

Universidade Federal de Santa Catarina  
Curso de Pós-Graduação em Literatura

**Leituras pós-modernas de uma  
agenda modernista internacional**

O alto e o baixo em Cacao  
Ronaldo Brito e o grupo October

Antonio Carlos Santos

Florianópolis 2001

Antonio Carlos Santos

**Leituras pós-modernas de uma  
agenda modernista internacional**

O alto e o baixo em Cacaso  
Ronaldo Brito e o grupo October

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação do Professor Doutor  
Raúl Antelo, para a obtenção do título de “Doutor em Teoria Literária”.

Florianópolis 2001

# Leituras pós-modernas de uma agenda modernista internacional

O alto e o baixo em Cacaso  
Ronaldo Brito e o grupo October

## Antonio Carlos Gonçalves dos Santos

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

### DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo  
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dr. Raul Antelo  
ORIENTADOR



Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt  
COORDENADORA DO CURSO

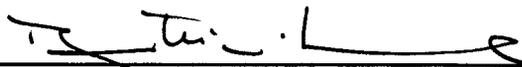
BANCA EXAMINADORA:



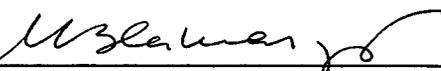
Prof. Dr. Raul Antelo  
PRESIDENTE



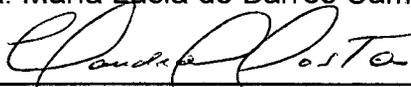
Prof. Dr. Ettore Finazzi-Agrò (Università La Sapienza de Roma)



Profa. Dra. Beatriz Resende (UFRJ)



Profa. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo (UFSC)



Profa. Dra. Cláudia Lima Costa - (UFSC)



Profa. Dra. Cláudio Celso Alano da Cruz (UFSC) - SUPLENTE

## **Agradecimentos**

A Capes, pela bolsa que me permitiu dedicação exclusiva ao curso; ao CNPq, pela bolsa-sanduiche que possibilitou a pesquisa na biblioteca da Universidade de Yale, nos Estados Unidos; à Haydée Santos, por ter tido a paciência de digitar os textos do corpus; aos amigos Eduardo Riaviz, Jorge Wolff, Fernando Scheibe pela amizade e estímulo; aos professores e colegas de percurso.

*para Renata*

«Κι αν είσαι στό σκαλί το πρώτο, πρέπει  
νάσαι υπερήφανος κ' ευτυχισμένος.  
Εδώ που έφθασες, λίγο δεν είναι;  
τόσο που έκαμες, μεγάλι δόξα.»

ΚΑΒΑΦΗ

“Oui — mais non. (...) Non — mais si.”  
Jacques Derrida

## Resumo

Este trabalho tem por objetivo o cruzamento do debate de dois críticos brasileiros, Ronaldo Brito e Antonio Carlos de Brito (Cacaso), com o dos críticos do grupo *October*, tendo como chave a questão da alta cultura confrontada à indústria cultural. A partir de textos publicados em periódicos, busco levantar os principais temas que ocuparam Ronaldo Brito e Cacaso nas décadas de 70 e 80 e comparar com as discussões levantadas pelos críticos de *October*, de modo a fazer surgir das diferenças um espaço para a reflexão sobre o nosso presente.

## **Abstract**

The objective of this thesis is to cross the debate of two brazilian critics, Ronaldo Brito and Antonio Carlos de Brito (Cacaso), with that of *October* group critics, having as a key the question of the high culture confronted with the cultural industry. Reading the texts published in periodicals, I search the main subjects Ronaldo Brito and Cacaso dealt with during the 70's and 80's to compare with those discussed by the *October* group, as a way to bring up from the differences a place for a reflection about our present.

# Índice

1. Jogos para armar ..... p. 1
2. O alto ou a exigência de um corpo com cabeça ..... p. 15
3. O baixo ou as estratégias para não ver o dedo do pé..... p. 48
4. Entre o alto e o baixo ou a poesia malandra de Cacaso ..... p. 71
5. Os usos da teoria ..... p. 96
6. À guisa de conclusão: é preciso tirar uma lição? ..... p. 118
7. Bibliografia ..... p. 123
8. Corpus ..... p. 131

# 1. JOGOS PARA ARMAR

“Montage does not reproduce the real, but  
constructs an object (...), or rather,  
mounts a process (...) in order to intervene  
in the world, not to reflect but to change reality.”

Gregory Ulmer

Este trabalho se insere, em uma perspectiva ampla, na arqueologia da crítica brasileira, buscando identificar, especificamente nas três últimas décadas, que tipos de saídas ela ensaia para o que poderíamos chamar de os fins do moderno. Desde os anos 50, podemos ressaltar duas tendências na crítica brasileira: uma centrada na figura de Antonio Candido, baseada em uma leitura sociológica com forte base no materialismo dialético, e uma outra centrada na figura de Afrânio Coutinho que se agarra à noção de autonomia da literatura e pratica uma leitura interna do objeto literário<sup>1</sup>. A essas duas

---

<sup>1</sup> cf. SUSSEKIND, Flora. “Rodapés, tratados e ensaios”. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993. O debate entre Candido e Coutinho pode ser mapeado desde a leitura contrastiva de *Formação da literatura brasileira*, por um lado, e *Introdução à literatura no*

correntes antagônicas, vemos somar-se a partir do início dos anos 70 uma linhagem que se convencionou chamar a princípio de “estruturalista” e que englobava nomes tão diferentes como os de Silvano Santiago e Luiz Costa Lima, para ficar apenas nos mais conhecidos. O objetivo deste trabalho é seguir os passos de dois críticos que mantêm relativa distância em relação a essas linhagens, seja pela extração oriunda da indústria cultural, seja cronologicamente: Ronaldo Brito, que faz sua formação nos jornais da imprensa alternativa carioca e na militância das artes plásticas dos anos 70, e Antonio Carlos de Brito, o Cacaso, poeta e teórico da geração “marginal”, alinhado a Antonio Candido, adotando como agenda, ou contexto de referência, um debate teórico internacional, aquele promovido pelo grupo da revista *October*.

Por suas próprias características, este trabalho se assemelha a um dos principais expedientes utilizados pelas vanguardas históricas do início do século: a montagem e a colagem<sup>2</sup>. Trata-se de ler “dois textos” (os de Ronaldo Brito e os de Cacaso) e um “com-texto”, o debate em *October*<sup>3</sup>, ou seja, montar uma sintaxe que permita aproximar três objetos bastante diferentes, com o objetivo de acompanhar de que maneiras a crítica ensaia saídas para a crise da modernidade, ou, em outras palavras, para o impasse detectado a partir do declínio dos grandes relatos<sup>4</sup>. Desta forma, acredito que, em tempos pós-

---

*Brasil*, por outro, até, nos anos 70, aos textos publicados em *Argumento*, por Candido, e em *Boletim Ariel*, por Coutinho.

<sup>2</sup> Sobre os procedimentos da montagem, cf. EISENSTEIN, Serguei. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969. Artistas como Pierre Reverdy, Max Ernst, Braque, Picasso, utilizaram bastante a montagem e a colagem como modo de operar e colocar em jogo a idéia de representação.

<sup>3</sup> Para uma visão panorâmica do debate promovido pela revista cf. *October/The first decade 1976-1986*. second printing, Massachusetts: MIT Press, 1988, e *October/The second decade 1986-1996*. Massachusetts: MIT Press 1997.

<sup>4</sup> Para uma melhor compreensão do debate pós-moderno cf. *El debate modernidad-posmodernidad*, Puntosur Editores, Buenos Aires, 1989, compilación y prólogo de Nicolás Casullo, onde se encontram os textos de Habermas, “Modernidad, un proyecto incompleto”, e de Lyotard, “Que era la posmodernidad”, entre outros; HOLANDA, Heloísa Biarque. *Pós-Modernismo e Política*, Rio de Janeiro, Rocco, 1992, que traz o texto de Andreas Huyssen, “Mapeando o pós-moderno”, entre outros; KAPLAN, E. Ann. *O mal-estar no Pós-Modernismo*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993, onde se encontra o texto “O Pós-Modernismo e a Sociedade de Consumo”, de Fredric Jameson; COELHO, Teixeira. *Moderno Pós Moderno*, 3 ed., São Paulo, 1995; GUATTARI, Feliz. “L’impasse post-moderne”. In. *La Quinzaine Littéraire 456 de 1/15 de fevereiro de 1986*; MORICONI, Italo. *A provocação pós-moderna*,

modernos, o objeto de estudo da literatura é, também ele, um artifício, uma construção armada a partir de um olhar que monta fragmentos dispersos a fim de iluminar uma determinada questão. O que proponho aqui é a fabricação de um monstro pós-crítico constituído pelos dois Britos e por *October*, ou seja, uma ficção crítica que dê conta de uma situação nova que, se por um lado vem se tornando mais clara a partir dos anos 60 e principalmente da queda do muro de Berlim, por outro, pode ser lida desde o início do século nos trabalhos de Nietzsche e dos dissidentes do surrealismo, Bataille, Caillois, Leiris, etc.

O que ampara este monstro pós-crítico é, por exemplo, a idéia de Gregory Ulmer de que a crítica está atravessando um período de transformações análogo às que varreram as artes nas primeiras décadas do século XX<sup>5</sup>, e mais, de que ela deve abandonar o modelo das ciências e da literatura do século XIX para adotar aqueles praticados no século XX. Ulmer trabalha em seu ensaio, especificamente, com os procedimentos de colagem/montagem, mostrando como eles aparecem na gramatologia derridiana que procede à desconstrução da noção de *mimesis*, na alegoria<sup>6</sup>, que “favorece o significante em detrimento dos sentidos do significado”, e na noção de parasita, tal como desenvolvida por J. Hillis Miller a partir de Derrida<sup>7</sup>. As reflexões de Eisenstein nos primeiros anos da revolução de 1917 sobre a analogia entre a montagem e as línguas orientais<sup>8</sup>,

---

Rio de Janeiro: Diadorim/Editora da Uerj, 1994. Destaco ainda “Democratização no Brasil - 1979/1981 (cultura versus arte)”, trabalho apresentado por Silviano Santiago no colóquio Declínio da arte/Ascensão da cultura, em Florianópolis, 1997. Nele, o autor de *Em liberdade* procura detectar “o momento histórico da transição do século XX para o seu fim” nos anos de 1979 a 1981 e, com esse objetivo, lê três ensaios percebendo neles um rompimento com a maneira acadêmica com que até então os intelectuais tratavam os temas da literatura, da cultura, e da indústria cultural. cf. SANTIAGO, Silviano. “Democratização no Brasil - 1979/1981 (cultura versus arte). In. ANTELO, Raul et alli (orgs). *Declínio da arte/Ascensão da cultura*. Florianópolis: Abralic/Letras Contemporâneas, 1998.

<sup>5</sup> cf. o ensaio de Gregory L. Ulmer, “The Object of Post-Criticism”. In: FOSTER, Hal. *The Anti-Aesthetic/ Essays on Postmodern Culture*. Cambridge, Massachusetts/London, England: MIT Press, 1997, p. 83.

<sup>6</sup> Para expor suas idéias sobre a alegoria, Ulmer parte do ensaio de Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, publicado pela revista *October* 12, 1980.

<sup>7</sup> cf. MILLER, J. Hillis. “O crítico como hospedeiro”. In. *A ética da leitura/ Ensaios 1979-1989*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

<sup>8</sup> “O mais difícil não é recordar as palavras. É atingir esse encadeamento de pensamentos, estranho para nós, sobre o qual se baseiam os subterfúgios da conversação, a estrutura das proposições, o agrupamento das palavras, sua representação gráfica [...]. Pois foi o aspecto extraordinário dessa maneira de pensar que me ajudou, em seguida, a compreender a essência

os títulos das produções de Max Ernst<sup>9</sup>, poemas de Murilo Mendes<sup>10</sup>, ou o livro-chave de Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, são exemplos dessa nova sintaxe que busca sentidos fora da lógica argumentativa tradicional e da crença de que significante e significado são dois lados da mesma moeda<sup>11</sup>. Para dar vida a estes três sintagmas e criar uma sintaxe, ou armar uma ficção, vou usar como πνεύμα, como sopro vital, os temas do *alto* e do *baixo*.

A questão da alta cultura confrontada à cultura massiva tem mobilizado grande parte da discussão teórica desde o anos 70. A princípio, ou a leitura se fazia sob a chave da Escola de Frankfurt, principalmente, utilizando-se a severa crítica de Theodor Adorno e uma leitura adorniana, diria mesmo lukacsiana de Walter Benjamin<sup>12</sup>, ou à maneira dos integrados, louvando a tecnologia por

---

da montagem. E verificar que era o encadeamento normal de uma lógica afetiva interna, diferente daquilo que denominamos lógica, que ajudou a me orientar nos rumos os mais secretos de minha arte.” EISENSTEIN, S. Op.Cit, página 13.

<sup>9</sup> Por exemplo, *frau wirtin an der lahn, schutzengel der deutschen, dein ist die industrie anatomie paläontologie shenk uns kleine frohlocken (senhora hospedeira das frioleiras, padroeira dos alemães, teu domínio é a indústria anatomia paleontologia concede-nos pequenas alegrias)*.

<sup>10</sup> Numa homenagem a Max Ernst, o poeta mineiro produz verdadeiras colagens de colagens: “O imperador decapitado aguarda no vestibulo a audiência do serrote”, ou “As espadas da ambiguidade assaltam a Europa depois da chuva”. In MENDES, Murilo. “Retratos-Relâmpagos”. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

<sup>11</sup> Para uma crítica da idéia saussuriana de significante e significado, exposta no *Curso de Linguística Geral*, cf. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva/Editora da USP, 1973, e LACAN, Jacques. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. In. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, pp. 496 a 533.

<sup>12</sup> cf. os clássicos de ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, e BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, In. *Obras escolhidas/magia e técnica, arte e política*. 4ª edição, São Paulo: Brasiliense, s/d, cuja primeira tradução no Brasil, foi feita por Carlos Nelson Coutinho, e publicada na *Revista de Civilização Brasileira* números 19 e 20 de maio e agosto de 1968; uma segunda tradução, de José Lino Grünewald surge em 1969 em *A idéia do Cinema*, Ed Civilização Brasileira. Gilberto Vasconcellos, em seu ensaio “De olho na fresta: Música Popular Brasileira”, publicado na revista *Almanaque/Cadernos de Literatura e Ensaio* n.º 2, 1976, ao se referir à crítica de Roberto Schwarz à Tropicália em um texto, “Remarque sur la culture et la politique au Brésil” 1964-1969, que será muito citado por Cacaso, detecta, à página 87 a presença da reflexão lukacsiana: “Além de Walter Benjamin, julgamos que a fonte teórica que informa a aguda reflexão de Schwarz é Gyorg Lukács”. O ensaio de Vasconcellos saiu depois em livro com prefácio de Silviano Santiago. cf. VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977. Sobre a importância da cultura massiva no Brasil cf. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira/Cultura brasileira e indústria cultural*. 2 Ed., São Paulo: Brasiliense, 1989.

estar ela democratizando a informação. Em minha dissertação de mestrado<sup>13</sup>, pude perceber como o dilema do crítico cultural Ronaldo Brito, que nos anos 70 escrevia para o jornal alternativo *Opinião*<sup>14</sup>, estava situado exatamente entre *os spots e as academias*, para usar seus próprios termos. Tendo como objeto central de reflexão as artes plásticas mas atuando também em outras esferas, Ronaldo Brito partia então de uma análise do sistema da arte para compreender como os artistas dos anos 70 se relacionavam com o mercado garantindo uma sobrevivência a suas produções via uma constante tensão com este mesmo sistema. Também marcado pela hegemonia do mercado, o crítico está cada vez mais imprensado entre duas possibilidades: o discurso da alta cultura, a academia, ou o da indústria cultural, sendo que no primeiro seu campo de atuação fica restrito aos muros da universidade e, no segundo, ao modelo redutor da grande imprensa<sup>15</sup>. É entre esses dois espaços, alojando-se em veículos alternativos de circulação reduzida e no campo específico das artes plásticas, que Ronaldo Brito produz uma reflexão sobre a arte contemporânea, faz uma revisão do modernismo brasileiro e internacional e opera sobre os produtos da indústria cultural.

Cacaso, poeta, contista, crítico, letrista e professor, aparece nos anos 70 marcando posição antagonista ao estruturalismo<sup>16</sup> e mantendo-se fiel à escola de Candido. Ao contrário de Ronaldo Brito que, desde os anos 70 já vinha revendo

---

<sup>13</sup> SANTOS, Antonio Carlos. *Um intelectual entre os spots e as academias: A crítica de Ronaldo Brito em Opinião 1972-1977*. Dissertação de Mestrado defendida na UFSC em 9/09/96 sob orientação do Professor Doutor Raúl Antelo.

<sup>14</sup> Para uma melhor apreciação dos jornais alternativos dos anos 70 e especificamente de *Opinião* cf. KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários em tempos de imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta Editorial, 1991, e MACHADO, J. Pinheiro. *Opinião X Censura*. Porto Alegre: LPM, 1978.

<sup>15</sup> cf. texto de Brito, "Entre os spots e as academias", em *Opinião* 219, de 14 de janeiro de 1977.

<sup>16</sup> Cacaso debate com Costa Lima a questão da teoria literária que havia sido detonada por um poema de Drummond (*Exorcismo*, publicado no *Jornal do Brasil*, em abril de 1975). Costa Lima responde ao poeta mineiro no jornal *Opinião* de 21 de novembro de 1975 ("Quem tem medo de teoria?"). No número seguinte, Carlos Nelson Coutinho ("Há alguma teoria com medo da prática?") e Cacaso ("Bota na conta do Galileu, se ele não pagar nem eu") juntam-se a Drummond no ataque ao estruturalismo. cf. MORICONI, Italo. *Ana Cristina César*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996, p. 55. SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 1985, p. 32. SOUZA, Eneida Maria de. "Querelas da crítica". In: *Traço crítico*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora da UFMG/Editora da UFRJ, 1993, e "Os livros de cabeceira da crítica". In: ANTELO, R. et al. Op. Cit., p. 189. Volto ao assunto no capítulo 5.

o modernismo brasileiro chamando a atenção para suas limitações e canonização, Cacaso lê o século XX centrado nas lições de Mário de Andrade e Manuel Bandeira. A partir daí, vê os movimentos de vanguarda tardios, como concretismo, por exemplo, como um alinhamento funcionalista da arte à crescente especialização técnica do capitalismo avançado — por exemplo, o concretismo. Para resolver o impasse criado pela “recaída oficializante” da geração de 45 e pela pobreza formal da poesia social, sugere uma leitura atenta do *Banquete*, de Mário de Andrade. Cacaso faz sua estréia em 1967 com *A palavra cerzida*, prefaciado por José Guilherme Merquior que, já na primeira frase, detecta a ligação do poeta com “a rica tradição poética do modernismo”<sup>17</sup>. Depois da publicação de *A palavra cerzida*, Cacaso pára de escrever poesia para voltar, em 1972-73, com uma dicção completamente diferente da que adotara em sua estréia em 1967. Do sério estudante de filosofia que escrevia poemas sob a influência de João Cabral e dos modernistas, uma poesia de engenheiro, minuciosamente construída, hermética, Cacaso reaparece no contexto de uma produção coletiva, chamada de marginal por sua estratégia de editar os livros de forma independente e distribuí-los nas filas de teatro, cinema, shows, ou seja, fora do circuito institucional delimitado para os livros<sup>18</sup>. Uma das características principais desta produção, levantada por vários críticos, é a desqualificação, ou seja, um proposital desleixo somado a um espontaneísmo, não menos artificial em alguns casos, que fazia com que essa poesia contrastasse de maneira radical com a produção não só de João Cabral de Melo Neto, mas também com a dos concretos e das outras vanguardas tardias. Por

---

<sup>17</sup> MERQUIOR, José Guilherme. “Nota Introdutória”. In. BRITO, Antonio Carlos de. *A palavra cerzida*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1967.

<sup>18</sup> Sobre a poesia “marginal” confira MESSEDER PEREIRA, Carlos Alberto. *Retrato de Época/ Poesia marginal anos 70*, Rio de Janeiro: Edições Funarte, 1981; HOLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976; “Poesia hoje”, debate na revista José nº 2, de agosto de 1976 com participação de Heloísa Buarque de Holanda, Ana Cristina César, Geraldo Eduardo Carneiro e Eudoro Augusto; pela revista, Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite e Jorge Wanderley; os ensaios de Cacaso em CACASO, *Não quero prosa*. Organização e seleção Vilma Arêas, Rio de Janeiro e Campinas: Editora UFRJ/ Editora da Unicamp, 1997; “Sobre ‘poesia marginal’ e outras marginalidades: entrevista de Maria Lucia Barros Camargo com Glauco Mattoso”, na revista *Babel* nº 2, maio a agosto de 2000, p. 21; SIMON, Iumna Maria e DANTAS, Vinícius. “Poesia ruim, sociedade pior”. In. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, número 12, junho de 1985, p. 48.

essas características, poderíamos situá-la em algum lugar na fronteira entre o *alto e o baixo*, uma escrita malandra que transitava entre as duas esferas, escondendo em seus versos os versos consagrados do cânone ao mesmo tempo em que se deixava diluir em um sotaque coletivo de geração, naquilo que o próprio Cacaso chamava de “poemão”<sup>19</sup>.

Professor da PUC-RJ nos anos em que Luís Costa Lima e Silviano Santiago promovem a entrada no Brasil da linhagem “estruturalista”, Cacaso pode ser visto como uma figura emblemática dos anos de ditadura militar, pois concentra as facetas principais de uma geração que se viu amordaçada durante 20 anos: o lado marxista, pensamento hegemônico entre os intelectuais críticos da época, e o lado meio “hippie”, contracultural, também um traço fundamental para quem viveu esses anos. Além de poeta, crítico, professor e contista, atuou também como letrista de canções populares em parceria com Sueli Costa, Toquinho, Novelli, Néelson Angelo, Cláudio Nucci, Edu Lobo e Francis Hime<sup>20</sup>, o que o coloca mais uma vez como um poeta que transitava entre o alto e o baixo, entre a cultura letrada dos poetas canônicos e a música popular brasileira divulgada pelos meios massivos.

Traçados estes dois perfis mínimos, a pergunta seguinte seria, por que *October*? É aliás com esta pergunta que os editores Rosalind Krauss, Annette Michelson, Douglas Crimp e Joan Copjec abrem o texto de introdução à antologia que reúne os ensaios dos 10 primeiros anos da revista, de 1976 a 1986. O nome provém do filme que Eisenstein realizou para comemorar os 10

---

<sup>19</sup> A idéia do “poemão” foi várias vezes tratada por Cacaso e outros teóricos. Aparece, por exemplo, em texto publicado após sua morte na revista *Novos Estudos Cebrap*, nº 22, de outubro de 1988, dedicado à poesia de Chico Alvim e intitulado “O poeta dos outros”. Neste ensaio, Cacaso afirma que “houve um momento em que a poesia tornou-se um banquete de que todos, indistintamente, se serviram. É estabelecida uma espécie de competência média, ao alcance de todos, e o vestibular literário é abolido. Para ser escritor, basta anotar, registrar, simplesmente escrever: todos participam. Neste movimento, o peso maior está do lado do coletivo, o que tem como contrapartida uma notável desindividualização da autoria. O autor é o grupo, o conjunto móvel e anônimo. Cada poeta e cada poema são partes integrantes de um impulso organizador maior, onde todos são parceiros de todos, onde tudo se intercomunica e se completa, sem se esgotar. E neste contexto de desindividualização, o grande lugar-comum poético foi o poema curto. O de registro direto e breve, em tom coloquial, de uma experiência, uma visão, uma sensação, uma comparação, uma fala, um *non-sense*”.

primeiros anos da revolução russa e aponta ainda para uma época em que a prática artística unia-se à teoria crítica em um projeto de construção social. Ou seja, *October*, fazendo a ressalva de que não busca de modo algum uma ação nostálgica, mostra-se desde saída alinhada à crítica do capitalismo e ao inacabado projeto de construtivismo que, segundo seus editores, teria sido abortado pela consolidação do poder estalinista e pela diluição nas correntes hegemônicas da estética idealista ocidental<sup>21</sup>. Desta forma, os editores de *October* definem sua prática como “uma reação à consolidação das forças reacionárias tanto na esfera política quanto na cultural” e afirmam que o que marca os tempos de hoje não é a morte da vanguarda ou um novo pluralismo, mas uma luta contínua para radicalizar as práticas culturais” contra um clima de *revival* das tendências artísticas discursivas e tradicionais. Contra esse *revival* dos valores tradicionais do Ocidente, mobilizam a crítica a seus pressupostos tal como a praticada pela geração francesa de Foucault, Deleuze, Derrida, *et al.* apoiada em Nietzsche e denominada nos Estados Unidos de *pós-estruturalista*. Assim como *Tel Quel*<sup>22</sup>, *October* demarca seu campo inscrevendo no alto da primeira página de seus números as palavras *Art/ Theory/ Criticism/ Politics*. Em suas páginas, cruzam-se a contribuição de produtores culturais como Yvonne Rainer, Robert Morris, Richard Serra, Peter Handke, textos de críticos franceses como Yves-Alain Bois, Leo Bersani, Denis Hollier, Georges Didi-Huberman, Hubert Damisch e do belga Thierry de Duve, a tradução de ensaios de Bataille, Caillois, Lacan, Benjamin, Derrida<sup>23</sup>, além da produção teórica de seus editores e colaboradores como Rosalind Krauss, Annette Michelson, Douglas Crimp, Hal Foster, Craig Owens, Susan Buck-Morss, etc.

---

<sup>20</sup> A Brasiliense publicou em 1985 *Beijo na boca e outros poemas* que reúne uma antologia dos poemas de Cacaso desde *A Palavra Cerzida* até suas últimas produções nos anos 80, incluindo as letras escritas para canções populares.

<sup>21</sup> cf. “Introduction”. In *October*, op. cit. 1988, p IX, assim como o editorial do primeiro número da revista, “About OCTOBER”.

<sup>22</sup> Além de traduzir ensaios da revista francesa, *October* publica no número 6, Fall 1978, uma tradução de um diálogo entre Julia Kristeva, Marcelin Pleynet e Phillip Sollers sobre os Estados Unidos intitulada “The U.S. Now” e um ensaio-resposta de Annette Michelson “The Agony of the French Left”.

<sup>23</sup> Alguns deles foram objeto de números especiais como Benjamin (*October* 35, winter 1985), Bataille (*October* 36, spring 1986) e Lacan (*October* 40, spring 1987).

No editorial publicado no número 1 da revista, seus editores então, Rosalind Krauss, Annette Michelson e Jeremy Gilbert-Rolfe, os três provenientes da revista *Artforum*, justificam o aparecimento da nova publicação afirmando que os leitores que desejavam se informar sobre os desenvolvimentos da pintura e escultura contemporâneos deveriam procurar suas respostas em várias revistas especializadas que, por fim, eram incapazes de promover fóruns de debate teórico. As revistas mais conhecidas, entre elas os editores de *October* citam a *Partisan Review*, *The New York Review of Books* e *Salmagundi*, estavam ainda presas aos esquemas tradicionais da academia literária, mantendo uma divisão entre o discurso crítico e a prática artística. A função da nova revista seria, então, a de fazer a ligação entre esse discurso crítico e as produções de arte contemporâneas. No número 1 da revista, o primeiro ensaio publicado já mostra o tipo de reflexão privilegiado pelos editores. Trata-se de “Ceci n’est pas une pipe”, texto de Michel Foucault que discute a questão da representação na leitura de um quadro de Magritte<sup>24</sup>.

Em *October*, o tema do *alto* e do *baixo* aparece, por exemplo, em um número especial da revista<sup>25</sup> como contraproposta a uma exposição do Museum of Modern Art intitulada *High and Low: Modern Art and Popular Culture*. Estimulados pela exposição, os editores da revista produziram, em novembro de 1990, um seminário, que depois se constituiu em um número especial, para discutir que tipos de relação estariam sendo propostos na exposição e de que novas maneiras estes dois eixos poderiam ser articulados. Na apresentação desta *special issue*, Rosalind Krauss explica que a leitura do museu poderia ser codificada sob o nome de “modelo de sublimação”, segundo o qual a arte teria como função sublimar ou transformar a experiência, elevando-a do ordinário ao extraordinário, da ordem do comum para o único, do baixo para o alto, pela via da genialidade de um artista, ou seja, alguém cujo dom o credenciava para executar esta função. Neste caso, as formas “baixas” de arte serviriam apenas como fonte para que esses artistas geniais transformassem esse material de

---

<sup>24</sup> Texto publicado originalmente em 15 de janeiro de 1968 pela revista *Les Cahiers du chemin*. No Brasil, saiu em 1988, pela Paz e Terra, com tradução de Jorge Coli.

