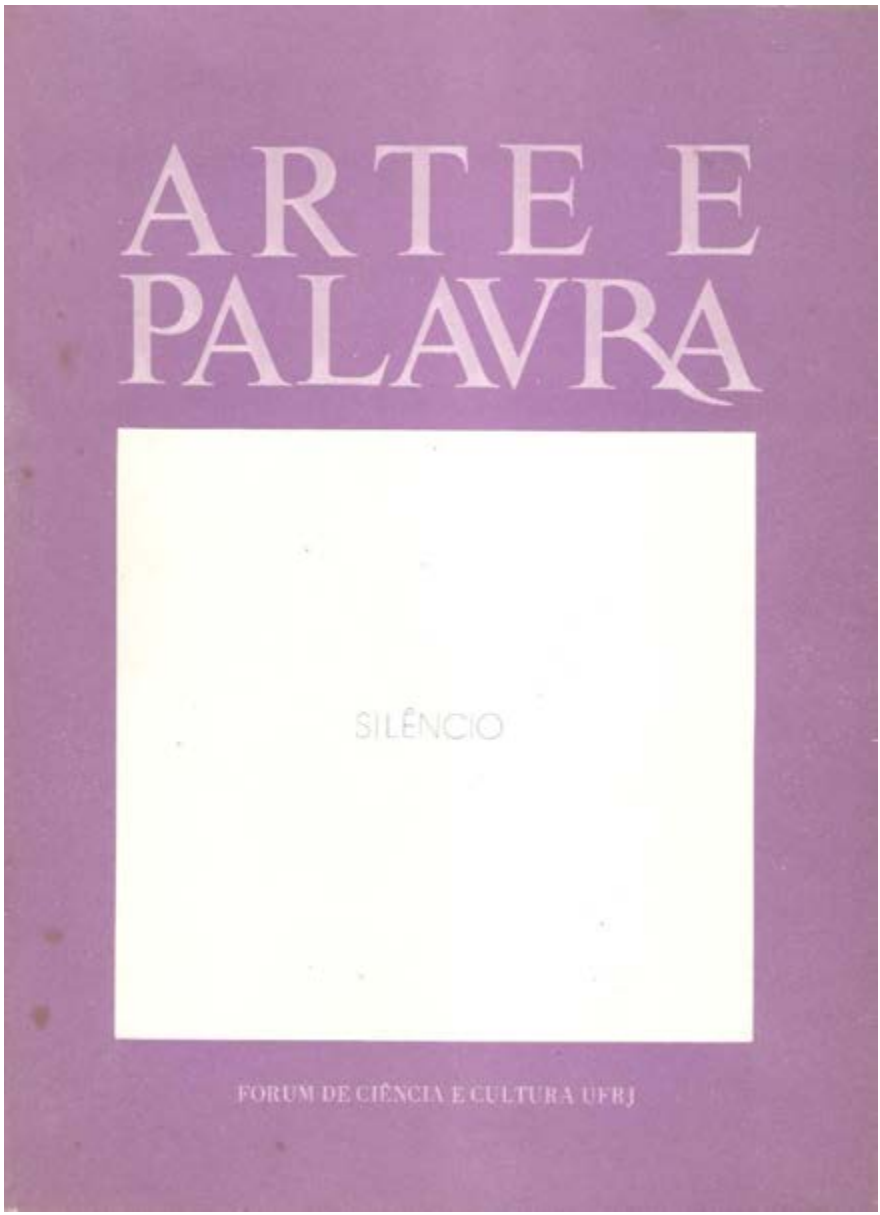


Figura 26. Capa do número 3 da revista *Arte e Palavra*. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

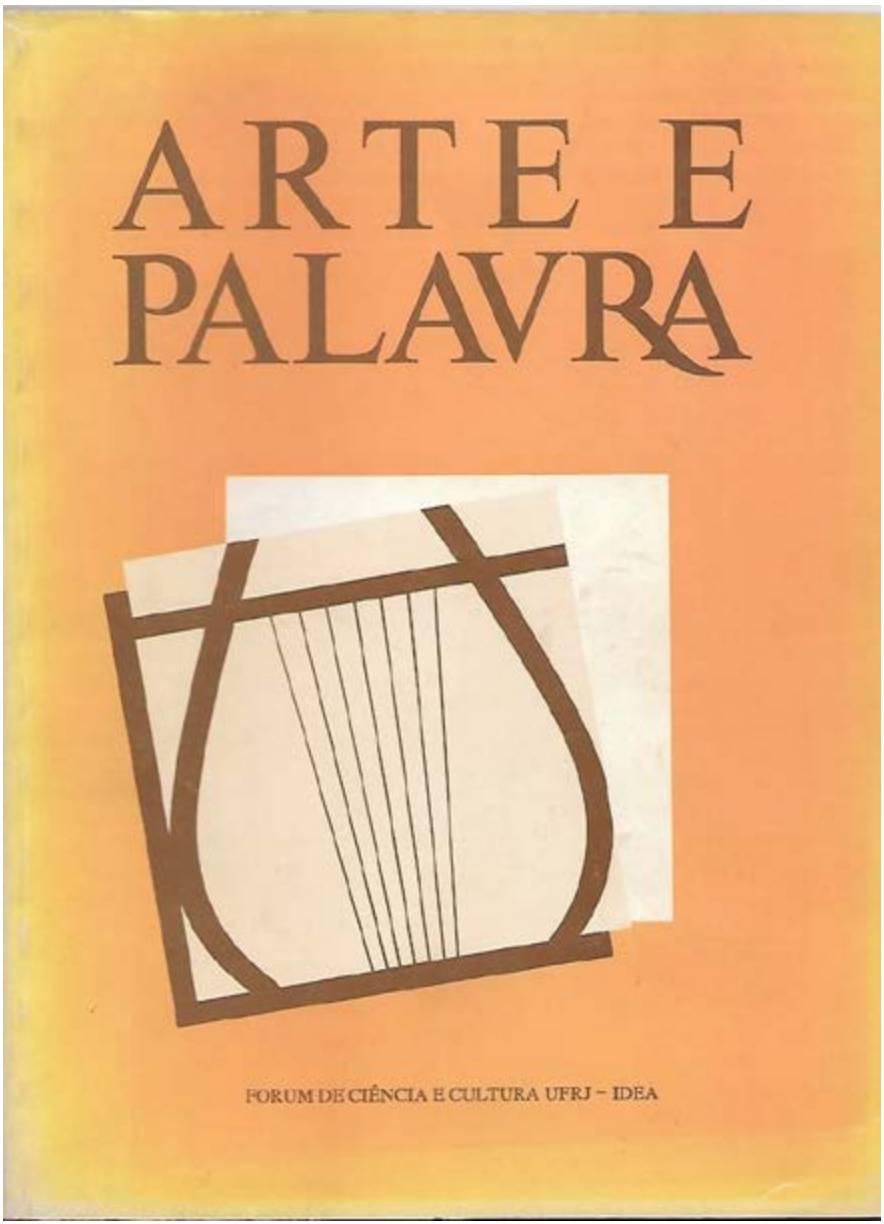


Figura 27. Capa do número 4 da revista *Arte e Palavra*. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Figura 28. Cartaz do Concerto *Marilia de Dirceu: Modinhas do Século XVIII*, realizado no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

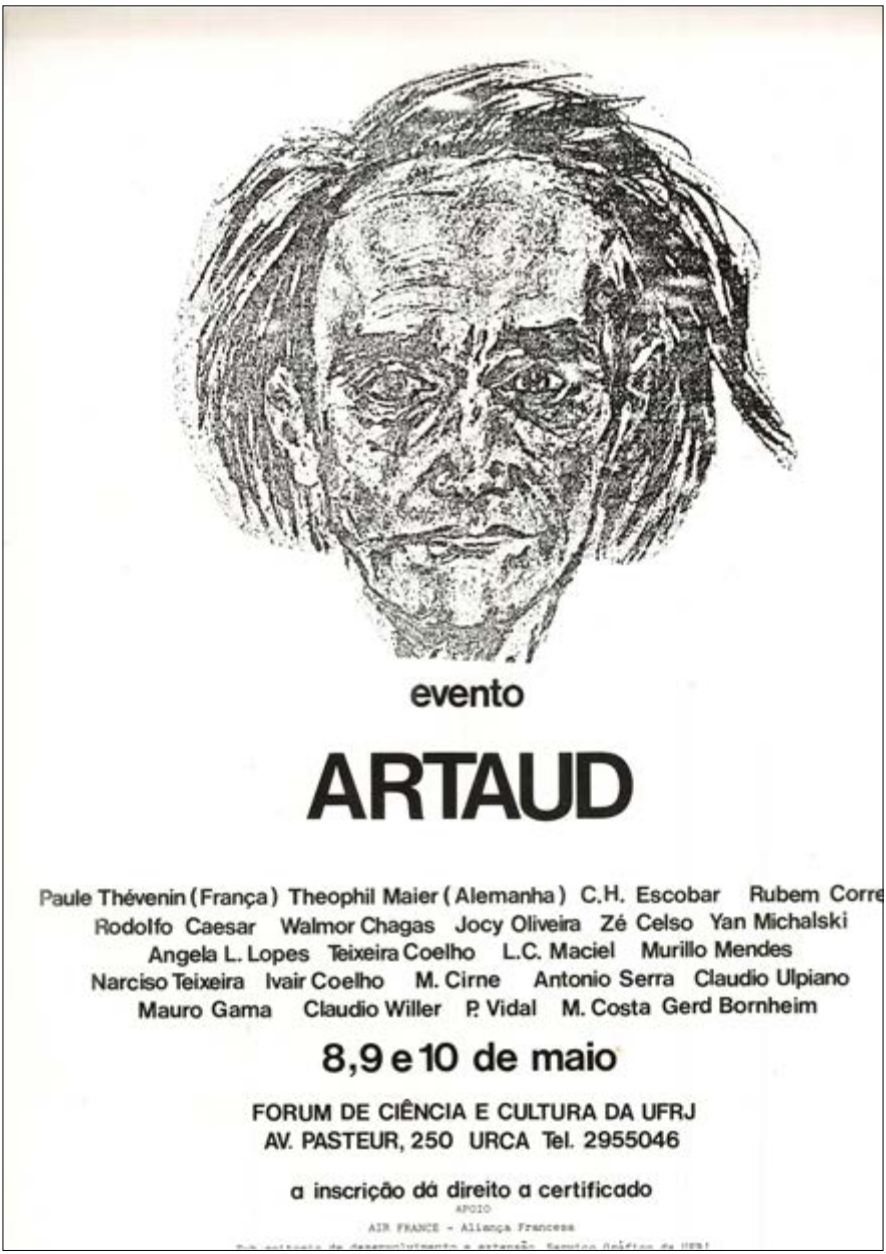


Figura 29. Cartaz do evento *Artaud*, realizado no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Figura 30. Cartaz do espetáculo *O olhar de Orfeu*, realizado no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Figura 31. Claudia Viana e Beto Tibaji no ensaio de *O olhar de Orfeu*, no pátio interno do FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Figura 32. Espaço cênico de *O olhar de Orfeu*. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Figura 33. Beto Tibaji em *O olhar de Orfeu*. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Figura 34. Cartaz do espetáculo *A princesa branca*, realização do FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Figura 35. Christine Lopes no ensaio de *A princesa branca*, no Salão Leopoldo Miguez, realização do FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Figura 36. Christine Lopes em *A princesa branca*, no Salão Leopoldo Miguez, realização do FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Figura 37. Claudia Viana e Christine Lopes em *A princesa branca*, no Salão Leopoldo Miguez, realização do FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Figura 38. Angela Leite Lopes em *Valsa nº 6*, no Salão Vermelho do FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Figura 39. Cartaz do espetáculo *Valsa nº 6*, realizado no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Figura 40. Angela Leite Lopes em *Valsa nº 6*, no Salão Vermelho do FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Figura 41. Angela Leite Lopes em *Valsa nº 6*, no Salão Vermelho do FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Figura 42. Cartaz de pré-estreia do filme *The way it is*, exibido no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

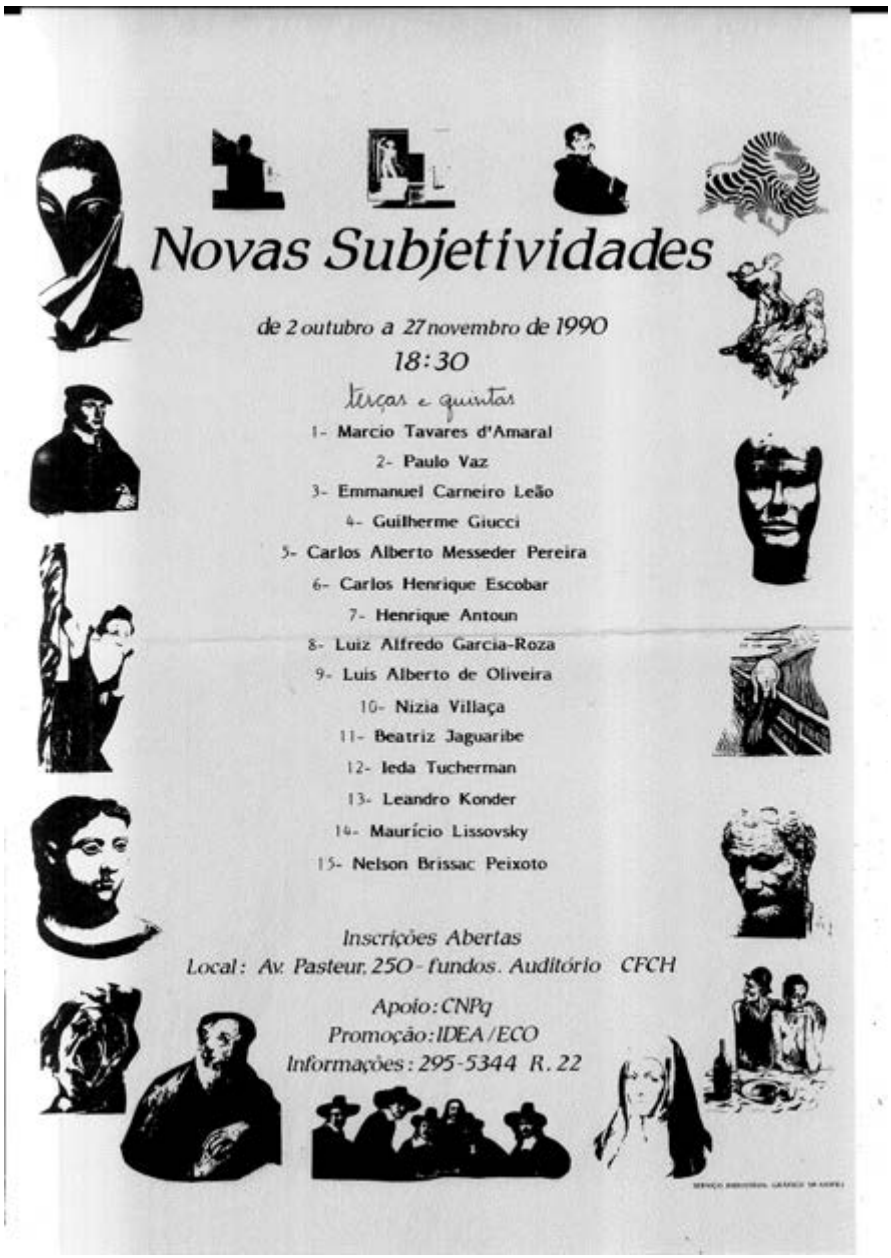


Figura 43. Cartaz do evento Novas Subjetividades, realizado no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Figura 44. Cartaz do concerto *Palavra e Arte*, realizado no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

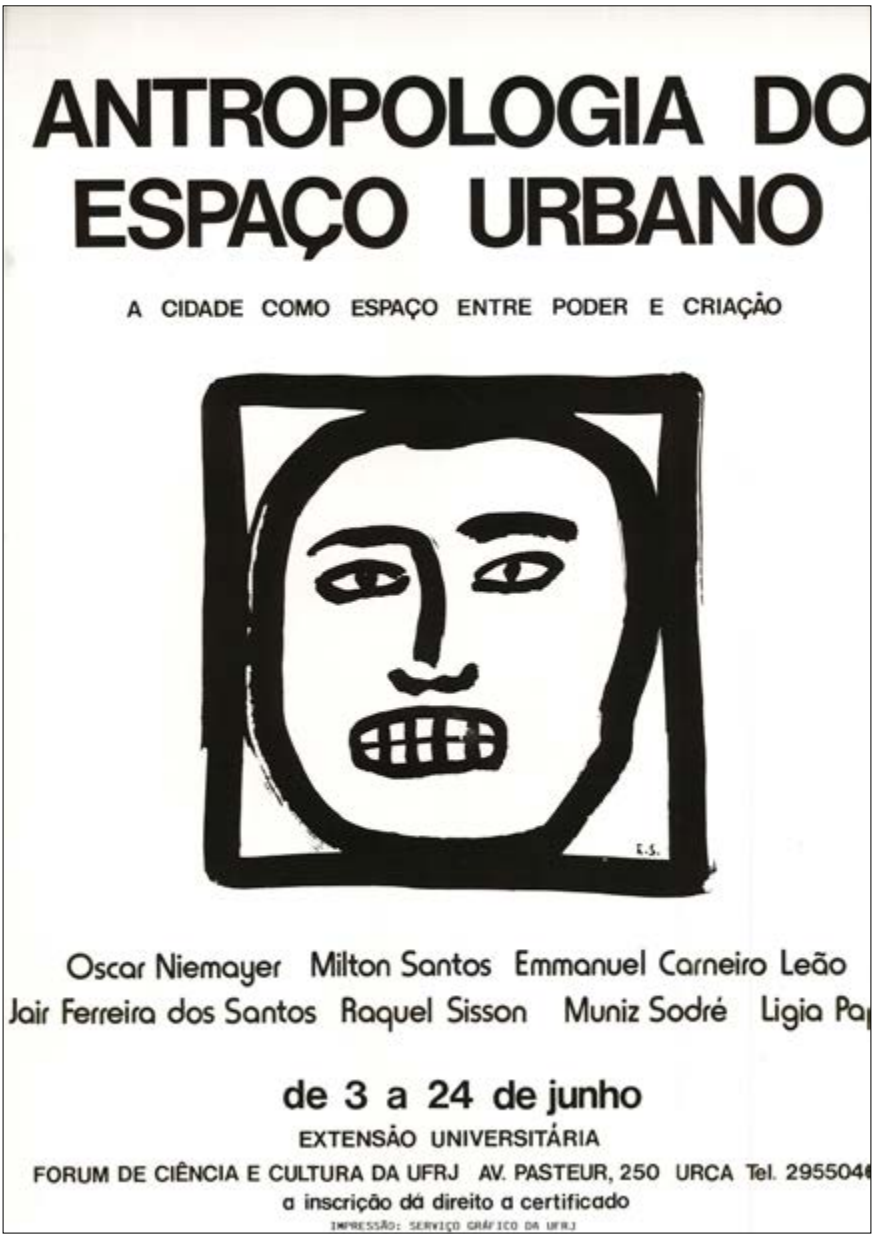


Figura 45. Cartaz do evento Antropologia do Espaço Urbano, realizado no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Figura 46. Cartaz do curso de extensão universitária realizado no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