<sup>25</sup> cf. *October* 56, High/Low, A Special Issue, Spring 1991.

acordo com as necessidades de unidade formal, estilo, etc. A idéia dos editores, Krauss explica, foi então abandonar a relação entre arte moderna e cultura popular e redirecioná-la para uma discussão na qual o campo da cultura popular é visto como o único lugar da atividade vanguardista ou de resistência. Assim, o baixo deixa de ser fonte para a alta cultura e passa a ser o lugar onde se trava o combate das vanguardas. Mais do que isso, ao invés de “elevar” as formas da cultura popular ou da indústria cultural, tal como seria no alto modernismo<sup>26</sup>, muitas vezes as leituras dos teóricos de *October* operam no sentido de fazer ressurgir o reprimido da alta cultura, ou seja, seu caráter obscuro, estranho ou *unheimlich*, para usar a expressão de Freud.

Mas por que *October* aqui? Por que fazê-la dialogar ou servir de “contexto” para uma apreciação dos caminhos de dois críticos menores brasileiros durante as décadas de 70 e 80? Em primeiro lugar, pela vontade de “desinteriorizar” a discussão brasileira, alargando seu contexto e obrigando-a a se explicar diante de outros adversários ou aliados; ou seja, a idéia é submeter a produção de Cacaso e Ronaldo Brito às discussões sobre os fins do moderno levada a cabo em *October* que funciona como uma espécie de cruzamento de várias tendências e, poderíamos adiantar, tem como uma das principais preocupações reler o modernismo e a própria modernidade a partir da produção das artes plásticas. Tendo como “origem”, ou horizonte original, a idéia de revolução, esse debate não estaria tão longe de Cacaso, nesse aspecto, que também cultivava o valor da revolução, nem de Ronaldo Brito, que faz sua formação em um jornal alternativo atravessado pelas mesmas questões.

Meu objetivo, então, é seguir as relações entre a alta cultura do modernismo e a cultura massiva tanto nos textos de Ronaldo Brito e Cacaso, quanto no debate promovido por *October*, lembrando, com Andreas Huyssen<sup>27</sup>, por exemplo, o quanto a história do modernismo vem sendo cifrada, por um lado, pela resistência de setores da alta cultura aos efeitos da reprodutibilidade

---

<sup>26</sup> Em âmbito brasileiro, um bom exemplo disso se vê em SOUZA, Gilda de Mello. *O tupi e o alauáde*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

<sup>27</sup> HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

generalizada e, por outro, na diluição das fronteiras e na contestação da auto-suficiência da cultura burguesa.

Mas estes temas do *alto* e do *baixo* aparecem também cifrados nos trabalhos de Rosalind Krauss, Hal Foster e Thierry de Duve<sup>28</sup>, nas concepções de Bataille (o *informe*<sup>29</sup>), de Freud e Lacan (pulsão de morte, *Das Unheimliche*, objeto *a*). Este é um dos temas a serem perseguidos por este trabalho<sup>30</sup>. Pois se por um lado podemos dividir o alto e o baixo como os dois pólos da cultura na modernidade, a alta cultura e a cultura massiva, ou indústria cultural, por outro podemos buscar este lado obscuro, baixo, tanto no que alguns autores, como a própria Rosalind Krauss, denominam como uma dissidência do surrealismo, Bataille, quanto na própria linhagem “oficial” do surrealismo, Breton, como faz Hal Foster em *Compulsive Beauty*<sup>31</sup>. Assim, estaríamos delimitando uma área sombria do modernismo, escondida pelas luzes do progresso e da racionalidade técnica, uma área que atua no sentido de desfazer as promessas de felicidade que este modernismo hegemônico carregava consigo.

Essas relações entre o alto e o baixo podem ser lidas ainda na própria atividade de Georges Bataille. Sabemos que Bataille colaborou e editou várias

---

<sup>28</sup> De Duve é outro teórico que cruza a reflexão das artes plásticas com a psicanálise via conceitos de Freud e Lacan. cf. De DUVE, Thierry. *Pictorial nominalism/ On Marcel Duchamp's passage from painting to the readymade*. Minneapolis, Oxford: University of Minnesota Press, 1991.

<sup>29</sup> Bataille define *informe* assim: “Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à declasser, exigeant généralement que chaque chose ait as forme. Ce qu'il designe n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat”. cf. BATAILLE, G. “Informe”. In *Oeuvre Complètes I Premiers Écrits 1922-1940*. Paris: Gallimard, 1970, p. 217. Uma leitura de grande ajuda para compreender melhor as idéias de Bataille é o livro de Denis Hollier, *La prise de la Concorde/ suivi de Les dimanches de la vie/ Essais sur Georges Bataille*. Paris: Gallimard, 1993. A idéia de *informe* é utilizada também por Rosalind Krauss em *The Optical Unconscious*. Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1996, capítulo 4, p. 165.

<sup>30</sup> No rastro deste lado sombrio da modernidade, seu traço labiríntico, cf os textos de Bataille escritos para *Documents* — BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* — além de LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 11, os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2 Ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998; FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1975, e *O Estranho*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

revistas ao longo de sua vida. No final dos anos 20, portanto ainda no início de sua carreira, ele é convidado a participar de uma publicação que deveria tomar o lugar de *Aréthuse*, revista de arte e arqueologia em que o próprio Bataille havia colaborado antes. Jean Babelon e Pierre d'Espézel, diretores de *Aréthuse*, consultam o *marchand* e ex-editor da *Gazette des Beaux-Arts*, Georges Wildenstein, e, com seu consentimento e a adição de mais um nome importante, o subdiretor do museu de Etnografia do Trocadéro, fundam *Documents (Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie)*. Bataille, com seu cacife de arquivista-paleógrafo, é chamado para atuar na revista como secretário-geral. A intenção era fazer uma revista científica, mas Bataille vai aos poucos infiltrando na redação seus amigos surrealistas: Georges Limbour, Michel Leiris, Jacques-André Boiffard, Roger Vitrac e Robert Desnos. No começo, o autor de *Histoire de L'oeil* não ousa muito, mas já no número quatro ele acrescenta a "Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts e Ethnographie", que definiam o campo de interesse da publicação, as palavras "Variétés et Magazine illustré", ou seja, abrindo espaço em uma revista que nascia amarrada à alta cultura acadêmica para a indústria cultural. Assim, ao lado dos temas "sérios" da ciência aparecia também o interesse pelo jazz, pelo music-hall afro-americano, pelo cinema de Hollywood e suas estrelas, contestando desta maneira a definição até então corriqueira de etnólogo. Claro que a invasão dos surrealistas acaba fazendo com que Bataille entre em choque com Pierre d'Espézel. Mesmo assim, *Documents*, cujo primeiro número é de abril de 1929, resiste até janeiro de 1931 e Bataille administra daí sua máquina de guerra contra o surrealismo de Breton.

É no sexto número da revista que aparece o artigo "Le gros orteil" ("O dedão do pé"), uma espécie, segundo Michel Surya, de paródia ao idealismo poético<sup>32</sup>. Bataille começa o artigo afirmando que o dedão do pé é a parte mais humana do corpo humano e, após discorrer sobre sua função para a manutenção

---

<sup>31</sup> FOSTER, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1993.

<sup>32</sup> Cf SURYA, Michel. *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*. Paris: Gallimard, 1992, p.154.

ereta do corpo, lembra que o homem o vê como algo baixo, pois está em contato com a lama:

“Bien qu’à l’intérieur du corps le sang ruisselle en égale quantité de haut en bas et de bas en haut, le parti est pris pour ce qui s’élève et la vie humaine est erronément regardée comme une élévation. La division de l’univers en enfer souterrain et en ciel parfaitement pur est une conception indélébile, la boue et les ténèbres étant les *principes* du mal comme la lumière et l’espace céleste sont le *principes* du bien: les pieds dans la boue mais la tête à peu près dans la lumière, les hommes imaginent obstinément un flux qui les élèverait sans retour dans l’espace pur.”<sup>33</sup>

Aqui estão, portanto, as duas faces deste alto e baixo: a cabeça que vive nas nuvens, nas luzes, na região celeste e pura, e o dedão do pé que se apóia no chão, na lama. Com este artigo, assim como “Figure humaine”, “Bouche”, “Oeil” e outros, Bataille procede a um ataque ao idealismo, destruindo a idéia de natureza humana e estranhando aquilo que o homem tem de mais próximo, seu corpo. Seu objetivo era atacar a concepção idealista dos surrealistas que se mantêm fiéis a André Breton, minando os alicerces de um pensamento que se quer claro, iluminado, arquetônico, produtivo.

Contra esse pensamento, constrói mesmo uma teoria econômica que inverte os valores consagrados pela economia clássica. Em um ensaio escrito em 1933 para *La Critique Sociale*<sup>34</sup>, Bataille expõe a idéia de despesa, de perda, que regularia muitas das atividades humanas, como o sacrifício, as festas, as artes, os luxos, as guerras, os cultos, etc. Segundo ele, a atividade humana não pode ser compreendida apenas como processos de reprodução e conservação: o consumo pode ser definido como o uso do mínimo necessário para a conservação da vida e a continuação das atividades produtivas, mas também pelas despesas improdutivas caracterizadas pelo princípio da perda. Entre os exemplos que Bataille lista para mostrar como é importante para a sociedade

---

<sup>33</sup> BATAILLE, Georges. Op Cit, p.200.

<sup>34</sup> “La notion de dépense”. In. Op. Cit, p. 303. No Brasil, foi editado pelo Imago com o nome de *A noção de despesa/A parte maldita*, em 1975, com tradução de Júlio Castañon Guimarães.

gastar improdutivamente, estão a literatura e o teatro, que provocam angústia e horror através da perda trágica, e a poesia que significa para ele criação por meio de perda.

A figura de Georges Bataille e seu arsenal de noções “desconstrutoras” serão fundamentais para alguns teóricos como Rosalind Krauss procederem a uma releitura do modernismo em uma época em que ele vira cânone.

Como corpus de análise, selecionei 33 textos de Ronaldo Brito dispersos em jornais, revistas e catálogos, além dos escritos para o jornal *Opinião* que constam como anexo em minha dissertação de Mestrado. Esta antologia inclui desde artigos escritos para o *Folhetim*, da Folha de São Paulo, como ensaios publicados pela Funarte ou em catálogos de artistas plásticos e em revistas como *Gávea*, *Malasartes* e *Revista Novos Estudos Cebrap*. De Cacaso, são 49 textos, a maioria (44) reunidos no livro *Não quero prosa*<sup>35</sup>, mas que busquei confrontar com os originais publicados em *Opinião*, *Movimento*, *Almanaque/Cadernos de Literatura e Ensaio*, *Revista Novos Estudos Cebrap*, *Veja*, etc. Em vários destes artigos encontrei diferenças que justificam sua inclusão em anexo.

No próximo capítulo vou mostrar como Cacaso e Ronaldo Brito se relacionam com os temas da alta cultura e contrapor a suas análises as realizadas por autores da revista *October*. O terceiro capítulo trata dos temas do baixo, o quarto investiga como a poesia de Cacaso transita entre o alto e o baixo e o quinto verifica de que maneira autores como Benjamin, Bataille e Lacan são lidos na guerra teórica promovida durante os anos 70 e 80.

---

<sup>35</sup> CACASO. *Não Quero Prosa*. Organização e seleção: Vilma Arêas. Campinas/Rio de Janeiro: Editora da Unicamp/Editora da UFRJ, 1997.

## 2. O alto ou a exigência de um corpo com cabeça

“Off with their heads”

Lewis Carroll

Em um texto publicado após a sua morte<sup>1</sup>, Raymond Willams mostra como o modernismo estava articulado a um constante atravessar de fronteiras e a uma sensação de estranheza derivada da experiência de artistas emigrados. Ao mesmo tempo, o modernismo aparece e avança quando acontecem grandes mudanças no campo cultural com a multiplicação dos *media* e o surgimento da fotografia, da televisão, do rádio, do cinema. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, no entanto, os vários movimentos artísticos que haviam chocado a Europa e as Américas na primeira metade do século transformam-se em cânone. Willams afirma que o modernismo rapidamente perdeu seu caráter anti-burguês adquirindo uma integração confortável no capitalismo internacional:

---

<sup>1</sup> WILLAMS, Raymond. *The politics of modernism. Against the new conformists*. London, Verso, 1989. Citado por “When was modernism”. In. HARRISON, C. and WOOD, P. *Art in theory 1900-1990/ An Anthology of Changing Ideas*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1996, p. 1116.

“Its forms lends themselves to cultural competition and the commercial interplay of obsolescence, with its shifts of schools, styles and fashion so essential to the market. The painfully acquired techniques of significant *disconnection* are relocated, with the help of special intensivity of the trained and assured technicians, as the merely technical modes of advertising and the commercial cinema. The isolated, estranged images of alienation and loss, the narrative discontinuities, have become the easy iconography of the commercials, and the lonely, bitter, sardonic and sceptical hero takes his ready-made place as star of the thriller.”<sup>2</sup>

Hal Foster<sup>3</sup> também se pergunta pelo esgotamento do modernismo movido pela necessidade de refletir sobre o pós-moderno, esgotamento este que, segundo ele, se apresenta como uma vitória de Pirro. Sim, pois para Foster o modernismo como prática não fracassou, muito pelo contrário, ele venceu, mas essa vitória resultou em sua absorção e conseqüente enfraquecimento, uma vitória de Pirro, portanto. Se antes o modernismo tinha um caráter de oposição, desafiando a ordem cultural burguesa e sua “falsa normatividade”, hoje ele é a cultura oficial, hegemônica, ensinada nas escolas, homenageada nos grandes jornais e, mesmo um crítico que ainda acredita no projeto moderno, o alemão Jürgen Habermas, admite que o modernismo é “dominante, mas morto”. Assim, Foster acredita que talvez a única maneira de salvar o projeto moderno seja ultrapassando-o.

Essa vitória do modernismo e conseqüente absorção pelas instituições burguesas provoca no crítico Ronaldo Brito nos anos 70/80 uma certa perplexidade. O trabalho realizado pelas vanguardas desde o início do século havia produzido uma mudança fundamental no campo das artes, por um lado

---

<sup>2</sup> Idem, p.1119.

<sup>3</sup> FOSTER, Hal. “Postmodernism: A preface” in FOSTER, Hal (ed.) *The Anti-Aesthetic/ Essays on postmodern culture*. Seattle, Washington: Bay Press, 1989.

radicalizando sua autonomia e por outro forçando as fronteiras daquilo que se convencionou chamar de alta cultura. Para Andreas Huyssen, por exemplo, a discussão sobre a pós-modernidade não pode ser destacada da discussão sobre as relações entre a alta cultura e a cultura massiva, ou indústria cultural, para usar o termo consagrado por Theodor Adorno<sup>4</sup>. Segundo Huyssen, a separação dogmática entre o alto e o baixo impede que se possa compreender os fenômenos culturais contemporâneos:

“As fronteiras entre a alta arte e a cultura de massas se tornaram cada vez mais fluidas, e devemos começar a ver este processo como uma oportunidade, ao invés de lamentar a perda de qualidade e a falta de ousadia. Há muitas tentativas bem sucedidas feitas por vários artistas de incorporar formas de cultura de massa em seus trabalhos, e certos segmentos da cultura de massa têm cada vez mais adotado estratégias vindas da alta arte. Quando nada, esta é a condição pós-moderna na literatura e na arte.”<sup>5</sup>

Essa diluição ou embaralhamento das fronteiras que colocam em questão a própria noção de alta cultura aparecem na reflexão de Ronaldo Brito como “Crise da Arte”. Embora o crítico situe essa crise no interior da própria alta cultura, mais especificamente na destruição do papel mimético ao qual estava atrelado o campo das artes, sua conclusão aponta exatamente para a questão das fronteiras:

“Em sentidos vários, de maneiras diversas, a arte não reencontraria mais a plena Razão de Ser. Claro, a

---

<sup>4</sup> O termo surge no livro *Dialética do Esclarecimento*, mas Adorno explica as razões de sua utilização nas conferências radiofônicas proferidas em 1962, na Alemanha. Cf ADORNO, Theodor. “Indústria Cultural”. In. *Theodor Adorno*. Org. Gabriel Cohn. São Paulo, Ática, 1986, p. 92.

crise era extensiva a todo o espaço cultural, a todo o *Simbólico* de um mundo em meio a processos de transformação que o desfiguravam ininterruptamente. No caso da arte, porém, a contradição atingia em cheio a própria obra, suspensa e indefinida agora entre seu caráter único — guardado pelas Belas Artes — e a multiplicidade exigida pela técnica.”<sup>6</sup>

Entre os dois pólos, o caráter único e a multiplicidade, reside a angústia do crítico que, diante da herança das vanguardas e da institucionalização do modernismo se pergunta: “o que fazer quando tudo já foi feito?”. Se o lugar e a própria identidade do campo artístico parecem ameaçados, em termos de reflexão as coisas não são muito diferentes, pois o espaço consagrado da História da Arte também se desfaz para dar lugar não a uma Teoria da Contemporaneidade, alerta Brito, mas à multiplicação da “densidade e complexidade da instância teórica”.

Antes a arte era tida como “uma estranha espécie de conhecimento” e assim desempenhou seu papel na era da modernidade operando, por exemplo, no “contato crítico imediato com o material artístico tradicional”, ou seja, na organização do espaço, na técnica das pinceladas ou “a nível dos fetiches do pensamento”. É aí que Ronaldo Brito situa Marcel Duchamp, “o precursor da contemporaneidade”. Numa época em que as rupturas e as violências das agressões vanguardistas não fazem mais sentido, não produzem mais efeito, o material da arte contemporânea é a “reflexão produtiva sobre a história ainda viva” da modernidade:

“Uma reflexão sobre a negatividade desse material — as torções a que foi e está sendo submetido, as leituras contraditórias que nele se cruzam, suas idas e vindas,

---

<sup>5</sup> HUYSSSEN, Andreas. Op. Cit. 1997, p. 11.

<sup>6</sup> Cf BRITO, Ronaldo. “O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)”. In. *Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos 1*, Rio de Janeiro, Funarte, 1981.

por assim dizer, como matéria simbólica. A arte contemporânea está obrigada a achar aí sua sobrevivência — no meio dessa confusão deve produzir trabalhos que tenham a clara inteligência da cisão que ao mesmo tempo constitui e separa de si mesmos. Nesse sentido sobretudo a nova arte está condenada à reflexão: traz consigo, a nível de ‘imediate’ formalização, seu próprio absurdo, a dúvida sobre si mesma”.

Como para o crítico “recusar a racionalização é negar a própria inteligência” e conformar-se com o papel de objeto decorativo, resta à arte contemporânea reencontrar sua expressividade como “tara da razão”, desafiando a lógica científica, a razão técnica. Ou seja, só é possível à arte encontrar sua heterogeneidade através de uma radicalização da racionalidade que levasse essa mesma razão a seus limites. O exemplo que Ronaldo Brito dá para essa maneira de operar é Andy Warhol e sua série *Stars* por ser, ao mesmo tempo, alguma coisa pouco pensada e extremamente elaborada. Desta forma, através de uma “inteligência atópica” a arte conseguiria manter seu espaço sem ser recuperada pelo “Espaço da Dominação” mantendo um poder negativo específico, o de pensar o impensável, fabricar o infabricável.

Neste texto central para compreender a maneira do crítico Ronaldo Brito operar podemos constatar que, de alguma forma, ele mantém uma certa fidelidade a sua maneira, digamos, sociológica, topológica, de compreender o campo da arte e a receita de que é preciso trabalhar a tensão entre arte e mercado, ou seja, a distância entre alta e baixa cultura, para que a própria identidade da alta cultura possa existir. Mas apesar de atribuir à arte uma “tara da razão”, o crítico Ronaldo Brito continua trabalhando dentro dos limites de uma teoria que não avança em direção aos limites da razão, ou seja, ele parece ignorar os trabalhos dos chamados pós-estruturalistas que operam exatamente na crítica aos pressupostos da razão ocidental, ameaçando as verdades estabelecidas e buscando novos materiais para compreender, por exemplo, o

modernismo e as artes contemporâneas. Uma teoria que aparece constantemente nas páginas do jornal *Opinião* que segue de perto o interesse acadêmico em figuras como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jacques Lacan<sup>7</sup>.

Sem uma teoria que permita dar conta desse momento de perplexidade, Brito esbarra até mesmo na questão do pós-moderno. Em “Pós, pré, quase ou anti?”<sup>8</sup>, o crítico enxerga o pós-moderno apenas como um “estilo” que, por isso mesmo, fracassava na medida em que caía na lógica do modernismo, sendo rapidamente absorvido pelos museus. Desta forma, acaba se perguntando se esse pós não seria um pré ou até mesmo um anti-modernismo que recusa a radical negatividade que havia gerado tanto vigor nos tempos gloriosos anteriores à Segunda Guerra Mundial. Com o fim das vanguardas e “a descrença na lógica da história da arte moderna”, Brito acredita termos chegado a um impasse, mas o que ele consegue ler sob a chave de pós-moderno é apenas uma volta à ordem, uma vontade de “conteúdos”, o triunfo do Kitsch, o esquecimento da História, etc. Claro que contra esse *revival*, a formação moderna de Ronaldo Brito não pode ficar quieta. Mas reduzir toda a discussão sobre o pós-moderno a “estilos” vendáveis, ou a uma saída comercial para o

---

<sup>7</sup> **Sobre Foucault** cf: “O contestador na universidade”, texto de Wilson Coutinho que dá conta de três conferências (*A verdade e as formas jurídicas*) na PUC do Rio, em *Opinião* 32; sobre o lançamento de *Naissance de la Clinique* em língua inglesa, em *Opinião* 59; “A medicina como controle social”, sobre a volta de Foucault ao Rio para dar um curso aos alunos de medicina social da então Universidade do Estado da Guanabara, hoje, UERJ, em *Opinião* 107; “Interlocutores ou inimigos”, texto de José Julio Costa Amaral sobre visita de Foucault às universidades de Salvador e Recife; “Reich, sexo e poder”, de Chaim Samuel Katz, sobre teses de *História da Sexualidade*, e, do próprio Foucault, “O ocidente e a verdade do sexo”, artigo originalmente publicado por *Le Monde* em 5 de novembro de 1976, em *Opinião* 211, e, “Cumequí Foucault”, carta de leitor em *Opinião* 213; **sobre a nova geração de pensadores franceses** cf em *Opinião* 168, “Os grandes sacerdotes da cultura francesa”, texto de Gerard Petitjean, originalmente publicado pelo *Nouvel Observateur*, **sobre Deleuze**, “Pirados, Dementes e Vagabundos”, resenha não assinada do livro *Anti-Édipo*, em *Opinião* 177, e uma carta de leitor assinada por José Julio Costa Amaral sobre o mesmo livro em *Opinião* 186; **sobre Lyotard**, cf texto de Newton Cuña em *Opinião* 65 sobre os livros “*Dérive à partir de Marx et Freud*” e “*Des dispositifs Pulsionnels*”; **sobre Bourdieu**, em *Opinião* 167, resenha ao livro *A reprodução/ Elementos para uma teoria do sistema de ensino*, de Bourdieu e Jean Claude Passeron, lançado pela Francisco Alves; **sobre Barthes**, em *Opinião* 161, *O rei dos semiólogos*, e, em *Opinião* 230, entrevista com Bernard-Henri Lévy, originalmente publicada por *Nouvel Observateur* (“*Para que serve um intelectual?*”).

<sup>8</sup> cf *Folhetim, Folha de São Paulo*, 2 de outubro de 1983.

impasse das artes plásticas também não parece fazer justiça à questão<sup>9</sup>. O que Brito não problematiza são os pressupostos teóricos utilizados pela crítica ou mesmo pelo modernismo hegemônico. Por que, por exemplo, afirmar no início de seu artigo que a “vontade de um pós-moderno” deixaria para trás 120 anos de “angústia, 120 anos de um combate ininterrupto com o Ser e o destino da arte”? Ora, para um crítico alinhado à arte conceitual nos anos 70, perguntar-se pelo “Ser” da arte parece no mínimo descabido. Será que uma das conseqüências de todo o trabalho das vanguardas não foi mostrar exatamente que o “Ser” da arte era apenas uma bolinha de sabão, uma invenção da metafísica? Além do mais, por que seria necessário jogar fora os 120 anos de angústia se o pós-moderno trabalha exatamente com o moderno, com seu esgotamento? Jogar fora uma tradição anterior, aliás, é uma característica dos modernismos e das vanguardas, sempre à cata do novo.

Ao se referir, por exemplo, à Transvanguarda, Brito lembra que a adoção do perspectivismo nietzschiano e a negação das totalidades implica a reescritura da “História da Arte”. E por que não? Não é isso exatamente que críticos como ele mesmo fazem nos jornais e revistas especializados, reescrever a história? Sua perplexidade acaba caindo mais uma vez no mal-estar gerado pela questão da crise:

“O que é forte, imediatamente perceptível, é a crise cultural do meio de arte, que não deve ser tomada como uma crise da arte. Esta, parece, cada vez mais se torna avessa a rótulos e apelos, até mesmo a ismos. As linguagens contemporâneas exigem, como tudo o mais, uma atenção e um pensamento específicos.”

---

<sup>9</sup> Vale lembrar que o livro de Lyotard, *La condition postmoderne* sai na França, pelas Éditions de Minuit, em 1979, e que o texto de Habermas, *Modernidade: um projeto incompleto*, lido em setembro de 1980, em Frankfurt, quando o autor recebe o prêmio Theodor Adorno, é publicado pela *New German Critique* no ano seguinte. O ensaio de Craig Owens “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” sai na *October 12*, na Primavera de 1980. Ou

Claro, mas crise da arte ou crise do meio da arte também poderia nos levar de volta ao início do século e nos deixar com a estranha sensação de que o tempo não passou. Afinal, crítica e crise se originam da mesma palavra (κρίνω) e ambas caminham juntas com a modernidade. A reescritura da história, por seu lado, nos levaria a um embate “com o conceito de modernidade e uma redistribuição e revalorização completas de seus nexos e produções”. Mas nesse momento, 1983, Brito considera ainda difícil de compreender: “Até agora, entretanto, isto ainda está muito vago”.

O caso do recurso a Marcel Duchamp talvez seja exemplar para compreender os limites e as diferenças teóricas entre Ronaldo Brito e, por exemplo, Rosalind Krauss, ou seja, as saídas que ambos ensaiam para o esgotamento da modernidade.

Duchamp ocupa um lugar central na análise que Ronaldo Brito faz da arte moderna. Em “O discreto provocador de escândalos”<sup>10</sup>, o crítico afirma ser Marcel Duchamp mais importante para uma compreensão da arte da segunda metade do século XX do que Picasso, Matisse, ou Paul Klee. E seu destaque reside na crítica que faz ao que chamava de “arte retiniana”, valorizando as propostas conceituais em detrimento de uma opção mais visual. É assim que em *Neoconcretismo/ Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*<sup>11</sup>, Brito encaixa Marcel Duchamp ao fazer a história do construtivismo desde a revolução russa de 1917, mesmo ressaltando que o autor do *Grande Vidro* não era evidentemente um artista construtivo. O valor de Duchamp, nos diz Ronaldo Brito, está “em sua própria posição frente à arte”, na maneira como pensa o campo artístico enquanto “sistema integrado ao campo ideológico da sociedade”. Consciente da posição do artista e das relações do campo da arte com os outros campos sociais, Duchamp introduziu uma “inteligência estratégica” capaz de “compreender as regras de funcionamento da instituição-

---

seja, em 1983, já era possível saber que a discussão sobre o pós-moderno transcendia uma mera questão de estilos.

<sup>10</sup> In *Opinião* 47, 1-8 de outubro de 1973.

<sup>11</sup> BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo/ Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

arte”. No pequeno artigo que escreveu para o jornal *Opinião*<sup>12</sup>, Brito terminava falando da estranheza de se produzir uma retrospectiva do artista no Museu da Filadélfia e da possibilidade de se colocar no museu sua última obra:

“Talvez conseguisse mesmo levar para o Philadelphia Museum sua última obra, feita em silêncio durante os últimos 20 anos de sua vida, e que é a única ausente da retrospectiva: uma velha porta de madeira por cujas frestas podemos ver algo — ou nada? — que está dessa vez literalmente fora do domínio da aparência.”

Alguns números depois, um leitor de *Opinião*<sup>13</sup>, Montez Magno, de Olinda, chamava a atenção do crítico para alguns equívocos em seu artigo: primeiro, a obra, que se intitulava *Etant Donnés: 1. La Chute d'Eau, 2. Le Gaz d' Eclairage*, estava sim no Museu da Filadélfia e não se tratava apenas de uma porta velha com frestas através da qual se podia enxergar algo ou nada. *Etant Donnés* é uma instalação que permite ao observador que olhasse através das frestas, certamente um *voyeur*, enxergar um corpo nu feminino deitado de costas em uma relva, com uma lamparina na mão. A figura feminina sem rosto tem as pernas afastadas, com um dos pés vindo na direção do observador, o que chama ainda mais a atenção para o seu entrepernas, exatamente o ponto de fuga do “quadro”, que não apresenta pelos nem os órgãos genitais, mas apenas uma fenda. O fundo está constituído por uma paisagem com um pequeno rio, ao estilo das pinturas de Leonardo da Vinci. Mas o equívoco do crítico não era apenas o de não ter posto os olhos na velha porta para se tornar um *voyeur*. O que Ronaldo Brito não enxergava era um outro Marcel Duchamp, aquele que, segundo Rosalind Krauss, “has always been carefully segregated from the detachedly cerebral Duchamp”, um Marcel Duchamp enamorado pelas

---

<sup>12</sup> O já citado “O discreto provocador de escândalos”, *Opinião* 47, 1-8 de outubro de 1973.

<sup>13</sup> Cf *Opinião* 50, de 22 a 29 de outubro de 1973, p. 23.

secreções do corpo, pelos mecanismos do desejo<sup>14</sup>, que gostava de dizer que gostaria de captar as coisas com a mente da mesma forma que “the penis is grasped by the vagina”. Interessado em discutir e acompanhar a arte conceitual neste momento, Ronaldo Brito separa cautelosamente um Duchamp do outro, pondo de lado o desejo e vendo apenas a coisa mental, o Duchamp que o ajudava a compreender as estratégias das instalações dos artistas conceituais.

Centrado em uma perspectiva sociológica e de olho nos trabalhos de arte conceitual, Brito, embora sempre de maneira ambígua, parece compreender as artes plásticas do modernismo como uma história progressiva do desmanche do caráter mimético da arte e a consequente criação de um espaço autônomo que passa pelo cubismo, pelo expressionismo abstrato, pela pop art, até a explosão do suporte tradicional e a invasão das galerias pelas instalações. Desta forma, o surrealismo, por exemplo, assim como o Duchamp não cerebral, não encontram em sua crítica um lugar privilegiado para se pensar o esgotamento da modernidade e suas possíveis saídas.

Mas a reavaliação do modernismo é uma das constantes preocupações do crítico cultural Ronaldo Brito que em seus ensaios e artigos ao longo dos anos 70 e 80 vem passando a limpo e relendo a trajetória dos produtores culturais do século XX. Evocando a psicanálise que reconstrói o passado do sujeito para atualizá-lo via palavra plena e reconhecimento, Brito examina o “Trauma do moderno”<sup>15</sup> exatamente para tentar evitar que a Semana de Arte Moderna possa ser transformada em um fetiche, em um monumento, sendo assim esvaziada em sua força e acadêmica. Mas embora cite o Lacan do início dos anos 50, Brito em nenhum momento utiliza o instrumental da psicanálise para pensar as artes ou uma saída teórica para o esgotamento da modernidade. O desejo parece não ter um lugar em sua reflexão, mesmo que tenha, no jornal *Opinião*, nos anos 70, se detido na questão da psicanálise nos artigos “E depois de Freud?”, “Ronald

---

<sup>14</sup> Cf KRAUSS, Rosalind. *The Optical Uncconscious*. Cambridge, Massachusetts/ London, England: The MIT Press, 1996, p. 108.

<sup>15</sup> Neste texto, publicado em *Sete ensaios sobre o modernismo*, pela Funarte, em 1983, fica clara a leitura de Brito de “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”, texto que marca o início do ensinamento de Jacques Lacan, a partir de 1953, ainda fortemente marcado

Laing ou a saúde esquizofrênica”, “Jung entre símbolos e mandalas” e “Ronald Laing: terapeuta ou profeta”<sup>16</sup>.

Já em “O moderno e o contemporâneo”<sup>17</sup>, Brito admitia que o fato de a modernidade ter sido institucionalizada havia criado uma estranha situação, “a modernidade vencera, a modernidade perdera”, idéia que se mantém em artigo escrito em 1997 para o *Estado de São Paulo* sobre o artista plástico Richard Serra e que já vimos acima expressa por Foster:

“Indissociável ainda de uma tomada de posição estratégica frente ao processo de institucionalização da arte moderna, que teria resultado numa autêntica vitória de Pirro: custou-lhe a própria causa”.<sup>18</sup>

O grande problema da crítica seria, então, produzir constantes releituras do modernismo de modo a manter sua vitalidade e evitar que a canonização o transformasse em apenas mais um capítulo vazio da história oficial. Mas sua análise do trauma caminha no sentido de apontar a diferença entre a modernidade no Brasil e na Europa. Brito divide as correntes vanguardistas européias em dois pólos: um primeiro que se caracteriza pela “exigência de uma ordenação estrita e rigorosa”, que se propõe a “liquidar com os últimos vestígios de subjetivismo na arte e integrá-la ao mundo da técnica moderna” e cujo emblema seria Mondrian. Este o lado positivo da crise do humanismo clássico, para retomar as palavras do próprio Brito, e que se constituiria como a linhagem construtiva. O lado negativo, aquele que não se encaixava na lógica da organização horizontal-vertical, é o do surrealismo “que parece querer olhar

---

pelo Hegel lido através de Kojève. cf. LACAN, Jacques. “Função e campo da fala e da linguagem”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, pp. 238 a 324.

<sup>16</sup> Publicados respectivamente nos números 7, de 18/25 de dezembro de 1972, 33, de 18/25 de junho de 1973, 36, de 16/23 de julho de 1973, e 53, de 9 de novembro de 1973.

<sup>17</sup> BRITO, Ronaldo. “O Moderno e o Contemporâneo”. In: *Arte Brasileira Contemporânea/ Caderno de Textos 1*, Rio de Janeiro: Funarte, em 1981.

<sup>18</sup> “Um dos gigantes da arte atual expõe em São Paulo”, In: *Estado de São Paulo*, 15 de novembro de 1997.

o mundo em estado de formação, próximo ao Caos, antes da civilização, do logos”.

Essas duas linhagens, a primeira positiva, racionalista, iluminista — trabalha no sentido da acumulação regida pela arquitetura — a segunda, sombria, caótica, “primitiva” — marcada pela despesa e pelo labirinto —, que na Europa se desenvolviam de maneira agônica, no Brasil estavam misturadas. Segundo o crítico, vivíamos e vivemos até hoje “sob o signo da inadequação”, e, se na Europa as vanguardas faziam sentido, no Brasil elas não faziam sentido. Aqui me parece que Ronaldo Brito está próximo do Roberto Schwarz de “As idéias fora do lugar” ao conduzir seu raciocínio pelas vias da lógica e da história européias<sup>19</sup>. O referente do crítico é sempre a arte européia tomada como algo estável, racional, como alguma coisa que faz sentido, enquanto a arte moderna brasileira aparece marcada pelas contradições, fora do lugar, presa de uma “ambiguidade constitutiva”. Mesmo assim, Ronaldo Brito mantém o ícone “Semana de 22” como “o primeiro esforço organizado para olhar o Brasil moderno”, ou seja, mantém o marco, o monumento que indica, com todas as suas contradições, a entrada do Brasil na modernidade. Seu esforço de releitura para impedir que a Semana vire fetiche é a busca de um sentido que tem como referente o sentido “estável” das artes européias, no qual o esquema nitidamente diferenciado de um lado positivo, racional, se contrapõe a outro negativo, caótico.

À idéia da inadequação, soma-se a exigência da razão, já que “o que distingue a cultura brasileira é a natureza” e a recusa do logos, afirma em

---

<sup>19</sup> cf. SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas*. 4ª edição, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992. Vale lembrar o debate entre Schwarz e Maria Sylvia de Carvalho Franco sobre esta questão. A autora de *Homens livres na ordem escravocrata*, mantendo-se no paradigma marxista, afirma em *As idéias estão no lugar*, publicado em *Cadernos de Debate 1 — História do Brasil*, que não há “impropriedade” entre as idéias, a superestrutura, e a infraestrutura no Brasil, pois manter uma tal separação significa “separar abstratamente os seus termos, ao modo já indicado, e perder de vista os processos reais de produção ideológica no Brasil”. Segundo ela, metrópole e colônia “são situações particulares que se determinam no processo interno de diferenciação do sistema capitalista mundial”. Desta forma, conclui, “produção e circulação de idéias só podem ser concebidas como internacionalmente determinadas” no âmbito do capitalismo enquanto sistema hegemônico central.

“Contra o culto da ignorância”.<sup>20</sup> Neste artigo em tom de polêmica, Brito ataca a incapacidade da crítica em relação a uma atitude reflexiva diante da produção cultural, seu culto ao “não-saber”, sua ingenuidade, para terminar fazendo uma exigência de racionalidade: “Perdão, mas não esqueçamos a cabeça”. O ataque do crítico, no entanto, poderia virar-se contra ele próprio, pois embora reconheça o impasse da crítica e a falência da história da arte, não consegue avançar na teoria e pôr em uso novos instrumentos para pensar a arte. E mais, preso à idéia de inadequação, Brito parece exigir que o país entre no Iluminismo para poder com o uso da razão refletir sobre os produtos culturais.

É possível compreender melhor as intenções de Ronaldo Brito quando se compara este trauma do moderno com “O jeitinho moderno brasileiro”.<sup>21</sup> De início, o crítico investe novamente contra a institucionalização da Semana de Arte Moderna e as constantes comemorações que só fazem “por depor contra ela”. E a este movimento de cristalização das forças da vanguarda histórica, responde com uma chamada às vanguardas tardias:

“O que cansa e chega a irritar, contudo, é assistir à procissão cívica da Semana, sua ascensão à categoria de Símbolo da Modernidade Brasileira. Preferir ainda agora a incipiente plástica modernista à nossa diversa e mesmo complexa aventura artística desde os anos 50, francamente...”

Segundo Brito, é preciso superar o fascínio da Semana de Arte Moderna para centrarmos nossa atenção no pensamento visual, podendo desta forma “dar conta da verdade plástica das obras mais importantes, se não as únicas a merecer propriamente o título de Obras, do nosso modernismo”. Se por um lado o crítico busca sua releitura contra o sentido hegemônico de institucionalização

---

<sup>20</sup> Artigo publicado no *Folhetim*, da *Folha de São Paulo*, de 19 de junho de 1983, e no qual Lacan é novamente citado: “Com muita propriedade, acho, um psicanalista (J. Lacan) declinou as três paixões humanas: o amor, o ódio e a ignorância”.

<sup>21</sup> Texto publicado na revista *Gávea* n.º 10, de março de 1993.

do modernismo, por outro insiste na valorização de uma obra que aparece em maiúscula e que exige uma continuidade e uma coerência forjadas pela figura de um autor. Seus olhos estão centrados na linhagem construtivista e naquilo que ele chama de “pensamento visual”.

Creio que aqui, temos, ainda de maneira fragmentária, uma das características que mais me interessam em Ronaldo Brito: sua distinção entre as duas correntes das vanguardas, entre uma positiva, Mondrian, e outra negativa, o surrealismo, e sua crítica ao modernismo brasileiro como estratégia para ressaltar as linhagens construtivas<sup>22</sup> que aparecem a partir dos anos 50: do concretismo e neoconcretismo até a arte conceitual e os vários “ismos” desta que, segundo Mário Pedrosa, não poderíamos mais chamar de arte moderna e sim de pós-moderna<sup>23</sup>. E mais, nesta exigência de uma “cabeça”, neste apelo à razão, creio poder identificar o alinhamento de Ronaldo Brito a este lado positivo, iluminado, o lado da arquitetura, dos tempos modernos, ou seja, a tendência do crítico a buscar saídas para os impasses da modernidade no Brasil na valorização da razão, no trabalho contra a defasagem, a inadequação, que o país teria em relação ao referente, as artes européias.

Enquanto Brito faz a apologia da razão, os críticos que se reúnem em torno da revista *October*, preocupados também com os impasses da modernidade, vão buscar na crítica à eufórica razão ocidental novos caminhos para repensar o modernismo, as artes modernas. Interessante perceber como algumas das saídas ensaiadas por Rosalind Krauss, Denis Hollier, Hal Foster,

---

<sup>22</sup> No já citado *Neoconcretismo/ Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, publicado em 1985, Brito procede a uma análise da linhagem construtiva desde o cubismo nos anos 20, até o neoconcretismo no Brasil, passando por De Stijl, Bauhaus, o construtivismo soviético e Marcel Duchamp, embora faça a ressalva de que o “autor” de LHOQQ “não poderia ser um artista construtivo”.

<sup>23</sup> Já em 1966, Mário Pedrosa, em “Crise do condicionamento artístico”, publicado originalmente pelo *Correio da Manhã*, deixava claro sua perplexidade diante da nova situação para a alta cultura criada pelos “padrões necessariamente instáveis e aleatórios como os dominantes no mercado consumidor”. Segundo ele, passamos a viver um fenômeno cultural inteiramente novo: “Já não estamos nos parâmetros da arte moderna. Chamai a isto de arte pós-moderna, para significar a diferença.” cf. PEDROSA, Mário. *Política das Artes/ Mário Pedrosa* (organização e apresentação de Otilia Beatriz Fiori Arantes). São Paulo: Editora da USP, 1995, pp. 122 e 123.

entre outros, aparecem como fantasmas nos textos de Brito<sup>24</sup> e, particularmente, em um poema de Cacaso. Em 1982, Cacaso publica *Mar de Mineiro*, seu sexto livro de poesia. O quarto poema do livro, “Sem nome”, nos permite fazer uma leitura, ou uma aproximação, que os textos críticos do mesmo Cacaso certamente não permitiriam. Vejamos o poema:

Meus seios batem nos céus e nos mares  
e a música me transporta do quintal  
de minha casa  
para os anéis de qualquer planeta perdido.  
Em minha cabeça degolada amadurece  
um pensamento impossível.  
Mais uma vez não vou por bem vou por mal.

A começar pelo título: sem nome, anônimo, inominável, é aquele que não se deixa nomear, portanto, não se distingue do todo, do contínuo, não se apresenta enquanto uma identidade, não tem uma forma. Uma primeira leitura de seus sete versos nos mostra a construção de um monstro de dimensões desmesuradas, sem cabeça, ou seja, acéfalo, que gera pensamentos impossíveis e que é guiado, movido, pelo mal. Deve-se notar que o monstro acéfalo anônimo tem seios e que seu meio de transporte, sua metáfora, é a música. A figura do acéfalo, exatamente o oposto daquilo que Ronaldo Brito aponta como falta na cultura brasileira — “Por favor, não esqueçamos a cabeça” —, nos remete à reflexão de Georges Bataille, pensador pouco lido pela crítica no Brasil dos anos 70 e 80<sup>25</sup>, mas a quem a revista *October* dedicou um número

---

<sup>24</sup> A maneira de Brito citar, por exemplo, Lacan sem fazer uso de sua teoria para ler as produções artísticas.

<sup>25</sup> O jornal *Leia*, de setembro de 1987, publicou matéria sobre Georges Bataille, assinada por José Maria Cançado, anunciando o lançamento do livro *O erotismo* (tradução de Antonio Carlos Viana, LPM, Porto Alegre, 1987). Até aquele momento, havia em português os seguintes livros de Bataille: *História do Olho, seguido de Madame Édwarda e O morto* (trad. Glória Correia Ramos, Editora Escrita, 1981), *A noção de despesa e A parte maldita* (Imago, Rio, 1975), traduzido por Julio Castañon Guimarães, *O azul do céu e Minha mãe*, ambos traduzidos por Maria Lúcia Machado e publicados pela Brasiliense. Georges Bataille, juntamente com André Masson e outros amigos, publica de 1936 a 1939 a revista *Acéphale* que

especial na primavera de 1986, traduzindo uma série de textos e publicando três ensaios de seus editores e colaboradores sobre ele em torno da noção de *informe* que, a essa mesma altura, permitiu a Kristeva a elaboração do conceito de *abjeto*<sup>26</sup>. Esse monstro acéfalo e feminino é tudo que falta aos dois Britos, Ronaldo e Cacaso, que continuam apostando na razão masculina em seus ensaios. É interessante observar como na poesia de Cacaso esse monstro reprimido reaparece produzindo pensamentos impossíveis, derrubando os limites do tempo e do espaço. De passagem, vale lembrar que a palavra *monstro*, que designa um corpo organizado que apresenta alguma aberração, vem do substantivo neutro latino *monstrum*, *-i*, prodígio que revela a vontade dos deuses, e do verbo *monstro*, *-as*, *-are*, *-avi*, *-atum*, que significa mostrar, designar, indicar, pôr à vista. Ou seja, é o monstro sem nome do poema de Cacaso que indica, põe à vista, o que falta em sua crítica.

Georges Bataille e o surrealismo são duas armas monstruosas que a crítica Rosalind Krauss escolhe para repensar a trajetória do modernismo e, ao mesmo tempo, pensar as novas produções das artes plásticas. A trajetória de Rosalind Krauss, dos anos eufóricos de Clement Greenberg ao vôo independente em busca de novas formas para compreender e ler as artes plásticas dos anos 70 e 80, ilumina uma relação dúplice com o modernismo: no momento em que ele se cristaliza e se torna cânone festejado em grandes exposições na Europa e nos Estados Unidos, a crítica busca saídas que mantenham o vigor e a tensão da arte em relação à sociedade e ao mercado.

Recapitulando a análise, diríamos que é possível detectar uma posição comum a Ronaldo Brito e Rosalind Krauss: diante do esgotamento do modernismo, Krauss e Brito buscam manter uma certa tensão entre arte, crítica, teoria e política e reler os clássicos do modernismo sob outra ótica, *après coup*. Os dois valorizam a tradição construtiva, reivindicando sua vertente soviética

---

trazia na capa o desenho de um monstro sem cabeça, com os braços abertos, tendo em uma mão o fogo, na outra a espada. No lugar do ventre, o monstro traz a caveira de sua cabeça. Cf *Acéphale. Religion-Sociologie-Philosophie*. Paris, Jean Michel Place, 1995.

<sup>26</sup> Cf KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur/ Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

como mais vigorosa do que a que se desenvolve na Europa ocidental<sup>27</sup>. Mas podemos também apontar suas diferenças na maneira de buscar saídas para o esgotamento do modernismo. Se Krauss aposta na releitura do surrealismo, buscando em Lacan e Bataille as armas para opor o modernismo a seu outro, Brito, apesar de ter passado por leituras de Lacan e Bataille e de ver no surrealismo “o sintoma inequívoco da falência do Projeto Moderno”, insiste na caracterização do surrealismo como “romântico” — como os concretos — e, por colocar suas fichas no racionalismo mais estrito, acaba, por exemplo, condenando alguém tão fértil como Flávio de Carvalho por ter colocado “a atitude frente à obra”.

Enquanto Ronaldo Brito faz a exigência de um pensamento visual e aposta na coerência de uma “Obra”<sup>28</sup>, Rosalind Krauss joga suas fichas em uma releitura do surrealismo tendo como chave, por exemplo, a categoria do *informe* de Georges Bataille. Em seu ensaio “Corpus Delicti”<sup>29</sup>, Krauss procede a análise de várias fotografias<sup>30</sup> de Man Ray, Brassai, Jacques-André Boiffard, para mostrar como os fotógrafos surrealistas eram mestres do *informe* na medida em que transformavam aquilo que era o mais familiar, o corpo humano, em alguma coisa estranha, animal, utilizando-se apenas de procedimentos de rotação e consequente desorientação do corpo. *Informe*, explica Krauss em seu ensaio, uma categoria que permite “despensar” (unthink) todas as outras

---

<sup>27</sup> cf. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo/ Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro, Funarte, 1985, p. 22 e 23 e a introdução a *October The First Decade, 1976-1986* (ed by Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp and Joan Copjec), Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1988, p IX.

<sup>28</sup> Na Introdução a *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Rosalind Krauss, ao opor o método historicista àquele desenvolvido a partir do estruturalismo e do pós-estruturalismo, chama atenção para o fato de categorias como autor, obra nunca terem sido questionadas por aqueles que escrevem sobre arte: “Having embraced structuralism’s rejection of history as a way of getting at the way things (statements, works of art, any cultural production at all) signify, poststructuralism then turns around and submits the vehicles of that production to the test of their own histories. Like the life of the *Argos*, the autonomous or unified nature of concepts like ‘author’, ‘oeuvre’, or ‘work’ tends to dissolve against the background of actual, material history.” Cf KRAUSS, Rosalind. Op. Cit. , p. 4. Apesar de sua proximidade com a vanguarda das artes plásticas, Brito utiliza sem questionar, muitas vezes, as noções de ‘obra’, ‘autor’, ‘origem’, etc, embora em muitos de seus artigos para o jornal *Opinião* conteste a noção de gênio.

<sup>29</sup> Cf in *October* 33, Summer 1985, p.31.

<sup>30</sup> A fotografia é um dos campos de interesse do grupo *October*. A revista publicou no verão de 1978 um número inteiro dedicado ao assunto.

categorias, aparece no “Dicionário” de *Documents*, publicação que durou apenas dois anos, 1929-1930, e que reunia os dissidentes do surrealismo, ou seja, aqueles que não suportavam o centralismo de Breton<sup>31</sup>:

“His entry for it in the ‘Dictionary’ in *Documents* likens it to *crachat* or spittle (cuspe), noxious in its physical formlessness, providing thereby a simile that would figure forth the noxious, conceptual implications of *informe*: for this term is meant to allow one to think the removal of all those boundaries by which concepts organize reality, dividing it up into little packages of sense, limiting it by giving it what Bataille calls ‘mathematical frock-coats’, a phrase that points both to the abstractness of concepts and to the prissiness with which they are meant to constrain.”

O recurso ao “pensamento” de Bataille serve a Krauss para colocar em cheque as categorias com que a crítica costuma analisar as “obras” de arte, ou seja, ao invés de exigir racionalidade e se deter na lógica de um modernismo que poderia ser cifrado pelo modelo da grade<sup>32</sup>, a crítica norte-americana vai buscar uma noção que não tem exatamente um sentido, mas uma função, a de desfazer as categorias formais, negando que cada coisa tenha a sua forma própria. Ao definir *informe*, Bataille afirma que um dicionário deveria dar não o sentido de uma palavra, mas sua *besogne*, noção que apontaria, segundo Denis Hollier, não para o uso mas para o tom, indicando “o conjunto dos processos de repulsão ou de sedução suscitados pela palavra independentemente de seu sentido”.<sup>33</sup> Desta forma, a noção de Bataille trabalha contra os limites e as

---

<sup>31</sup> Sobre a dissidência no movimento surrealista cf o capítulo “Champ Magnétique”. In. SURYA, Michel. *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*. Paris: Gallimard, 1992, p. 94 a 107.

<sup>32</sup> cf. KRAUSS, Rosalind. “Grids”. In *October 9*, Summer 1979. O ensaio foi posteriormente publicado em *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1996.

<sup>33</sup> Cf HOLLIER, Denis. *La prise de la Concorde, suivi de Les dimanches de la vie. Essais sur Georges Bataille*. Paris: Gallimard, 1993, p. 64.

fronteiras do sentido, atacando as ferramentas básicas com as quais o pensamento ocidental acostumou-se a operar.

Mas se Krauss busca no surrealismo uma nova maneira de ler o modernismo, mobilizando para isso a dissidência de Breton, Ronaldo Brito vê no surrealismo apenas um outro avatar do romantismo. Com efeito, uma figura como Flávio de Carvalho, por exemplo, parece não encontrar lugar na sua crítica. No número 32 de junho de 1973, o jornal *Opinião* registrava a morte de Flávio de Carvalho em um necrológio escrito por Ronaldo Brito<sup>34</sup>. Esquecido neste momento, Flávio de Carvalho é apresentado por Brito como o *Divino Louco*, como um transgressor que operava na contramão do bom senso, um artista que havia deixado uma “obra pouco apropriada para uma tradicional retrospectiva”, um homem sem estilo “por ter feito toda a sua arte contra os estilos”. Se o necrológio deixava dúvidas quanto ao valor atribuído por Brito ao criador das “Experiências”, elas desaparecem na opinião que o crítico dá à revista *Veredas* que traz Flávio de Carvalho na capa<sup>35</sup>. Aí fica claro como Ronaldo Brito se situa em relação a uma “obra” como a de Flávio de Carvalho:

“O Flávio de Carvalho é mais importante como figura do que como obra. A série *Minha mãe morrendo* é o seu grande momento. Mas como todo artista que colocou a atitude à frente da obra, a gente fica sem poder avaliar a obra devido ao tamanho do artista. Ele não tem o tamanho de um Goeldi, nem o tamanho de um Iberê Camargo, artistas que viveram para a sua obra. O que me pergunto é até que ponto ele chega a ser o esboço de uma poética ou foi apenas uma atitude”.

---

<sup>34</sup> Cf “Morreu, mas não foi presa fácil”. In. *Opinião* 32, de 11 a 18 de junho de 1973.

<sup>35</sup> Cf “Flávio de Carvalho, doido demais” In. *Veredas*, Centro Cultural Banco do Brasil, ano 4, número 43, julho de 1999.

A dificuldade da crítica em situar a produção do artista parece ter atingido o próprio Brito quando aponta para a dicotomia *obra versus atitude*, para a “falta de estilo” e quando escolhe os desenhos feitos durante a agonia de sua mãe como seu melhor trabalho. Se lido com seus outros artigos, creio poder detectar aqui uma ambiguidade que segue Brito desde os anos 70. Mesmo relativizando as conquistas da linhagem construtiva e lendo algumas vezes com simpatia aqueles que estão fora desta corrente, o crítico parece tender sempre para uma teoria mais racionalista, mais próxima da “coisa mental”, da análise do campo da arte do que para aquilo que poderíamos chamar de os poderes do baixo, ou o lado sombrio da modernidade.

A mesma coisa acontece na análise que faz de Max Ernst, pintor ligado aos surrealistas que morre no dia 1º de abril de 1976, em Paris, um dia antes de completar seus 85 anos. De Nova York, o poeta grego e crítico de artes Nicolas Calas<sup>36</sup> e sua mulher Elena fazem o necrológio do artista alemão na revista *Art News*<sup>37</sup> ressaltando suas colagens, suas mesclas de homens, animais e vegetais e por fim sua briga com André Breton. No Brasil, o jornal *Opinião*, que abre em manchete *Os últimos dias de Nixon*, estampa na página 23 a matéria de Ronaldo Brito, “A morte de um surrealista”. O artigo começa com um juízo sobre o surrealismo: sua produção visual ocuparia uma posição ambígua na História da

---

<sup>36</sup> Citado em *Prolegômenos a um terceiro manifesto do surrealismo ou não* (1942) por André Breton como um dos espíritos mais lúcidos e mais ousados da época ao lado de Bataille, Caillois, Ernst, Peret, et alli, Nicolas Calas nasceu em Lausanne, na Suíça, em 1907, e começou a publicar seus poemas no início dos anos 30, em Atenas. Em 1933, estava em Paris onde publicou *Foyers d'incendie* pela Fayard, considerado um de seus principais livros teóricos, e participou, em 1937, como representante dos trotsquistas gregos, do Congresso Internacional dos Escritores Antifascistas, organizado por André Malraux. Com a chegada dos alemães, fugiu para Portugal e, daí, para os Estados Unidos, onde, desde então, escreveu, principalmente, sobre artes plásticas. Foi companheiro de Rosalind Krauss e Annette Michelson em *Artforum*, e em seu livro *Icons and Images of the sixties*, escrito com Elena, e publicado pela E.P.Dutton & Co., New York, em 1971, debate com Krauss por não acreditar que a fenomenologia pudesse dar conta da arte produzida então. Calas, que colaborou ainda com as revistas *Art News*, *Colóquio Artes*, morreu em 1988. José Paulo Paes traduziu em *Poesia Moderna da Grécia*, Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986, alguns de seus poemas, e a revista grega *Διαβάζω* dedicou o número duplo de julho/agosto de 1998 ao poeta e crítico com ensaios de Andréa Pagoulatou, Nanou Valaoríti e a republicação do texto de Odysseas Elytis que abre a edição de 1976 da *Icaros de Oδός Νικήτα Πάντδου*, livro que reúne a produção poética de Calas de 1933 aos anos 70.