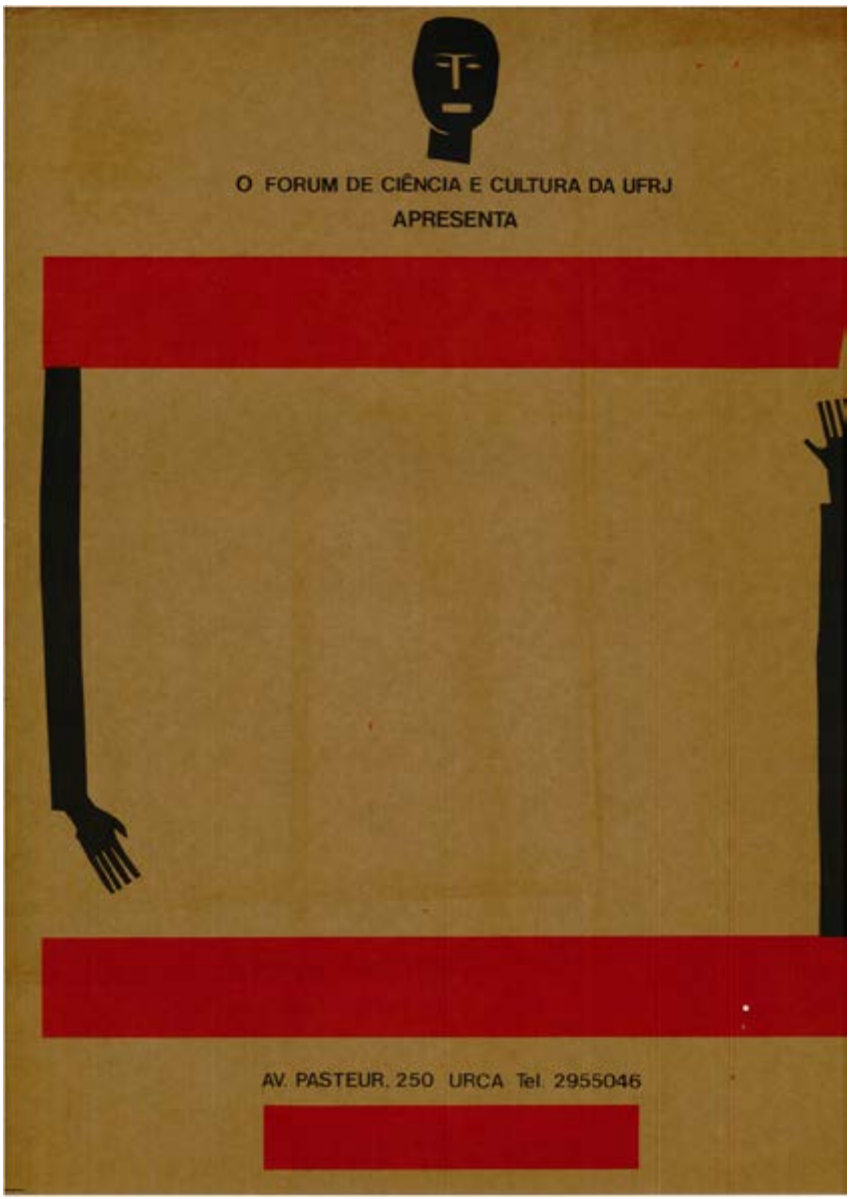


Figura 47. Projeto gráfico para os cartazes das atividades do FCC/UFRJ, feito por Evandro Salles. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

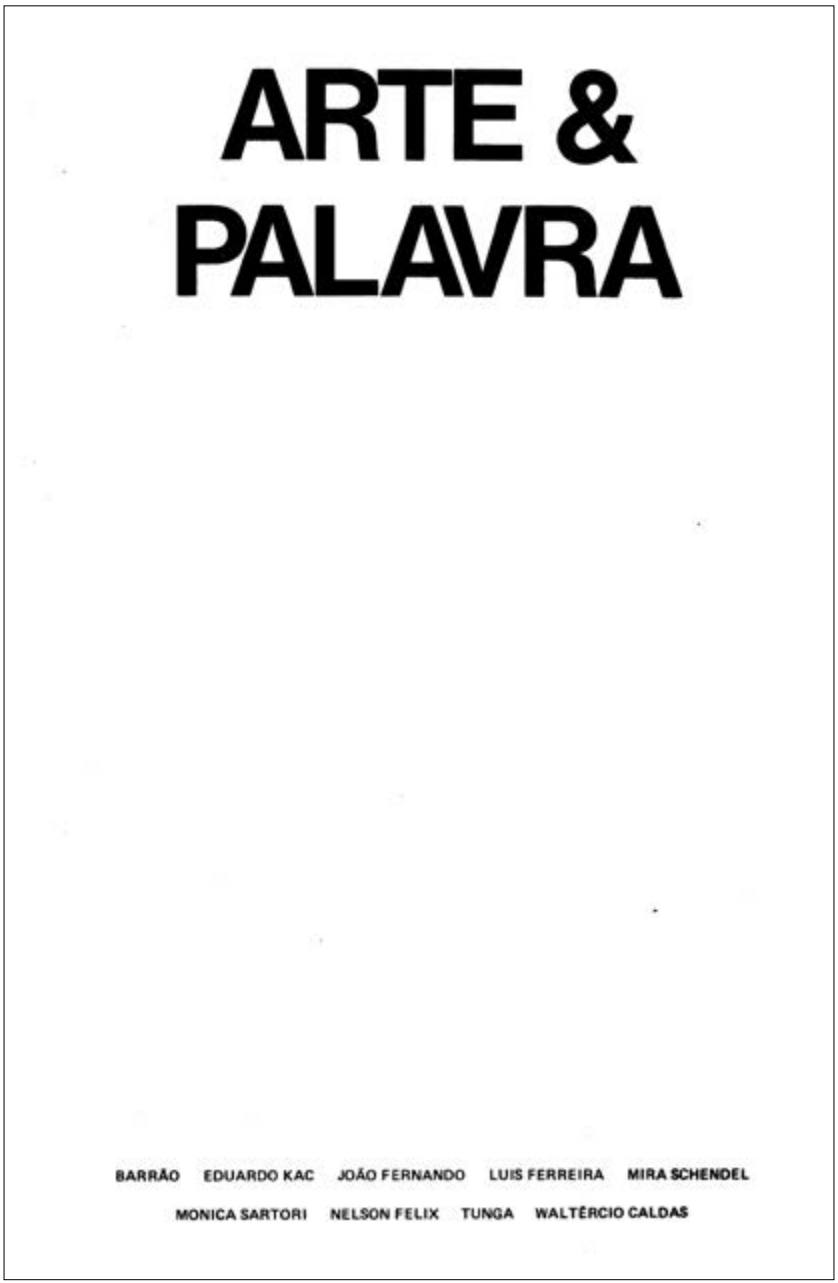
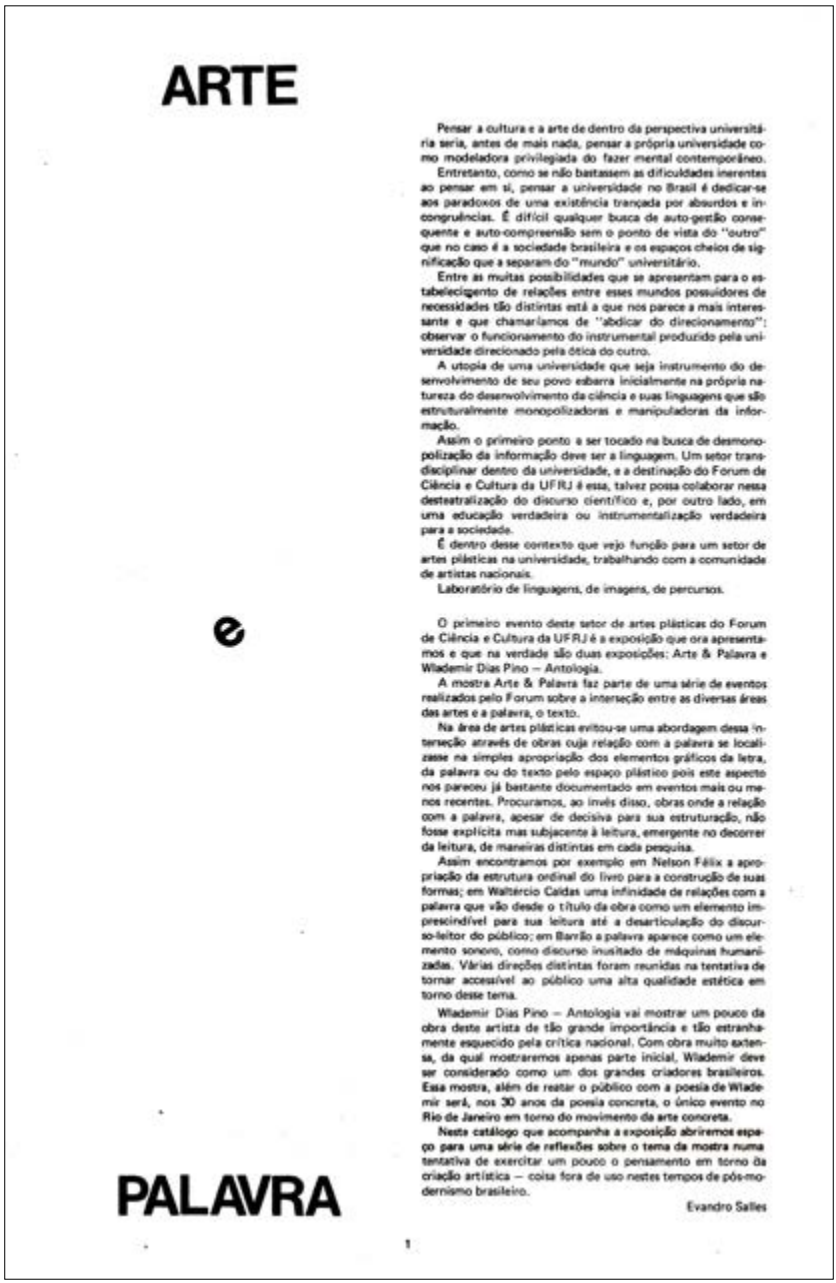


Figura 48. Capa do catálogo da exposição de artes plásticas intitulada *Arte e Palavra*, realizada no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.



ARTE

Pensar a cultura e a arte de dentro da perspectiva universitária seria, antes de mais nada, pensar a própria universidade como modeladora privilegiada do fazer mental contemporâneo.

Entretanto, como se não bastassem as dificuldades inerentes ao pensar em si, pensar a universidade no Brasil é dedicar-se aos paradoxos de uma existência trançada por absurdos e incongruências. É difícil qualquer busca de auto-gestão consequente e auto-compreensão sem o ponto de vista do "outro" que no caso é a sociedade brasileira e os espaços cheios de significação que a separam do "mundo" universitário.

Entre as muitas possibilidades que se apresentam para o estabelecimento de relações entre esses mundos possuidores de necessidades tão distintas está a que nos parece a mais interessante e que chamaríamos de "abdicar do direcionamento": observar o funcionamento do instrumental produzido pela universidade direcionado pela ótica do outro.

A utopia de uma universidade que seja instrumento do desenvolvimento de seu povo esbarra inicialmente na própria natureza do desenvolvimento da ciência e suas linguagens que são estruturalmente monopolizadoras e manipuladoras da informação.

Assim o primeiro ponto a ser tocado na busca de desmonopolização da informação deve ser a linguagem. Um setor transdisciplinar dentro da universidade, e a destinação do Forum de Ciência e Cultura da UFRJ é essa, talvez possa colaborar nessa desteatralização do discurso científico e, por outro lado, em uma educação verdadeira ou instrumentalização verdadeira para a sociedade.

É dentro desse contexto que vejo função para um setor de artes plásticas na universidade, trabalhando com a comunidade de artistas nacionais.

Laboratório de linguagens, de imagens, de percursos.

O primeiro evento deste setor de artes plásticas do Forum de Ciência e Cultura da UFRJ é a exposição que ora apresentamos e que na verdade são duas exposições: Arte & Palavra e Wlademir Dias Pino – Antologia.

A mostra Arte & Palavra faz parte de uma série de eventos realizados pelo Forum sobre a interseção entre as diversas áreas das artes e a palavra, o texto.

Na área de artes plásticas evitou-se uma abordagem dessa interseção através de obras cuja relação com a palavra se localizasse na simples apropriação dos elementos gráficos da letra, da palavra ou do texto pelo espaço plástico pois este aspecto nos pareceu já bastante documentado em eventos mais ou menos recentes. Procuramos, ao invés disso, obras onde a relação com a palavra, apesar de decisiva para sua estruturação, não fosse explícita mas subjacente à leitura, emergente no decorrer da leitura, de maneiras distintas em cada pesquisa.

Assim encontramos por exemplo em Nelson Félix a apropriação da estrutura ordinal do livro para a construção de suas formas; em Waltércio Caldas uma infinidade de relações com a palavra que vão desde o título da obra como um elemento imprescindível para sua leitura até a desarticulação do discurso-leitor do público; em Barrão a palavra aparece como um elemento sonoro, como discurso inusitado de máquinas humanizadas. Várias direções distintas foram reunidas na tentativa de tornar acessível ao público uma alta qualidade estética em torno desse tema.

Wlademir Dias Pino – Antologia vai mostrar um pouco da obra deste artista de tão grande importância e tão estranhamente esquecido pela crítica nacional. Com obra muito extensa, da qual mostraremos apenas parte inicial, Wlademir deve ser considerado como um dos grandes criadores brasileiros. Essa mostra, além de reatar o público com a poesia de Wlademir será, nos 30 anos da poesia concreta, o único evento no Rio de Janeiro em torno do movimento da arte concreta.

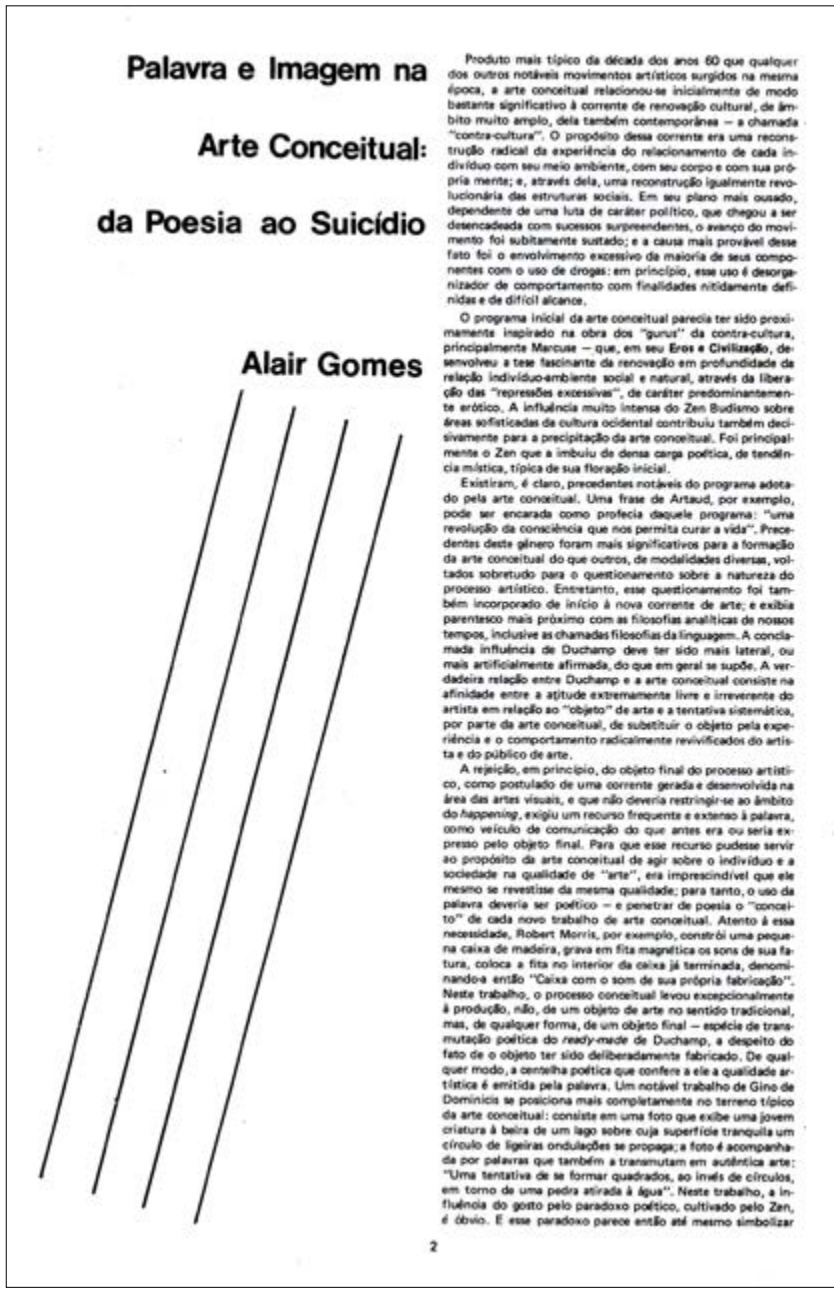
Neste catálogo que acompanha a exposição abriremos espaço para uma série de reflexões sobre o tema da mostra numa tentativa de exercitar um pouco o pensamento em torno da criação artística – coisa fora de uso nestes tempos de pós-modernismo brasileiro.