<sup>37</sup> cf. “Max Ernst (1891-1976), the magician-chemist of surrealism”, In *Art News*, volume 75, number 5, May 1976.

Arte Moderna, pois, se por um lado havia levado adiante as estratégias dadaístas, por outro, manteve-se “estranhamente” nos limites do espaço renascentista. Depois de revelar sua verdade — “muito provavelmente uma verdade romântica” — e de desconfiar de sua absorção pelo mercado como um “mestre”, conclui:

“Ernst estaria, quase certamente, fora de qualquer História da Arte Moderna racionalista ou positivista, que visse o rompimento do espaço renascentista, baseado na perspectiva, como a questão central e definidora da modernidade”.

Uma maneira de se recuperar a produção de Max Ernst, segundo o crítico de *Opinião*, seria levantar a questão do método:

“Por esse caminho, esse trabalho que se apresenta como uma espécie de embate de monstros e fantasmas pode até tomar um subtítulo geral paradoxalmente cartesiano: um discurso sobre o método”.

Cerca de oito anos depois, Ronaldo Brito escreve novamente sobre o surrealismo, desta vez para o *Folhetim*<sup>38</sup>, suplemento da *Folha de São Paulo* para se mostrar cético quanto às duas tendências do modernismo: o racionalismo construtivista e o acaso objetivo (surrealismo). Desta vez, o crítico aponta para o perigo de ambas as linhagens: o do programa construtivo seria a fixação de um corpo canônico e uma academia sob as ordens da pedagogia; a do surrealismo, a regressão diante das premissas e promessas do mundo moderno ao enfrentá-lo e recusá-lo, a diluição da revolta em mera

---

<sup>38</sup> BRITO, Ronaldo. “O surrealismo”. In *Folhetim, Folha de São Paulo*, 30 de dezembro de 1984.

rebeldia e da pulsão revolucionária em misticismo ou nostalgia. O que o crítico parece não enxergar é a potencialidade de um surrealismo dissidente que produzia na contramão do modernismo hegemônico, que corria por fora dessa “organização quase partidária do movimento sob a égide do ego monolítico de Breton”, cujo objetivo seria manter a hegemonia cultural em Paris.

Ao escrever sobre o poeta e artista Henri Michaux<sup>39</sup>, Brito mais uma vez deixa clara sua opção. Como para os teóricos concretos, o surrealismo, para ele, é “sequência e paroxismo do Romantismo” e a poesia surrealista ao operar de modo a produzir um “estranhamento radical da Modernidade” só poderia ser um “todo negativo”, um “lapso na ordem”, um “branco da razão”. Tratando especificamente de Michaux, Brito afirma que sua aventura ocorre “no campo transcendental do sujeito moderno”. É neste espaço que o poeta e artista belga opera como um “Kant às avessas”, diz o crítico para logo em seguida esclarecer: “Com toda a certeza, porém, permanecemos ao lado de Kant”. Compreende-se que Brito fique ao lado de Kant e da modernidade, assustado com a obra deste poeta cuja “linguagem de curtos-circuitos, interrupções, frases quebradas, abolindo muitas vezes o discurso clássico” faz explodir a realidade para em seu lugar deixar apenas a angústia, a dúvida, o enigma<sup>40</sup>. Como bem escreveu Murilo Mendes, na obra de Michaux “todos os projetos acham-se falidos *a priori*”, ele “descrê da História com maiúscula”.

A crítica de Ronaldo Brito ao surrealismo, e a Ernst em particular, reside em parte em sua não participação na desmontagem do espaço naturalizado da perspectiva e tornado norma, lei. O que lhe parecia ser um embate de monstros e fantasmas saídos das florestas de uma Alemanha romântica tal como descrita por Mme de Staël, em seu *De l'Allemagne*, ou mesmo das páginas do livro homônimo de Heine, poderia, no entanto, nos levar de volta a Rosalind Krauss ou a Hal Foster.

---

<sup>39</sup> “O Iluminista das Sombras” In *Folhetim*, 4 de novembro de 1984.

<sup>40</sup> Sobre Michaux, Murilo Mendes escreveu um de seus retratos-relâmpago. MENDES, Murilo. “Retratos-relâmpago”. In *Poesia Completa e Prosa Org.*, preparação do texto e notas Luciana Stegno Picchio. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 1226.

Segundo Foster a importância de uma releitura do surrealismo reside no fato de ser ele “o lugar de um modernismo agonístico no interior do modernismo oficial”<sup>41</sup>. Depois de fazer um histórico para mostrar como o surrealismo foi posto de lado na revisão do modernismo realizada por teóricos anglo-americanos e até mesmo franceses, Foster afirma que os tempos mudaram e que os ideais de pureza óptica dos formalistas não se sustentam mais, abrindo assim a possibilidade para o retorno do reprimido. Assim, como um ponto cego na visão anglo-americana do modernismo, o surrealismo reaparece como uma referência retroativa para a arte pós-moderna. Não é à toa que foi em seu círculo que se cruzaram os três fundamentais discursos da modernidade, a psicanálise, o marxismo e a antropologia. Foi nele que a partir do conceito freudiano de narcisismo Jacques Lacan elaborou o Esquema L, ou estágio do espelho, que dava conta da construção do sujeito como efeito da situação imaginária e que Rosalind Krauss iria utilizar mais tarde para contrapor ao gráfico do grupo Klein<sup>42</sup>. Foi também nele que os *sociologues* Bataille, Caillois e Leiris desenvolveram as noções ambivalentes de *dom* e *festa*<sup>43</sup> a partir dos trabalhos de Marcel Mauss para contrapô-los criticamente à troca tal como realizada na sociedade burguesa.

A leitura que Hal Foster propõe do surrealismo não passa nem pelo automatismo como única chave, nem pelo sonho como espaço privilegiado, mas encaminha-se no sentido de localizar sua problemática longe de sua própria auto-compreensão. E é o conceito forjado por Freud nos anos 10, *Das Unheimliche*, conforme desenvolvido no texto homônimo publicado em 1919 e bastante próximo a *Para além do princípio do prazer*, que Foster vai buscar como um “princípio ordenador que esclarece a desordem do surrealismo”.

---

<sup>41</sup> cf. FOSTER, Hal. *Compulsive Beauty*. (third printing) Cambridge, Massachusetts/London, England: MIT Press, 1997, , p. xiv.

<sup>42</sup> cf. KRAUSS, Rosalind. Op.Cit. 1996, p. 13 a 27.

<sup>43</sup> Derrida herda dos *sociologues* e de Mauss a questão do dom desenvolvida em *Donner le temps. I La fausse monnaie* (1991) mas que o vinha preocupando desde 1977-1978 e que se espalha em suas obras *L'écriture et la différence* (1967), *De la grammatologie* (1967), *La dissémination* (1972), *Marges de la philosophie* (1972), *Éperons. Les styles de Nietzsche* (1978), *Glas* e *La vérité en peinture* (1978).

Rosalind Krauss também vai buscar no surrealismo as chaves para reler o modernismo. E, nesse sentido, Max Ernst é uma das figuras de uma constelação que pretende iluminar um lado oculto, ou reprimido, da modernidade hegemônica, ou seja, de uma arte moderna que se considera positiva e que pode ser cifrada pela noção de *grid*<sup>44</sup> (grade). Max Ernst, Marcel Duchamp, Lacan e Bataille são os aliados na batalha contra a patrimonialização do modernismo, com eles Krauss escreve uma contra-história que aponta para o fato de as fundações, as bases do modernismo, terem estado desde sempre minadas pelo irracional, pelo espaço do labirinto, e pela figura acéfala do minotauro.

Este projeto, tornado claro em *The Optical Unconscious*<sup>45</sup>, compreende a leitura do modernismo com os conceitos e noções desenvolvidas nos anos 20 e 30 por aqueles que recusavam a lógica ótica do modernismo hegemônico e que, de dentro do próprio modernismo, lentamente o minavam com a ajuda do labirinto, da despesa, do informe. Para isso, ela expõe no primeiro capítulo a idéia de que o modernismo poderia ser melhor compreendido ou pensado em termos de gráfico e não como uma narrativa histórica que fosse do impressionismo ao cubismo, ou seja, a história da destruição do espaço renascentista e da transformação de uma arte figurativa em arte abstrata. Desta forma, Krauss constrói um gráfico de quatro partes, escritas em um quadrado: fundo e figura, na parte superior do quadrado, e, para fechar sua simetria, não-fundo e não-figura, na parte inferior. O gráfico permitiria a construção não do campo empírico da visão, mas das pré-condições de sua emergência, ou seja, da estrutura do campo visual. Esse gráfico estruturalista, positivista e platônico serviria para compreender, por exemplo, as produções de um Piet Mondrian,

---

<sup>44</sup> cf. KRAUSS, Rosalind. "Grids" in *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press, 1996.

<sup>45</sup> KRAUSS, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Massachusetts/London, MIT Press, 1996, fourth printing. No primeiro capítulo, escreve: "I started calling the hare I was chasing over this historical terrain antivision. But anti sounded to much like the opposite of a pro the all to obvious choice for which would be pro-text. Which was not at all the case of what I was tracking. The name that gradually took over was the optical unconscious." pg 22. A idéia de inconsciente ótico provém de um ensaio de Benjamin (*Pequena História da Fotografia*) e é trabalhada ainda por Ítalo Moriconi ("Pedagogia e Nova Barbárie". In *Cultura, Substantivo Plural*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996) e Raul Antelo ("O inconsciente ótico do modernismo" In *Literature d'America*, anno XVI, n. 66, 1996, pp. 95-109).

capturando a lógica interna do modernismo, sua “essência”, em termos de transparência, pureza, leis. Mas a este lado racional, iluminista, arquitetônico e asséptico da modernidade, Krauss contrapõe um outro modernismo e, para poder compreendê-lo melhor, lança mão do Esquema L, de Jacques Lacan, ou seja, o gráfico que explica a construção da subjetividade como efeito do desconhecimento. Desenvolvido a partir da teoria do *Ich* freudiana<sup>46</sup>, o estágio do espelho<sup>47</sup> dá conta da construção do Eu a partir da imagem que uma criança entre 6 e 18 meses vê no espelho, ou seja, a criança constitui o seu Eu como uma projeção imaginária, acreditando ter uma unidade que na verdade não tem. Desta forma, Lacan derruba a idéia de um Eu autônomo ao demonstrar que a construção do Eu é realizada através da imagem do outro. O importante para Rosalind Krauss, no entanto, é mostrar como a transparência e o caráter estático do gráfico do grupo Klein ganham movimento e opacidade no gráfico do Esquema L e, mais do que isso, mostrar como aquilo que o primeiro exclui, reprime, aparece no segundo. Assim, a beleza estrutural e transparente do modernismo hegemônico estaria apenas escondendo um outro modernismo.

E este outro modernismo aparece, por exemplo, no segundo capítulo de seu *The Optical Unconscious*. Ao ler alguns trabalhos de Max Ernst, Krauss vai mais longe do que comparar o espaço renascentista da perspectiva com o seu desmonte pelos cubistas e seus descendentes. Analisando as colagens intituladas *La femme 100 têtes*, a crítica chama a atenção para as figuras brancas de corpos, ou partes de corpos, que os personagens das gravuras não vêem, quase sempre nus, e quase sempre femininas. Essas figuras estariam em primeiro plano, perto dos olhos dos espectadores, mas, como são vivenciadas como uma recorrência acabam sendo o fio que tece toda a cena, ou seja, tornam-se o fundo sobre o qual toda a cena é construída. Desta forma, Krauss mostra como Ernst embaralha as noções básicas de fundo e primeiro plano, desierarquizando a estrutura da perspectiva e tornando indecível seus papéis.

---

<sup>46</sup> Cf FREUD, Sigmund. “Introducción al narcisismo”. In. *Obras Completas. Volumen I*. Trad. Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1948, p. 1075.

A análise dos trabalhos de Max Ernst não pára aí. Krauss analisa ainda *La puberté proche*, mostrando como os processos de *Übermahlung* (pintar sobre) e, novamente, de rotação da figura fizeram com que a mulher nua e sem cabeça que aparece no quadro tivesse também a forma de um falo, adquirindo assim um valor ambíguo. O objetivo da crítica norte-americana é mostrar como algumas dessas *Übermahlungen* de Ernst desenham o paradigma de uma idéia de visão mecânica, ou seja, de um motor automático que, funcionando no interior do campo visual, contesta o esquema do modelo óptico de auto-evidência visual e imediatez reflexiva do modernismo substituindo-o por um modelo baseado nas condições do ready made. Ao ler, por exemplo, *Das Schafzimmer des Meisters*, Krauss afirma que o quadro apresenta um modelo visual que é, ao mesmo tempo, a inversão da perspectiva tradicional e a total recusa da alternativa modernista trabalhada pela linhagem positiva, arquitetônica de Mondrian. Desta forma, a acusação de Ronaldo Brito de que o surrealismo e Ernst em particular não poderiam fazer parte de uma história da arte moderna por terem se mantido nos limites do espaço renascentista cai por terra.

#### **modernismo como norte**

Se Ronaldo Brito está preocupado em reler o modernismo para assim poder revitalizá-lo, Antonio Carlos de Brito, o Cacaso, usa uma outra estratégia na guerra teórica dos anos 70. Para ele, o modernismo é o modelo que deve nortear a literatura e as artes contemporâneas. Por isso, Cacaso destaca a “vocação cognitiva e crítica do modernismo, seu projeto de inovação participante”, para, a partir da morte de Mário de Andrade, ler a história da literatura como “reação academizante”, como traição ao “legado artístico-

---

<sup>47</sup> Cf LACAN, Jacques. “O estádio do espelho como formador da função do eu” e “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose”. In *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 96 e p. 537, respectivamente.

ideológico modernista”<sup>48</sup>. Assim, detecta na geração de 45 uma ruptura com os ideais do modernismo e uma “recaída oficializante com perda progressiva da complexidade modernista”.

A partir deste centramento no modernismo paulista de Mário e Oswald e fortemente amparado em Antonio Candido e Roberto Schwarz, Cacaso parte para a guerra contra as vanguardas de seu presente. No tom de conversa com o leitor, cheio de ironia, denuncia o que chama de “apologia abstrata do experimentalismo”, demolindo não apenas a produção de, por exemplo, Gramiro de Matos (Ramirão ão ão), mas também, e principalmente, a boa recepção crítica que dele fazem Jorge Amado, Moacyr Cirne, Ronaldo Periasu e Silviano Santiago<sup>49</sup>. A mesma posição pode ser constatada em “Meteoros Sonoros”. Neste caso, Cacaso lê “Meteoros sonoros da indústria têxtil”, de Ronaldo Periasu para ressaltar os estereótipos clássicos da vanguarda e, de tabela, deixar clara sua posição em relação ao Poema-Processo, do qual Periasu fez parte, e aos concretistas<sup>50</sup>. Vale ressaltar a maneira como Cacaso trabalha as noções de *comunicação* e *inteligibilidade*, no texto sobre Gramiro de Matos, e sua conclusão de que “o produto foge ao controle do produtor, o que vem a ser a descrição geral de toda prática alienada”<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> cf. “Atualidade de Mário de Andrade”, publicado em agosto de 1978 pela revista *Encontros com a Civilização Brasileira* nº 2, e republicado em *Não quero prosa*.

<sup>49</sup> cf. “Transformações, morcegos e mamãos”, *Opinião* n.º 71, 18 de março de 1974, artigo republicado em *Não quero prosa*, com cortes e modificações, sob o título *Morcegos e mamãos*. A frase “Já Silviano Santiago, num artigo modernoso e cheio de analogias superficiais” aparece no livro assim: “Já Silviano Santiago, num artigo cheio de analogias duvidosas”, o que, no mínimo, mostra os efeitos do tempo sobre a guerra teórica.

<sup>50</sup> A posição de Cacaso sobre concretistas e outras vanguardas aparece em dois poemas de *Grupo Escolar* (1974), livro que reata a posição antropofágica do primeiro Oswald, o aluno de poesia. “Estilos de Época”: “Havia/ os irmãos Concretos/ H. e A consangüíneos/ e por afinidade D. P., / um trio bem informado:/ *dado é a palavra dado*/ E foi assim que a poesia/ deu lugar à tautologia/ (e ao elogio à coisa dada)/ em sutil lance de dados:/ se o triângulo é concreto/ já sabemos: tem três lados.” E “Política Literária”: “O poeta concreto/ discute com o poeta processo/ qual deles é capaz de bater o poeta abstrato.// Enquanto isso o poeta abstrato/ tira meleca do nariz.” Este último é uma paródia do poema de mesmo nome de Carlos Drummond de Andrade, poema, aliás, dedicado a Manuel Bandeira.

<sup>51</sup> Ao comentar o ensaio de Sartre sobre Jean Genet, Bataille discorre sobre a noção de comunicação contestando a versão do senso comum de que a literatura deve comunicar alguma coisa. Diz Bataille: “O próprio Sartre destacou uma estranha dificuldade na obra de Genet. Genet, que escreve, não tem nem o poder nem a intenção de se comunicar com seus leitores. A elaboração de sua obra tem o sentido de uma negação daqueles que a lêem. (...) A literatura é comunicação. Ela parte de um autor soberano, além das servidões de um leitor isolado, ela se

Talvez um dos melhores textos para iluminar a prática crítica de Cacaso seja “O poeta dos outros”, publicado na *Revista Novos Estudos Cebrap*, n.º 22, de outubro de 1988, portanto no ano seguinte à morte do autor, e que trazia uma introdução de Roberto Schwarz, “Pensando em Cacaso”<sup>52</sup>.

Para Cacaso, a poesia relata uma experiência, “quebra um pacto, rompe uma cumplicidade consigo mesma e com o leitor, e ilumina um ponto delicado qualquer, às vezes um conchavo, um tabu.” Mais ainda, ela é portadora de uma verdade, uma verdade sonogada, velada. A experiência que a poesia de Chico Alvim relata é desentranhada do cotidiano, banal, habitual. É um *ready-made* duchampiano:

Almoço

Sim senhor doutor, o que vai ser?

Um filé mignon, um filezinho, com salada de batatas

Não: salada de tomates

E o que vai beber o meu patrão?

Uma caxambu

O poeta trabalha com um objeto comum, um diálogo banal, destituído de aura, recortado do “real”. O próprio Cacaso produz poemas com a mesma técnica. Por exemplo, sua “Conversa de Tico-Tico” (de *Mar de mineiro*)<sup>53</sup>:

— João Pires às suas ordens...

— Antônio Carlos para servi-lo...

---

dirige à humanidade soberana”. BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: LPM, 1989, p. 165. Jean-Luc Nancy explica que o termo *comunicação* para Bataille indica uma violência permanente feita ao sentido da palavra naquilo que ela denota a transmissão de uma mensagem ou de um sentido. “A la limite, ce mot est intenable.” NANCY, Jena-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Borugois Editeur, 1990, p. 51, nota 11.

<sup>52</sup> Tanto o ensaio de Cacaso como a introdução de Schwarz foram incluídos em CACASO. Op. Cit, p. 306. Destaquemos, de início, que *Grupo Escolar* reata a posição antropofágica do primeiro Oswald, o do “Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade.

Mas, ao deslocar a conversa típica de um burguês e um garçom em um restaurante, ou a apresentação formal de duas pessoas, Chico Alvim e Cacaso fazem o mesmo gesto que Marcel Duchamp ao criar *Fountain* (1917) ou *Roue de bicylette* (1913). Eles apenas assinam a uma conversa retirada do cotidiano em sua forma bruta, botando a nu um hábito que, deslocado de seu local de origem, ganha outra dimensão, iluminando-se enquanto verdade. É preciso desaprender os hábitos, diz Cacaso, dissolver os esquemas do cotidiano na “experiência vivida”, deixar espaço para a vida nova: “Desaprender é deixar fluir”.

De saída, Cacaso estabelece uma identidade, na verdade uma relação de linhagem, entre Chico Alvim e o Bandeira de *Poema tirado de uma notícia de jornal*. Ambos são poetas-desentranhadores, ou seja, aqueles poetas capazes de tirar poesia dos assuntos mais brutos, mais cotidianos. A idéia é desenvolvida por Manuel Bandeira em “Poema desentranhado”:

“O poeta muitas vezes se delicia em criar poesia, não tirando-a de si, dos seus sentimentos, dos seus sonhos, das suas experiências, mas ‘desgargarizando-a’, como disse Couto de Barros, dos minérios em que ela jaz sepultada: uma notícia de jornal, uma frase ouvida num bonde ou lida numa receita de doce ou numa fórmula de *toilette*”.

Aí está sintetizada a idéia desenvolvida por Bandeira em “Poema tirado de uma notícia de jornal”, uma idéia compartilhada por Oswald de Andrade, Blaise Cendrars, e que ganhava em expressividade na medida em que se distanciava do tom sério dos assuntos sublimes trabalhados pela geração parnasiana e simbolista. O gesto destes poetas aproxima-se do de Marcel Duchamp que, com

---

<sup>53</sup> CACASO. Op. Cit 1982, p. 51.

economia de trabalho, expunha nas primeiras décadas do século as fragilidades da autonomia, as fraquezas e mecanismos do campo artístico.

Se não é difícil estabelecer uma proximidade nestes gestos de artistas do início do século, afinados com a vanguarda, com idéias modernistas, como encarar os *ready mades* de Chico Alvim na outra ponta do século? De que maneira analisar poemas como “Almoço”, “Poema”, “Luz”? Cacaso os coloca na “tradição forte do modernismo brasileiro” e anota na margem: “Chico é o ‘fio da meada’ (...) restaura a tradição modernista interrompida e esvaziada a partir de 45”. Mas como Cacaso estabelece a relação do modernismo com a poesia “marginal”? Sob que vestes aparece a noção de experiência que, desde Benjamin, “*ist im Kurse gefallen*” (está em queda), e ninguém tem mais o que narrar<sup>54</sup>?

Se os dois gestos parecem guardar de saída uma certa semelhança, o que autorizaria uma leitura modernista de Chico Alvim, não seria improdutivo lembrar a lição de Pierre Menard e seu Quixote<sup>55</sup>. Dois gestos iguais executados em tempos diferentes produzem efeitos diferentes. O “Poema tirado de uma notícia de jornal” tem um efeito em 1925, no contexto de um modernismo que ainda não se impôs, que traz uma língua nova; tem certamente um efeito bastante outro nos anos 70 e 80 quando este mesmo modernismo está consagrado, entronizado, tornado cânone tão indiscutível que deixa na sombra, por exemplo, toda a produção dos simbolistas brasileiros, escondida sob a noção de *pré-modernismo*<sup>56</sup> que, mais do que definir seu objeto, aponta para uma relação de vassalagem com o período que lhe é posterior e hegemônico.

---

<sup>54</sup> Sobre a experiência cf. BENJAMIN, W.. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” e “Experiência e pobreza” in: *Obras escolhidas/ Magia e técnica, arte e política, Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 4ª São Paulo: Brasiliense, e “Experiência”. In. *Reflexões: A criança, o brinquedo, a educação*, Trad. M.V. Mazzari, São Paulo: Sumus, 1984..

<sup>55</sup> cf BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor del Quijote”. In. *Obras Completas*. volume 1, Barcelona: Emecé Editores, 1989, pg 444.

<sup>56</sup> Desde 1939, quando Tristão de Ataíde forjou a expressão, ela se manteve na *História da Inteligência Brasileira*, de Wilson Martins, de 1977-1978, em Bosi — *História Concisa da Literatura Brasileira e Pré-Modernismo* (Cultrix) — mas encontra seu primeiro momento de hesitação em Merquior que, em *De Anchieta a Euclides* (1977), prefere não utilizá-la. Em agosto de 1986, realizou-se na Casa de Rui Barbosa a exposição *Pré-modernismo: a produção literária e o contexto*, coordenada por Julio Castañon Guimarães, seguida de um seminário que resultou no livro *Sobre o pré-modernismo*, publicado em 1988. Esta trajetória aponta para uma

Reivindicar o modernismo nos anos 70 e 80 é colocar-se contra a geração de 45, ou mais especificamente, João Cabral de Melo Neto e toda uma tradição preocupada em explorar os aspectos formais e que, no momento, parecia por demais comprometida com as cansadas vanguardas tardias do concretismo e congêneres. A intenção desde os anos 70 era casar um certo anti-intelectualismo com a tradição modernista, ou seja, compor uma linhagem pela via da malandragem, de uma certa dicção moleque que percebe-se muito mais em Chacal do que em Chico Alvim, por exemplo. Isto fica bem claro na discussão promovida sobre “poesia marginal” na revista *José* de agosto de 1976. Tanto Ana Cristina César quanto Heloísa Buarque de Holanda insistem em levantar um “traço anticabralino” comum nos poetas publicados pela própria Heloísa em *26 poetas hoje*<sup>57</sup>. E não é à toa que Luiz Costa Lima rechaça esta produção defendendo exatamente a “reflexão crítica”, esvaziando a força desta “atitude moleque”, anti-intelectual que, se tinha algum sentido nos anos 20 por fazer frente ao tom sério dos parnasianos, estaria agora totalmente gasta.

No ensaio sobre Chico Alvim, Cacaso, formado na escola da ruptura (o modernismo, a revolução) opta por construir uma continuidade com o modernismo e se coloca em posição oposta a de Ronaldo Brito que, mesmo cuidadosamente, parece privilegiar o “traço cabralino” em sua leitura do passado. Essa diferença pode ser constatada ainda em “Entre páginas e ruas”, resenha do livro *Páginas amarelas* de João Moura Jr que Brito publica em *Folhetim* (3/12/1988). Ao comentar a dicção coloquial do poeta, Brito apressa-se em marcar a distância com a chamada geração do mimeógrafo:

---

releitura, a partir do presente, desta época que havia ficado na sombra do modernismo paulista, como a própria expressão que a define mostra. Os trabalhos e as reedições dos pesquisadores do Setor de Filologia da Casa de Rui Barbosa, entre eles o já citado Castañon Guimarães, e Flora Sussekind, que em “O figurino e a forja”, problematiza o *pré* da expressão e propõe uma nova abordagem a partir do cruzamento da produção e recepção literárias com a história dos meios massivos e da técnica, começam a desmontar essa história canônica centrada na Semana de Arte Moderna em São Paulo. Vale ressaltar que a Casa de Rui Barbosa reeditou obras de Gonzaga Duque — *Mocidade Morta* —, de Emanuel Guimarães — *A todo transe* —, de Cruz e Sousa, Nestor Victor, Aluizio Azevedo, etc

<sup>57</sup> BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Editorial Labor, 1976.

“Ao contrário da esperteza marginal, que dribla o autor para substituí-lo pelo eu empírico momentaneamente investido do título (mas apenas momentânea e até inadvertidamente), a poesia de João Moura começa por incorporar seus impasses, digamos, hermenêuticos...”

O que aparece aqui como diferença fundamental é a questão do *presente* e sua relação com a tradição. Podemos dizer que para Cacaso, que acredita na revolução como *télos* utópico, o tempo corre a partir da tradição, no caso, o modernismo, em direção a seu presente que, por sua vez, aponta a um futuro redentor. Há uma conexão entre experiência, futuro e conciliação, comum tanto ao pensamento cristão, quanto ao marxismo, que começa a ser quebrada, rompida, na reflexão de Walter Benjamin. É examinando os “prefácios” do autor de *Rua de mão única* que Andrew Benjamin<sup>58</sup> constrói a diferença entre o presente tal como mostrado por Heidegger e aquele montado com os fragmentos do livro de citações *Das Passagen-Werk*, especialmente em sua parte N (Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts)<sup>59</sup>. Através da noção de mônada, da utilização de uma terminologia religiosa e da discussão sobre a repetição, Andrew Benjamin mostra como o pensador alemão busca

“uma contínua restauração que não pretende restaurar o lugar paradisíaco original, nem visa a completude (...), mas antes uma restauração contínua em que cada momento restaurador é novo, no sentido preciso de uma renovação da vida como uma pós-vida”.