Evandro Salles

PALAVRA

1

Figura 49. Página 1 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra*, realizada no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.



Palavra e Imagem na Arte Conceitual: da Poesia ao Suicídio

Alair Gomes

Produto mais típico da década dos anos 60 que qualquer dos outros notáveis movimentos artísticos surgidos na mesma época, a arte conceitual relacionou-se inicialmente de modo bastante significativo à corrente de renovação cultural, de âmbito muito amplo, dela também contemporânea — a chamada "contra-cultura". O propósito dessa corrente era uma reconstrução radical da experiência do relacionamento de cada indivíduo com seu meio ambiente, com seu corpo e com sua própria mente; e, através dela, uma reconstrução igualmente revolucionária das estruturas sociais. Em seu plano mais ousado, dependente de uma luta de caráter político, que chegou a ser desencadeada com sucessos surpreendentes, o avanço do movimento foi subitamente sustado; e a causa mais provável desse fato foi o envolvimento excessivo da maioria de seus componentes com o uso de drogas: em princípio, esse uso é desorganizador de comportamento com finalidades nitidamente definidas e de difícil alcance.

O programa inicial da arte conceitual parecia ter sido proximamente inspirado na obra dos "gurus" da contra-cultura, principalmente Marcuse — que, em seu **Eros e Civilização**, desenvolveu a tese fascinante da renovação em profundidade da relação indivíduo-ambiente social e natural, através da liberação das "repressões excessivas", de caráter predominantemente erótico. A influência muito intensa do Zen Budismo sobre áreas sofisticadas da cultura ocidental contribuiu também decisivamente para a precipitação da arte conceitual. Foi principalmente o Zen que a imbuiu de densa carga poética, de tendência mística, típica de sua floração inicial.

Existiram, é claro, precedentes notáveis do programa adotado pela arte conceitual. Uma frase de Artaud, por exemplo, pode ser encarada como profecia daquele programa: "uma revolução da consciência que nos permita curar a vida". Precedentes deste gênero foram mais significativos para a formação da arte conceitual do que outros, de modalidades diversas, voltados sobretudo para o questionamento sobre a natureza do processo artístico. Entretanto, esse questionamento foi também incorporado de início à nova corrente de arte; e exibia parentesco mais próximo com as filosofias analíticas de nossos tempos, inclusive as chamadas filosofias da linguagem. A conclamada influência de Duchamp deve ter sido mais lateral, ou mais artificialmente afirmada, do que em geral se supõe. A verdadeira relação entre Duchamp e a arte conceitual consiste na afinidade entre a atitude extremamente livre e irreverente do artista em relação ao "objeto" de arte e a tentativa sistemática, por parte da arte conceitual, de substituir o objeto pela experiência e o comportamento radicalmente revivificados do artista e do público de arte.

A rejeição, em princípio, do objeto final do processo artístico, como postulado de uma corrente gerada e desenvolvida na área das artes visuais, e que não deveria restringir-se ao âmbito do *happening*, exigiu um recurso frequente e extenso à palavra, como veículo de comunicação do que antes era ou seria expresso pelo objeto final. Para que esse recurso pudesse servir ao propósito da arte conceitual de agir sobre o indivíduo e a sociedade na qualidade de "arte", era imprescindível que ele mesmo se revestisse da mesma qualidade; para tanto, o uso da palavra deveria ser poético — e penetrar de poesia o "conceito" de cada novo trabalho de arte conceitual. Atento à essa necessidade, Robert Morris, por exemplo, constrói uma pequena caixa de madeira, grava em fita magnética os sons de sua fatura, coloca a fita no interior da caixa já terminada, denominando-a então "Caixa com o som de sua própria fabricação". Neste trabalho, o processo conceitual levou excepcionalmente à produção, não, de um objeto de arte no sentido tradicional, mas, de qualquer forma, de um objeto final — espécie de transmutação poética do *ready-made* de Duchamp, a despeito do fato de o objeto ter sido deliberadamente fabricado. De qualquer modo, a centelha poética que confere a ele a qualidade artística é emitida pela palavra. Um notável trabalho de Gino de Dominicis se posiciona mais completamente no terreno típico da arte conceitual: consiste em uma foto que exibe uma jovem criatura à beira de um lago sobre cuja superfície tranquila um círculo de ligeiras ondulações se propaga; a foto é acompanhada por palavras que também a transmutam em autêntica arte: "Uma tentativa de se formar quadrados, ao invés de círculos, em torno de uma pedra atirada à água". Neste trabalho, a influência do gosto pelo paradoxo poético, cultivado pelo Zen, é óbvio. E esse paradoxo parece então até mesmo simbolizar

2

Figura 50. Página 2 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra*, realizada no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

o caráter utópico que a arte conceitual, em seu aspecto ideológico, reconheceu e aceitou (A idéia da necessidade imperiosa de uma nova crença em utopias encontra alguma circulação em nossos dias). A poética da arte conceitual mostra-se menos elevada de paradoxo, e mais imbuída de uma carga mística, de caráter cósmico, em uma obra de Ted Hawke, que consiste basicamente de dois retratos fotográficos, onde as pessoas retratadas aparecem de perfil, tendo como fundo o mar – a linha do horizonte estando nos dois casos à altura dos olhos – de uma tabela numérica e duas frases semelhantes. As frases dizem o seguinte: "Ao nível dos olhos, 163cm" e "Ao nível dos olhos, 158cm" – respectivamente sob as duas imagens; a tabela correlata à altura da vista do observador sobre o nível do mar e a distância entre ele e o horizonte visível. Tudo está composto para que uma espécie de aura de absoluto paire sobre a relação entre os dois observadores fotografados e seu ambiente – aura esta que projeta a relação de cada um para além do horizonte marítimo, e deste modo sugere mesmo uma ambiência cósmica. Esta última sugestão torna-se mais clara ainda em outros trabalhos do mesmo artista, que envolvem referências nítidas aos 4 pontos cardiais. A consciência da relação homem-cosmos que, principalmente face aos dados científicos atuais, pode gerar tensão angustiante, é transformada por um sentimento poético-místico de "participação" significativa e exaltante.

A dispensa do objeto de arte convencional levou a arte conceitual a frequentemente lançar mão da fotografia, não, como imagem de valor artístico intrínseco, mas como elemento informativo a ser complementado e transfigurado pela palavra. Esta circunstância bem depressa passou a exercer um efeito considerável sobre a produção artística de alguns fotógrafos sofisticados. O caso talvez mais notável é o de Duane Michals – autor de sequências fotográficas frequentemente associadas a anotações verbais de cunho poético. Algumas vezes essas anotações reduzem-se ao mero título de sequência – ou, mais raramente, de alguma foto isolada – re-editando um traço característico da produção de Paulo Klee, há qual muitas vezes um título poético (**Sobre minha casa, é claro, a lua; A luz e muito mais; Aparato para scrôbuta frágil**) torna-se parte essencial do sentido da obra. Michals atingiu sua culminância em um pequeno livro, **Homenagem a Cavafis**, no qual associa fotos suas, de tônica tão poética quanto erótica, a breves paráfrases muito livres da poesia do homenageado.

Num extremo oposto a Michals, encontram-se outros fotógrafos – notadamente Robert Cumming e John Baldessari – que, ao incorporar a palavra às suas imagens, mostram-se ainda bem mais próximos da arte conceitual. Da produção deles, entretanto, a poesia está de todo ausente. O vácuo deixado por ela é preenchido por fragmentos verbais de vago caráter analítico; ou simplesmente por sentenças e situações de sentido tão opaco e retraído, que nem enigmas propriamente chegam a configurar.

A atitude desses outros fotógrafos deriva-se, porém, de tendência que passou a dominar a arte conceitual, levando-a a afastar-se cada vez com maior frequência da orientação reformista e poética, afim à contra-cultura e ao Zen. Em fases ainda precoces da evolução do movimento, a rarefação típica do espírito poético do Zen acentuou-se de modo a provocar sua própria debilitação e, ao mesmo tempo, a favorecer o avanço de um espírito de teor bastante diverso, que dirige o uso da palavra no sentido da linguística, em detrimento da poesia. E o capítulo da arte conceitual, que deveria enfrentar mais diretamente a reforma marcuseana voltada para a liberação das repressões excessivas e para a erotização generalizada da experiência corporal, a chamada *body arte*, passou a assumir compromissos muito grandes com o sado-masoquismo – talvez sob o impacto sempre forte do surrealismo na cultura de nossos tempos. É possível mesmo que essas transformações na arte conceitual tenham tido seu paralelo no início do desmantelamento da contra-cultura como um movimento organizado que militava de modo bem visível e concreto pela participação de reformas culturais e políticas em profundidade.

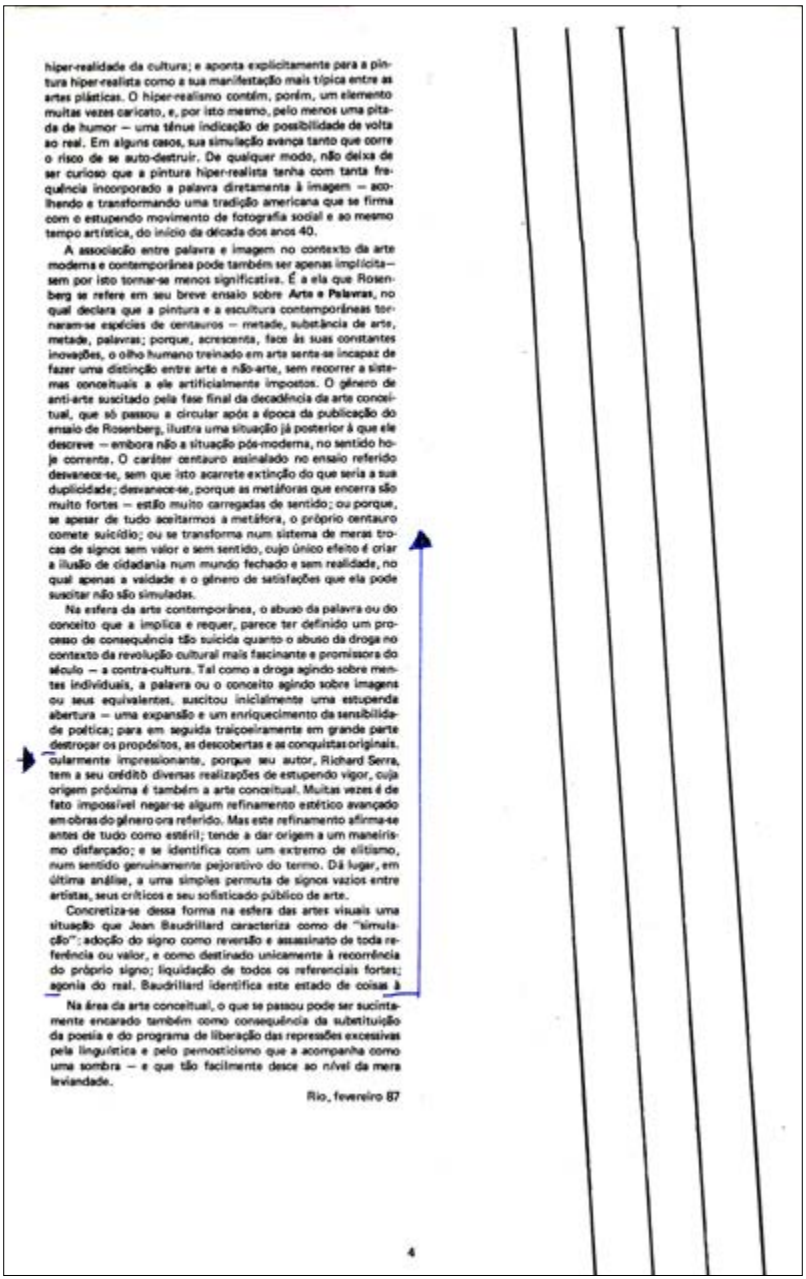
É claro que, ao longo da evolução da arte conceitual, foram concretizados trabalhos em todos os graus intermediários entre os extremos aqui focalizados. Por exemplo, um trabalho de Dennis Oppenheim, especialista em intervenções sobre o meio ambiente não urbano, algumas vezes motivadas por intenções ecológicas, consiste na construção e exibição da palavra "Venero", escrita em letras colossais sobre um campo devastado. Caso também intermediário, no qual a imagem, ou o que seria a imagem, se reduz a signos verbais e numéricos, é o do famoso empreendimento indefinidamente prolongável de On Kawara: série de pinturas quase diariamente executadas, consistindo apenas da data de execução de cada uma delas. Há nisto um resquício do Zen – ou de seu propósito de revelar algo de único e absoluto em fatos de aparência corriqueira. Mais numerosas, porém, tornaram-se as obras conceituais que repudiam qualquer conotação de gênero semelhante, para se concentrar apenas sobre a atitude questionante e analítica – ou sobre a simples e total opacidade. Keith Arnatt faz-se fotografar em localidades diferentes, com seu corpo quase todo coberto por um cartaz onde ele declara: "Sou um artista real". A negação deliberada de sentido se concretiza grande número de vezes em torno de justaposições ou de meras aproximações físicas de imagens, sentenças verbais e fragmentos de objetos, nas quais é impossível identificar-se atrações insólitas ou surreais com alguma cintilação livre e inesperadamente poética – tal como a que ocorre, por exemplo, entre um guarda-chuva e uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecação. Muitas vezes, como na obra de Hanne Darboven, palavra e imagem se fundem totalmente – não mais como ocorre nas pinturas de On Kawara, mas de modo a gerar signos totalmente sem sentido ou triviais, e incapazes de sofrer qualquer transmutação. E um número espantosamente grande de artistas conceituais fabrica paráfrases de carteiras de identidade e documentos semelhantes – demonstrando de maneira lamentável a queda do espírito inventivo e do próprio espírito crítico que pretenderiam exercer. A palavra muitas vezes subjuga ou repele totalmente a imagem, rompendo o acordo antes com frequência firmado entre elas; outras vezes, omite-se de todo, e a imagem reaparece sozinha, ou acompanhada apenas de outras imagens; mas frequentemente não chega a impor-se por meio de seus recursos próprios – e passa a funcionar basicamente como um apelo silente à palavra que se eclipsou, ou ao "conceito", para que algum significado lhe seja atribuído.

Em suas diferentes tendências, a arte conceitual passou a exercer uma influência muito nítida, não apenas sobre uma porção considerável da fotografia artística contemporânea, mas também – em escala na verdade mais vasta ainda – sobre produção artística de outras modalidades. Faz-se sentir tanto sobre processos que resultam em objetos finais relativamente próximos da obra de arte no sentido tradicional, quanto sobre a formação de variantes do *ready-made* e de diversas composições destinadas a parecer rapidamente, bem como sobre meras intervenções sobre estruturas pré-existentes. O **Quilômetro Quebrado** de Walter de Maria – 500 peças tubulares de cobre polido, de 2 metros de comprimento cada uma, dispostas da maneira mais regular sobre o chão de uma galeria-museu – constitui talvez o exemplo mais fascinante da influência da arte conceitual de tônica renovadora e política na criação de uma obra de arte em princípio permanente. O título da obra é, com ele, a palavra, estão essencialmente integrados à sua concepção.

Infelizmente mais frequente, entretanto, é a ascendência da arte conceitual que rejeita qualquer forma renovada ou renovadora de poesia ou de mística e acolhe apenas a atitude meramente questionadora, ou o culto do sem-sentido pelo sem-sentido. Essa ascendência gerou uma sensibilidade crítica e estética extremamente sofisticada, que em geral exige rarefação máxima na concepção e execução de obras ou de seus equivalentes. O público de arte muito numeroso que a desenvolveu e adotou, na maioria das vezes felizmente não de modo exclusivo, acorre a galerias, museus ou outros locais destinados à exibição de arte contemporânea, para contemplar, louder e comentar, por exemplo, paredes em branco – que não serviriam, entretanto, para a contemplação de monges Zen – enormes espaços vazios nos quais se pode distinguir exclusivamente pequenos fragmentos de *objects trouvés* espalhados sobre o chão, ou intervenções artísticas que consistem somente na aplicação de pequenas áreas de coloração ou textura capazes de diferenciá-las apenas tenuemente das superfícies de suporte – em geral, paredes; ou ainda, na melhor das hipóteses, coisas tais como quatro grandes placas metálicas de produção industrial equilibrando-se precariamente num canto de museu – instalação recente no Museu de Arte Moderna de New York – a capital atual do gênero de sensibilidade em causa. O caso desse trabalho – **Esteio de uma tonelada, Castelo de Cartas** – é parti-

3

Figura 51. Página 3 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra*, realizada no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.



hiper-realidade da cultura; e aponta explicitamente para a pintura hiper-realista como a sua manifestação mais típica entre as artes plásticas. O hiper-realismo contém, porém, um elemento muitas vezes caricato, e, por isto mesmo, pelo menos uma pitada de humor — uma tênue indicação de possibilidade de volta ao real. Em alguns casos, sua simulação avança tanto que corre o risco de se auto-destruir. De qualquer modo, não deixa de ser curioso que a pintura hiper-realista tenha com tanta frequência incorporado a palavra diretamente à imagem — acolhendo e transformando uma tradição americana que se firma com o estupendo movimento de fotografia social e ao mesmo tempo artística, do início da década dos anos 40.

A associação entre palavra e imagem no contexto da arte moderna e contemporânea pode também ser apenas implícita — sem por isto tornar-se menos significativa. É a ela que Rosenberg se refere em seu breve ensaio sobre **Arte e Palavras**, no qual declara que a pintura e a escultura contemporâneas tornaram-se espécies de centauros — metade, substância de arte, metade, palavras; porque, acrescenta, face às suas constantes inovações, o olho humano treinado em arte sente-se incapaz de fazer uma distinção entre arte e não-arte, sem recorrer a sistemas conceituais a ele artificialmente impostos. O gênero de anti-arte suscitado pela fase final da decadência da arte conceitual, que só passou a circular após a época da publicação do ensaio de Rosenberg, ilustra uma situação já posterior à que ele descreve — embora não a situação pós-moderna, no sentido hoje corrente. O caráter centauro assinalado no ensaio referido desvanece-se, sem que isto acarrete extinção do que seria a sua duplicidade; desvanece-se, porque as metáforas que encerra são muito fortes — estão muito carregadas de sentido; ou porque, se apesar de tudo aceitarmos a metáfora, o próprio centauro comete suicídio; ou se transforma num sistema de meras trocas de signos sem valor e sem sentido, cujo único efeito é criar a ilusão de cidadania num mundo fechado e sem realidade, no qual apenas a vaidade e o gênero de satisfações que ela pode suscitar não são simuladas.