---

<sup>58</sup> BENJAMIN, Andrew. “Tempo e tarefa/ Benjamin e Heidegger Mostram o Presente”. In: BENJAMIN, A. e OSBORNE, P. (orgs). *A filosofia de Walter Benjamin/ Destruição e Experiência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p.225.

Para isso, constrói seu texto como uma montagem, sendo esta montagem uma “maneira de constituir o presente” e de obter uma reorientação em relação ao dado. Assim, é o próprio presente como polarizador do evento em ante e pós-história “que se torna um lugar que autoriza sua própria constituição, embora sempre como reconstituição adicional e adicionadora”. Poderíamos lembrar ainda o Benjamin de “Sobre o conceito de história” tão crítico em relação a uma história que se orienta pela noção de progresso e que buscava a explosão de um momento monádico para estabelecer uma concepção do presente como tempo do agora (*Jetztzeit*).

Como vimos então, apesar de diagnosticar uma crise no sistema da arte, Ronaldo Brito não avança para uma crítica de seus pressupostos e, por manter-se fiel a uma tradição construtiva que aposta na racionalidade, não inclui o surrealismo em seu repertório e de Marcel Duchamp separa apenas aquele que vê a pintura como “cosa mentale”. Cacaso, por sua vez, formado na escola de Antonio Candido e fiel ao materialismo dialético, traça suas estratégias a partir de uma leitura do modernismo enquanto projeto traído pelas gerações de 45 e concretistas. Como crítico, intervém no debate para rejeitar a invasão francesa estruturalista, reivindicar a herança de Candido via Roberto Schwarz e legislar sobre o gosto em resenhas escritas para jornais e revistas. Mantém-se dentro do sistema literário nacional, sem se interessar pelo que acontece fora do país.

Os críticos de *October*, partindo de uma herança crítica de esquerda, buscam novos paradigmas teóricos para enfrentar as questões levantadas pela produção de arte contemporânea. Por isso, incluem a psicanálise como ferramenta de leitura e a teoria francesa chamada de pós-estruturalista. Diante da institucionalização do modernismo, procuram ler o que havia ficado recalcado pelas correntes que acreditavam no progresso e no valor da razão enquanto instrumento emancipador dos homens.

---

<sup>59</sup> cf. BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk*. Erster Band, Herausgegeben von Rolf Tiedermann, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982, seite 570.

### 3. O baixo ou as estratégias para não ver o dedo do pé

“Se ela não gosta de mim,  
o que é que você tem com isso?  
Se ela não presta, é ruim,  
gostar dela é o meu compromisso.  
Guarde o seu conselho, professor,  
o amor é forte, não tem idade, não tem cor.”  
Luís de França e Alcebiades Nogueira

Para um pensador radical da modernidade, o alemão Theodor Adorno, a indústria cultural, a “arte leve”, sempre acompanhou a “arte séria” como uma sombra<sup>1</sup>. Ela seria a má consciência social da alta cultura e uma maneira “muitas vezes desajeitada” de levar a arte “para a esfera do consumo”. O veredicto tão duro de Adorno no final da Segunda Guerra Mundial serve como um paradigma até hoje para a compreensão de como os intelectuais reagiram ao avanço dos meios massivos sobre as sociedades ocidentais. Mas Peter Sloterdijk<sup>2</sup>, por exemplo, acredita que esse horror à indústria cultural marca apenas uma perda de poder desse mesmo intelectual que, após um longo tempo como detentor de um conhecimento considerado fundamental para seus pares, vê-se agora acuado em determinados guetos e substituído em suas antigas funções. Esse horror marca ainda os contornos de uma estratégia transparente: “parte das linhas de defesa avançadas da mitologia modernista que presente

---

<sup>1</sup> ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, p. 127.

<sup>2</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Selbstversuch: ein Gespräch mit Carlos Oliveira*. München: C. Hanser Verlag, 1996.

sua condição insustentável”<sup>3</sup>. Essa situação é particularmente delicada na Europa, onde a alta cultura mantém-se ligada a uma tradição e a uma história veneradas como um verdadeiro “lugar de origem”.

Formado no ambiente alemão do início do século onde conviviam as teorias marxista, freudiana, weberiana, as vanguardas, a música de Arnold Schönberg, Alban Berg e Anton Webern, o teatro de Brecht, o romance de Thomas Mann e cercado por um mundo em ruínas, Adorno vê na crise da arte, em sua dificuldade de comunicação com as massas, e no fenômeno da indústria cultural, uma derrota<sup>4</sup>. Preso à dialética da emancipação, a uma filosofia da alienação e da reconciliação, mesmo que negativas, compreende a diluição dos valores e do sujeito pelo capitalismo como uma “queda”<sup>5</sup>. O clima nostálgico de seus textos fica visível, por exemplo, ao se referir à Europa pré-fascista<sup>6</sup>, afirmando que ela estava atrasada em comparação aos Estados Unidos no que tange à tendência ao monopólio cultural. Mas é esse atraso, afirma Adorno numa referência à Alemanha e a ele mesmo, que permite um resto de autonomia, uma sobrevivência para esta classe em extinção.

A insistência na negatividade ancorava-se também na necessidade de fugir de uma teoria acabada. Susan Buck-Morss<sup>7</sup> lembra bem que o objetivo de Adorno com suas “antiteorias” era evitar a todo custo a possibilidade de se reproduzir uma estrutura de mercadoria, por isso seu método escorregadio, com os pólos positivo (tese) e negativo (antítese) da dialética transformando-se constantemente um no outro, sem possibilidade de repouso. Seu modelo era o

---

<sup>3</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Mobilização copernicana e desarmamento ptolomaico/ Ensaio Estético*. Trad. Heidrun Krieger Olinto. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992, p. 26.

<sup>4</sup> LYOTARD, Jean-François, “Adorno come diavolo”. In *Dispositivos Pulsionales* Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981. P. 107.

<sup>5</sup> Gianni Vattimo afirma que em Adorno sobrevivem os preconceitos platônicos que produzem uma visão da indústria cultural, da sociedade de massas, como “degradação manipulada”. Cf no prefácio de *Más allá del sujeto*. Barcelona: Paidós Studio, 1989. No mesmo prefácio, o autor, numa crítica à metafísica e à dialética, afirma que só “una concepción diversa, débil, del ser, además de más adecuada a los resultados del pensamiento de Nietzsche y Heidegger, me parece también, y sobre todo, la que puede ayudarnos a pensar de manera no sólo negativa, no sólo de devastación de lo humano, de alienación, etc, la experiencia de la civilización de masas.”

<sup>6</sup> ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. Op. Cit., 1994, página 124.

<sup>7</sup> BUCK-MORSS, Susan, *Origen de la dialéctica negativa*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. México: Siglo Veintiuno Editores, 1981. cf especialmente o último capítulo, “Epílogo: el método de la dialéctica negativa”.

compositor Arnold Schönberg que havia "libertado" a música da ditadura tonal mergulhando-a no atonalismo. Mas este paradigma era também, segundo Buck-Morss, seu calcanhar de Aquiles: da dispersão da liberdade provocada pelo atonalismo, Schönberg iria passar ao controle de um novo método fechado, o dodecafonismo. A partir daí, a pergunta: terá a vontade de Adorno de revolucionar a filosofia a partir de Schönberg sucumbido ao destino de transformar-se de anti-sistema em novo sistema, como aliás sugere o movimento de sua própria dialética exacerbada? Ou seria mais claro se o comparássemos a Wagner que levou a linguagem tonal a seus limites, deixando aberta a possibilidade de sua superação e de criação de uma nova linguagem? Em outras palavras, em que medida a dialética negativa adorniana não prenuncia o fim da dialética? Como bem diz Lyotard, a obra de Adorno, assim como a de Thomas Mann e Arnold Schönberg, está marcada pela nostalgia, por uma dor (άλγος) pelo regresso (νόστος) a um tempo que não existe mais; por isso a conciliação de sua dialética negativa só pode existir enquanto impossibilidade, já que não há mais deus capaz de realizar esta volta ao passado. Ainda seguindo Lyotard, não é à toa que Adorno aparece no capítulo XXV de *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, como o diabo, pois o diabo é apenas a nostalgia de deus, de um tempo em que a alta cultura não tinha que ser paga com a baixa. A indústria cultural, o jazz, a canção popular não faziam parte do mundo de Adorno, constituído por Marx, Freud, pela academia alemã (universidade e Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt), a literatura, a música erudita, a filosofia.

Em países como Estados Unidos e Brasil, por exemplo, as relações entre alta cultura e indústria cultural sempre foram diferentes. Para Renato Ortiz, por exemplo, as contradições entre alta cultura e indústria cultural "não se manifestam de forma antagônica" entre nós<sup>8</sup>. De fato, desde a virada do século XIX para o XX, a literatura vinha convivendo com os jornais e revistas, assim como os intelectuais também conviviam com a música popular. A multiplicação dos meios massivos, especialmente a partir dos anos 70, teve um efeito

---

<sup>8</sup> ORTIZ, Renato. Op. Cit, 1989, p.29.

avassalador, principalmente se considerarmos as fraquezas e limitações de uma escola que cada vez menos se sente capaz de transmitir a cultura burguesa aos jovens. Apesar das diferenças de contexto, no Brasil a reflexão sobre a indústria cultural também começa sob a influência de Adorno e Benjamin. Ferreira Gullar escreve em 1966 um ensaio sobre estética na sociedade de massas, baseado nas reflexões dos pensadores alemães. Ou seja, no momento em que a indústria cultural toma um novo impulso no país, a discussão sobre indústria cultural ganha corpo exatamente sob a chave da Escola de Frankfurt.

Nesse contexto, qual seria a posição de Ronaldo Brito? Se por um lado, o crítico vê o drama do intelectual entre os spots e as academias, ou seja, como uma impossibilidade de operar fora dos campos restritos e restritivos da indústria cultural e da universidade, por outro não deixa de ler os produtos da “arte leve” e reconhecer o valor, por exemplo, de um João Gilberto ou de um Paulinho da Viola. Mas como procede? Que operação realiza para atribuir valor a produtos culturais da “baixa cultura” ou da “arte leve”?

Em “Contra o culto da ignorância”<sup>9</sup>, Brito ataca a diferença entre produção elitista e produção popular. Cultura elitista seria aquela que representa “uma sábia abstração sem contato com a realidade”, enquanto cultura popular seria “uma espécie de autenticidade ignara que traria a verdade do povo”. Claro que tais definições só servem para mascarar a questão, pois, segundo o próprio Brito, “existe algo mais sofisticado do que um samba de Cartola?”. E além de Cartola, como julgar uma produção como a de Pixinguinha? Ou mesmo a deste “personagem solitário no panorama atual da MPB”, Paulinho da Viola? Desta forma, a distinção entre elitista e popular, um outro nome para a velha diferença entre alta e baixa cultura, não serve para muita coisa quando o crítico estiver analisando obras sofisticadas daquela que é considerada indústria cultural, cultura popular, ou cultura de massa. Segundo Brito, é preciso acompanhar a história e a origem de cada produtor cultural:

---

<sup>9</sup> *Folhetim, Folha de São Paulo*, 19 de junho de 1983.

“O imprescindível é o acesso a essa origem e a essa história, e eis aí um probleminha que nos envolve a todos, como cidadãos, e não será resolvido à base de simplismos e afetos deslocados. O fetiche do popular cumpre, portanto, uma estratégia evidente: recalcar o pensamento, o perigoso jogo de suas figuras, o novo, o insólito e o indesejado que nelas emergem.”

Claro que a intenção de Brito neste artigo é atacar o “culto à ignorância” da crítica e fazer a apologia do pensamento. O interessante é que no final do texto Brito acaba citando Adorno para reforçar seu argumento contra a intervenção institucional na cultura. De todo jeito, a intenção do crítico é exigir daqueles que se ocupam das produções culturais um pouco mais de massa cinzenta, embora ele mesmo não avance muito em termos de teoria.

A música popular brasileira, então, merece a atenção de Ronaldo Brito. A João Gilberto, ele dedica “O samba cubista”<sup>10</sup> e faz questão de mostrar a arte do baiano como algo, ao mesmo tempo, exemplar e estranho (paradigma e paradoxo). Seria exemplar pela ascese em que transformou seu trabalho de cantar e tocar no violão praticamente as mesmas músicas durante 20 anos. E aí Brito escorrega, achando estranho que essa maneira de cantar, que “é a própria existência tomada como música”, possa ocorrer no meio da música popular brasileira e “sua progressiva diluição da arte em função disso que chamam, não me perguntem por que, diversão”. Ora, como pode ser estranho que a ascese de um cantor popular se dê no meio da música popular? Ou não haveria espaço para um artista da qualidade de João Gilberto em um campo destinado à diversão? Arte versus diversão, ou “arte séria” versus “arte leve”, como preferia Adorno, de alguma forma essas questões sempre retornam.

E Brito prossegue:

“Como uma aventura desse porte pode encontrar lugar na pasteurização do comportamento e dos afetos, na constante

---

<sup>10</sup> *Folhetim, Folha de São Paulo*, 19 de fevereiro de 1984.

cretinização da chamada MPB, eis aí uma questão talvez crucial. Deus me livre de reclamar contra o que acontece musicalmente ao redor — seria, aliás, um trabalho de Sísifo —, mas o que a música propriamente dita tem a ver com tudo isso, sinceramente não sei.”

Seu veredito para a música como um todo é claro: pasteurização, diluição e até mesmo cretinização. O desabafo do crítico parece ainda confirmar a diferença de forças entre a poderosa indústria cultural e o intelectual, comparado a Sísifo. E, claro, para atribuir o valor alto à arte de João Gilberto, Brito vai buscar seus adjetivos em seu próprio campo de atuação, ou seja, o trabalho do baiano transforma o samba em “uma estrutura cubista”. Mondrian é citado juntamente com João Cabral para provar que o que importa aí é a “Psicologia da Composição”. Embalado pelo sonho construtivista, Brito chega a fazer a apologia do estruturalismo: “Mas, antes de mais nada, a música é uma estrutura pura, uma ordem inaugural”. De posse então dessa pureza estrutural só resta a ele separar João Gilberto da música popular brasileira:

“A meu ver, o samba cubista de João Gilberto continua sendo a questão limite para a música popular brasileira. Mesmo os admiráveis temas de Jobim, por exemplo, seguem presos à Perspectiva, apoiam-se sobre uma tênue mas insistente linha do horizonte. Talvez até estejamos misturando coisas heterogêneas e não haja mais ligação entre um trabalho como o de João Gilberto e esse canal ideológico-industrial, a MPB. Se assim for, não vamos reclamar.”

Estranha estratégia essa de querer atribuir valor a um cantor popular separando-o do campo da música popular e fazendo-o produtor de uma estrutura pura, um músico que trabalharia no mesmo sentido da grade teorizada por Rosalind Krauss, ou seja, da pureza e da transparência. Mais uma vez,

também, Brito opõe estrutura (a grade, a ascese) à perspectiva, no caso os temas de Jobim, mantendo a idéia de que a progressão da arte moderna está na destruição da perspectiva e na construção de uma arte que não mais imita a natureza. Aliás, é isolando o artista de seu próprio grupo que Brito entende também Paulinho da Viola, “este personagem solitário no panorama atual da MPB”. Seria o caso de se perguntar: se a distinção entre cultura elitista e cultura popular não produz efeitos, por que o crítico precisa “elevar” e isolar alguns artistas da música popular para justificar sua qualidade?

Como já havíamos visto nas produções de Ronaldo Brito para o jornal *Opinião*<sup>11</sup>, o que possibilita a um produto cultural sua qualidade é uma certa resistência ao mercado, ou seja, a possibilidade de não ser facilmente digerido, classificado e anulado. Por isso, a noção de enigma era fundamental. À noção de enigma, Brito acrescenta agora a de estrutura. Não seria mais produtivo, porém, se, constatada a inoperância da divisão entre alta e baixa cultura, o crítico buscasse uma outra maneira de analisar os produtos culturais? Susan Buck-Morss, por exemplo, acredita que a noção de arte política possa dar conta melhor deste tipo de situação. E o que é arte política, pergunta-se ela em “What is political art?”<sup>12</sup> Depois de analisar a história das vanguardas no ocidente e na Rússia revolucionária e mostrar como nos países ocidentais ela retornou à idéia de arte pela arte (autonomia pura) e na Rússia tornou-se arte ideológica ao subordinar-se ao partido, a autora afirma que arte política é prática crítica e mais, que arte é a continuação da política por outros meios. Como estes meios são um fim em si mesmo, como a ética, a arte não pode jamais ser reduzida à informação. Desta forma, talvez João Gilberto pudesse ser lido, assim como John Cage ou Cartola, sem precisar ser elevado ou separado do “canal ideológico-industrial”. Pois se João Gilberto mantém uma certa distância da indústria cultural — embora viva nela e com ela — artistas como Caetano

---

<sup>11</sup> Cf SANTOS, Antonio Carlos. Op. Cit, 1996.

<sup>12</sup> Cf BUCK-MORSS, Susan. “What is political art?” In DAVID, Catherine. *Politics, poetics: Documenta X, the book*. Editor, Documenta and Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, idea and conception Catherine David and Jean-François Chevrier. Ostfildern-Ruit. Cantz, 1997.

Veloso, Gilberto Gil e outros jogam explicitamente com a indústria cultural sem deixar de produzir canções de qualidade.

Para Cacaso, essas questões de alta cultura versus indústria cultural aparecem em sua própria vivência de poeta que atuou também como letrista de música popular. Em um pequeno texto para o *Folhetim*<sup>13</sup>, Cacaso deixa claro a distinção entre palavra impressa (o poema) e a palavra cantada (a letra de música) para corrigir uma declaração que havia feito antes em que apontava as letras de música de Chico, Caetano e Paulinho da Viola como “o terceiro time da moderna poesia brasileira”. Citando Manuel Bandeira, Cacaso lembra que por maiores que sejam as afinidades entre os dois gêneros “sempre as separa uma espécie de abismo”. O interessante deste texto é a reivindicação de Vinícius como uma figura singular, “uma espécie de homem-ponte” que ligava gerações, tempos e espaços diferentes. Ligava também, e principalmente, cultura erudita, a poesia, e cultura popular, a música, as canções de fácil acesso. Aqui aparece outra vez a questão fundamental, arte versus mercado, uma questão que o poeta Cacaso parece não ver como fechada, pelo menos neste início da década de 80. Roberto Schwarz lembra em “Pensando em Cacaso<sup>14</sup>” que durante uma época ele chegou a acreditar que a vida de intelectual seria mais livre no campo da música popular do que na universidade:

“Na época chegou a idealizar bastante a liberdade de espírito proporcionada pelo mecanismo de mercado. Penso que ultimamente andava revendo essas convicções.”

Talvez a época seja esta mesma, ou seja, este início dos anos 80, pois no texto citado anteriormente Cacaso não toma uma posição definitiva sobre o assunto, preferindo deixar a questão em aberto com muitas interrogações:

---

<sup>13</sup> “Melhor a emenda que o soneto”. In *Folhetim, Folha de São Paulo*, 4 de julho de 1982. O texto aparece sem alterações em *Não quero prosa*, p. 224.

<sup>14</sup> Cf *Novos Estudos Cebrap*, nº 22, outubro de 1988.

“O mercado é outro divisor essencial de águas entre o poeta de livro e o poeta de disco. O poeta de livro não faz carreira através do mercado; na área da letra não se faz carreira senão no mercado. Esse assunto de letras de música e poemas, poesia em geral, certamente interessa a muita gente. Uma letra, quando lida, vira poema? Um poema musicado vira letra? O letrista é poeta? O poeta é poeta quando faz letra? O mercado é uma liberdade a mais ou a menos?”

O que inquieta Cacaso é exatamente a questão das fronteiras que, se por um lado parecem claras quando ele afirma ser o mercado um divisor de águas entre o poeta de livro e o poeta de disco, por outro, em sua própria produção poética e prática crítica enquanto teórico da poesia marginal, esses limites e diferenças parecem pouco claros. Mesmo que a questão do mercado continue valendo para um momento dessa poesia marginal, que se cria exatamente à margem do mercado oficial de livros, a estratégia da desqualificação poética, a escrita propositadamente fácil, “suja”, cheia de gírias e com um vocabulário limitado parecem apontar mais para uma opção pelo baixo do que pelos valores sublimes da alta cultura. Vale lembrar que em *Mar de mineiro (poemas e canções)* Cacaso pôs lado a lado letras de música e poemas.

Mas se recuamos uma década e nos detemos em “Tropicalismo: sua Estética, sua História”<sup>15</sup>, encontramos um Cacaso bem mais rígido em sua análise de um fenômeno da cultura popular. O exemplo a que ele se aferra para ler o tropicalismo é o texto de Roberto Schwarz “Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969”<sup>16</sup>. Com um estilo marxista que soa absolutamente anacrônico nos dias de hoje e seguindo literalmente o texto de Schwarz, Cacaso começa atacando a “sofisticação meramente terminológica” de “grupos significativos da intelectualidade produtora”, num recado claro às correntes estruturalistas que começam a se introduzir no meio acadêmico, e

---

<sup>15</sup> Cf *Revista de cultura Vozes*, ano 66, novembro de 1972.

<sup>16</sup> Publicado em português com o nome de “Cultura e Política”. In. SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e outros estudos*. 2ª Edição, São Paulo: Paz e Terra, p. 61.

fazendo sua opção pelas “vias da análise concreta”. E o que seria esta análise concreta? Ligado ortodoxamente neste momento a Lukacs, Cacaso passa a uma análise da infra-estrutura, ou seja, discute as condições econômicas do Brasil e seu lugar no contexto capitalista mundial para em seguida discorrer sobre a sociologia latino-americana e a teoria da dependência<sup>17</sup>:

“Afirmamos que nenhum problema de nossa cultura — seja ela artística ou científica etc. — pode hoje ser pensado em profundidade fora da problemática — prática e teórica — da sociologia da dependência.”

Apresenta então o texto de Roberto Schwarz como “o único trabalho de nível que conhecemos sobre a produção cultural brasileira dos últimos anos”. Segundo este mesmo trabalho, as contradições próprias ao sistema capitalista brasileiro fazem ressurgir no final dos anos 50 uma série de valores arcaicos que vão conviver com um Estado que cada vez mais investe na modernização. Pois esta combinação do antigo e do moderno é que será a matéria do tropicalismo, segundo Cacaso, uma “variante cabocla e complexa do *pop*”.

O procedimento dos tropicalistas seria então fazer conviver este anacronismo com o moderno e construir assim uma alegoria do Brasil. Mas esta alegoria estaria montada sobre um abismo, “a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista”. E mais, essa forma do tropicalismo, essa justaposição do antigo e do moderno, permite que haja um alinhamento às vezes sobre o esforço crítico, outras sobre o “sucesso da moda nas capitais”, produzindo como consequência um limite incerto entre crítica e integração. Ou seja, há uma conjugação entre crítica social e comercialismo que resultam na oscilação entre conformismo e “a representação da mais dura das contradições da produção intelectual”, a tensão entre crítica e mercado.

Depois de comparar o tropicalismo com o método de alfabetização de Paulo Freire e com o cinema novo, Cacaso chega à questão da alegoria. Refere-

---

<sup>17</sup> Os autores citados são, claro, Fernando Henrique Cardoso e Francisco Weffort.

se primeiramente à diferença entre alegoria e símbolo, e cita Benjamin como fonte em nota de pé de página. Mas a conclusão a que chega está mais para Lukacs do que para o autor de *Origem do Drama Barroco Alemão*:

“Uma vez produzido o anacronismo — com seu efeito convencional segundo o qual tudo isso é Brasil — os fantasmas do mundo patriarcal e do consumo imbecil começam a ter significação por si mesmos, num estado imoral, não estetizado, sugerindo indefinidamente suas histórias abafadas, frustradas, sempre obscuras. Na imagem tropicalista a miséria do presente é tomada como absoluta: por isso olhamos agora para o passado, não mais para o futuro. Ou melhor: as formas possíveis do futuro não estão contidas no presente, de onde emergiriam por desdobramento lógico, mas *já são* esse presente.”

Pois bem, a crítica à alegoria, que caminha no sentido inverso ao de Walter Benjamin, baseia-se na ortodoxia lukacsiana, como já havia chamado a atenção Gilberto Vasconcellos em “De olho na fresta: Música Popular Brasileira”.<sup>18</sup> Para Lukacs, a questão da alegoria versus símbolo está ligada à função da arte e da utopia revolucionária, e é por isso que discorda da posição de Walter Benjamin. O filósofo húngaro ataca a alegoria pelo fato de produzir uma figuração estética abstrata do mundo com base em signos convencionais e, como consequência de seu procedimento analógico, acaba por negar a realidade imediata. Desta forma, a vanguarda, que opera com a alegoria e o fragmento e não com o símbolo e a totalidade, não anunciaria o futuro, o que coloca em risco o conceito da missão histórico-universal da arte. Por isso mesmo, a defesa do realismo e a recusa da linguagem do desespero e de outros procedimentos da

---

<sup>18</sup> In *Almanaque Cadernos de Literatura e Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1976, p. 82 a 93.

vanguarda. Estas seriam para ele apenas deformações ideológicas da aventura vanguardista.

A questão da alegoria, destacada aqui por Cacaso para fazer a crítica do tropicalismo, mereceu também a atenção da revista *October*. Craig Owens e Joel Fineman dedicaram a ela ensaios em 1980. Veremos mais a frente como Owens se interessa pela questão ligando a alegoria a uma teoria do pós-moderno. Por enquanto, vale deixar claro esta posição de Cacaso a princípio bastante amarrada à reflexão de Roberto Schwarz e de Lukacs e que ao longo dos anos 80 parece ter se modificado. O esquema ortodoxo do filósofo húngaro desaparece de seus textos e estes assumem cada vez mais um tom de crônica popular, de conversa com o leitor, com um mínimo de teoria exposta.

Em *October*, a questão do baixo enquanto indústria cultural ou cultura de massas aparece explicitamente, como já foi dito acima, em um número especial intitulado *High and Low*. Mas aqui, a estratégia dos ensaístas é colocar em questão uma divisão entre o alto e o baixo, pelo menos tal como proposta pela exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna de outubro de 1990 a janeiro de 1991. No primeiro ensaio deste número<sup>19</sup>, Molly Nesbit propõe uma outra maneira de encarar a cultura do século XX, afirmando ser impossível “to speak of culture as simply high and low”. Segundo ela, pelo menos dois modelos governaram a circulação de imagens modernas na sociedade: o primeiro seria representado pelo gênero da história da pintura que dependia do jogo entre virtude cívica e beleza clássica e tinha como função manter uma idéia de nação e um tipo de relação entre as classes; o segundo, o modelo do capital que, ao invés de produzir uma retórica em torno dos ideais, tratou de explorar o desejo e disseminá-lo horizontalmente. Pois bem, a partir daí, ela conta a história do roubo da Mona Lisa do Louvre, em 22 de agosto de 1911, por um operário italiano chamado Leonardo Vincenzo, e de como este roubo revela algo sobre a maneira de operar das hierarquias culturais modernas. É assim que ela vê disseminar-se a figura da Gioconda na imprensa e na

---

<sup>19</sup> “The Rat’s Ass”.

propaganda, deixando de lado a imagem de seu sorriso como o grande enigma da arte.

“Her smile had opened to into a series of characters, a series of bodies, a range of desires. The masterpiece is telling us something. It is telling us that capital does not produce clear lines of separation between genders, between stealing and selling, between underwear and reflection, between amusements. It reveals that the image exists by shifting and changing, that it exists as a moving picture.”

Ao escolher um outro parâmetro para ler a disseminação da imagem da Gioconda desde o seu roubo até a operação realizada nela por Marcel Duchamp, Molly Nesbit consegue evitar a divisão estanque do alto e do baixo e produzir um texto que mantém a tradição de crítica ao capitalismo herdada do marxismo. Outra estratégia para fazer frente à proposta da exposição *High and Low* do Museu de Arte Moderna é o ensaio de David E. James, “The Unsecret Life: A Warhol Advertisement”. A intenção de James é ler a produção de Andy Warhol exatamente para mostrar como, por um lado, a divisão entre alta e baixa cultura não dá conta de seu trabalho e, por outro, como mesmo produções totalmente comerciais podem apresentar sinais de resistência ou de crítica ao sistema capitalista. A princípio, James mostra como a crítica tradicionalmente lida com os filmes de Warhol, separando-os em dois grupos: os primeiros filmes seguem a lógica da vanguarda, resistindo ao prazer popular e aos valores dos museus de arte; os últimos filmes foram claramente elaborados para o consumo público. Ambos, no entanto, trabalham com o mesmo tema: a mediação massiva de toda subjetividade e a presença da indústria cultural em toda a atividade artística. Para fugir às dificuldades em recuperar tanto uma crítica inequívoca ao sistema capitalista quanto um alinhamento integral de sua produção, a crítica costuma dividi-la entre um “bom Warhol” e um “mau Warhol”. De qualquer forma, James acredita que a divisão entre arte e indústria

cultural, alto e baixo, reduz o campo da cultura como um todo a apenas duas áreas, deixando de lado, por exemplo, a produção que as pessoas fazem para elas mesmas, e ele cita aqui o cinema feito em casa, ou produzido por minorias ou grupos dissidentes, etc. A divisão entre alto e baixo exclui também, segundo o autor do ensaio, as formas puramente comerciais de propaganda. Desta forma, o campo da cultura teria pelo menos quatro áreas: cultura não-comercial, arte, indústria cultural e cultura puramente comercial. A hipótese de James, e a razão para que ele analise uma peça de propaganda feita por Warhol para a empresa Drexel Burnham Lambert Incorporated<sup>20</sup>, é a seguinte: mesmo que a integração entre indústria do entretenimento, propaganda e política seja sistêmica, ela não acontece sem contradições internas ou de maneira completa. Ou seja, James quer dizer que mesmo uma propaganda pode conter momentos de resistência ou de crítica ao sistema capitalista. É ainda Andy Warhol o alvo de Annette Michelson em “Where is your Rupture? Mass Culture and the Gesamtkunstwerk”. Seu objetivo é analisar as produções da Old Factory de Warhol, utilizando para isto o conceito de carnavalização de Mikhail Bakhtin, para mostrar como ela, a fábrica, refuncionaliza a noção de *Gesamtkunstwerk*, gerando assim a mais vigorosa articulação entre alta e baixa cultura.

Mas o que mais nos interessa aqui é observar como alguns ensaístas de *October* trabalham o baixo como *unheimlich* ou *informe*, fugindo assim, por um lado, da caracterização de alto e baixo tal como praticada pelo alto modernismo, Adorno e Greenberg, por exemplo, e, por outro, mostrando como algumas produções das vanguardas históricas guardavam em si algo de monstruoso, algo que desmanchava as promessas de felicidade que a modernidade e a idéia de progresso haviam deixado no ar.

Hal Foster se debruça sobre o surrealismo para tentar compreendê-lo fora de suas próprias categorias afirmando que nenhuma das noções, estéticas ou surrealistas utilizadas até então, poderia dar conta de suas práticas

---

<sup>20</sup> A peça é um cartaz que apresenta duas imagens de Warhol. A primeira, no fundo e ao centro, mostra apenas sua cabeça, com os cabelos arrepiados e o rosto cadavérico; a segunda, colocada fora do primeiro quadro e à esquerda, mostra Warhol sentado olhando para frente. Embaixo da cabeça representada ao fundo estão os dizeres: “I thought I was too small for Drexel Burnham”.

heterogêneas. Sugere, então, ao invés de automatismo ou do sonho, a noção freudiana de *unheimlich*:

“I want to locate a problematic in surrealism that exceeds its self-understanding, and in this regard neither the stylistic analysis that still dominates art history, nor the social history that has done much to transform the discipline, will suffice. However, neither can this problematic be derived apart from surrealism and then projected back upon it, as sometimes occurs in semiotic analyses. If there is a concept that comprehends surrealism, it must be contemporary with it, immanent to its field; and it is partly the historicity of this concept that concerns me here.”<sup>21</sup>

E Foster explica o *unheimlich* como uma preocupação com acontecimentos nos quais materiais reprimidos retornam de maneira a subverter a identidade unitária, normas estéticas e a ordem social. Sua intenção é mostrar como os surrealistas não apenas são impelidos ao retorno do reprimido, mas também como procuram redirecionar este retorno a fins críticos. Sabemos que a noção de *unheimlich*, cuja tradução em português é *estranho*, palavra que não possui a elasticidade do termo alemão<sup>22</sup>, foi desenvolvida por Freud no final dos anos 10, à mesma época em que trabalhava com *Além do princípio do prazer*<sup>23</sup>. Este é, aliás, um dos argumentos de Foster para sustentar sua leitura do surrealismo sob a chave do *unheimlich*: ele foi desenvolvido por Freud à mesma época em que os surrealistas produziam suas obras, como fica claro na

---

<sup>21</sup> FOSTER, Hal. *Compulsive beauty*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993, p. XVII.

<sup>22</sup> O termo em português não guarda as relações entre *heimlich* e *unheimlich*, ou seja, entre aquilo que é o mais familiar e o mais estranho ao mesmo tempo. Por apontar apenas para um de seus sentidos, a palavra portuguesa *estranho* enfraquece a complexidade da noção freudiana.

<sup>23</sup> Ambos foram escritos durante o ano de 1919. O ensaio *Das Unheimliche* apresenta mesmo em um dos seus parágrafos um resumo de *Além do princípio do prazer*. Cf FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p. 11.

citação acima. Sua idéia então é iluminar o caos do surrealismo, não com a intenção de buscar sua ontologia, pelo contrário, o que ele pretende é “desontologizar” o surrealismo perguntando não o que ele é, mas como opera. Vou mostrar aqui apenas um exemplo de como Foster lê uma produção de Max Ernst sob a chave da noção freudiana. Em seu livro *Au-delà de la peinture* (1936), Ernst conta seu primeiro contato com a pintura, aos 5 ou 7 anos em uma visão que teve:

“Vejo diante de mim um painel, rudemente pintado com largas linhas negras em um fundo vermelho, representando um falso mogno e produzindo associações de formas orgânicas (olho ameaçador, nariz comprido, grande cabeça de um pássaro com grosso pelo negro).

Em frente do painel, um lustroso homem negro está fazendo gestos, lentos e cômicos, de acordo com minha memória de uma época obscura, alegremente obscenos. Este velhaco enganador usa os bigodes retorcidos para cima de meu pai.”<sup>24</sup>

O que Foster vai ler aí é o primeiro encontro com a pintura através de uma cena primária<sup>25</sup> escrita em três momentos: 1) a ocasião da concepção de Ernst, ou seja, a fantasia da cena originária que é a origem retrospectiva de sua visão; 2) o encontro com o pai pintor, que tanto evoca a cena primária como a reprime; 3) o ato de memória em que as duas cenas são codificadas como iniciação artística. Mas esta origem artística é recusada, diz Foster, já que o pai aparece de maneira ridícula e opressiva. De toda forma, a posição de Ernst em

---

<sup>24</sup> Cf FOSTER, Hal. *Compulsive beauty*. The MIT Press, Cambridge, Mass. 1993, p.75. A tradução é minha. Todas as citações de Ernst são feitas do livro de Foster.

<sup>25</sup> O termo freudiano *Urszene* aparece em 1897 para designar a relação sexual entre os pais, tal como pode ser vista ou fantasiada pela criança. Para ela, esta cena implica violência por parte do pai contra a mãe. Cf ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p.108.

relação ao pai permanece ambivalente. Esta cena traumática retorna muitas vezes em seu texto e se mistura, ou segue de perto, a história de Leonardo da Vinci, analisada por Freud. Em *História da História Natural*, Ernst reconstrói a fantasia traumática de sua iniciação como pintor desta vez deixando o pai de lado:

“No dia 10 de agosto de 1925, uma visão insuportável e obsessiva me fez descobrir os meios técnicos que permitiram a clara realização de uma lição de Leonardo. Começando com uma lembrança de infância (relatada acima), em que um painel de mogno falso, situado em frente a minha cama, tinha assumido o papel de provocador de uma visão de sonolência, fui tomado pela obsessão que mostrava a meu olhar excitado o chão de tábuas sobre o qual mil esfregadas haviam aprofundado as ranhuras. Decidi então investigar o simbolismo desta obsessão.”<sup>26</sup>

Foi esta investigação que deu origem a suas primeiras *frottages*. Mais uma vez, a identidade artística é construída a partir de uma cena primária, só que agora a cena é reescrita como uma invenção estética, redimindo assim o evento original. Foster cita Freud para afirmar que o significante *esfregar* na cena primária não é aquele dos pais, mas o da criança cuja fantasia tem como objetivo cobrir esta atividade auto-erótica, elevá-la, sublimá-la. A técnica do *frottage* é uma maneira de repetir este momento. Diz Foster: “It is an artistic origin in which fantasy, sexuality, and representation are all bound together, at once covered up and elevated”.<sup>27</sup> Desta forma, Foster está lendo nas obras de Max Ernst o retorno e a reelaboração desta cena primária.

---

<sup>26</sup> Idem, p. 76.

<sup>27</sup> Idem ibidem p. 78.

Segundo ele, estas cenas primárias são enigmas, charadas sobre a origem, mas enigmas que não apresentam soluções. É exatamente este caráter enigmático, até mesmo sedutor, destas fantasias que faz os artistas não apenas simular estas cenas, mas elaborar as origens da arte sob a sua chave.

“They cannot, however, escape the trauma of such fantasy, and it is finally this trauma that, never tamed, compels them to reenact such scenes – an uncanny reenactment of which they often appear more victim than master.”<sup>28</sup>

Já Rosalind Krauss trabalha o baixo como *informe* seguindo os passos de Georges Bataille e dos surrealistas que a ele se alinhavam, como já vimos anteriormente. No caso dela, trata-se de ler, por exemplo, as fotografias de Man Ray ou de Brassai ou de Jacques-André Boiffard ou de Raoul Ubac sob a chave da categoria bataillana. Em “Corpus Delicti”<sup>29</sup>, Krauss analisa um trabalho de Man Ray, a foto *Head, New York, 1923*, para mostrar como procediam os fotógrafos surrealistas. No caso, temos uma cabeça feminina virada para cima, com os cabelos espalhados na base da foto e o queixo quase chegando ao topo. Na boca da mulher, um cigarro que toca a metade superior do quadro, funcionando como a ponta de uma pirâmide. O simples fato de ter utilizado um movimento de rotação e um close-up tornou a cabeça a imagem do *informe*. Sua humanidade é estranhada produzindo um conjunto pouco reconhecível e incômodo. A mesma operação é realizada em *Anatomy*, de 1930. Outra vez, o que vemos é uma cabeça, mas com o pescoço e uma parte do peito. A cabeça está virada para cima, com o queixo apontando para a parte superior do quadro, ou seja, não vemos olhos, nem cabelo, nem nada do rosto, apenas uma estranha forma de pirâmide composta pelo queixo e pelo pescoço sobre uma base, o peito. A imagem é ainda mais incômoda que a anterior, com alguma coisa de

---

<sup>28</sup> Idem ibidem p. 61.

<sup>29</sup> Op. Cit p. 39.

réptil. Outro exemplo, é *Minotaure*, 1934, também de Man Ray, foto em que uma parte de um corpo feminino, o peito, a barriga e os braços abertos, formam a imagem do Minotauro, figura de homem e monstro que vagueia cego pelo labirinto, desorientado, tonto, sem uma cabeça humana, uma criatura, como diz Krauss, que é um outro avatar do *informe*. Como já foi dito antes, *informe* não tem um sentido, mas um modo de operar, um trabalho, desfazer as categorias que dão forma ao mundo, que garantem que cada coisa tem sua singularidade e pode, portanto, ser compreendida, classificada, ordenada, domesticada. Diz Krauss:

“This notion of *informe* does not propose a higher, more transcendent meaning through a dialectical movement of thought. The boundaries of terms are not imagined by Bataille as transcendent, but merely as transgressed or broken, producing formlessness through deliquescence, putrification, decay.”

Krauss explica que a operação de rotação do eixo do homem, de sua verticalidade, postura que o diferencia do resto dos animais, para o eixo horizontal produz *bassesse* (baixeza, vileza, infâmia, torpeza). Bataille trabalha esta operação de rotação que produz baixaza em dois textos, já citados anteriormente: “Le gros orteil” e “Bouche”. Neste, Bataille contrasta o eixo boca/olho da face humana com o eixo boca/ânus do quadrúpede. O primeiro está ligado à expressividade do homem, à linguagem; o segundo, o da horizontalidade, opera no sentido de compor um sistema de caça, de pegar a presa, matá-la, comê-la e depois livrar-se do que o organismo não digere via ânus. Para além da simples polaridade, insiste Krauss em seu ensaio, a idéia de Bataille é reorganizar a orientação da estrutura humana e girar conceitualmente o eixo da imponência, da altura, para o eixo da materialidade. O exemplo dado é uma foto de Boiffard, produzida para o texto de Bataille, em que uma mulher

de boca aberta, molhada de saliva, expõe sua língua como algo obscuro, amorfo, uma nódoa.

*Informe* também é uma das noções chaves do livro *The Optical Uncounscious*. Nele, Krauss lida especificamente com este lado obscuro da modernidade que se recusa a seguir a lógica central, esta lógica da razão, da racionalização, do codificado, do abstrato, da lei. No capítulo quatro, a crítica se detém em uma série de noções que ajudam a ler as produções dos surrealistas desfazendo de dentro as promessas da modernidade. É assim que ela analisa uma escultura de Giacometti, “The Suspended Ball” como “a textbook case of the *informe* as that was developed by Bataille”.<sup>30</sup> Como sabemos a escultura é composta de dois objetos que se opõem: o primeiro repousa sobre o fundo de uma armação quadrada de ferro e tem a forma de uma meia lua; o segundo está preso por uma linha ao topo da estrutura, tem a forma de bola com uma rachadura na parte inferior, exatamente a parte que quase toca na meia lua. Este segundo objeto se movimenta como um pêndulo sobre o outro produzindo uma relação erótica problemática. Krauss cita a impressão de Maurice Nadeau para quem a escultura de Giacometti provoca em quem a observa uma emoção sexual forte, mas indefinível, relacionada a desejos inconscientes. E mais, segundo ele, esta emoção não é de forma alguma de satisfação, mas de perturbação, de inquietação. Para Krauss, essa perturbação acontece em função da *alteração*, da ambivalência, da separação da identidade de si mesma em alguma coisa que não é. Pois o que incomoda é que nunca sabemos se o gesto provocado pelo movimento é de carinho ou um ato agressivo de cortar; não podemos saber se a meia lua recebe passivamente o movimento da esfera ou, de forma sádica viola sua superfície como a gilete que corta o olho na cena de *Un chien andalou*, de Salvador Dali. Como um instrumento penetrante, a meia lua seria o macho e a esfera a fêmea. Mas sendo uma superfície labial atacada por seu parceiro ativo ela se torna a imagem da genitália feminina. Este jogo incessante de alteração multiplica a identidade: uma hora lábios, outra testículos, outra boca. Heteroerótico, homoerótico, autoerótico, as posições vão

---

<sup>30</sup> Op. Cit. P. 166.

se alternando como um relógio, explica Krauss, que marca a inversão de todos os seus elementos.

Mas ela faz questão de assinalar que *informe* não é o oposto de forma, pois isto nos faria voltar ao mundo binário dos pares de opostos que garantem, exatamente, que o mundo tenha uma forma tranquilizadora para os homens. Em vez disto, ela prefere pensar o *informe* como algo que a própria forma cria, “as logic acting logically to act against itself within itself, form producing heterologic”.<sup>31</sup> O *informe* seria então uma possibilidade atuando dentro da forma, de maneira a erodi-la de dentro.

Ao proceder à leitura das produções de Max Ernst em *La femme 100 têtes*, Rosalind Krauss se detém na quantidade de objetos parciais, mãos, pernas, pedaços de corpos, que aparecem nas gravuras como fantasmas, em geral brancos. Por exemplo, um par de pernas, com os joelhos juntos, emergindo de uma caixa que está sendo manipulada por dois cientistas em um laboratório. As pernas, cortadas exatamente no ponto em que se juntam, nos fazem lembrar outras produções de Max Ernst, como *La puberté proche* e *Garden of France*. Para Krauss, assim como na figura dos pássaros, o que mais importa aqui não é o conteúdo, mas a maneira com que a figura estrutura o campo:

“Emerging from the box, just like the hand dangling through the opening in the wall at Eaubonne, the figure enter the field of vision as radically disembodied. This effect of a truncated body part — eyes, headless torso, most often hands — emerging into the field of vision is a leitmotif of Ernst’s production: the hand poking through the window in *Oedipus Rex*; the two hands suspending the eyeball between them for the cover of *Répétitions*; the hands that would gesture toward the viewer in the many versions of *Loplop Presents*. These

---

<sup>31</sup> Op. Cit. p. 167.

hands, which seem to gesture, seem to point, seem to teach, always appear to beckon, thereby establishing an intimate, even personal order of connection between the space of the image and that of the viewer. It is therefore important to note that this gesture of showing, of pointing, of welcoming, is the gesture in Ernst's work that is most demonstrably readymade.”

Para Krauss, este gesto mantém uma moldura em torno de uma falta. Pois o que a mão está mostrando, oferecendo ao espectador é uma espécie de buraco na visão, pois ele é um espaço de substituição, uma tela, um campo no qual entra o *automaton*. A mão de Ernst, diz Krauss, é o *objeto a*. O gesto que aponta é dêitico, ele diz “você”; ele é uma função, para a criança, do objeto parcial, o seio da mãe, sua mão, seu olhar. Mas ele é também *tuche*, ou seja, o real como encontro, encontro na medida em que não se dá. Como um encontro que não acontece, este encontro com o real, segundo Lacan, é um fenômeno de *dustichia* ou de ruptura, de cisão, de separação.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Lacan tirou as noções de *tuche* (aquilo que alguém encontra em sua vida) e *automaton* (aquilo que se move por si mesmo) da *Física* de Aristóteles, precisamente dos capítulos em que o filósofo expõe a Teoria das Quatro Causas que são a causa formal, a material, a eficiente, e a final. Τύχη e αὐτόματον são causas eficientes; a primeira está associada a uma necessidade desconhecida pelo homem, mas com algum grau de deliberação ou de escolha racional, enquanto a segunda está mais próxima do acaso, ou seja, de uma causa acidental sem deliberação humana ou divina. Para Lacan, o *automaton* é um retorno (*Wiederkehr*) ligado à cadeia do significante, o retorno automático de uma combinatória; a *tuche* uma repetição (*Wiederholung*) relacionada a um encontro com o objeto *a* como real. Para Lacan, o *automaton* é um retorno (*Wiederkehr*) ligado à cadeia do significante, ou seja, o retorno automático de uma combinatória, se há *automaton*, há realidade; a *tuche* é uma repetição (*Wiederholung*) relacionada a um encontro com o objeto *a* como real. Em outras palavras, quando a cadeia significante se detém, a fantasia que nos sustenta vacila e o objeto *a* se presentifica; o resultado é *unheimlich*, sinistro, estranho. Isto significa que a presença do objeto *a*, a partir de um encontro *tychico*, ou seja, a partir de um encontro com o real, irrealiza nossa realidade. Lacan o explica a partir da história que Freud conta (capítulo II de *Além do princípio do prazer*) de seu neto e do jogo por ele inventado para fazer face ao desaparecimento da mãe e transformar aquilo que produzia angústia, a falta da mãe, em um jogo de prazer. O jogo do carretel consistia em “segurar o carretel pelo cordão e com muita perícia arremessá-lo por sobre a borda de sua caminha encortinada, de maneira que aquele desaparecia por entre as cortinas (...). Puxava então o carretel para fora da cama novamente, por meio do cordão, e saudava o seu reaparecimento com um alegre ‘da’ (ali).” A brincadeira então era essa: desaparecimento (*fort*) e retorno (*da*). Para Lacan, este carretel “é alguma coisinha do sujeito que se destaca embora ainda sendo muito dele”. Essa coisinha, este resto de gozo não metabolizado que se articula à

Vimos então como Ronaldo Brito praticamente procede segundo o modelo de sublimação contestado por Rosalind Krauss. Para compreender João Gilberto, é preciso separá-lo das produções baixas que visam apenas a diversão; para atribuir valor a Paulinho da Viola, deve-se considerá-lo como “um personagem solitário no panorama atual da MPB”. A música popular brasileira lida com os conceitos das práticas da alta cultura só consegue sobreviver na crítica de Ronaldo Brito quando se eleva e se destaca daquilo mesmo que a gerou. Brito, o legislador construtivo, só vê lugar para uma arte, a “arte séria” e de seu lugar de modernista mantém com todas as forças as fronteiras que diante dele parecem cada vez mais frágeis.

Essas mesmas fronteiras parecem pouco sólidas a um crítico e poeta como Cacaso, alguém que chegou a declarar que não gostava de literatura. Se sua crítica a princípio traz o peso da herança lukacsiana, com o tempo vai se tornando cada vez mais um “conversa de tico-tico”, ao mesmo tempo em que sua poesia caminha em direção às formas populares.

Para os críticos de October, o baixo não deve ser visto apenas como a produção da indústria cultural. Mais interessados estão eles em fazer emergir o baixo que reside no seio da chamada alta cultura burguesa, dar voz a esse recalcado, a esse monstro acefálico. E para desencavá-los o acesso à psicanálise é fundamental. Podemos dizer que o monstro acefálico que não aparece na crítica brasileira é o guardião de um desejo que teima em permanecer fora do debate.

---

compulsão à repetição (*Wiederholungszwang*), é o que na álgebra lacaniana chama-se objeto a. cf LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 11, os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M.D. Magno. Jorge Zahar Editor: 1998, capítulo V, pp. 55 e 63.

## 4. Entre o alto e o baixo, ou a poesia malandra de Cacaso

*“Vou lançar a teoria do poeta sórdido.*

*Poeta sórdido:*

*Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.”*

Manuel Bandeira

*“Marginal, escrever na entrelinha,*

*sem nunca saber direito*

*quem veio primeiro,*

*o ovo ou a galinha.”*

Paulo Leminski

Vimos no capítulo anterior como a posição do crítico Cacaso oscilou entre uma condenação do tropicalismo em função de sua estratégia alegórica e uma dúvida quanto ao valor do mercado para a atuação do poeta. Veremos agora, analisando sua poesia, como ele parte de uma poética ligada ao modernismo sim, mas tendendo ao rigor na construção e a um certo hermetismo, a uma poesia marcada pelos limites da alta cultura letrada, para, com o tempo, dirigir-se cada vez mais a uma poesia popular, de linhagem oral, certamente mais distante da cultura burguesa e mais próxima do baixo.

Em 1967, um ano antes do AI-5 e das grandes manifestações que marcaram o ano de 1968 não apenas no Brasil, mas em todo o mundo, o então estudante de filosofia Antonio Carlos de Brito fazia sua estréia como poeta com *A palavra cerzida*<sup>1</sup>, livro que trazia como epígrafe poemas de Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade e como prefaciador José Guilherme Merquior. O primeiro poema do livro, que estava dividido em quatro partes, “O Lado de Dentro”, “O Triste Mirante”, “A Palavra de Dois Gumes” e “O Sono Diurno”, chamado “O Pássaro Incubado”<sup>2</sup> nos serve de metáfora para a trajetória do poeta que deixaria de escrever nos anos seguintes voltando em 1973 com uma outra dicção. Às mudanças físicas que transformaram o jovem de cabelos curtos, gola rolê e olhar perdido em frente à estante de livros, no professor de cabelos longos e estilo meio “hippie”, teórico da “poesia marginal”, correspondem uma mudança também de caminho poético: não mais a poesia de linhagem cabralina, arquetônica, de linhas geométricas, que definia em versos precisos e secos um pássaro preso em uma gaiola, o pássaro incubado em sua

---

<sup>1</sup> BRITO, Antonio Carlos de. *A palavra cerzida*. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1967.

<sup>2</sup> O pássaro preso na gaiola  
é um geógrafo quase alheio:  
Prefere, do mundo que o cerca,  
não as arestas: o meio.

É isso que o diferencia  
dos outros pássaros: ser duro.  
Habita cada momento  
que existe dentro do cubo.

Ao pássaro preso se nega  
a condição acabado.  
Não é um pássaro que voa:  
É um pássaro incubado.

Falta a ele: não espaços  
nem horizontes nem casas:  
Sobra-lhe uma roupa enjeitada  
que lhe decepa as asas.

O pássaro preso é um pássaro  
recortado em seu domínio:  
Não é dono de onde mora,  
nem mora onde é inquilino.

roupa enfeitada, mas o riso irônico e fácil de um tico-tico de rapina, como o próprio poeta se definia em “Lero Lero”, letra para música de Edu Lobo<sup>3</sup>. Sua re-estréia<sup>4</sup>, se podemos chamá-la assim, se dá em um contexto totalmente outro, naquele que seria então chamado de “poesia marginal”, nos anos negros da ditadura militar, final do governo do general Emílio Garrastazu Médici e início do período Geisel, época em que o “milagre” já havia virado vinagre<sup>5</sup>. Juntamente com Roberto Schwarz, Francisco Alvim, Geraldo Eduardo Carneiro e João Carlos Pádua, Antonio Carlos de Brito lança *Grupo Escolar*, livrinho da Coleção Frenesi que estava dividido em lições — “Primeira Lição: Os Extrumentos Técnicos”; “Segunda Lição: Rachados e Perdidos”; “Terceira Lição: Dever de Caça” e “Quarta Lição: A Vida Passada a Limbo” —, em outubro de 1974, na livraria Cobra Norato, no Rio de Janeiro. Do sério estudante de filosofia elogiado por Merquior por produzir uma poesia “tributária da rica tradição poética do modernismo”, ao Cacaso dos *Jogos Florais*<sup>6</sup>, restou a insistência na imagem do pássaro e uma forte ligação com

---

<sup>3</sup> Na última estrofe de “Lero Lero” Cacaso se definia assim: “Diz um ditado/ natural da minha terra/ bom cabrito é o que não berra/ onde canta o sabiá/ desacredito/ no azar da minha sina/ tico-tico de rapina/ ninguém leva o meu fubá”. Cf. CACASO. *Beijo na boca e outros poemas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 155.

<sup>4</sup> Sobre sua volta à poesia, Cacaso afirmou: “foi uma idéia que pintou assim em 74, 73, não tenho certeza e foi um negócio meio arbitrário (...) eu dava aula na PUC (...) e tava com vontade de voltar a escrever poesia; eu tinha publicado um livro em 67 e nunca mais tinha publicado nada (...) E em 73, por aí, eu tava doído pra voltar a fazer poesia e tava em contato com pessoas que também tinham, assim, preocupação parecida, não é? Então eu dava aula na PUC, tava em contato... eu era professor do João Carlos e do Geraldinho Carneiro; aí eu fiquei amigo deles e a gente ficava batendo papo (...) eles estavam com livros mais ou menos prontos pra publicar e não se o quê, cada um com um e então eu... aí eu tava animado com o troço e eu também tava em contato com outras pessoas que tinham também livros pra editar (...) Aí eu peguei, pensei, mas foi um negócio, quer dizer, um troço depois de um convívio que já tava mais ou menos assim desenvolvido, né? Sobretudo com o Geraldinho, com o João Carlos na PUC, com o Chico Alvim depois bastante aqui no Rio; quando ele tava morando aqui no Rio, eu tava sempre com ele e de contato que eu tinha por carta com Schwarz (...) E estes poemas dele; então me deu uma idéia (...) de reunir esse pessoal e fazer uma coisa assim de poesia, não é? Então eu comecei, porque eu era o único desse grupo que conhecia todos (...). MESSEDER PEREIRA, Carlos Alberto. *Retrato de Época/ Poesia marginal anos 70*, Rio de Janeiro: Edições Funarte, 1981.

<sup>5</sup> Cf versos de “Jogos Florais I”: “Ficou moderno o Brasil/ ficou moderno o milagre:/ a água já não vira vinho,/ vira direto vinagre.” In *Op.Cit.*, 1985, p. 110.

<sup>6</sup> Cacaso escreveu duas versões da Canção do Exílio, “Jogos Florais I e II”: “Minha terra tem palmeiras/ onde canta o tico-tico./ Enquanto isso o sabiá/ vive comendo o meu fubá// Ficou moderno o Brasil/ ficou moderno o milagre: a água já não vira vinho,/ vira direto vinagre.” E “Minha terra tem Palmares/ memória cala-te já./ Peço licença poética/ Belém capital Pará//

uma determinada leitura do modernismo. O pássaro incubado, latente, pássaro potencial — “Ao pássaro preso se nega/ a condição de acabado./ Não é um pássaro que voa:/ É um pássaro incubado.” — rompe os limites geométricos da gaiola, ultrapassa as arestas, foge do meio que lhe cabia como geógrafo quase alheio e entra no jogo, nos jogos florais, *ludi florales*, como aqueles dedicados à Flora, deusa romana da fertilidade que tinha um templo próximo ao Circo Máximo, em Roma. Entrar no jogo, *in ludo*, significa aqui começar citando, fertilizar a tradição fazendo paródia, escolher Gonçalves Dias e o mais célebre dos poemas do maranhense, a “Canção do Exílio”, e mais, fazer paródia da paródia, em versos já freqüentados por Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, José Paulo Paes<sup>7</sup>, entre outros.