Na esfera da arte contemporânea, o abuso da palavra ou do conceito que a implica e requer, parece ter definido um processo de consequência tão suicida quanto o abuso da droga no contexto da revolução cultural mais fascinante e promissora do século — a contra-cultura. Tal como a droga agindo sobre mentes individuais, a palavra ou o conceito agindo sobre imagens ou seus equivalentes, suscitou inicialmente uma estupenda abertura — uma expansão e um enriquecimento da sensibilidade poética; para em seguida traiçoeiramente em grande parte destroçar os propósitos, as descobertas e as conquistas originais. ularmente impressionante, porque seu autor, Richard Serra, tem a seu crédito diversas realizações de estupendo vigor, cuja origem próxima é também a arte conceitual. Muitas vezes é de fato impossível negar-se algum refinamento estético avançado em obras do gênero ora referido. Mas este refinamento afirma-se antes de tudo como estéril; tende a dar origem a um maneirismo disfarçado; e se identifica com um extremo de elitismo, num sentido genuinamente pejorativo do termo. Dá lugar, em última análise, a uma simples permuta de signos vazios entre artistas, seus críticos e seu sofisticado público de arte.

Concretiza-se dessa forma na esfera das artes visuais uma situação que Jean Baudrillard caracteriza como de "simulação": adoção do signo como reversão e assassinato de toda referência ou valor, e como destinado unicamente à recorrência do próprio signo; liquidação de todos os referenciais fortes; agonia do real. Baudrillard identifica este estado de coisas à

Na área da arte conceitual, o que se passou pode ser sucintamente encarado também como consequência da substituição da poesia e do programa de liberação das repressões excessivas pela lingüística e pelo pernosticismo que a acompanha como uma sombra — e que tão facilmente desce ao nível da mera leviandade.

Rio, fevereiro 87

4

Figura 52. Página 4 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra*, realizada no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

O Crisântemo está no apogeu de sua floração

Nina do Valle

Para Waltércio Caldas e sua obra

Zen é a realização do que em japonês se diz satori: "estado em que a Nobre Verdade realiza sua própria natureza"...numa das formas de dizê-lo. Esta realização de si por si é portanto todo o zen. Onde não há satori não há zen. E, entretanto, o zen não tem palavras. Não tem palavras precisamente por que a palavra está no lugar de algo, apontando para algo que é dado pelo sujeito. Ora, na experiência do satori não há nada para apontar pois deixou de existir em nós aquilo que aponta para.

É ocioso retomar aqui todos os passos da questão da ambivalência sujeito-objeto sobre a qual a última frase nos debruça. De mais a mais, o retorno à questão tal qual em zen ela toma forma (ou melhor, não toma forma) possui um único mérito: o de fazê-la surgir para o pensamento ao menos como sombra, a sombra de algo cuja absoluta ausência impede uma representação fora da experiência do satori.

Sem poder dizer que o fim do genuíno discípulo de zen é o satori, pois não há nada em zen para ser alcançado, e que, uma vez realizado o satori já não se poderá dizer que alguém o realizou, é força reconhecer que há um adestramento no caminho de zen embora não haja uma forma comum, aplicável a todos.

Como produto desse espírito surge o exercício do Kô-an, especificamente construído e dado ao discípulo para lhe vetar qualquer possibilidade de trabalho intelectual. Como a intelecção trabalha sobre os dados da percepção e esta ao identificar um objeto ativa imediatamente um sujeito, a função preliminar do Kô-an é inibir o discípulo de se empenhar nesta conduta.

A exortação de zen oferece o seguinte texto:

"A verdade não pode ser atingida pelo visto, pelo ouvido ou pelo pensado. Se ela pudesse sê-lo, não seria mais do que ver, ouvir e pensar.

Mantende-vos pois afastados de todo o visto, o ouvido e o pensado e olhai para dentro de vós... Apenas o vazio, o nada, que escapa aos vossos assaltos e sobre o qual não podeis fixar vosso pensamento..., por que ali é aonde os sentidos não podem alcançar. Se estivesse ao alcance dos vossos sentidos seria algo sobre o que poderíeis refletir, algo a ser percebido, e estaria pois fadado a ser algo para vós.

Deveis também saber que é pelo visto, o ouvido e o pensado que entrais no caminho, e também pelo visto o ouvido e o pensado que estais impedidos de entrar nele"[1].

O Kô-an obedece portanto à necessidade absoluta de não poder ser empreendido pela razão. Eis outro exemplo clássico: conta-se de Tai-Houei, do século XII, que carregava sempre consigo um curto bastão e que ele o brandia numa reunião de monges dizendo:

"Se chamais a isto um bastão, estareis afirmando; se dizeis – não é um bastão, estareis negando. Para além da afirmação e da negação como o chamaríam?"[2]

O mestre zen exortará o discípulo a manter o kô-an sempre presente ao espírito, em qualquer tarefa, sentado ou caminhado, que mantenha a atenção fixada sobre ele até que ele se torne uma "substância ardente e intolerável, queimando com seu conteúdo devorador"[3], e então sobreviverá um momento em que todo o edifício mental se esfacelará e o que está para "além do aprisco da razão será realizado".

Enquanto se ativer ao kô-an, que ele não pode resolver pela razão, pelo pensamento, o discípulo está afastado, por este artifício, da compulsão do pensamento porquanto seu ser inteiro está ferozmente empenhado em algo que não pode ser pensado.

A obra de Waltércio Caldas é um kô-an.

Diante do "dado no gelo", "tubo com copo de leite", "prato com elásticos", "pastas com espelho e papel carbono", "convite ao raciocínio" e outras páginas do Manual da Cultura Popular, o leitor, malgrado as advertências do autor é embaído pela visão da obra, que lhe frustra e impede o pensamento, fixando-o na concretude do objeto.

Alí a obra está votada e subordinada ao conteúdo ou conteúdos necessários para se dar ao olhar do leitor. Identificando-se com esses conteúdos o sujeito concentra-se virtualmente neles e na visão que eles constituem. Mas não há um foco correto para ver. Nada há para ver. Reinaugura-se alí o olhar original; nada antes, nada depois ("nenhuma memória, nenhum desejo") – O olhar torna-se reflexo: a obra devolve o sujeito a si mesmo e aquele que olha está confinado no vazio.

5

Figura 53. Página 5 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra*, realizada no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Na emoção estética, ou na ausência dela, diante da perplexidade da obra (não podendo lidar com a obra enquanto objeto, o sujeito fica parado na imagem insolúvel da obra), dá-se a aniquilação fugaz mas vertiginosa do sujeito.
A expressão dessa dificuldade é muitas vezes um muxoxo de desagrado (ou desprezo) acompanhando o "mas isso é arte?" (que livra o sujeito do vazio).

Entretanto, ali mesmo onde o pensamento ficou suspenso a obra é um convite ao pensamento. Instigado pela obra e obstruído por ela, o sujeito é iludido pelo objeto.
Desde aí um kô-an caminha para sua solução – seu aniquilamento.

Este é o limite de sua radicalidade. Para continuar a existir enquanto obra de arte não se poderá aniquilar. Para realizar o que está para "além do aprisco da razão", deve deixar-se extinguir enquanto objeto do pensamento. Esse é o kô-an de Walt'ércio.
Esse é o kô-an da experiência contemporânea da arte.

Enquanto a obra puder empreender um sentido para o olhar, seja embora até o do seu próprio aniquilamento, vai estar queimando com seu "conteúdo intolerável e devorador".
O aniquilamento da obra-kô-an coincide com o aniquilamento do autor enquanto sujeito do pensamento. Assim se entra no caminho, assim se está impedido de entrar nele.

Notas
1 Vajracchedikâ Sutta
2 idem
3 Ensaios sobre o Budismo Zen – D. T. Susuki

Disco

Não somos obrigados a acreditar inteiramente
no que vemos. não é verdade?
Há uma dúvida que pertence a clareza.

6

Figura 54. Página 6 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra*, realizada no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Holopoesia e Dimensão Fractal

Eduardo Kac

Quando concebeu a holografia, em 1947, Dennis Gabor estava mais preocupado com a formação de imagens em um microscópio eletrônico do que com novas possibilidades estéticas – distante, portanto, de supor que esta nova tecnologia mudaria a cultura humana tanto quanto o fez o surgimento da tipografia, da fotografia e da televisão. Estas tecnologias não apenas colocaram em cheque as artes que as antecederam historicamente, como originaram novas formas de criação verbal e visual.

Em 1962, dois anos após a invenção do raio laser, os cientistas Leith e Upatnieks, nos Estados Unidos, e Denisyuk, na União Soviética, produziram as primeiras imagens holográficas do mundo, provando ser correta a teoria de Gabor. Um filme fotossensível recebe, simultaneamente, a luz direta do laser e a luz laser refletida por um objeto. Ambas interferem entre si, gerando na emulsão holográfica um padrão ótico geométrico que é o holograma, ou seja, a informação visual e espacial do objeto. As descobertas destes cientistas apontavam para uma arte totalmente nova, que se baseia no domínio total da luz, na imaterialidade e na focalização das imagens no espaço.

Uma definição simples do holograma diria que se trata da reprodução luminosa tridimensional de um objeto, de modo que, quando corretamente iluminado, reconstrói a informação ótica tal e qual no espaço. Hologramas comuns de objetos convencionais formam uma mímese em termos de amplitude, comprimento e fase das ondas eletromagnéticas. Mas se os objetos possuem existência física e palpável – a linguagem, não.

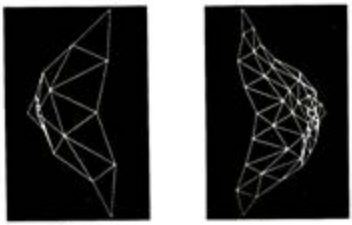
Enquanto o deslumbramento com objetos tridimensionais de descoberta de uma das características desta nova tecnologia, a estruturação de mensagens no espaço descontínuo – poesia holográfica, ou holopoesia – se configura em um projeto experimental preciso, pois é a própria imagem mental da linguagem que se exterioriza. O pensamento descontínuo é cristalizado no holopoema em sintaxes complexas que só podem existir holomorficamente (sintaxes orbitais, curvas etc). Ao enviar vários **inputs** visuais a um só tempo para o cérebro, o holopoema condiciona sua percepção-cognição à paralaxe binocular, aos movimentos na posição da retina e à posição relativa do observador no campo visual.

LEITURA BINOCULAR

Desde que a poesia se tornou uma arte **escrita**, ela vem se transformando cada vez mais em criação visual, na qual palavra e imagem se fundem numa forma qualitativamente diferenciada. Neste processo, porém, a binocularidade da visão humana não teve a menor importância – afinal, da prensa tipográfica aos sistemas eletrônicos, houve mais uma expansão de possibilidades do que uma mudança substancial no processo de leitura-percepção do texto. Poemas impressos ou em displays eletrônicos continuam os mesmos se o observamos com o olho direito ou esquerdo; eles permanecem imutáveis se os olhamos de perto ou de longe, de cima ou de baixo, de um lado ou de outro.

O poema holográfico é a tentativa **high tech** de romper com esta tradição monoscópica em poesia; ao se fundamentar na visão binocular (levando em conta a diferença entre o padrão ótico projetado na retina e a experiência mental do poema) ele procura ampliar os limites da percepção humana e do próprio método compositivo do poema. Criar textos estruturados luminosamente no espaço, para serem "lidos" com os dois olhos, cada um enviando ao cérebro informações diferentes de acordo com as posições relativas do observador, é o ponto de partida de uma pesquisa que tateia seu próprio campo de expansão. Diante de um holopoema, o cérebro está constantemente mudando o modo de "montar" mentalmente o texto, com base nos inputs recebidos durante as diferentes fixações dos olhos sobre as letras no espaço. Estamos diante de uma nova maneira de pensar o poema, em que as palavras assumem configurações oscilatórias em tempos e espaços variáveis e pré-programados.

A física do século vinte mostrou a insuficiência da geometria euclidiana para a compreensão de fenômenos espaciais mais complexos do que os que ocorrem na ordem estática da linha (unidimensional), do plano (bidimensional) e do espaço (tridimensional). Consciente de que é possível ampliar o campo de experimentações lingüísticas para além destes parâmetros, foi em 1983 que criei, com Fernando Catta-Preta, a obra que funda a holopoesia: Holo/Olho. Neste trabalho, diversas possibilidades expressivas da holografia são agenciadas sinergicamente, tais como a estruturação da mensagem nos espaços ortoscópico/virtual e pseudoscópico/real (direito e avesso, dentro e fora do holograma), corte e montagem espacial (evidenciando na sintaxe a propriedade holográfica de conter o todo na parte e vice-versa) etc. Depois de Holo/Olho produzimos juntos Abracadabra, Oco e Zyx, investigando outros campos dimensionais da holopoética. Mais recentemente, desenvolvi trabalhos que são o diálogo entre sistemas luminosos: Chaos (holografia e neon), Words Nºs 1 e 2 (holografia e cinema) e Light: Holo X (holografia e raio X). Ainda em nível sintático, estas obras recuperam conceitos importantes na física deste século, como a contração do espaço e a teoria do caos. Atualmente, me dedico à pesquisa da geometria fractal na computação gráfica para a criação de holopoemas gerados por compu-



DIMENSÃO FRACTAL

Em 1975, o matemático Benoit Mendelbrot publicou "A geometria fractal da natureza", expressando o conceito de dimensões fracionárias, segundo o qual as dimensões não precisam ser sempre consideradas em números inteiros, mas podem ser divididas em frações para que se obtenham funções mais fiéis ao mundo natural do que as da geometria euclidiana, de ponto, linha e superfície.

Segundo a geometria fractal, a mensuração de um objeto geométrico depende do ponto de observação de quem o mede, e o valor determinante das variações é a dimensão fracionária. Com sua característica randômica, os fractais em computação gráfica abrem um leque de novas possibilidades para a holopoesia, pois através do holopoema gerado por computador ignora-se os limites do universo material e trabalha-se somente com os complexos algoritmos do modelo fractal.

O objeto fractal é aquele que revela mais detalhes na medida em que é crescentemente ampliado; para a holopoesia, o objeto fractal é a própria linguagem, que tem o seu espectro de freqüências ampliado na revelação de novas fronteiras, investigando os códigos perceptuais e cognitivos da consciência.

7

Figura 55. Página 7 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra*, realizada no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

A Noite
e a Notação Musical

Rodolfo Caesar

1- A noite.

Se a condição ideal de acesso ao objeto das artes plásticas é a boa iluminação, a da música parece ser a obscuridade. O elemento da música é a noite, quando acontece a possível dispensa dos sentidos da certeza. Nestes momentos, diminuem as atividades dos olhos, órgãos que nos permitem verificar a retidão do triângulo retângulo, a perfeição do círculo, a geometria. De noite, descansam as pálpebras e os globos oculares, seguidores da nossa atenção, por músculos obedientes. O ouvido não tem pálpebras nem outros músculos quaisquer. É um buraco que liga o mundo ao nosso córtex. O que não impede que a atenção solicitada ao ouvido seja direcionável. Mistério espiritual: podemos selecionar o ponto a ouvir, do mesmo modo como, para o tato, escolhemos o lugar da pele que queremos sentir, sem realizarmos nenhum esforço muscular. Só que o que nos estimula o tato atinge diretamente nossos limites físicos. Para sermos exatos, deveríamos dizer que o tímpano é uma pele, e o ouvido um tato super-refinado. Para sentir melhor, eu fecho meus olhos. É a noite chega pelos ouvidos.

Nesta obscuridade posso ver aparecer outra matemática: a das músicas, que operam com valores qualitativos. É o cálculo de medidas não quantificadas. Mesmo havendo quantidades em jogo, o ouvido integra qualidade. Um acorde de sétima não precisa evocar o número sete para mostrar seu sentido. Não se trata de cálculo visando a comprovação de alguma proposta, nem a aferição de quantidades. As operações do ouvido são mais complexas.

Um trabalho de Cildo Meireles, CARAXIA, ilustra um caso típico. Duas espirais que se cruzam no meio de suas trajetórias. Uma vindo de cima para baixo, outra no sentido inverso. Uma representação sonora do desenho. No papel, o olho vê que as linhas se cruzam, aceitando como óbvio que aqueles trajetos têm como função a continuação após o cruzamento. No escuro, o ouvido não pensa assim, ouvimos dois glissandi simultâneos, um vindo do alto (agudos) e outro de baixo (graves). Quando as duas linhas se aproximam, a convergência é prevista, mas o cruzamento é duvidoso. Não podemos afirmar que as linhas tenham se cruzado, assim como não podemos jurar pelo contrário, isto é, que cada uma volta para seu ponto inicial. Ou podemos pensar ambas as soluções.

Eu fecho meus olhos. Desta frase surgiu na Grécia a palavra – mística. Reconheçamos que a música grega não tinha nada da mística moderna, que é – ver para crer. Eu fecho os olhos não significa – quero não ver. Parece mais: quero outro ver, ou talvez: – quero ouvir.

Dizemos: a visão dos fatos; e nunca: a audição deles. Talvez porque o olho tenha atraído para si uma responsabilidade diurna, vigilante, ligada ao dia-a-dia. O ver, no senso comum, adquiriu um sentido ativamente conclusivo, de juízo. Ao ouvido parece ter sobrado a função de sensação. Mesmo se aceitarmos que ambas faculdades são tão indissociáveis...

Portanto, continuaremos dizendo: a visão dos fatos. Só que então, aproveitando a diferença, quando eu quiser que compreendam minhas razões, não direi: veja; pedirei: ouça. Porque o ouça é mais direto e íntimo, como se eu fosse falar mais baixo, somente para o interlocutor. Assim minhas razões se mostram como elas são: pessoais e intransferíveis. Ao invés de dizer veja e tentar provar algo por A + B, prefiro pedir baixo que apenas se ouça, sem julgamento.

A música parece também não estar querendo provar nada, além de sua existência. Mais é assim, quanto mais ela é noturna. O processo de reificação da música começa pela contabilidade e acaba em sua virtual tradução. As músicas que dificultam esta marcha são radicalmente do lado da noite. Dentre estas, algumas pretendem levar o projeto mais adiante. Escondidos no meio da enorme produção que se aglomera e se disputa sob

Figura 56. Página 8 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra*, realizada no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

o nome infeliz de eletroacústica, algumas músicas querem a noite mais extrema. Surgem as composições que percorrem materiais sonoros de difícil acesso para a visão. É preciso, agora, ouvir este último capítulo da história da notação gráfico-musical contemporânea.

2- A notação.

As explorações musicais do século vinte não deixaram sua notação gráfica ilesa. Para a representação de novas figuras sonoras, os compositores desenvolveram símbolos até onde lhes foi possível. O limite chegou quando as características dos sons que interessavam se mostraram irredutíveis ao desenho. Neste momento, a notação foi ultrapassada e a música entrou mais em seu elemento.

Tradicionalmente as coordenadas que regem a escrita musical quantificaram o tempo na horizontal e a altura na vertical. Intensidade (volume) vai a reboque do tempo. E o timbre sempre esteve fora, pois, não sendo ainda tão explorado, não sendo tampouco quantificável e representável, é anunciado antes do início da música, antes da armadura. Faz-se discretizar pelo nome do instrumento que o produz, mais o modo de tocar: violino com sordina, trompa bouchée...

Novas músicas, explorando mais timbres e outras qualidades, puderam inventar símbolos eficazes. Até que perderam o referencial natural do instrumento. As músicas não-instrumentais concreta e eletroacústica deixaram de se referir ao corpo gerador de seus sons captados por microfone, já que estes, à custa de transformações, não retinham mais nada de sua origem. Paralelamente, ao preço de complicar ainda mais a notação, a música não-instrumental eletrônica podia dizer qual forma de onda dava o recheio timbrístico, e qual envoltória a evolução de um som. Mas postergou o problema dos sons complexos, de alturas indeterminadas.

Diferente do espírito high-tech da música eletrônica, que só viu nos aparelhos uma extensão positiva dos instrumentos tradicionais, a música concreta percebeu a ruptura. Lidando com ruídos e sons cuja grafia não seria possível nem com a ajuda de uma terceira dimensão, uma partitura holográfica ou o que fosse, os compositores concretistas compuseram antes de anotar, tentando chegar ao som pela palavra.

O tratado impressionante de Schaeffer, e seu solfejo complementar, apontam para uma nova disciplina: a aculogia, a descrição dos sons. Criticando os buracos no positivismo da música eletrônica, apoiada numa falsa identificação dos parâmetros do serialismo com os da física acústica, Schaeffer demonstra que altura não é frequência, duração não é tempo cronométrico, timbre não é espectro harmônico. E reclama para os sons um status fenomenológico, empreendendo um trabalho de descrição dos critérios de percepção dos sons. Adiante, um resumo dos critérios morfológicos levantados por Schaeffer, exemplo de novas qualidades sonoras que entraram em discussão no crepúsculo da notação.

Critérios de forma — onde se fala da evolução estrutural de um objeto sonoro descrevendo seu: perfil dinâmico (intensidade), perfil melódico (altura) e perfil de massa (evolução do recheio de um som).

Critérios de matéria — onde se descreve o conteúdo, o recheio, a textura, a espessura dos sons. Ondulação, granulação, modo de ocupação da massa, sua localização na tessitura, sua densidade, calibre, tonicidade, complexidade. E as nuances aurais do timbre harmônico.

Palavras interessantes para a discussão da música, de alguma serventia para a confecção de partituras. Entretanto, são palavras que abordam aspectos pouco mensuráveis, sem definição exata através de redução ao gráfico. A notação gráfica destas músicas não-instrumentais começou a ser feita depois da música, e com outras finalidades. A função primordial da partitura foi perdida. Um piano, um intérprete e uma partitura de Beethoven refazem a obra. Um estúdio, um compositor e uma partitura de música eletroacústica (?) não se encontram. Mas, para quê deveriam? Como poderia o compositor escrever um som antes de compô-lo, isto é, antes de ouví-lo? Pior ainda, um som não é apenas uma coisa, ele estabelece uma relação musical com outro. Para conhecê-la bem, é preciso experimentá-lo. Daí estas músicas também terem o nome de música experimental.

Também a música concreta tem seu nome daí: era uma música que se escrevia concretamente, sem a mediação abstrata da notação. E foi esta mesma música que abandonou os critérios schaefferianos nos momentos mais complicados. Precisava-se de outra maneira para descrever os sons em suas diferentes manifestações de dinamismo, vigor, velocidade, movimento. O solfejo da música concreta só é usado para lidar com figuras sonoras mais imóveis, plásticas e sólidas.

Para falar dos sons em seus processos dinâmicos, François Bayle, compositor de música eletroacústica, emprega até os "créodes", modelos matemáticos criados por René Thom em sua teoria morfogenética.

Porém, a despeito de tantos esforços enriquecedores, a música já está vivendo calma em sua autonomia. A música verdadeiramente autônoma é aquela que levará o ouvinte ao centro da noite, onde matéria se confunde com forma e tempo com espaço. Esta música não é amorfa. Já que as possibilidades de escrita estão entre a mão e o ouvido do compositor, o som é a própria notação. Quem descobrir a escrita será o ouvinte que entrar na escuta levando junto tudo de si mesmo. Porque também a si estará ouvindo. Esta música não pode, nestas condições, alimentar o desejo de se mostrar naquilo que a filosofia chamou de objetividade. No escuro, a relação do ouvinte com a música difere da despertada situação sujeito-objeto. Se quisermos ser este ouvinte, precisamos reconhecer aquilo que antes só aceitávamos a contragosto: que o que ouvimos é parte de nós mesmos. E que, cada vez que ouvimos de novo o trecho, não é mais o mesmo trecho. Convergimos a uma afirmação de René Thom: "Redescobrimos Heráclito".

"Em seu esforço para conhecer o visível os homens são ludibriados como Homero, o mais sagaz dos gregos. Pois a ele enganaram os garotos que matavam piolhos, dizendo: "todos os que vimos e pegamos, jogamos fora; os que não vimos nem pegamos, trouxemos conosco"."

Heráclito, frag. 56

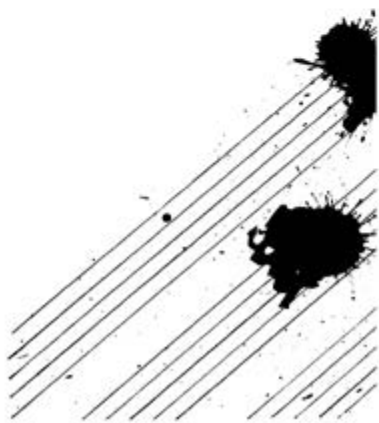
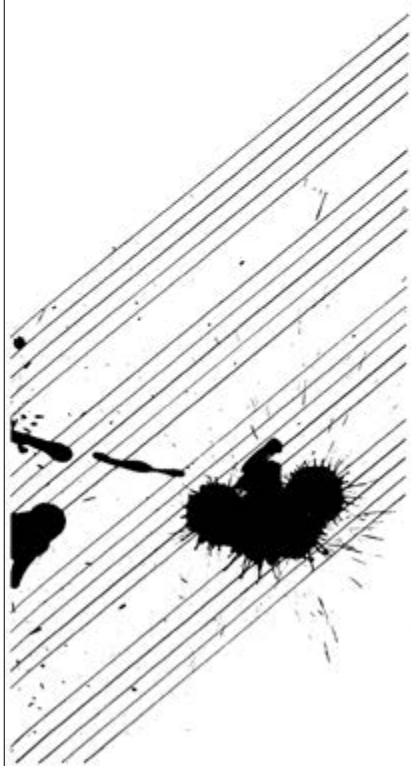


Figura 57. Página 9 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra*, realizada no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

A Palavra Transfigurada ou A Música de Palavras

Tim Rescala



Costuma-se fazer uma divisão genérica da produção musical enquanto utilização de meios composicionais em duas modalidades: a música instrumental e a música vocal. Esta divisão classificatória parece ser ainda eficiente, mas quando nos lembramos que em nenhuma das duas modalidades são considerados os procedimentos de gravação e reprocessamento eletrônicos da voz humana falada e cantada, nos deparamos inicialmente com um impasse taxionômico, isto é, o de como classificar corretamente estes procedimentos.

No entanto, um outro impasse assume importância e amplitude muito maiores: utilizar a palavra como material sonoro composicional pressupõe a morte da mesma como transmissora de significado em benefício de um uso apenas sonoro-formal dos fonemas? É possível utilizar um texto como matéria-prima sonora para uma composição sem interferir na transmissão do conteúdo desse texto?

Dos compositores surgidos nos últimos anos que se empenharam em redescobrir uma nova dimensão musical para a voz falada ou cantada, o italiano Luigi Nono (1924) destaca-se por uma maneira muito peculiar de tratar o texto.

Nono poderia ser considerado mais um compositor panfletário se não fossem a sua genialidade e personalidade. Sendo um confesso ativista da esquerda, Nono procurou sempre que suas composições fossem não só a formulação de uma nova linguagem musical, como também instrumentos de uma mensagem política e ideológica, chegando ao ponto de instalar-se, munido de uma aparelhagem de som, diante de portões de fábricas para que os operários ouvissem sua música.

Mas a obra de Nono abrigou um grande paradoxo: a difícil convivência de uma música nova, complexa e de absorção lenta e difícil com a vontade de transmitir uma mensagem ideológica imediata e objetiva.

Em suas obras vocais, Nono sempre procurou explorar o potencial musical dos fonemas, estruturando-os como qualquer outra matéria-prima sonora. Este procedimento caracterizou também a produção verbal de outros compositores, como Luciano Berio e Dieter Schnebel.

Embora Nono tenha sempre procurado utilizar textos sintéticos e objetivos, como em "A floresta é jovem e cheia de vida" (1965/66) – com textos de Fidel Castro, Patrice Lumumba e outros – o desenvolvimento musical de timbre, durações e alturas destes textos, tornou-se dificilmente inteligíveis, embora a dramaticidade do discurso musical se desenvolvesse com extrema fluidez. Esta incapacidade de comunicação só era vencida por Nono quando o texto era falado de maneira tradicional no decorrer da peça, inserindo-se na estruturação musical de maneira coerente mas periférica.

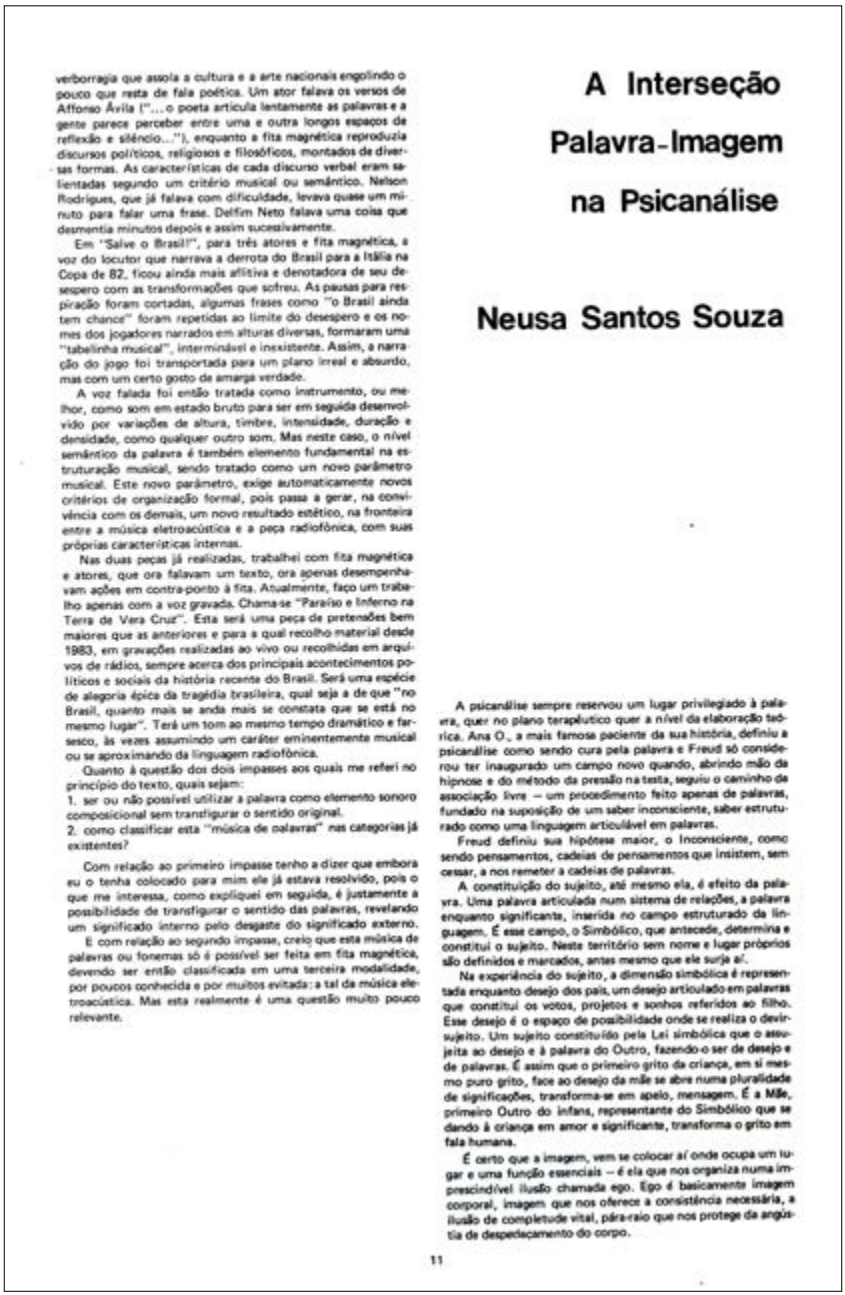
Mas todos estes novos procedimentos utilizados por Nono e outros compositores, usando o fonema como material sonoro, esgotou-se rapidamente. Principalmente pelo surgimento das técnicas eletroacústicas que propiciaram o manuseio e o reprocessamento da voz gravada, criando um universo novo e inesgotável de novas possibilidades de variação. Ouvir uma palavra ao contrário, cortar-lhe as vogais, mudar sua altura e consequentemente sua entonação, etc... É bem verdade que isto também se pode fazer ao vivo, mas o sabor de ouvir uma voz conhecida transformada musicalmente em algo totalmente diverso é único e só possível com o auxílio da tecnologia.

É este tipo de manuseio da voz gravada para um fim musical que tem me interessado pessoalmente no trato com a música eletroacústica. É a possibilidade de trabalhar manualmente e com o auxílio da tecnologia de gravação com o que há de mais natural, característico e musical do ser humano – a voz – extraindo do ato de falar, na sua musicalidade ou na ausência dela, o sentido obscurecido atrás das palavras, o subtexto que vem à tona com uma análise auditiva em outra dimensão, musical e reveladora.

Em dois trabalhos já realizados, "Discurso da difamação do poeta" (79) – com texto de Affonso Ávila – e "Salve o Brasil!" (82) e num outro ainda por terminar, procuro utilizar a palavra falada como elemento básico para a estruturação musical, sem no entanto deixar de lado a importância do nível semântico.

No "Discurso da Difamação do Poeta", para ator e fita magnética, procurei tratar do ato de falar, da constante e intensa

Figura 58. Página 10 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra*, realizada no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.



verborragia que assola a cultura e a arte nacionais engolindo o pouco que resta de fala poética. Um ator falava os versos de Affonso Ávila ("... o poeta articula lentamente as palavras e a gente parece perceber entre uma e outra longos espaços de reflexão e silêncio..."), enquanto a fita magnética reproduzia discursos políticos, religiosos e filosóficos, montados de diversas formas. As características de cada discurso verbal eram salientadas segundo um critério musical ou semântico. Nelson Rodrigues, que já falava com dificuldade, levava quase um minuto para falar uma frase. Delfim Neto falava uma coisa que desmentia minutos depois e assim sucessivamente.

Em "Salve o Brasil!", para três atores e fita magnética, a voz do locutor que narrava a derrota do Brasil para a Itália na Copa de 82, ficou ainda mais aflitiva e denotadora de seu desespero com as transformações que sofreu. As pausas para respiração foram cortadas, algumas frases como "o Brasil ainda tem chance" foram repetidas ao limite do desespero e os nomes dos jogadores narrados em alturas diversas, formaram uma "tabelinha musical", interminável e inexistente. Assim, a narração do jogo foi transportada para um plano irreal e absurdo, mas com um certo gosto de amarga verdade.

A voz falada foi então tratada como instrumento, ou melhor, como som em estado bruto para ser em seguida desenvolvido por variações de altura, timbre, intensidade, duração e densidade, como qualquer outro som. Mas neste caso, o nível semântico da palavra é também elemento fundamental na estruturação musical, sendo tratado como um novo parâmetro musical. Este novo parâmetro, exige automaticamente novos critérios de organização formal, pois passa a gerar, na convivência com os demais, um novo resultado estético, na fronteira entre a música eletroacústica e a peça radiofônica, com suas próprias características internas.

Nas duas peças já realizadas, trabalhei com fita magnética e atores, que ora falavam um texto, ora apenas desempenhavam ações em contra-ponto à fita. Atualmente, faço um trabalho apenas com a voz gravada. Chama-se "Paraíso e Inferno na Terra de Vera Cruz". Esta será uma peça de pretensões bem maiores que as anteriores e para a qual recolho material desde 1983, em gravações realizadas ao vivo ou recolhidas em arquivos de rádios, sempre acerca dos principais acontecimentos políticos e sociais da história recente do Brasil. Será uma espécie de alegoria épica da tragédia brasileira, qual seja a de que "no Brasil, quanto mais se anda mais se constata que se está no mesmo lugar". Terá um tom ao mesmo tempo dramático e farsesco, às vezes assumindo um caráter eminentemente musical ou se aproximando da linguagem radiofônica.

Quanto à questão dos dois impasses aos quais me referi no princípio do texto, quais sejam:

1. ser ou não possível utilizar a palavra como elemento sonoro composicional sem transfigurar o sentido original.
2. como classificar esta "música de palavras" nas categorias já existentes?

Com relação ao primeiro impasse tenho a dizer que embora eu o tenha colocado para mim ele já estava resolvido, pois o que me interessa, como expliquei em seguida, é justamente a possibilidade de transfigurar o sentido das palavras, revelando um significado interno pelo desgaste do significado externo.