Desta forma, Cacaso entra no jogo inscrevendo o seu tico-tico em uma certa linhagem, não a do pássaro incubado ou a do galo que canta a manhã<sup>8</sup>, mas a do romantismo nacionalista e a do modernismo não menos nacionalista, mesmo que carregados de ironia<sup>9</sup>. E essa operação paródica (*παρωδία*<sup>10</sup>), que significa

---

*Bem, meus prezados senhores/ dado o avançado da hora/ errata e efeitos do vinho/ o poeta sai de fininho.// (será mesmo com 2 esses/ que se escreve paçarinho?)”.*

<sup>7</sup> O poema de Oswald começa assim: “Minha terra tem palmares/ Onde gorjeia o mar/ Os passarinhos daqui/ Não cantam como os de lá” Cf ANDRADE, Oswald. *Obras completas VII, Poesias reunidas*. 4ª Edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 144. Já Bandeira faz uma homenagem a Guimarães com os versos de Gonçalves Dias: “Não permita Deus que eu morra/ Sem que ainda vote em você”. Cf BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 3ª edição, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1973, p. 372. Murilo Mendes escreve sua Canção do Exílio em seu primeiro livro *Poemas*, de 1930: “Minha terra tem macieiras da Califórnia/ onde cantam gaturamos de Veneza”. Cf MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Organização, preparação do texto e notas Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 87. Vale citar ainda a versão de José Paulo Paes, chamada “Canção do Exílio Facilitada”: “lá?! ah! sabiá.../ papá.../ maná.../ sofá.../ sinhá.../ cá?! bah!”. Cf PAES, José Paulo. *Meia Palavra*. Rio de Janeiro: Cultrix, 1973.

<sup>8</sup> Cf poema “O Galo e o Dia” de *A palavra cerzida* tributário de “Tecendo a manhã”, poema de *A educação pela pedra*, de João Cabral de Melo Neto. A metáfora da pedra retorna ainda em “Cartilha”, poema de *Grupo Escolar*, e “Primeiros sinais da terra”, de *Beijo na Boca*.

<sup>9</sup> O verbo *illudo*, *-is*, *-ere*, *-lusi*, *-lusum* significa brincar com, divertir-se, em sentido próprio; em sentido figurado, zombar, escarnecer, insultar, ultrajar, lesar, maltratar, prejudicar. O substantivo, *illusio*, *-ionis*, tem o sentido de ironia (*ειρωνεία*, ação de perguntar, fingindo ignorar, para rir-se de outros) na língua retórica. E jogo em latim é *ludus*, *-i*, do verbo *ludo*, *-is*, *-ere*, *lusi*, *lusum*. Iludir, portanto, é entrar no jogo.

<sup>10</sup> Se o sentido de *παρωδία* aponta para cantar junto — *παρ + ᾠδή*, canto, ode —, celebrar junto, ou cantar paralelamente, podíamos ouvir também no adjetivo o substantivo *πάροδος*, *παρ + ὁδός*, ou seja, caminho lateral, secundário. Encontramos também em grego antigo o verbo *παροδέω*, passar perto, ir mais além, adiantar-se, e o adjetivo *παρόδιος*, situado no caminho. Em grego moderno, existem as formas *παροδικός*, aquele que não dura, que passa rápido, *παρόδιος*, aquele que se encontra ou mora perto do caminho, da rua, *παροδίτης*, o transeunte, e

aqui caminho lateral, atalho, entrada, passagem, assim como ocasião, circunstância, oportunidade e canto do coro ao entrar em cena, marca um novo rumo na poesia de Cacaso, o caminho do verso simples, de veio popular, e a circunstância, a oportunidade da rapina, do roubo violento, do saque ao arquivo da literatura brasileira e ao mesmo tempo de uma determinada escolha, de uma leitura que aparece não apenas nos poemas, mas também, e explicitamente, em sua produção crítica<sup>11</sup>.

Essa escolha de um rumo iniciado em 1967, com o desvio pela via lateral da paródia a partir de 1973, traz a marca de uma atitude malandra, outra aliança do poeta com uma tradição estudada na “Dialética da Malandragem”, de Antonio Candido<sup>12</sup>, autor, aliás, dos mais citados pelo ensaísta Cacaso. Neste texto já clássico, o Leonardo de *Memórias de um sargento de milícias* é o primeiro grande malandro brasileiro. Aventureiro astucioso que ama o jogo pelo jogo, o malandro é aquele que transgride, que ultrapassa os limites, que escolhe as vias laterais, os caminhos oblíquos, que simula, mas também aquele que transita entre fronteiras em geral muito delimitadas: o morro e a cidade, os ricos e os pobres, o alto e o baixo, o sublime e o sórdido. Malandro é Macunaíma, o Cassi Jones, de Lima Barreto, João Gostoso de “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira. E é no conto “Buziguim”, publicado na revista *Novos Estudos, Cebrap* número 19, de dezembro de 1987, ano da morte do poeta nascido em 1944 em Uberaba, que vemos cifrada essa passagem da

---

πάροδος, que mantém o sentido do grego antigo de caminho lateral. Não me interessa aqui fazer a distinção entre paródia e pastiche para escolher um deles como de valor superior ao outro, nem mesmo dividir as duas estratégias entre o moderno e o pós-moderno, mas ouvir um no outro, na *paródia* o *párodos*, e assim explorar os sentidos da via paralela, da margem, como o caminho possível em um momento histórico em que as vias oficiais estavam bloqueadas.

<sup>11</sup> Cf o ensaio “Atualidade de Mário de Andrade” em SILVEIRA, Ênio et al. *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 165. Neste texto, Cacaso lê a literatura brasileira do século XX como uma “traição” ao movimento modernista. Segundo ele, à renovação modernista se segue a reação academizante da geração de 45 e, com o concretismo, a liquidação do legado modernista. O ensaio de Cacaso está publicado em livro. Cf CACASO. *Não quero prosa*. Organização e seleção Vilma Arêas, Rio de Janeiro/ Campinas: Editora da UFRJ/ Editora da Unicamp, 1997, p. 154.

<sup>12</sup> Em *Tudo da minha terra*, publicado em *Almanaque n° 6 (1978)*, Cacaso alude ao ensaio de Candido para dizer que a partir dele “poderíamos circunscrever a retomada da linguagem malandra na poesia de Chacal”. O tema do malandro é, portanto, em Cacaso recorrente. O texto de Candido foi publicado em *O discurso e a cidade*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993, p.19.

inocência para a entrada no jogo pelas mãos do malandro Buziguim, malandro com nome de personagem de Guimarães Rosa, “*uma espécie de Cassi Jones*”. Buziguim é um tico-tico de rapina, malandro que seduz, toma, rouba, pilha (*rapio, -is, -ere, rapui, raptum*) e com sua ação transgressora produz uma mudança na vida do narrador do conto: “De lá pra cá, virei outro.” Buziguim era também o próprio Cacaso, personagem malandro que circulava entre o alto (a universidade, a alta cultura, a crítica) e o baixo (a música popular, a poesia dessublimizada, os livros propositadamente fáceis e de má qualidade gráfica). Em depoimento a *Inimigo Rumor*, Heloísa Buarque de Holanda aponta para este traço do poeta:

“Cacaso mais que um scholar, poeta ou letrista (ou desenhista) era um personagem. Havia uma construção consciente desse personagem que unia todos esses Cacazos numa figura bastante coerente de descontente por opção. Em todos esses papéis, inclusive no comportamento e no figurino, essa marca era visível a olho nu.”<sup>13</sup>

O poeta da palavra cerzida, que aposta no trabalho, na engenharia do poema, reaparece então em *Grupo Escolar*, como aluno simuladamente desleixado capaz de escrever uma Epopéia em três versos: “*O poeta mostra o pinto para a namorada/ e proclama: eis o reino animal! // Pupilas fascinadas fazem jejum.*”. Mas mesmo que o caminho lateral conduza a uma via de desqualificação poética, de dessublimação, em nome de um sotaque coletivo de geração, a ligação com a poesia brasileira permanece forte nas freqüentes citações a Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Gonçalves Dias,

---

<sup>13</sup> A revista *Inimigo Rumor* número 8, de maio de 2000, faz uma homenagem ao poeta, crítico, letrista e professor, republicando alguns poemas, publicando alguns inéditos e trazendo ainda depoimentos de amigos, como Heloísa Buarque de Holanda e Eudoro Augusto, e do filho Pedro Landim, que, entre outras coisas, lembra como Cacaso era apaixonado por passarinhos, figuras, aliás, constantes em sua obra desde *A palavra cerzida*. Roberto Schwarz também descreve o amigo em “Pensando em Cacaso”, texto que antecede “O poeta dos Outros”: “*A estampa de Cacaso era rigorosamente 68: cabeludo, óculos de John Lennon, sandálias, paletó vestido em cima de camisa de meia, sacola de couro*”.



"É comum se associar a alegria de 70 à alegria de 22. Não me parece tão evidente essa aproximação. A alegria de 22 era mais clara, mais transparente, surgia num espaço político aberto. Ao passo que a nossa alegria é de natureza fundamentalmente diferente, ela nasce do medo. Nossa busca de prazer é desesperada. A qualidade desse sentimento parece ter mais a ver com a literatura do século XIX. Como agora, as estruturas políticas estavam definidas, havia pouco a ser acrescentado, o processo literário era fortemente dissociado do espaço político. A alegria que disfarça o desespero".<sup>14</sup>

Claro, alegrias diferentes, contextos diferentes, momentos históricos diferentes e mesmo experiências diferentes entre aqueles que apareciam, então, como autores invisíveis de um "poemão" coletivo sem marcas individuais, numa época em que a experiência se mostrava desgastada e espalhada pelo coletivo<sup>15</sup>. Mas a escolha é clara: contra as vanguardas formais dos anos 50 e 60, Cacaso destila seu veneno em "Estilos de Época"<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Cf coluna de Heloísa Buarque de Holanda, "Coleção Capricho", de 16 de maio de 1981, *Jornal do Brasil*, Caderno B. Cacaso também escreve um artigo para a revista *Veja* de 20 de maio de 1981, chamado *Coleção Capricho*, em que analisa os livros de Francisco Alvim, Pedro Lage, Luís Olavo Fontes, Afonso Henriques Neto, Ana Cristina César, Ledusha, Eudoro Augusto e Carlos Saldanha.

<sup>15</sup> A idéia do "poemão" foi várias vezes tratada por Cacaso e outros teóricos. Aparece, por exemplo, em texto publicado após sua morte na revista *Novos Estudos Cebrap*, nº 22, de outubro de 1988, dedicado à poesia de Chico Alvim e intitulado "O poeta dos outros". Neste ensaio, Cacaso afirma que "houve um momento em que a poesia tornou-se um banquete de que todos, indistintamente, se serviram. É estabelecida uma espécie de competência média, ao alcance de todos, e o vestibular literário é abolido. Para ser escritor, basta anotar, registrar, simplesmente escrever: todos participam. Neste movimento, o peso maior está do lado do coletivo, o que tem como contrapartida uma notável desindividualização da autoria. O autor é o grupo, o conjunto móvel e anônimo. Cada poeta e cada poema são partes integrantes de um impulso organizador maior, onde todos são parceiros de todos, onde tudo se intercomunica e se completa, sem se esgotar. E neste contexto de desindividualização, o grande lugar-comum poético foi o poema curto. O de registro direto e breve, em tom coloquial, de uma experiência, uma visão, uma sensação, uma comparação, uma fala, um *non-sense*".

<sup>16</sup> cf. op. cit., 1985, p. 106.

Havia

os irmãos Concretos

H. e A consanguíneos

e por afinidade D.P.,

um trio bem informado:

*dado é a palavra dado*

E foi assim que a poesia

deu lugar à tautologia

(e ao elogio à coisa dada)

em sutil lance de dados:

se o triângulo é concreto

já sabemos: tem 3 lados.

E em "Política Literária"<sup>17</sup>:

O poeta concreto

discute com o poeta processo

qual deles é capaz de bater o poeta abstrato.

Enquanto isso o poeta abstrato

tira meleca do nariz<sup>18</sup>.

*Grupo Escolar* mantém ainda um certo peso, uma densidade poética que Cacaso vai abandonando por uma dicção mais popular em poemas mais curtos e menos imagetivamente elaborados nas próximas coleções. O poema que dá

---

<sup>17</sup> Poema não reunido na antologia da Brasiliense. Cf BRITO, Antonio Carlos de. *Grupo Escolar*. Rio de Janeiro: Coleção Frenesi, 1974. Aparece ainda citado em MESSEDER PEREIRA, op. Cit. P. 175.

<sup>18</sup> Paródia do poema de mesmo nome de Carlos Drummond de Andrade: "O poeta municipal/ discute com o poeta estadual/ qual deles é capaz de bater o poeta federal.// Enquanto isso o poeta federal/ tira ouro do nariz." Cf ANDRADE, Carlos Drummond. *Reunião/ 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1973, p.11.

nome a este livro que marca sua reestréia, “Grupo Escolar”<sup>19</sup>, transita no espaço do sonho, com a figura de pesadelo da época, o general, em contraposição à poesia, “*esta química perversa,/ este arco que desvela e me repõe/ nestes tempos de alquimia*. A poesia, fármaco capaz de “embotar a dor com Fantasia e Verbo”<sup>20</sup>, sustenta ainda um lugar do não lugar, da utopia<sup>21</sup>, em tempos adversos, mantém a tensão do arco, figura recorrente em Heráclito, e desvela, tira o véu, além de provocar a vigília. Muito bem construído, o poema está montado na tensão entre os tempos de alquimia e a química perversa<sup>22</sup> da poesia, entre o sonho e a vigília, entre o poeta e o general de ombros largos. O livro trazia também poemas que trabalhavam com a memória de menino, lembranças do pai, com *flashes* da vida, na “Quarta lição, A Vida Passada a Limbo”. O clima, no entanto, permanece pesado, apesar de certa despreensão e leveza de alguns poemas: “*Meu coração/ de mil novecentos e setenta e dois/ já não palpita fagueiro/ sabe que há morcegos de pesadas olheiras*”. Mas é na “Primeira lição: Extrumentos Técnicos”, que Cacaso deixa claro seu novo rumo poético em um poema que sintomaticamente se chama “Cartilha”:

a

---

<sup>19</sup> Nome que remete ao Oswald de *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade* e também à luta com os concretistas pela herança do escritor modernista.

<sup>20</sup> Versos de “Melancolia de Jasão, filho de Cleandro, poeta em Comagena, 595 d.C.”, do poeta grego alexandrino Konstantinos Kavafis. Cf KAVAFIS, Konstantinos. *Poemas*. Seleção, estudo crítico, notas e tradução direta do grego por José Paulo Paes, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990, p. 157. A poesia também atua como fármaco em “Buziguim”: “Minha desilusão com a vida foi tão grande que virei poeta. Minha primeira preocupação foi rimar. Rimar palavras consola muito”. É bom lembrar que fármaco, em grego, admite os sentidos de droga, medicamento, bebida mágica e veneno.

<sup>21</sup> Em “Tudo da minha terra”, Cacaso afirma que a utopia da poesia marginal seria o fato de atenuar a presença do mercado com a fabricação caseira e a distribuição dos livros fora dos circuitos institucionais tradicionais. Esta utopia, no entanto, estava marcada por uma situação contingente que uma década depois estaria superada. A utopia como horizonte teórico está presente na opção pelo materialismo histórico de Cacaso, ao mesmo tempo em que negada em alguns poemas como “Célula Mater” e “Sinistros resíduos de um samba”.

<sup>22</sup> Além do jogo entre a alquimia, que remete à Idade Média, tradicionalmente vista como idade das sombras (uma alusão aos tempos da ditadura) em contraposição à Idade das Luzes (a química), à modernidade, chamo a atenção para o adjetivo *perversa*, do latim *perversus*, participio passado do verbo *pervertō* cujo sentido é pôr em completa desordem, pôr às avessas, daí, encaminhar mal, viciar, corromper, destruir, aniquilar, confundir, transtornar. Desta forma, a Idade das Luzes ganha uma dimensão ambígua movida por uma química perversa, a poesia.

Não quero meu poema apenas pedra  
nem seu avesso explicado  
nas mesas de operação.

u

Quero meu poema apenas pedra:  
ou seu fantasma emergindo  
por onde dentros e foras.

A pedra minuciosamente trabalhada por João Cabral em *A educação pela pedra* aparece aqui recusada e reivindicada, mergulhada em uma dialética da dúvida sem síntese, num movimento de desmentir-se que Clara Alvim apontaria como traço característico dos poemas de *Beijo na Boca*, que sai em 1975 na Coleção Vida de Artista, organizada por Cacaso imediatamente após Frenesi, e que avança na desqualificação poética, na queda de qualidade gráfica, no “desbunde”. “*Não quero meu poema apenas pedra*” e “*Quero meu poema apenas pedra*” traçam o roteiro da cartilha de “a” a “u”; nela o poeta define seu fazer poético não como a memória do susto, ou seja, o susto já vivido, passado, domado, do qual resta apenas a lembrança, mas como a véspera do trapezista, a incerteza do salto, o risco, a vertigem, ou seja, em vez da pedra minuciosamente trabalhada pelo poeta engenheiro, pelo artesão, o fantasma da pedra:

e

Não quero os sóis que praticam  
as mil fotos do objeto, a noite sempre  
nascendo da noite em revelação.

Preciso

da palavra que me vista não

da memória do susto

mas da véspera do trapezista.

Em *Beijo na Boca*, como já foi dito acima, acentua-se o clima de desqualificação, embora as referências e citações continuem. Já na epígrafe, Cacaso deixa claro sua filiação: “Sou um tupi tangendo um alaúde” (Mário de Andrade). O livro é todo construído por uma lírica amorosa paródica em que aparecem versos consagrados do cânone brasileiro. Já o primeiro poema, intitulado “E com vocês a modernidade”, começa afirmando: “*Meu verso é profundamente romântico*”. A esta afirmação curta e grossa, fiel à noção de Antonio Candido de que o romantismo foi nosso primeiro modernismo, seguem-se dois versos irônicos, que zombam de um romantismo vulgar — “*Choram cavaquinhos luazes se derramam e vai/ por aí a longa sombra de rumores e ciganos*” —, dominado pelos clichês para fechar com uma paródia ao verso de Casimiro de Abreu: “*Ai que saudades que tenho de meus negros verdes anos*”. A intromissão do adjetivo *negros* ao lado de *verdes*, que definem os anos da “aurora da minha vida”, produz um choque, um estranhamento que chama o leitor de volta ao título: eis a modernidade, meus negros verdes anos. Assim, o romantismo aparece nomeado e ironizado, como memória da tradição e impossibilidade no presente. De toda forma, vale lembrar que o romantismo é uma das armas de Cacaso na luta contra os concretistas, que o haviam excluído do paideuma, luta essa que se dava ainda no campo do modernismo, reivindicado tanto pelos irmãos Campos, quanto por Cacaso.

O segundo poema, “Há uma gota de sangue no cartão postal”, remete ao livro de estréia de Mário de Andrade, *Há uma gota de sangue em cada poema*, de 1917, quando o criador de Macunaíma ainda escrevia dentro dos padrões tradicionais da época versos que refletiam os horrores da Primeira Guerra Mundial. Do poema ao cartão postal, temos aí a trajetória da cultura brasileira desde os tempos, chamemos de inaugurais, tendo em vista a valorização dada

por Cacaso ao modernismo, aos anos 70 da poesia “marginal”. Esta trajetória nos mostra o poema, forma tradicional e culta, herança da tradição ocidental, sendo substituído pelo cartão postal<sup>23</sup>, forma breve e descompromissada de notícia enviada pelo correio, por alguém que está longe, geralmente constituído de uma fotografia e um texto, alegoria da própria trajetória dos “marginais” e seus livrinhos feitos em casa, passados de mão em mão nas filas dos cinemas, teatros, e bares da Zona Sul do Rio de Janeiro, ou enviados pelo correio aos leitores, e alegoria, também, da passagem da literatura aos tempos da reprodutibilidade técnica dos mídia. O título dramático contrasta com os versos que definem um malandro cheio de ginga: “*eu sou manhoso eu sou brasileiro/finjo que vou mas não vou minha janela é/ a moldura do luar do sertão*”. Ao que se segue uma citação de Caetano Veloso — “*a verde mata nos olhos verdes da mulata*” — compondo uma vez mais uma trajetória, desta vez da música popular brasileira, desde o Luar do Sertão à Tropicália — na música de Caetano aparece também o Luar do Sertão: “*O monumento é de papel crepom e prata/ Os olhos verdes da mulata/ A cabeleira esconde atrás da verde mata/ O luar do sertão*”. O poema de Cacaso põe ainda lado a lado o urbano e o rural — “*sou brasileiro e manhoso por isso dentro/ da noite e de meu quarto fico cismando na beira de um rio*” — que já apareciam nos versos anteriores com o Luar do

---

<sup>23</sup> Vale lembrar que postal é também uma das partes do livro *Mar de mineiro*, de 1982 (Postal, Papos de Anjo da Guarda e Sete Preto) além de ser um poema em que o poeta define seu coração como “carta extraviada”. Heloísa Buarque de Holanda chamava a atenção em sua crônica de 13 de março de 1982 no *Jornal do Brasil* para o que havia de diferente neste sexto livro de Cacaso em relação aos outros dos anos 70. “*Mar de Mineiro compõe-se de 250 páginas de textos mais extensos, papel de alta qualidade, projeto visual classe ‘A’ de Martha Costa Ribeiro, com fotos de Pedrinho de Moraes e ilustrações de Malena Barreto. Outra novidade, a poesia dividindo seu espaço com letras de música: Mar de Mineiro compõe-se em três partes (ou três movimentos) – Postal (poemas), Papos de Anjo da Guarda (letras de amor), e Sete Preto (letras do sertão, com forte sabor de cordel)*”. Este livro distancia-se assim daqueles publicados por Frenesi ou Vida de Artista e parece indicar o esgotamento da opção “marginal”, e o investimento de Cacaso na música popular e na poesia de dicção também popular. Outra mostra deste tendência aparece nos fragmentos publicados por Inimigo Rumor do poema-projeto *Canudos, uma epopéia nos sertões*, que deveria ter a forma final de um Auto. Na mesma crônica, Heloísa conta: “*Cacaso insistia em afirmar que nunca teve especial atração por literatura, que a maioria dos romances o entediam e que, finalmente, nunca quis ser escritor. Por outro lado, a trova, a quadrinha, o longo poema rimado foram sempre sua grande fascinação*”. Na apresentação que escreve em *Inimigo Rumor*, Carlito Azevedo, citando o filho de Cacaso, Pedro Ladim, como fonte, afirma que *Canudos* era o principal projeto de seu pai.

Sertão — no poema enquadrado em uma moldura —, música rural, ao lado da música urbana do baiano. O poema, então, se fecha “*na imensa solidão de latidos e araras*” com o poeta “*lívido*”, adjetivo que aparece sozinho no verso, em destaque, fazendo ressaltar o clima de espanto, *de medo e de amor*”. Medo e amor, dois elementos de uma geração que apostava numa revolução dos costumes e vivia sob o medo de uma política autoritária e obscurantista.

Outros poemas do livro se constroem sob o signo da surpresa, da piada, quebrando o clima da lírica amorosa, no registro breve e coloquial:

### **Happy End**

o meu amor e eu  
nascemos um para o outro

agora só falta quem nos apresente

### **Problemas de nomenclatura**

Rememoro com resignado e fervoroso amor  
a primeira namorada.  
Mas o nome dela dançou.

Os últimos versos parecem sempre ironizar os anteriores, ou querer mesmo desfazê-los colocando-os em xeque e destruindo assim o clima criado por sua leitura. O leitor volta então ao título para montar o quebra-cabeça do poema. A estratégia da dúvida, o contínuo desmentir-se a que se refere Clara Alvim, está claramente exposta em “Hora do Recreio”:

O coração em frangalhos o poeta é

levado a optar entre dois amores.

As duas não pode ser pois ambas não deixariam  
uma só é impossível pois há os olhos da outra  
e nenhuma é um verso que não é deste poema

Por hoje basta. Amanhã volto a pensar neste problema.

A impossibilidade da escolha, a dúvida não resolvida, a preguiça simulada do malandro, são assumidas pelo poeta em sua operação de construção e destruição do poema, deixando o leitor sempre em pleno ar, como em “Cartesiana”:

daquele amor que nunca tive tenho  
saudade ou esperança?

A dúvida cartesiana não tem resolução e se constitui no centro do poema, o movimento suspenso da véspera do trapezista, o susto prévio e não resolvido, a dissonância sem resolução no acorde consonante. Vale notar como o poeta coloca lado a lado o verbo ter no passado e no presente, *tive tenho*, para no verso seguinte repetir a operação com os substantivos *saudade*, que remete ao passado, e *esperança*, que aponta ao futuro, indicando que a esperança é uma simples saudade do passado irrealizado, assim como a saudade uma esperança de reencontro impossível. Ou seja, Cacaso está constantemente operando com a dúvida e justapondo pares de opostos sem definir a direção de seu movimento. Em Primeiros sinais de terra, título que alude à descoberta, Cacaso volta a definir sua poética reivindicando, como em Cartilha, dois opostos:

no momento e contra o tempo eu amo o  
verso que requebra  
a inenfática e cabralina voz da pedra e amo

quem vê minha namorada vestida  
nem de longe imagina o corpo que ela tem  
sua barriga é a praça onde guerreiros se reconciliam  
delicadamente seus seios narram façanhas inenarráveis  
em versos como estes e quem  
diria ser possuidora de tão belas omoplatas?

feliz de mim que freqüento amiúde e quando posso  
a buceta dela

*Beijo na boca* termina em um mergulho que insiste na dúvida e aposta na dispersão. No primeiro verso, uma alusão a Castro Alves ('Stamos em pleno mar):

I

Estamos em pleno ar.  
Plataformas de nuvens recebem meu corpo mas não  
recebem meus braços. Bússolas inúteis meditam.  
Horizontalmente os astros fabricam as dimensões  
do abismo. Penso em meu amor. Qual deles?

II

Voltando às origens já não recordo meu nome  
já não pressinto meu peso pressinto apenas  
a suave dispersão da inexistência.

a sinceridade que jamais — que tempo! — me  
ofertou aquela que de tão sincera se

privou

contra o tempo e o momento rememoro e mato meu  
amor

O poeta que quer e ao mesmo tempo não quer o verso pedra trabalha agora entre o verso que requebra e a inenfática e cabralina voz da pedra. Se João Cabral é um dos pólos contra os quais se constrói a chamada poesia “marginal”<sup>24</sup>, não deixa de chamar a atenção a insistência de Cacaso em nomear esta pedra (o sistema, a estrutura, o projeto). O que o poema parece nos dizer é que nem a pedra nem a lírica, pois o verso que requebra termina subitamente com a morte do amor pouco antes rememorado. Não estamos mais no tempo da pedra, do verso elaborado e seco, exigente com a forma, nem no tempo da lírica inocente. A pedra no meio do caminho de Cacaso é seu presente e a tradição da poesia brasileira, citada sempre nas entrelinhas, marcando presença, por exemplo, na paixão por Manuel Bandeira. É com os versos de “Nu”<sup>25</sup> do poeta pernambucano que Cacaso escreve “Busto Renascentista”. A primeira estrofe de “Nu”:

Quando estás vestida,  
Ninguém imagina  
Os mundos que escondes  
Sob as tuas roupas.

Reaparece nos versos de Cacaso:

---

<sup>24</sup> O traço anticabralino é, aliás, uma das poucas coisas que se destaca da discussão promovida pela revista *José* nº 2, de agosto de 1976, sobre “poesia marginal”. Participaram do debate Heloísa Buarque de Holanda, Ana Cristina César, Geraldo Eduardo Carneiro e Eudoro Augusto; pela revista, Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite e Jorge Wanderley.