E com relação ao segundo impasse, creio que esta música de palavras ou fonemas só é possível ser feita em fita magnética, devendo ser então classificada em uma terceira modalidade, por poucos conhecida e por muitos evitada: a tal da música eletroacústica. Mas esta realmente é uma questão muito pouco relevante.

A Interseção Palavra-Imagem na Psicanálise

Neusa Santos Souza

A psicanálise sempre reservou um lugar privilegiado à palavra, quer no plano terapêutico quer a nível da elaboração teórica. Ana O., a mais famosa paciente da sua história, definiu a psicanálise como sendo cura pela palavra e Freud só considerou ter inaugurado um campo novo quando, abrindo mão da hipnose e do método da pressão na testa, seguiu o caminho da associação livre – um procedimento feito apenas de palavras, fundado na suposição de um saber inconsciente, saber estruturado como uma linguagem articulável em palavras.

Freud definiu sua hipótese maior, o Inconsciente, como sendo pensamentos, cadeias de pensamentos que insistem, sem cessar, a nos remeter a cadeias de palavras.

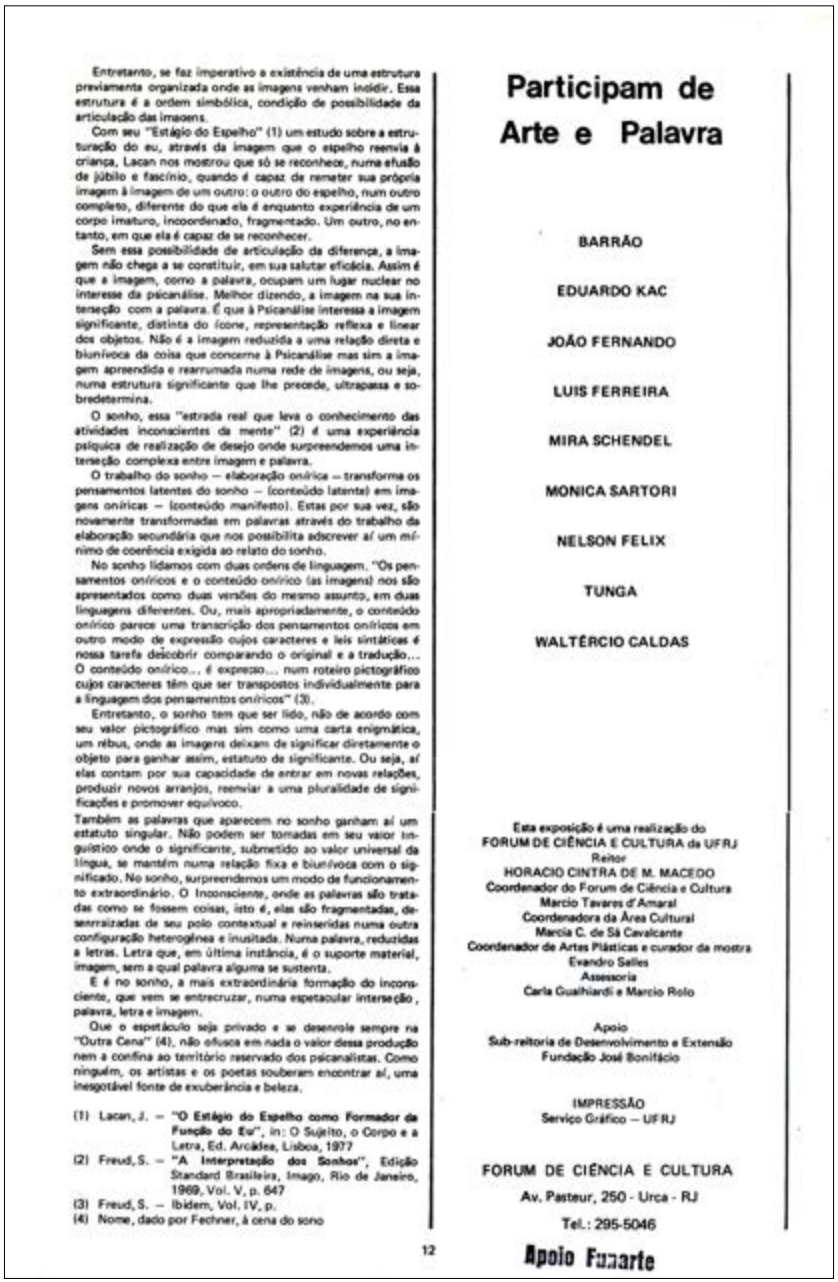
A constituição do sujeito, até mesmo ela, é efeito da palavra. Uma palavra articulada num sistema de relações, a palavra enquanto significante, inserida no campo estruturado da linguagem. É esse campo, o Simbólico, que antecede, determina e constitui o sujeito. Neste território sem nome e lugar próprios são definidos e marcados, antes mesmo que ele surja aí.

Na experiência do sujeito, a dimensão simbólica é representada enquanto desejo dos pais, um desejo articulado em palavras que constitui os votos, projetos e sonhos referidos ao filho. Esse desejo é o espaço de possibilidade onde se realiza o devir-sujeito. Um sujeito constituído pela Lei simbólica que o assujeita ao desejo e à palavra do Outro, fazendo-o ser de desejo e de palavras. É assim que o primeiro grito da criança, em si mesmo puro grito, face ao desejo da mãe se abre numa pluralidade de significações, transforma-se em apelo, mensagem. É a Mãe, primeiro Outro do infans, representante do Simbólico que se dando à criança em amor e significante, transforma o grito em fala humana.

É certo que a imagem, vem se colocar aí onde ocupa um lugar e uma função essenciais – é ela que nos organiza numa imprescindível ilusão chamada ego. Ego é basicamente imagem corporal, imagem que nos oferece a consistência necessária, a ilusão de completude vital, pára-raio que nos protege da angústia de despedaçamento do corpo.

11

Figura 59. Página 11 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra*, realizada no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.



Entretanto, se faz imperativo a existência de uma estrutura previamente organizada onde as imagens venham incidir. Essa estrutura é a ordem simbólica, condição de possibilidade da articulação das imagens.

Com seu "Estágio do Espelho" (1) um estudo sobre a estruturação do eu, através da imagem que o espelho reenvia à criança, Lacan nos mostrou que só se reconhece, numa efusão de júbilo e fascínio, quando é capaz de remeter sua própria imagem à imagem de um outro: o outro do espelho, num outro completo, diferente do que ela é enquanto experiência de um corpo imaturo, incoordenado, fragmentado. Um outro, no entanto, em que ela é capaz de se reconhecer.

Sem essa possibilidade de articulação da diferença, a imagem não chega a se constituir, em sua salutar eficácia. Assim é que a imagem, como a palavra, ocupam um lugar nuclear no interesse da psicanálise. Melhor dizendo, a imagem na sua interseção com a palavra. É que à Psicanálise interessa a imagem significante, distinta do ícone, representação reflexa e linear dos objetos. Não é a imagem reduzida a uma relação direta e biunívoca da coisa que concerne à Psicanálise mas sim a imagem apreendida e rearrumada numa rede de imagens, ou seja, numa estrutura significante que lhe precede, ultrapassa e sobredetermina.

O sonho, essa "estrada real que leva o conhecimento das atividades inconscientes da mente" (2) é uma experiência psíquica de realização de desejo onde surpreendemos uma interseção complexa entre imagem e palavra.

O trabalho do sonho — elaboração onírica — transforma os pensamentos latentes do sonho — (conteúdo latente) em imagens oníricas — (conteúdo manifesto). Estas por sua vez, são novamente transformadas em palavras através do trabalho da elaboração secundária que nos possibilita adscrever aí um mínimo de coerência exigida ao relato do sonho.

No sonho lidamos com duas ordens de linguagem. "Os pensamentos oníricos e o conteúdo onírico (as imagens) nos são apresentados como duas versões do mesmo assunto, em duas linguagens diferentes. Ou, mais apropriadamente, o conteúdo onírico parece uma transcrição dos pensamentos oníricos em outro modo de expressão cujos caracteres e leis sintáticas é nossa tarefa descobrir comparando o original e a tradução... O conteúdo onírico..., é expresso... num roteiro pictográfico cujos caracteres têm que ser transpostos individualmente para a linguagem dos pensamentos oníricos" (3).

Entretanto, o sonho tem que ser lido, não de acordo com seu valor pictográfico mas sim como uma carta enigmática, um rébus, onde as imagens deixam de significar diretamente o objeto para ganhar assim, estatuto de significante. Ou seja, aí elas contam por sua capacidade de entrar em novas relações, produzir novos arranjos, reenviar a uma pluralidade de significações e promover equívoco.

Também as palavras que aparecem no sonho ganham aí um estatuto singular. Não podem ser tomadas em seu valor lingüístico onde o significante, submetido ao valor universal da língua, se mantém numa relação fixa e biunívoca com o significado. No sonho, surpreendemos um modo de funcionamento extraordinário. O Inconsciente, onde as palavras são tratadas como se fossem coisas, isto é, elas são fragmentadas, desenraizadas de seu polo contextual e reinseridas numa outra configuração heterogênea e inusitada. Numa palavra, reduzidas a letras. Letra que, em última instância, é o suporte material, imagem, sem a qual palavra alguma se sustenta.

É é no sonho, a mais extraordinária formação do inconsciente, que vem se entrecruzar, numa espetacular interseção, palavra, letra e imagem.

Que o espetáculo seja privado e se desenrole sempre na "Outra Cena" (4), não ofusca em nada o valor dessa produção nem a confina ao território reservado dos psicanalistas. Como ninguém, os artistas e os poetas souberam encontrar aí, uma inesgotável fonte de exuberância e beleza.

(1) Lacan, J. — **"O Estágio do Espelho como Formador da Função do Eu"**, in: O Sujeito, o Corpo e a Letra, Ed. Arcádea, Lisboa, 1977
(2) Freud, S. — **"A Interpretação dos Sonhos"**, Edição Standard Brasileira, Imago, Rio de Janeiro, 1969, Vol. V, p. 647
(3) Freud, S. — Ibidem, Vol. IV, p.
(4) Nome, dado por Fechner, à cena do sono

12

Participam de Arte e Palavra

BARRÃO

EDUARDO KAC

JOÃO FERNANDO

LUIS FERREIRA

MIRA SCHENDEL

MONICA SARTORI

NELSON FELIX

TUNGA

WALTÉRCIO CALDAS

Esta exposição é uma realização do FORUM DE CIÊNCIA E CULTURA da UFRJ
Reitor
HORACIO CINTRA DE M. MACEDO
Coordenador do Forum de Ciência e Cultura
Marcio Tavares d'Amaral
Coordenadora da Área Cultural
Marcia C. de Sá Cavalcante
Coordenador de Artes Plásticas e curador da mostra
Evandro Salles
Assessoria
Carla Gualhiardi e Marcio Rolo

Apoio
Sub-reitoria de Desenvolvimento e Extensão
Fundação José Bonifácio

IMPRESSÃO
Serviço Gráfico — UFRJ

FORUM DE CIÊNCIA E CULTURA
Av. Pasteur, 250 - Urca - RJ
Tel.: 295-5046

Apoio Funarte

Figura 60. Página 12 do catálogo da exposição de artes plásticas *Arte e Palavra*, realizada no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

WLADEMIR DIAS PINO

DEPOIMENTO

Eu tenho livros publicados desde 1940-41. Meu pai era gráfico, linotipista, e imprimia escondido de mim alguns livros porque eu não queria publicar. Alguns eu rasguei e outros eu deixei passar. Em 1948, em Cuiabá, nós fizemos um movimento chamado "Intensivista" que propunha intensificar o sentido de imagem da poesia, quer dizer, uma superposição de imagem, o que nós chamamos também de leitura de vértices. Esta leitura de vértices baseava-se, para simplificar, no seguinte: na tábua de multiplicação de Pitágoras que tem na horizontalidade 1,2,3 e na verticalidade 1,2,3; Assim o vértice de 3 é a potencialidade 9. Se colocarmos uma palavra naquela casa que corresponde àquele vértice, ela estaria com uma potencialidade 9 vezes a palavra. Com isto nós tentávamos substituir o sentido de adjetivação da poesia e estabelecíamos um código do suporte, aí, já era uma questão da posição da palavra no suporte da página, quer dizer, a leitura por posição da palavra como é na matemática o número. Nós propúnhamos também uma leitura contínua. Nós tínhamos estudado as diversas línguas e notamos que cada povo, ou civilização, tem a sua direção de leitura, assim é que existem povos que possuem escrita espiralada, outros inclinadas, etc. Os povos agrários escrevem conforme o arado, unindo, e não pulando da direita para esquerda em cada cabeça de linha.

Nós queríamos justamente o sentido de leitura contínua através de gráficos que também "A AVE" vem usar. Com isso quebra-se o sentido de verso, porque o verso é uma linha debaixo da outra. Quando você vai colocar a palavra pela potencialidade, pela posição no espaço, você automaticamente quebra o sentido de verso. E como você vai estabelecer uma leitura para esta escrita? Através de gráficos. O gráfico assume, por exemplo, a direção inclinada para a leitura. Com isto ele descobre um indicador de leitura. Isto foi, acreditor, a grande novidade do "Intensivismo": encontrar um indicador de leitura. Assim ele se liberta do sentido temático, da unidade temática de um poema tradicional. Tanto é que a ruptura da continuidade narrativa no cinema foi uma grande inovação mas ainda estava presa ao sentido da personagem que carregava com ela um sentido figurativo. No intensivismo este sentido figurativo era substituído pelo indicador de leitura que era um elemento geometrizante, era o gráfico. A grande luta da expressão era buscar a concreção da palavra. Nós queríamos não mais a concreção da palavra porque nós já tínhamos um indicador da leitura que quebrava a palavra, nós queríamos a superposição de imagens. Não é por exemplo como no ideograma, que você junta uma imagem paralela e outra e dá uma terceira. Não queríamos um sentido, queríamos um sentido de superposição. Com isto nós pesquisávamos as camadas possíveis de um significado. A área acadêmica de simbolismo duplo. . . . . .

Tínhamos um jornal que era porta voz do movimento, chamava-se Sarã. Sarã é uma planta regional que dá na beira do rio e que protege o rio contra o alargamento da correnteza. Quem comandava a literatura tradicional de Cuiabá era Dom Aquino, o arcebispo local, que era também da Academia de Letras. O sentido do Sarã era confundir com Satã. Era um jornal que ninguém recebia na rua porque as pessoas ficavam com medo. Nós fazíamos o jornal, eu e Silva Freire, e distribuíamos de graça por debaixo da porta porque ninguém tinha peito de andar com o jornal na rua. O jornal criticava por exemplo José de Mesquita que era presidente da Academia e era presidente do Tribunal, desembargador. A literatura oficial do Mato Grosso era feita por advogados que vinham estudar aqui no Rio, voltavam e ficavam de olho na filha do juiz para ser nomeado promotor. Faziam uns sonetos e publicavam nas colunas sociais com cercaduras de margaridas. Era essa a literatura e nós estávamos propondo uma escola nova, explosiva que gerou enormes polêmicas. . . . . .

Hoje todas as prefeituras têm uma Secretaria de Cultura, até no interiorzão. Naquele tempo não tinha nada, de Letras; não tinha Secretaria e no entanto tinha o Sarã que era nosso, a Ganga do João Antônio Neto, a Folha de Literatura do Augusto Mara Vieira, a Revista da Academia, a Violeta que era uma revista feminista de literatura, o Suplemento do Estado do Mato Grosso, o Suplemento da Cruz que era católico, e outros que não me lembro. Existia um movimento real em torno da literatura e o que se deu foi uma guerra muito bruta e muito rasteira mas era realmente uma coisa de grande público, era uma coisa apaixonante, uma questão de vida ou morte cultural.

Chegou uma época em que eu trabalhava na Imprensa Oficial, como revisor, enquanto estudava no ginásio. Certa vez o

1

Figura 61. Página 1 do catálogo da exposição de artes plásticas intitulada *Wlademir Antologia*, realizada no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

Diretor da Imprensa Oficial me chamou no gabinete e disse que eu tinha atacado violentamente Dom Aquino e me perguntou quem eu era. Respondi para ele que eu era Wlademir Dias Pino e voltei para o meu trabalho. Você vê a pressão que o Estado exercia sobre a pessoa e a importância que a literatura tinha para aquela população. Chegou a um ponto em que eu fiquei completamente isolado, não tinha com quem falar e meus colegas de colégio, quando me viam na rua se desviavam.

Então eu tive de vir estudar no Rio, eu sempre jogando de tabelinha com o poeta Silva Freire, nós fomos para a UNE. Isso foi mais ou menos em 1952. Primeiro fomos para AMES - Associação Matogrossense do Estudante. Como era na Correia Dutra era perto da UNE. A política estudantil nesta época era muito agressiva. Passei a fazer o jornal da AME e depois comecei a fazer a Revista da UNE.

A UNE nessa época tinha um poder político enorme, incalculável se você comparar com o que ela possui hoje. Depois, com dinheiro e com poder, começaram a aparecer os oportunistas, justamente na época do CPC. Os oportunistas queriam usufruir do dinheiro e poder da UNE. Eu e Freire resolvemos sair porque dissemos: não, se o dinheiro for para comprar arma tudo bem, mas prá comprar *wisky* não dá. Resolvemos sair e eles fizeram toda essa campanha, e a minha preocupação é que o estudante não conhece a verdadeira luta da UNE, e só sabe desse período para cá. O período de base, que foi formada realmente a luta estudantil no Brasil, de 56 a 60, é desconhecido. É um período de lutas fundamentais: a instalação da Petrobrás, a instalação da indústria automobilística brasileira através da Fábrica Nacional de Motores, a solidificação de Brasília. É o período mais importante da vida estudantil brasileira e que é ignorado hoje.

Através de Simeão Leal conheci Oliveira Bastos que estava ligado ao Ministério da Educação. O Oliveira Bastos me aproximou do pessoal de São Paulo. Eu era amigo também do Gullar. Com isto nós fizemos contato e eu participei da exposição de poesia concreta.

O Reinaldo Jardim estava editando um suplemento no Jornal do Brasil. Ele vinha do realismo socialista de "Joaquim e outros meninos", um negócio muito figurativo, mas ele tinha uma visão ampla e percebeu a importância da poesia concreta e seu uso gráfico para o Jornal. O Jornal do Brasil era um Jornal de classificados, as pessoas tinham vergonha de carregar na mão porque indicava que o sujeito estava sem emprego. Os dois grandes jornais da época eram o Diário Carioca e O Globo. O Gullar trabalhava no Diário Carioca e publicou um poema do Augusto na primeira página. O Globo teve de responder e a polêmica formou-se. Preocupado com o apoio da Condessa ao concretismo levei o debate à UNE, antes da realização da exposição do movimento concreto. Isto ajudou o apoio de nomes da esquerda como Joaquim Cardoso, Oscar Niemeyer, Antonio Houaiss á um movimento que poderia parecer excessivamente abstrato ou alienado. A esquerda no Brasil sempre foi muito importante nos esquemas publicitários da literatura e da arte. Veja-se os exemplos de Portinari, Drummond, Vila Lobos, Jorge Amado. A esquerda dominava a imprensa brasileira, até hoje um pouco. Então o sujeito vai para a esquerda unicamente para se promover, obter uma promoção gratuita.

Tem que se perceber a diferença entre o grupo Noigandres e a poesia concreta. Grupo Noigandres caracterizava 3 pessoas de São Paulo (Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari) e o movimento da poesia conoreta caracteriza 6 pessoas (os 3 anteriores e Ronaldo Azeredo Ferreira Gullar e Wlademir Dias Pino).

O Augusto diz que meu trabalho é uma contribuição pessoal. É contribuição pessoal porque nem tudo se encaixa com o trabalho dele. E é claro, o dele não se encaixa com o meu. Então eu também acho que a contribuição dele é pessoal, da mesma maneira. Acho que poesia concreta é o que foi feito pelas 6 pessoas que participaram da fundação. Não vou me preocupar com o que coincide e não coincide. Se são 6 pessoas, serão 6 pensamentos e não uma fórmula que direcione todos.

A poesia de Gullar não tinha nada que ver com a do pessoal do Noigandres. A minha se relacionava pelo sentido experimental. Eu já tinha publicado um livro chamado "AVE" que é um livro vindo do Intensivismo, que saiu publicado em 1958. Ele saiu em abril embora a sinopse da poesia concreta diga que foi em dezembro.

Tanto é que eu não coloquei o livro na exposição da poesia concreta porque já era um livro publicado com compromisso com o Intensivismo de Cuiabá. Ele não tinha nada que ver com o concretismo. Eu o vinha escrevendo desde 1948 e ele, para publicação, sofreu uma operação de simplificação por causa de recursos econômicos. Naquele tempo de estudante passar 6 anos para publicar um livro não era nada, ainda mais um livro protótipo, artesanal.

Não havia uma unidade teórica em torno do movimento. Tanto é que não existia um manifesto. O manifesto da poesia concreta feita pelo grupo de São Paulo é de 2 anos depois. Haviam depoimentos pessoais sobre experiências pessoais. O JB publicou no 1º aniversário diversos textos dos participantes e inclusive é a primeira vez que é publicado um texto meu porque alegavam que o meu texto era incompreensível. Tive oportunidade porque era uma festa de aniversário. Quando houve a ruptura, a falsa ruptura entre Rio e S. Paulo (são 6 fundadores, se o Gullar sai é uma saída não é uma ruptura. Seria ruptura e 3 saissem e 3 ficassem. Então isto foi forjado) eu poderia ficar com o Gullar que ficaria com o suplemento na minha mão mas achei a posição de S. Paulo mais honesta. Isto me custou nunca mais publicar nada no JB e nem em outro lugar qualquer. Não era fácil a publicação mesmo com o estouro do movimento concretista.

O neoconcretismo nasceu não de oposição ao texto de Haroldo "Matemática da Composição". Foi questão de oportunidade porque se numa quarta ou quinta-feira antes do neoconcretismo sala publicado numa coluna do Reinaldo Jardim que um americano estava no Rio e la levar a poesia concreta para os Estados Unidos, no domingo houve a ruptura, então me parece que foi mais uma jogada de isolamento feita pelo JB. É claro haviam problemas. O pessoal de S. Paulo é muito fechado. Era um rigor tamanho que, por exemplo, você não encontrava um poema concreto que não fosse escrito no tipo Futura. Essas coisas justificaram a chamada ruptura.

Eu ia fazer uma exposição da poesia concreta em Minas. Os contatos já estavam feitos quando recebi uma carta do Ronaldo dizendo que Augusto, Haroldo e Décio tinham "autorizado e permitido" eu realizar a exposição. Então, eu estou fundando um movimento com um grupo e algumas pessoas desse grupo, se assenhoreando do movimento, passam a "permitir ou não" a realização de eventos? Poderiam concordar ou não, mas permitir. . . .

Me recolhi achando que havia um equívoco nesse assenhoreamento de um movimento em que todos participavam em pé de igualdade e não existia ninguém mais importante que ninguém, eram todos novos.

Eu já tinha quatro ou cinco livros publicados mas era completamente ignorado pela informação oficial. Nós éramos desconhecidos com exceção do Gullar que abocanhava prêmios. É falsa também a idéia que tínhamos uma grande cultura. Que cultura pode ter uma pessoa com menos de 30 anos?

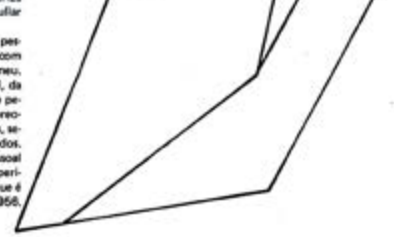
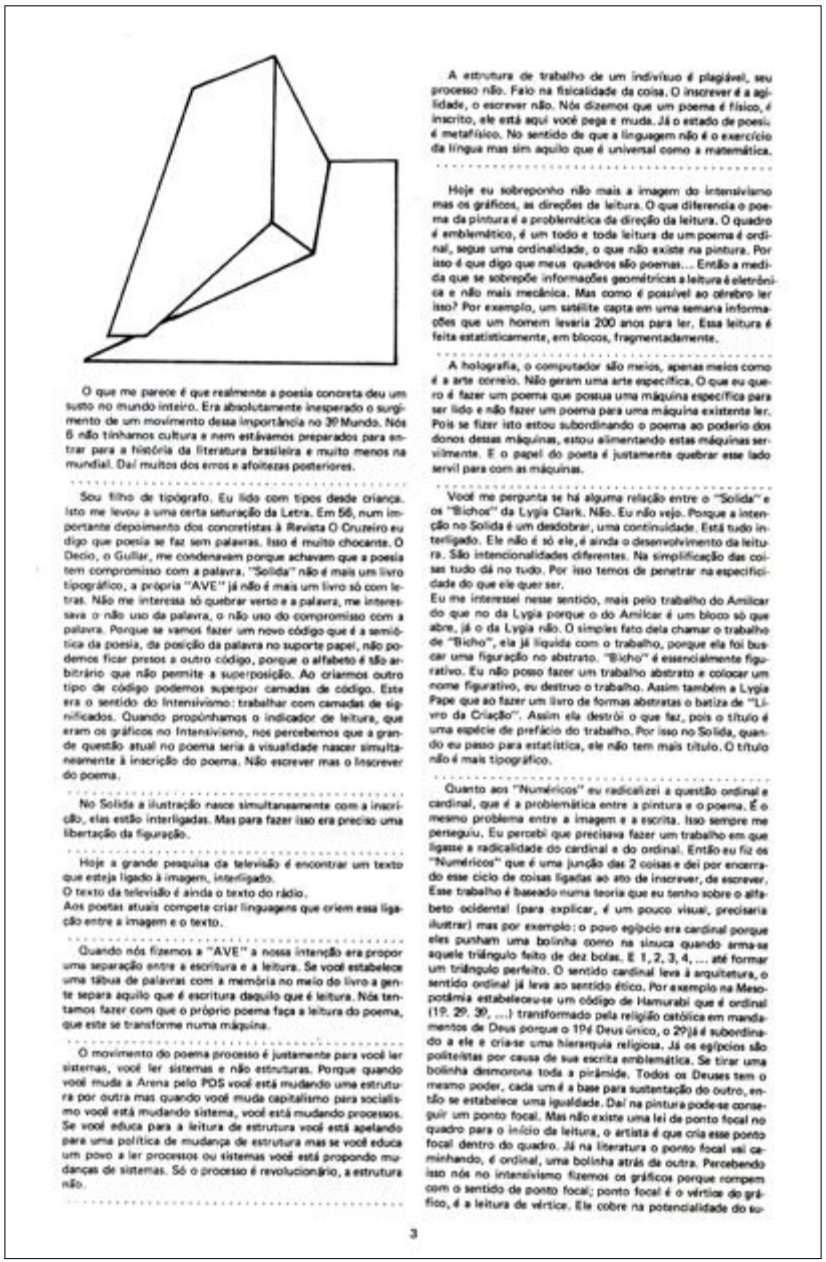


Figura 62. Página 2 do catálogo da exposição de artes plásticas *Wlademir Antologia*, realizada no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.



O que me parece é que realmente a poesia concreta deu um susto no mundo inteiro. Era absolutamente inesperado o surgimento de um movimento dessa importância no 3º Mundo. Nós 6 não tínhamos cultura e nem estávamos preparados para entrar para a história da literatura brasileira e muito menos na mundial. Daí muitos dos erros e afoitezas posteriores.

Sou filho de tipógrafo. Eu lido com tipos desde criança. Isto me levou a uma certa saturação da Letra. Em 56, num importante depoimento dos concretistas à Revista O Cruzeiro eu digo que poesia se faz sem palavras. Isso é muito chocante. O Decio, o Gullar, me condenavam porque achavam que a poesia tem compromisso com a palavra. "Solida" não é mais um livro tipográfico, a própria "AVE" já não é mais um livro só com letras. Não me interessa só quebrar verso e a palavra, me interessava o não uso da palavra, o não uso do compromisso com a palavra. Porque se vamos fazer um novo código que é a semiótica da poesia, da posição da palavra no suporte papel, não podemos ficar presos a outro código, porque o alfabeto é tão arbitrário que não permite a superposição. Ao criarmos outro tipo de código podemos superpor camadas de código. Este era o sentido do Intensivismo: trabalhar com camadas de significados. Quando propúnhamos o indicador de leitura, que eram os gráficos no Intensivismo, nos percebemos que a grande questão atual no poema seria a visualidade nascer simultaneamente à inscrição do poema. Não escrever mas o inscrever do poema.

No Solida a ilustração nasce simultaneamente com a inscrição, elas estão interligadas. Mas para fazer isso era preciso uma libertação da figuração.

Hoje a grande pesquisa da televisão é encontrar um texto que esteja ligado à imagem, interligado.
O texto da televisão é ainda o texto do rádio.
Aos poetas atuais compete criar linguagens que criem essa ligação entre a imagem e o texto.

Quando nós fizemos a "AVE" a nossa intenção era propor uma separação entre a escritura e a leitura. Se você estabelece uma tábua de palavras com a memória no meio do livro a gente separa aquilo que é escritura daquilo que é leitura. Nós tentamos fazer com que o próprio poema faça a leitura do poema, que este se transforme numa máquina.

O movimento do poema processo é justamente para você ler sistemas, você ler sistemas e não estruturas. Porque quando você muda a Arena pelo PDS você está mudando uma estrutura por outra mas quando você muda capitalismo para socialismo você está mudando sistema, você está mudando processos. Se você educa para a leitura de estrutura você está apelando para uma política de mudança de estrutura mas se você educa um povo a ler processos ou sistemas você está propondo mudanças de sistemas. Só o processo é revolucionário, a estrutura não.

A estrutura de trabalho de um indivíduo é plagiável, seu processo não. Falo na fisicalidade da coisa. O inscrever é a agilidade, o escrever não. Nós dizemos que um poema é físico, é inscrito, ele está aqui você pega e muda. Já o estado de poesia é metafísico. No sentido de que a linguagem não é o exercício da língua mas sim aquilo que é universal como a matemática.

Hoje eu sobreponho não mais a imagem do intensivismo mas os gráficos, as direções de leitura. O que diferencia o poema da pintura é a problemática da direção da leitura. O quadro é emblemático, é um todo e toda leitura de um poema é ordinal, segue uma ordinalidade, o que não existe na pintura. Por isso é que digo que meus quadros são poemas... Então a medida que se sobrepõe informações geométricas a leitura é eletrônica e não mais mecânica. Mas como é possível ao cérebro ler isso? Por exemplo, um satélite capta em uma semana informações que um homem levaria 200 anos para ler. Essa leitura é feita estatisticamente, em blocos, fragmentadamente.

A holografia, o computador são meios, apenas meios como é a arte correio. Não geram uma arte específica. O que eu quero é fazer um poema que possua uma máquina específica para ser lido e não fazer um poema para uma máquina existente ler. Pois se fizer isto estou subordinando o poema ao poderio dos donos dessas máquinas, estou alimentando estas máquinas servilmente. E o papel do poeta é justamente quebrar esse lado servil para com as máquinas.

Você me pergunta se há alguma relação entre o "Solida" e os "Bichos" da Lygia Clark. Não. Eu não vejo. Porque a intenção no Solida é um desdobrar, uma continuidade. Está tudo interligado. Ele não é só ele, é ainda o desenvolvimento da leitura. São intencionalidades diferentes. Na simplificação das coisas tudo dá no tudo. Por isso temos de penetrar na especificidade do que ele quer ser.
Eu me interessei nesse sentido, mais pelo trabalho do Amilcar do que no da Lygia porque o do Amilcar é um bloco só que abre, já o da Lygia não. O simples fato dela chamar o trabalho de "Bicho", ela já liquida com o trabalho, porque ela foi buscar uma figuração no abstrato. "Bicho" é essencialmente figurativo. Eu não posso fazer um trabalho abstrato e colocar um nome figurativo, eu destruo o trabalho. Assim também a Lygia Pape que ao fazer um livro de formas abstratas o batiza de "Livro da Criação". Assim ela destrói o que faz, pois o título é uma espécie de prefácio do trabalho. Por isso no Solida, quando eu passo para estatística, ele não tem mais título. O título não é mais tipográfico.

Quanto aos "Numéricos" eu radicalizei a questão ordinal e cardinal, que é a problemática entre a pintura e o poema. É o mesmo problema entre a imagem e a escrita. Isso sempre me perseguiu. Eu percebi que precisava fazer um trabalho em que ligasse a radicalidade do cardinal e do ordinal. Então eu fiz os "Numéricos" que é uma junção das 2 coisas e dei por encerrado esse ciclo de coisas ligadas ao ato de inscrever, de escrever. Esse trabalho é baseado numa teoria que eu tenho sobre o alfabeto ocidental (para explicar, é um pouco visual, precisaria ilustrar) mas por exemplo: o povo egípcio era cardinal porque eles punham uma bolinha como na sinuca quando arma-se aquele triângulo feito de dez bolas. E 1, 2, 3, 4, ... até formar um triângulo perfeito. O sentido cardinal leva à arquitetura, o sentido ordinal já leva ao sentido ético. Por exemplo na Mesopotâmia estabeleceu-se um código de Hamurabi que é ordinal (1º, 2º, 3º, ...) transformado pela religião católica em mandamentos de Deus porque o 1º é Deus único, o 2º já é subordinado a ele e cria-se uma hierarquia religiosa. Já os egípcios são politeístas por causa de sua escrita emblemática. Se tirar uma bolinha desmorona toda a pirâmide. Todos os Deuses tem o mesmo poder, cada um é a base para sustentação do outro, então se estabelece uma igualdade. Daí na pintura pode-se conseguir um ponto focal. Mas não existe uma lei de ponto focal no quadro para o início da leitura, o artista é que cria esse ponto focal dentro do quadro. Já na literatura o ponto focal vai caminhando, é ordinal, uma bolinha atrás da outra. Percebendo isso nós no intensivismo fizemos os gráficos porque rompem com o sentido de ponto focal; ponto focal é o vértice do gráfico, é a leitura de vértice. Ele cobre na potencialidade do su-

3

Figura 63. Página 3 do catálogo da exposição de artes plásticas *Wlademir Antologia*, realizada no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

porte, assim a palavra tem valor por posição e não por significado. Por isso ele está mais ligado à matemática, à tábua de Pitágoras.
Em Pitágoras o que nos agradou foi a possibilidade de níveis abaixo e acima do zero. O código alfabético e a tradição trabalhavam com a parte de cima da tábua e não com a de baixo. Assim descobrimos as camadas de significado para o poema. Na medida em que você descobre a posição da palavra no espaço, você está descobrindo que camada esta palavra ocupa dentro do suporte e aí descobre o código para o suporte e pode-se fazer "Solida" que é um código de suportes. No cubismo se projeta a paisagem sobre um cubo e faceta-se a pintura. Se você pegar uma forma geométrica e projetar uma palavra você codifica cada face desse espaço e passa a mexer com o suporte do poema. Você está perdendo a superfície plana da página e entra na dimensionalidade.
Chega-se no SOLIDA através disso.

. . . . . .

. . . . eu sou o produto falante e ao mesmo tempo eu sou o consciente dele (poema, obra). Esse é o grande papel do artista: ser o consciente do seu trabalho. Por isso é que eu levo um susto quando um artista mata o trabalho dele com um título... ele não estava consciente. Às vezes o trabalho está na frente do indivíduo, geralmente está. Eu faço um exercício imenso para estar rente com o meu trabalho.

Essa entrevista foi realizada em janeiro de 87 por Evandro Salles, Carla Guahiard e Marcio Rolo.

Sobre A AVE

A AVE é um livro que inaugura uma série de conceitos e rompe com outros tantos dentro das fronteiras daquilo que hoje chamamos de literatura; a leitura feita pelo próprio poema e essa a sua condição de máquina que se faz e se refaz.

– um livro que ao considerar o uso como leitura de sua fisicalidade específica cria uma nova categoria: o objeto-poema.
– o sentido físico da duração da leitura: a resposta como parte de si própria em substituição ao hábito de julgar.
– o consumidor em situação (a realidade do ato): o impulso como decodificador.
– o rigor como funcionalidade e a série como grau de informação ou controle da sequência.
– rompe de forma definitiva com o uso do verso (linha debaixo de linha) no poema: privilégio da horizontalidade como linha e da verticalidade como coluna:
– é a participação antes do "happening".
– é a leitura por nível não da página mas do livro: a funcionalidade deu caráter relativo ao argumento.
– criar a leitura contínua proposta pelo Intensivismo.

2

– sua abertura democrática e social inventa o conceito de VERSÃO (troca de materiais – fisicalidade da linguagem) em oposição a TRADUÇÃO (malabarismo linguístico – troca de estilos) ou (galeteria linguística).
– a visualização da leitura (de como o poema se processa).
– inventa o indicador de leitura (gráficos) em lugar dos estáticos diagramas.
– pela perfuração ocorre a apropriação total do espaço.
– anteriormente o poema ainda era tratado ocularmente com seus vícios imediatos do caligráfico.
– o poema tratado como idéia.
– o poema visto como uma armadilha visual: separa pela primeira vez no poema, o escrever do ler, mostrando de forma clara que a problemática do poema moderno é a forma de inscrição e não o de escrever.

3

– ao sobrepor (página dupla) – duas abstrações (pares de transmissões// pares de registros) cria além do movimento do virar das páginas (o sentido do despregar das páginas (gesto–leitura) para em seguida propor a separação entre escritura (armazenamento da tábua de palavras//tambor// a página-matriz//eixo do livro//e as matrizes auxiliares// encarte) e a leitura (uso//).
– o poema como uma escultura transformável pela superação das partes lidas.
– separação das páginas do livro: leitura musculaR – Participação do leitor.
– o objeto em seu sentido protótipo do artesanal.
– a geometrização como possibilidade de superposição de informações e o gráfico como elemento disparador da palavra no poema//.
– um aerodinamismo interno: a visualização de leitura tanto quanto a da escritura//o poeta como um desenhista da circuitos//cristal de conexões//tambor de pares de engates.
– olhar o poema de cima para ressaltar a multiplicidade de circulações do poema: arquitetura do branco//branco como cortes: sínteses.
– as séries (para que a geometrização não se cristalize//leituras possíveis.

4

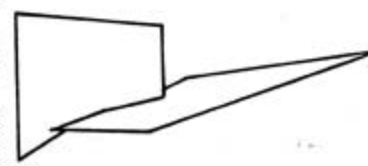
– o uso da transparência e da perfuração (contra a aleatoriedade do rasgar) como frequência estatística do emprego das letras do poema.
– anterior à própria dilaceração de Fontana.
– criar a leitura de vértices (disparo) em substituição à linearidade ordinal da esquerda para a direita.
– a "ilustração" (geometria dos gráficos) nascendo simultaneamente com a leitura.
– anteriormente acontecia o trocadilho como forma de gaqueira das rimas.
– o sentido de penetrar das perfurações e da circulação dos gráficos.
– evidência da leitura (o gesto registro e apropriativo dos gráficos: distribuição contínua).
– a técnica dos gráficos como elemento memorizador em lugar de estrutura temática.

5

– um poema higiênico até a limpeza da leitura.
– a expressão do quantitativo, a palavra vista como um núcleo de letras...
– o sentido do cortado, do eixo, da coluna – as palavras como medida de posição.
– auto-consumo: o impulso como decodificador – não mais o espaço tipográfico.
– o poema criando uma lógica própria.
– a preocupação de níveis arquitetônicos: circulação//luz.
– o título propõe uma "caligrafia de esquadro".
– o rigor como funcionalidade: a máquina-poema.

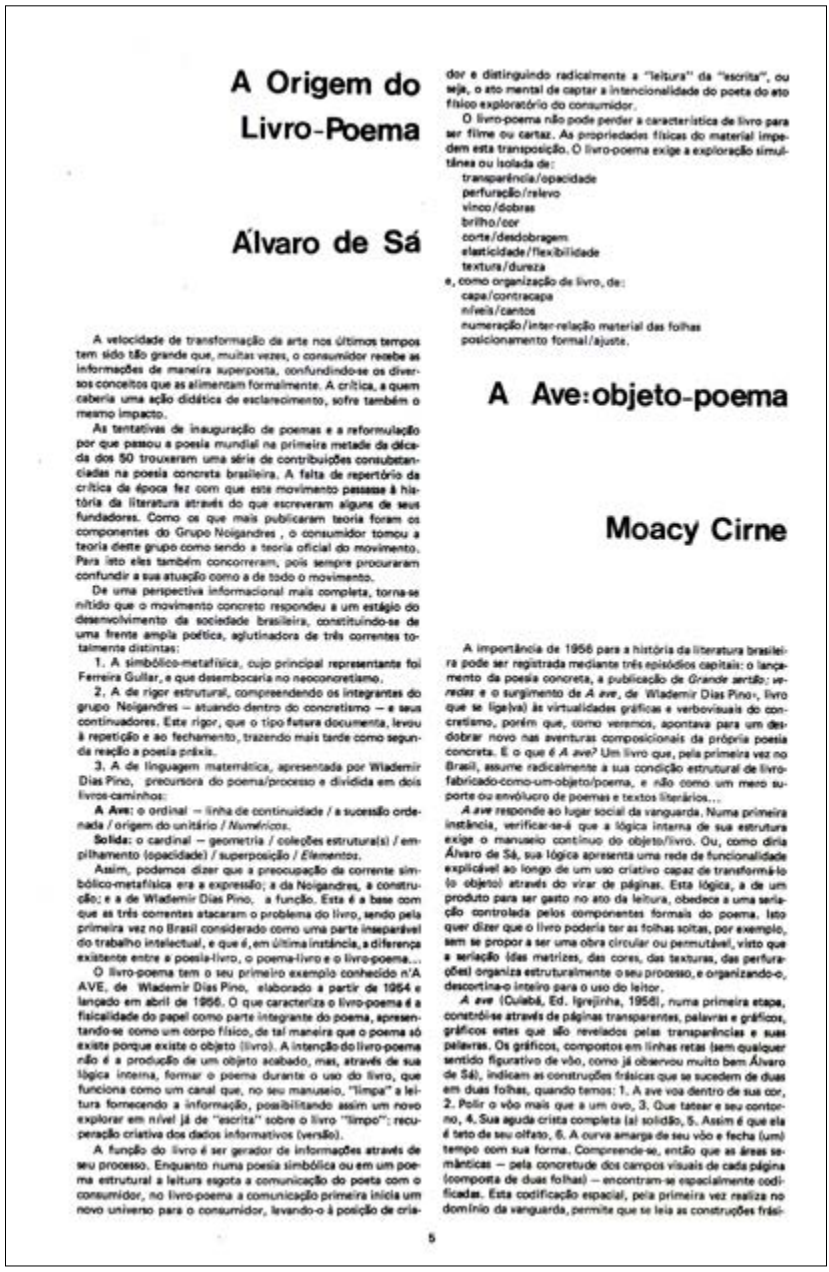
6

– onde o controle é uma unificação.
– a variedade como aproveitamento da probabilidade (até o erro como leitura).
– a geometria de direções de leitura: a matriz acumuladora como uma rede de circuitos.
– as coincidências úteis do emprego de letras.
– livre dos temas verbais.
– é o primeiro livro que quebra o uso do verso no poema.
– o "encarte" o ("saltar fora") "matemático" da função dos números pela primeira vez num livro de poesia.
– a distribuição de posição.
– A AVE é o primeiro livro semiótico da Literatura Universal.



4

Figura 64. Página 4 do catálogo da exposição de artes plásticas *Wlademir Antologia*, realizada no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.



A Origem do Livro-Poema

Álvaro de Sá

A velocidade de transformação da arte nos últimos tempos tem sido tão grande que, muitas vezes, o consumidor recebe as informações de maneira superposta, confundindo-se os diversos conceitos que as alimentam formalmente. A crítica, a quem caberia uma ação didática de esclarecimento, sofre também o mesmo impacto.

As tentativas de inauguração de poemas e a reformulação por que passou a poesia mundial na primeira metade da década dos 50 trouxeram uma série de contribuições consubstanciadas na poesia concreta brasileira. A falta de repertório da crítica da época fez com que este movimento passasse à história da literatura através do que escreveram alguns de seus fundadores. Como os que mais publicaram teoria foram os componentes do Grupo Noigandres , o consumidor tomou a teoria dente grupo como sendo a teoria oficial do movimento. Para isto eles também concorreram, pois sempre procuraram confundir a sua atuação como a de todo o movimento.

De uma perspectiva informacional mais completa, torna-se nítido que o movimento concreto respondeu a um estágio do desenvolvimento da sociedade brasileira, constituindo-se de uma frente ampla poética, aglutinadora de três correntes totalmente distintas:

1. A simbólico-metafísica, cujo principal representante foi Ferreira Gullar, e que desembocaria no neoconcretismo.

2. A de rigor estrutural, compreendendo os integrantes do grupo Noigandres – atuando dentro do concretismo – e seus continuadores. Este rigor, que o tipo futura documenta, levou à repetição e ao fechamento, trazendo mais tarde como segunda reação a poesia práxis.

3. A de linguagem matemática, apresentada por Wlademir Dias Pino, precursora do poema/processo e dividida em dois livros-caminhos:

A Ave: o ordinal – linha de continuidade / a sucessão ordenada / origem do unitário / *Numéricos*.

Solida: o cardinal – geometria / coleções estrutural(s) / empilhamento (espacialidade) / superposição / *Elementos*.

Assim, podemos dizer que a preocupação da corrente simbólico-metafísica era a expressão; a da Noigandres, a construção; e a de Wlademir Dias Pino, a função. Esta é a base com que as três correntes atacaram o problema do livro, sendo pela primeira vez no Brasil considerado como uma parte inseparável do trabalho intelectual, e que é, em última instância, a diferença existente entre a poesia-livro, o poema-livro e o livro-poema...

O livro-poema tem o seu primeiro exemplo conhecido n'A AVE, de Wlademir Dias Pino, elaborado a partir de 1964 e lançado em abril de 1956. O que caracteriza o livro-poema é a fisicalidade do papel como parte integrante do poema, apresentando-se como um corpo físico, de tal maneira que o poema só existe porque existe o objeto (livro). A intenção do livro-poema não é a produção de um objeto acabado, mas, através de sua lógica interna, formar o poema durante o uso do livro, que funciona como um canal que, no seu manuseio, "limpa" a leitura fornecendo a informação, possibilitando assim um novo explorar em nível já de "escrita" sobre o livro "limpo"; recuperação criativa dos dados informativos (versão).

A função do livro é ser gerador de informações através de seu processo. Enquanto numa poesia simbólica ou em um poema estrutural a leitura esgota a comunicação do poeta com o consumidor, no livro-poema a comunicação primeira inicia um novo universo para o consumidor, levando-o à posição de criador e distinguindo radicalmente a "leitura" da "escrita", ou seja, o ato mental de captar a intencionalidade do poeta do ato físico exploratório do consumidor.

O livro-poema não pode perder a característica de livro para ser filme ou cartaz. As propriedades físicas do material impedem esta transposição. O livro-poema exige a exploração simultânea ou isolada de:

transparência/opacidade
perfuração/relevo
vinco/dobras
brilho/cor
corte/desdobragem
elasticidade/flexibilidade
textura/dureza

e, como organização de livro, de:

capa/contracapa
níveis/cantos
numeração/inter-relação material das folhas
posicionamento formal/ajuste.

A Ave: objeto-poema

Moacy Cirne

A importância de 1956 para a história da literatura brasileira pode ser registrada mediante três episódios capitais: o lançamento da poesia concreta, a publicação de *Grande sertão: veredas* e o surgimento de *A ave*, de Wlademir Dias Pino, livro que se liga(va) às virtualidades gráficas e verbovisuais do concretismo, porém que, como veremos, apontava para um desdobrar novo nas aventuras composicionais da própria poesia concreta. E o que é *A ave*? Um livro que, pela primeira vez no Brasil, assume radicalmente a sua condição estrutural de livro-fabricado-como-um-objeto/poema, e não como um mero suporte ou envólucro de poemas e textos literários...

A ave responde ao lugar social da vanguarda. Numa primeira instância, verificar-se-á que a lógica interna de sua estrutura exige o manuseio contínuo do objeto/livro. Ou, como diria Álvaro de Sá, sua lógica apresenta uma rede de funcionalidade explicável ao longo de um uso criativo capaz de transformá-lo (o objeto) através do virar de páginas. Esta lógica, a de um produto para ser gasto no ato da leitura, obedece a uma seriação controlada pelos componentes formais do poema. Isto quer dizer que o livro poderia ter as folhas soltas, por exemplo, sem se propor a ser uma obra circular ou permutável, visto que a seriação (das matrizes, das cores, das texturas, das perfurações) organiza estruturalmente o seu processo, e organizando-o, descortina-o inteiro para o uso do leitor.

A ave (Cuiabá, Ed. Igrejinha, 1956), numa primeira etapa, constrói-se através de páginas transparentes, palavras e gráficos, gráficos estes que são revelados pelas transparências e suas palavras. Os gráficos, compostos em linhas retas (sem qualquer sentido figurativo de vôo, como já observou muito bem Álvaro de Sá), indicam as construções frásicas que se sucedem de duas em duas folhas, quando temos: 1. A ave voa dentro de sua cor, 2. Polir o vôo mais que a um ovo, 3. Que tatear e seu contorno, 4. Sua aguda crista completa (a) solidão, 5. Assim é que ela é teto de seu olfato, 6. A curva amarga de seu vôo e fecha (um) tempo com sua forma. Compreende-se, então que as áreas semânticas – pela concretude dos campos visuais de cada página (composta de duas folhas) – encontram-se espacialmente codificadas. Esta codificação espacial, pela primeira vez realiza no domínio da vanguarda, permite que se leia as construções frási-

5

Figura 65. Página 5 do catálogo da exposição de artes plásticas *Wlademir Antologia*, realizada no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.

cas sem a necessidade da presença dos signos verbais, como na 4.a (a) solidão e na 6.a (um) tempo páginas. Estabelece-se, portanto, um programa significante cujos espaços significados são retroalimentados, em verdadeira técnica computacional quando as séries semantizáveis deixam de ser explícitas no espaço de sua presentificação. Tentemos clarificar (tarefa que se agencia difícil por se tratar de obra esgotada, desconhecida de quase todos, e por suas peculiaridades físicas irreprodutíveis): as séries frásico-vocabulares são construídas sobre gráficos retilíneos que atravessam as páginas em várias direções e tocam, nas formações dos ângulos, os espaços codificados semanticamente *a priori*.

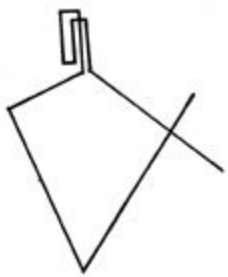
Só que este *a priori* apenas se identifica para o observador numa etapa seguinte do trabalho, quando a transparência dá lugar a folha perfurada e o gráfico comparece no primeiro momento de cada desdobrar da fase em pauta. Ao se virar a folha o processo cristaliza-se, antes e agora, mediante pares: as páginas duplas de um mesmo registro icônico-verbal) descobre-se a matriz, alimentada no decorrer da etapa anterior. O poema, limpo e puro, entrega-se ao consumo. A folha-matriz "esconde" as áreas semânticas, e a sua repetição corporifica o espaço das codificações: palavra como *crista, dentro, voa(o), curva, fenha, cor* (na faixa superior), *assim, completa, teto, tatear* (na faixa intermediária), *mais, ave, tempo, contorno, olfato, ovo, agude solidão, amarga, forma, polir* (na faixa interior da folha-matriz) etc. têm um posicionamento fixo. A partir daí são exploradas possibilidades dessa matriz: o numeral contradizendo a quantidade indefinida; o aproveitamento específico de cada palavra-controle, agora já através da perfuração que descobre signos lingüísticos na matriz central. O processo do livro põe a descoberto o intraduzível: a probabilidade limitada da língua. A letra componente da palavra (fato que se concretiza, tipograficamente, em determinados momentos verbais, propondo-se o autor a redimensionar a semântica de sua proposta só pode ser selecionada em sua realidade. A unidade matriz funciona como eixo-página, alimentada por codificação posicional pelas páginas anteriores, até ficar completa (a presente etapa do livro), redistribuindo de forma programada as informações recebidas. Cada gráfico sobre a folha-matriz possibilita uma nova página tipográfica (versões do projeto dado), fornecendo meios ao leitor para criar novos gráficos de leitura.

Nas etapas posteriores — etapas que, em todo o livro, são autênticos blocos seriais — a abordagem do poema concretiza-se de modo mais "livre", esgotando a visualidade da escrita gutemberguiana e limpando o produto de sua verbalidade, explicita, sem que se presentifique, inclusive, os gráficos indicadores da voltagem semântica colocada na obra. As perfurações — e mais o brilho, a cor, os cortes: parâmetros físicos — são suficientes para indicar a semântica/estrutura do livro. E mais: as perfurações plasmam novas perfurações e novas cores (as páginas duplas tornam-se triplas), quando poderíamos afirmar que a forma se conteudiza através dos "gestos" trabalhados na materialidade do objeto. Em outras palavras: que a forma se conteudiza através de perfurações e cores. Mas perfurações e cores previamente codificadas por sua posição na folha-matriz, isto é, no espaço de sua conjuntura poético-semiológica (do início ao fim do poema). Existe, ainda, uma volta aos signos verbais, com a intenção de lembrar ao leitor toda a carga semântica de um dos lances materiais de sua linguagem. Como antes existira etapas intermediárias entre os blocos seriais, e o gráfico fora substituído por *trilhos* verticais, permitindo o deslocamento de sílabas e atomizando o núcleo (concentrando a verbalidade) das construções frásicas, numa dada página.

Usado, manipulado, apreendido, o poema não acaba ao se fechar o livro. Mas também não propõe um recomeço: propõe novos livros, novos poemas. Propõe novas aventuras semiológicas, ao nível da vanguarda. No caso de Wlademir Dias Pino, levou à outra pesquisa fundamental: *Solida* (1962), iniciada em 1956. No caso da poesia brasileira, levou à fundação de um movimento: o poema processo. 1.

---

1. Movimento que romperia com o próprio conceito abstrato de *poesia* (— sentimento). No tocante ao poema de Wlademir Dias Pino, uma última palavra: quase 20 anos depois de sua publicação, com toda a interferência do artesanal visível nos seus 300 exemplares, continua como o maior livro já produzido no Brasil, até hoje.



6

Figura 66. Página 6 do catálogo da exposição de artes plásticas *Wlademir Antologia*, realizada no FCC/UFRJ. Fonte: Arquivo Arte e Palavra.