<sup>25</sup> Poema de “Duas canções do tempo do beco”. BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 3ª edição, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1973, p. 252.

quem vê minha namorada vestida  
nem de longe imagina o corpo que ela tem  
sua barriga é a praça onde guerreiros se reconciliam  
delicadamente seus seios narram façanhas inenarráveis  
em versos como estes e quem  
diria ser possuidora de tão belas omoplatas?

feliz de mim que freqüento amiúde e quando posso  
a buceta dela

*Beijo na boca* termina em um mergulho que insiste na dúvida e aposta na dispersão. No primeiro verso, uma alusão a Castro Alves ('Stamos em pleno mar):

## I

Estamos em pleno ar.  
Plataformas de nuvens recebem meu corpo mas não  
recebem meus braços. Bússolas inúteis meditam.  
Horizontalmente os astros fabricam as dimensões  
do abismo. Penso em meu amor. Qual deles?

## II

Voltando às origens já não recordo meu nome  
já não pressinto meu peso pressinto apenas  
a suave dispersão da inexistência.

## Na corda bamba

Depois de *Beijo na Boca*, viriam ainda *Segunda Classe*, a quatro mãos com Luís Olavo Fontes, registro de uma viagem no vapor do São Francisco, *Na corda bamba*, de 1978, que radicaliza a poética mínima que vinha sendo desenvolvida por Cacaso desde 1975 e alegoriza na imagem do equilibrista sempre prestes a cair a operação de construção/destruição do poema, e *Mar de mineiro*, de 1982. É em *Na corda bamba* que aparece, no poema de mesmo nome, a figura central atribuída por alguns teóricos aos “marginais”, a vida desliterarizada, a vida como valor maior se sobrepondo à artificialidade da literatura.

Poesia

Eu não te escrevo

Eu te

Vivo

E viva nós!

Deve-se notar que o poema está dedicado a Chico Alvim, o poeta dos outros, com quem Cacaso dividia uma verdadeira estratégia de *ready made* que remonta, mais uma vez, a Bandeira e seu Poema tirado de uma notícia de jornal. A idéia de Bandeira está exposta em “Poema desentranhado”, crônica incluída em *Flauta de papel* (1957):

“O poeta muitas vezes se delicia em criar poesia, não tirando-a de si, dos seus sentimentos, dos seus sonhos, das suas experiências, mas ‘desgargarizando-a’, como disse Couto de Barros, dos minérios em que ela jaz sepultada: uma notícia de jornal, uma frase ouvida num

bonde ou lida numa receita de doce ou numa fórmula de *toilette*".

Aí está sintetizada a idéia desenvolvida por Bandeira em Poema tirado de uma notícia de jornal, uma idéia compartilhada por Oswald de Andrade, Blaise Cendrars, e que ganhava em expressividade na medida em que se distanciava do tom sério dos assuntos sublimes trabalhados pela geração parnasiana e simbolista. O gesto destes poetas aproxima-se do de Marcel Duchamp que, com economia de trabalho, expunha nas primeiras décadas do século as fragilidades da autonomia, as fraquezas e mecanismos do campo artístico com seus *ready mades*. A proximidade com a vanguarda, especificamente com Oswald, é ressaltada por Davi Arrigucci:

"Nesse momento, que é exatamente o do poema em questão, Bandeira parece muito próximo de Oswald de Andrade e sua concepção de poema 'pau-brasil', forma simplificada, de síntese fulgurante, capaz de fixar, através de uma drástica redução alegórica, um retrato da contraditória realidade nacional, apanhada sobretudo na confluência desencontrada de primitivismo e modernismo".<sup>26</sup>

Cacaso teoriza sobre o poema de Bandeira quando analisa os poemas de Chico Alvim, chamando a atenção para essa estratégia: "*O poeta-desentranhador fica na escuta*", diz depois de definir o improviso de Chico Alvim como uma operação que consiste em ceder a vez, ceder a voz.

---

<sup>26</sup> ARRIGUCCI, Davi. *Humildade, Paixão e Morte. A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. O livro de Arrigucci é dedicado à memória de Alexandre Eulálio e Cacaso.

“Desocupar o espaço para a palavra alheia. Ouvir de tudo, mas exercer o direito de selecionar e medir. Aprender a ceder a vez, sendo atitude prudente e sábia, é ainda uma técnica, uma maneira de se obter o poema. O poeta é um desentranhador, e o modelo melhor que temos é Manuel Bandeira. O poeta extrai a poesia que está prisioneira nas coisas, dá-lhe autonomia, individualiza a sua existência”.

É com esta estratégia, com esta técnica, que Cacaso desentranha do dia-a-dia sua *Conversa de Tico-Tico* (de *Mar de mineiro*):

— João Pires às suas ordens...

— Antônio Carlos para servi-lo...

Mas nem sempre é da “vida” como oposta à literatura que o poeta desentranha seus poemas. “Marcha fúnebre”, por exemplo, sai de conto do mesmo nome de Machado de Assis, “Idade de Ouro” — ambos de *Mar de mineiro* — provém do livro *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, de Paulo Emílio Salles Gomes, e “Natal” deriva da crônica “Natal USA”, de Carlos Drummond de Andrade, o que parece confirmar que vida e literatura, mais do que opostas, estão vinculadas na poesia de Cacaso. Além do mais, se lemos radicalmente, mesmo o poema “Na corda bamba” traz a afirmação da vida como contraposição à literatura em forma de poesia, ou seja, a valorização da vida se dá pela via da literatura, o que mantém o jogo da ambigüidade e da indecidibilidade que Cacaso cultiva em outros poemas, ou seja, mantém sua própria poesia na corda bamba, em constante risco de queda, no momento da vertigem. É o mesmo caso do padrão coloquial, do espontaneísmo, retirado por alguns como traço da geração dita marginal. Esse espontaneísmo, em poetas como Cacaso, Francisco Alvim, por exemplo, não deixa de ser uma estratégia, uma opção, um artifício,

um arremedo, uma cópia. Literatura, vale lembrar, é artifício, cópia, como dizia Mário de Andrade:

“A falta brasileira de organização é tamanha que tudo que vendem dos índios, no mercado de Belém, é legítimo. É tudo bastante feio, sem valor, usado. Inda não teve quem se lembrasse que é falsificando que a gente consegue tornar estas coisas de mais valor, não só fazendo mais bonito e mais bem feito que os índios, como valorizando as coisas deles, por torná-las legítimas e mais raras”.<sup>27</sup>

Glauco Mattoso se refere a “*uma certa intencionalidade no espontâneo*”, ressaltando desta forma que “*o espontâneo também pode ser artificial*”.<sup>28</sup>

A estratégia do coloquialismo, assim como o travestimento das citações, marca o jogo de Cacaso que chega mesmo a citar seus próprios versos, curiosamente, desentranhando-os de seu livro de estréia, *A palavra cerzida*. Assim, um poema de cinco estrofes, “Fábula”, de 1965, reaparece em *Na corda bamba* dedicado a Maurício Maestro, podado, com apenas os dois versos de abertura e outro título, “Lar Doce Lar”:

Minha pátria é minha infância;

Por isso vivo no exílio

Ao citar-se a si mesmo, o pássaro incubado demonstra ter deixado para trás a roupa enjeitada da fábula pela conversa de tico-tico. E nessa transformação, não virou um, mas dois, como na dúvida nunca resolvida, no nome dobrado do

---

<sup>27</sup> ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983, p. 183.

<sup>28</sup> Cf entrevista do poeta a Maria Lúcia de Barros Camargo, “Sobre ‘poesia marginal’ e outras marginalidades: bate-papo com Glauco Mattoso”, na revista *Babel* nº 2, maio a agosto de 2000, p. 21.

passarinho, e na justaposição de tico-tico com rapina, na operação paródica. Afinal, o próprio poeta pregava, em “Mínimo Divisor”:

Cada um deve ser pelo menos dois

### **Desqualificação e marginalidade**

Em um artigo para o jornal *Opinião*, Cacaso lembrava que vivemos em uma época de *ilusões perdidas*, de romantismo que não crê em si mesmo e que sabe “*sua aura está em estado avançado de decomposição*”<sup>29</sup>, aproximando-se muito de uma percepção que se convencionou chamar de pós-moderna e que Lyotard definiu como o declínio dos grandes relatos<sup>30</sup>. Em outro ensaio, o poeta e crítico atribui à poesia a capacidade de relatar uma experiência, de dar voz aos deserdados, aos que não deram certo, aos dilacerados. Poderíamos avançar que a poesia dos anos 70 não apenas dá voz aos deserdados, como no caso de Chico Alvim, mas deixa claro que a experiência “*ist im Kurse gefallen*” (está em queda), ninguém tem mais o que narrar, tal como teorizado por Walter Benjamin em *Der Erzähler* (1936), *Erfahrung* (1913) e *Erfahrung und Armut* (1933)<sup>31</sup>. Se antes, nos diz Benjamin, eram os velhos e os viajantes que dispunham de experiência para narrar; nos tempos modernos, mesmo os que voltavam da guerra (1914-1918) voltavam mudos, nada tinham a contar. Deserdados da experiência, desiludidos, cientes de que a aura da arte já é coisa do passado, esses poetas dos anos 70 transitam à margem do mercado com suas publicações feitas em casa, mas se utilizam e jogam com uma linguagem que nada tem de marginal, que muitas vezes apenas simula o vazio existencial de uma geração perplexa diante de um mundo que não acredita mais na utopia e

---

<sup>29</sup> O artigo chama-se “Um romantismo com vergonha de si mesmo”, e saiu em *Opinião* 133, de 23 de maio de 1975.

<sup>30</sup> LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988

<sup>31</sup> “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” e “Experiência e pobreza” estão traduzidos em BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e*

que não gera mais experiências a serem narradas. Uma geração que ainda iria gritar nas ruas, durante a campanha das diretas, que *o povo unido jamais será vencido*, mesmo sabendo, como Cacaso em poema dedicado a Roberto Schwarz, que “*unidos/ perderemos*”<sup>32</sup>. Neste quadro, a desqualificação poética, tão criticada e apontada como característica geral da produção dos anos 70, torna-se um elemento a mais a ser lido, tanto no caso de Cacaso quanto no de outros poetas, como estratégia. Em um texto duro em que bota todos no mesmo barco, Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas afirmam:

“(…) nos poemas dessacralizados compõe-se um painel caótico e banal do cotidiano que é a imagem da dessacralização geral de um mundo igualmente caótico e absurdo. Só que é difícil discernir no vale-tudo dessa sensibilidade se os poemas são menos banais que o mundo que os inspirou”<sup>33</sup>.

Embora façam a ressalva separando os poetas “*que apresentam acentuado vezo literário*”, os autores insistem na idéia da banalização e no sotaque coletivo como responsáveis por uma poética que não pode ser crítica nem incômoda. Cacaso sempre chamou atenção para os riscos da desqualificação poética, contrabalançando-os com a idéia do “poemão”, mas é preciso pensar em que medida os poetas mais informados sofriam os mesmos riscos ao simularem a desqualificação, ao mesmo tempo em que saqueiam a tradição poética, citando e escondendo em seus versos os versos consagrados de Mário

---

*história da cultura. Obras escolhidas, vol. 1.* Trad. S. P. Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985; “Experiência” em *Reflexões: A criança, o brinquedo, a educação*. S.P: Sumus, 1984.

<sup>32</sup> Poema de *Na corda bamba* que aparece em 1975 no primeiro número da revista *Malasarte* (set/out/novembro de 1975) na seleção que se segue ao artigo “Consciência marginal”, de Eudoro Augusto e Bernardo Vilhena. “Sinistros resíduos de um samba”, de *Beijo na boca*, brinca com a mesma visão irônica: “*não chore meu amor não chore/ que amanhã não será outro dia*”. A esperança da utopia, presente no samba de Chico Buarque de Holanda, “Apesar de você”, parece aqui totalmente bloqueada e o poeta zomba de si mesmo e do investimento de toda uma geração.

<sup>33</sup> SIMON, Iumna Maria e DANTAS, Vinícius. “Poesia ruim, sociedade pior”. In. *Novos Estudos Cebrap* número 12, junho de 1985, p. 48.

de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, e outros. É preciso também pensar em que medida a “razão crítica”, a lógica da negatividade pode dar conta de uma poética de um tempo sem utopias. Vale lembrar aqui o caso da Pop Art ou mesmo o caso individual de Andy Warhol. Ao imiscuir-se com a indústria cultural, ao desfazer as fronteiras entre a alta pintura e a propaganda, Warhol estaria apenas se entregando à banalização, rebaixando a grande arte e entregando-a de bandeja, esvaziada de seu potencial crítico, ao capitalismo? Parece-me que é preciso um outro instrumental teórico para poder ler e separar o joio do trigo no caso da poesia dos anos 70. A dobradinha *poesia ruim, sociedade pior* além de não explicar muita coisa, não dá conta de outras épocas, com sociedades tão ruins, ou piores, e com uma produção poética bastante interessante.

De qualquer forma, a batalha teórica para se atribuir valor a algum tipo de produção leva tempo e a entrada ou não no cânone de algum poeta é uma tarefa conjunta da crítica, das editoras, dos leitores, das revistas de poesia. Recusar em bloco a produção dos anos 70, parece atitude tão cega quanto aceitá-la em bloco, sem perceber as diferenças entre os autores e sem proceder a uma análise cuidadosa de sua produção poética. Na pior das hipóteses, mais do que simplesmente atribuir valor, interessa ler esses poemas como as ruínas de um tempo que começa a nos parecer distante 30 anos depois.

Essas ruínas estabelecem também uma nova relação com a tradição poética, uma relação a que Benjamin aludiu como fruto de uma nova barbárie para quem a herança cultural deixou de fazer sentido já que a experiência não mais nos vincula a ela. A pobreza do vocabulário, o desleixo, a indigência do registro subjetivo, tudo aponta para essa nova barbárie que pratica uma dessublimação da poesia que nos obriga a encarar o cotidiano banal e a banalidade da catástrofe, sem as inocentes e grandiloquentes esperanças das vanguardas tardias que, ancoradas na racionalidade técnica, pretendiam promover uma reconciliação com o público, apostando numa revolução global e num lugar privilegiado para a poesia. Nesse sentido, a chamada poesia marginal, com a marca suja da vida, recoloca a poesia na rua, zomba dos malabarismos de estilo,

investe em sua pobreza cultural e técnica, e se espalha por muitas e desimportantes vozes no “poemão” de que tanto falava Cacaso.

A opção pela poesia sórdida vai sendo deixada de lado com a chegada da década de 80. A adoção de uma linguagem popular que aparece nos já citados fragmentos de “Canudos” nos leva a pensar, talvez, em um recuo para um lugar não consagrado, mas certamente mais confortável de um gênero constituído. O poeta que dizia não gostar de literatura<sup>34</sup> morre em 1987 em plena transição. Como Buziguim, virou outro.

---

<sup>34</sup> Cf a nota 21.

## 5. Os usos da teoria

“À teoria da literatura, vejo-a como uma atitude analítica e de aporias, uma aprendizagem cética (crítica), um ponto de vista metacrítico visando interrogar, questionar os pressupostos de todas as práticas críticas (em sentido amplo), um ‘Que sei eu?’ perpétuo.”  
Antoine Compagnon

As décadas de 70 e 80 poderiam ser vistas como o palco de uma guerra teórica. Tanto no Brasil, como nos Estados Unidos, a velha divisão entre esquerda e direita começava a se desfazer com a entrada de outros paradigmas teóricos. Estruturalismo e pós-estruturalismo acendiam as paixões e as polêmicas que se desenrolavam em jornais e revistas especializadas, além, é claro, da universidade. O jornal *Opinião* é um bom exemplo disso. Nele, várias correntes tinham voz: a redação era controlada pelos maoístas, o *Tendências e Cultura*, segundo caderno do jornal alternativo, abria espaço para as novas correntes que vinham das universidades, e os velhos intelectuais, amigos do dono do jornal, Fernando Gasparian, também marcavam presença<sup>1</sup>. Nele, tanto

---

<sup>1</sup> Raimundo Pereira, o editor, era ligado ao grupo maoísta Ação Popular, o *Tendências e Cultura* tinha como editor Júlio César Montenegro e abrigava em suas páginas colaborações de Luiz Costa Lima, Silviano Santiago, Chaim Samuel Katz; entre os amigos de Gasparian que

Ronaldo Brito quanto Cacaso atuaram participando das polêmicas e tomando posição. A guerra acontecia em vários jornais e revistas de todo o país, muitas vezes, em torno da questão teórica, ou sobre a divisão nas esquerdas.

Cacaso trata do tema específico das polêmicas em “Você sabe com quem está falando? (as polêmicas em polêmica)”, publicado na *Revista do Brasil*<sup>2</sup>. Aqui temos uma intervenção de Cacaso no debate travado no interior das esquerdas. Depois de situar entre 1968 e início dos anos 80, o “pacto de não agressão” dos intelectuais de esquerda que neste momento tinham um inimigo comum, a ditadura militar, Cacaso enumera as principais polêmicas entre intelectuais veiculadas pela imprensa: Chacal versus Heloísa Buarque de Holanda, Philadelpho Menezes versus Paulo Leminski, Gil versus Bethânia e Augusto de Campos versus Roberto Schwarz.

Sua intenção é saudar as polêmicas, pois elas são o sinal de que o país mudou, de que ele reencontra sua vocação, interrompida pelo golpe de 1964, de país plural e polêmico, em eterna ebulição. E não só dá boas-vindas às polêmicas, como também alinha-se nelas, afirmando, por exemplo, que Leminski e Gil tinham razão ao estranhar a reação irada daqueles que eram criticados, assim como Schwarz, a quem ele sempre se refere como Roberto, também tem razão nas críticas que faz a Augusto de Campos. Seu alvo específico, no entanto, era Flora Sussekind. No livro *Literatura e vida literária*<sup>3</sup>, Flora ataca as polêmicas dizendo que elas são “uma prática autoritária revestida de capa democrática” cuja função é “aproximar a discussão crítica da linguagem do espetáculo tão cara ao autoritarismo brasileiro”<sup>4</sup>. Para ela, esta disputa põe em jogo personalidades pouco interessadas em expor seus pressupostos e cujo único objetivo é conquistar uma fatia de poder. Vale lembrar que Flora está próxima de Luiz Costa Lima e que suas palavras

---

escreviam para o jornal estavam Fernando Henrique Cardoso, de quem havia sido colega de escola, Francisco Weffort, Celso Furtado, Fernando Pedreira, então editor de *O Estado de São Paulo*, Oscar Niemeyer e Luciano Martins. Cf a história de *Opinião* em KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários/ Nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta, 1991.

<sup>2</sup> Cf CACASO (Antonio Carlos de Brito). “Você sabe com quem está falando?”. In. *Revista do Brasil* Ano2, nº 5. Rio de Janeiro: 1986, p.98.

<sup>3</sup> SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária/ polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

apontam para a discussão sobre teoria travada cerca de 10 anos antes, ou seja, aqueles que não estão dispostos a discutir seus pressupostos são Carlos Nelson Coutinho e Cacaso, por exemplo. Mas Cacaso ignora a referência de Flora àquela situação. Para ele, o debate implica risco — “algo está em jogo” —, e a polêmica é um meio democrático de se assegurar autoridade, jogando o jogo<sup>5</sup>. Malandro, Cacaso joga o jogo “esquecendo” o que lhe convém e confirmando a diferença de posição com “os estruturalistas”.

A polêmica com os estruturalistas, mais especificamente com Luiz Costa Lima, se dá nas páginas de *Opinião*. Poderíamos dizer que ela começa com um artigo intitulado “Quem tem medo da teoria?”, publicado em 21 de novembro de 1975, embora ecos desta guerra apareçam anteriormente, por exemplo, na resenha que Luiz Eduardo Soares faz do livro *Teoria da Literatura em suas fontes*.<sup>6</sup> Em seu artigo, Costa Lima começa mostrando como no Brasil o sistema intelectual sempre foi precário, o que obrigava os escritores a desenvolver um estilo leve e ligeiro para ganhar os leitores de jornais. Se assim era no século XIX, diz ele, as coisas não mudaram muito hoje, apesar da ampliação da base econômica, do advento de um público diversificado e da proliferação das universidades. Na área teórica, os resultados foram pequenos, pois mesmo um Antonio Candido ou um Haroldo de Campos, afirma Costa Lima, não se dedicaram sistematicamente à teoria:

“A obra dos críticos que, de 50 a 70, mais se destacaram é assinalada por seus resultados práticos, pela informação metodológica que antes se desconhecia, por formulações mesmo excelentes, como se dá com A Candido e Haroldo de Campos, mas não pela

---

<sup>4</sup> Op. cit. pg 41.

<sup>5</sup> É interessante observar que José Guilherme Merquior, o exemplo que Flora Sussekind dá de intelectual que conquistou autoridade com a polêmica, independentemente de “sua inequívoca qualidade como ensaísta e teórico”, é bastante citado por Cacaso em seus textos. Vale lembrar que Merquior, assim como os marxistas, combatia os estruturalistas e pós-estruturalistas, tentando sempre desqualificar seus argumentos. cf MERQUIOR, José Guilherme. *De Praga a Paris*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

<sup>6</sup> Publicado em *Opinião* 149, 12 de setembro de 1975, sob título “Uma antologia bem cuidada”.

contribuição propriamente teórica, à qual explícita ou sistematicamente pouco se dedicaram.”

Desta forma, Costa Lima acreditava que a crítica brasileira havia permanecido mais próxima do tradicional do que a ficção e que o salto que não tinha sido dado pela geração de 50 e 60 estava sendo preparado nos anos 70. Para responder aos críticos que acusam a universidade de “excesso de teorização”, Costa Lima faz uma lista das acusações que lhe são dirigidas: 1) A crítica jamais substituirá o prazer da leitura; 2) a teoria joga com uma linguagem cifrada, difícil, sendo assim uma atividade elitista para iniciados; 3) é uma concessão ao cientificismo; 4) mata o jogo livre da intuição, é um incentivo ao formalismo; 5) toda interpretação é um ato de violência; 6) a teoria fragmenta a obra, destruindo sua unicidade; 7) a teoria é produto dos incapazes.

A resposta do autor de *Estruturalismo e Teoria Literária* é simples: o conhecimento da astronomia mata o prazer de uma noite estrelada? Qual a intenção de quem procura ridicularizar a teoria? Todas as linguagens são cifradas; a teoria sabe disso e procura apenas produzir uma linguagem com menos equívocos. Que os métodos mereçam desconfiança, não há dúvida, mas que nunca possam ser ciência é “um ato de presunção”. A formalização, estimulada pela teoria da literatura, não mata a intuição, ela é um meio de alimentar a intuição. O combate à teoria se faz, sempre, por uma outra teoria.

A resposta não demorou. No número seguinte, Carlos Nelson Coutinho escreve “Há alguma teoria com medo da prática?” e Cacaso “Bota na conta do Galileu, se ele não pagar nem eu”. Cacaso começa citando o poema *Exorcismo*, de Drummond, publicado em abril no *Jornal do Brasil*<sup>7</sup>. Lembra depois o debate no teatro Casa Grande, no Rio, em maio, em que Antonio Candido dizia que todas as cadeiras de literatura estavam se transformando em teoria e que os estudantes conheciam os formalistas russos, mas nunca haviam lido Dostoievsky. Cita, sem seguida, o texto de Ledo Ivo, que teria provocado a resposta de Costa Lima, para se afastar de ambos: não se trata, diz Cacaso, de

---

<sup>7</sup> Para maiores detalhes sobre a polêmica cf nota 16, capítulo 1.

renegar a teoria como faz o poeta da geração de 45, mas de problematizar as formas de se praticar a atividade teórica. Segundo ele, o problema é pedagógico e, portanto, político, e, depois de fazer a fé dialética, volta a citar Antonio Candido como o exemplo maior. E para Candido, o intelectual tem como obrigação pensar contra, ou seja, fazer uso de seus conhecimentos, de seu capital simbólico, para criticar “uma situação da qual discorda profundamente”.

Não se trata aqui de dizer quem tem razão, ou quem dispunha de melhor artilharia nesta batalha, mas apenas de apontar um momento de transição e a posição especial da teoria na guerra pela hegemonia do campo simbólico. Parece claro, hoje em dia, que a linhagem marxista, tão bem representada por Carlos Nelson Coutinho e Cacaso, reagia a uma perda de terreno, a uma invasão que naquele momento parecia já inevitável. A chegada ao Brasil do que então chamávamos estruturalismo, sem fazer a distinção entre pós e estruturalistas *tout court*, iria transformar e abrir os paradigmas da crítica e da teoria às novas correntes que vinham, sobretudo, da França. Uma luta, portanto, por espaço no campo intelectual entre uma geração que acreditava na História, na Revolução, e que enxergava no final dos tempos a redenção em uma sociedade sem classes em que a propriedade seria coletiva e a exploração do homem pelo homem estaria banida, e outra que começava a levantar as atrocidades cometidas em nome dessa mesma revolução, mas que queria manter uma postura crítica diante do consenso capitalista e que buscava outros parâmetros teóricos. Claro que o debate sobre o excesso de teoria nas faculdades de Letras era apenas um pequeno capítulo dessa batalha que implicava também o questionamento de vários conceitos-chaves do Iluminismo e mesmo a noção de homem e Humanismo, que nos parecia até então inatacável.

A mesma batalha se deu nos Estados Unidos e um dos ecos dela pode ser lido em “Poststructuralism and the Paraliterary”, artigo que Rosalind Krauss escreve para *October 13* (Summer 1980)<sup>8</sup>. Resultado de uma intervenção como debatedora no simpósio “The State of Criticism”, organizado pela *Partisan*

---

<sup>8</sup> Publicado posteriormente em KRAUSS, R. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1996, p. 291.

*Review*, o texto de Krauss tem como alvo as idéias de Morris Dickstein sobre a influência das teorias críticas nos veículos de cultura massiva. Ela começa contestando o próprio título da sessão — “The Effects of Critical Theories on Practical Criticism, Cultural Journalism, and Reviewing” —, já que para ela a teoria crítica “has had no effect whatsoever on that wider critical apparatus”. E para responder porque não teve nenhum efeito, Krauss cita Derrida e Barthes. O texto citado de Derrida, “Restitutions”, tem seu foco no quadro de Van Gogh que mostra um velho par de botinas, quadro este analisado por Heidegger em “A origem da obra de arte”. Sua estratégia é a utilização de recursos literários, principalmente de uma voz que interrompe o fluxo dos argumentos para sempre instigar a dúvida: “Que par de sapatos?”, “Quem disse que era um par de sapatos?”. Recursos literários utilizados também por Roland Barthes em “Longtemps je me suis couché de bonne heure”, no qual a distinção entre literatura e crítica fica ameaçada e embaralhada. Krauss cita ainda outros textos de Barthes para dizer que eles não podem simplesmente ser classificados como “crítica”, embora também não possam ser vistos como “não crítica”. O que acontece em ambos os casos, afirma Krauss, é uma certo tipo de paraliteratura, um gênero paraliterário:

“The creation of the paraliterary in the more recent work of these men is, of course, the result of theory — their own theories in operation, so to speak. These theories run exactly counter to the notion that there is a work x, behind which there stands a group of meanings, a, b, or c, which the hermeneutic task of the critic unpacks, reveals, by breaking through, peeling back the literal surface of the work. By claiming that there is not, *behind* the literal surface, a set of meanings to which it points or models to which it refers, a set of originary terms onto which it opens and from which it derives its own authenticity, this theory is not prolonging the life

of formalism and saying what Mr. Dickstein claims 'we all know' — that writing is about writing. For in that formula a different object is substituted for the term 'about'; instead of a work's being 'about' the July Monarchy or death and money, it is 'about' its own strategies of construction, its own linguistic operations, its own revelation of convention, its own surface. In this formulation it is the Author or Literature rather than World or Truth that is the source of the text's authenticity."

O que fica claro aqui são os resultados de uma invasão francesa<sup>9</sup> que havia começado em 1966 com um colóquio na Johns Hopkins University, em Baltimore, Maryland, que contou com as presenças de Derrida, Lacan, Barthes, Goldman, Vernant, Hyppolite e que tinha entre seus espectadores atentos Paul De Man. E são essas teorias que vão ser elaboradas e discutidas na busca de saídas para o impasse a que havia chegado a modernidade. São elas também que buscam espaço dentro dos departamentos de literatura forçando o embate com o velho paradigma do cânone literário, como bem lembrou Raymond Willams em um ensaio escrito para a *New Left Review* em 1981<sup>10</sup>. Usando o termo paradigma no sentido de Kuhn, ou seja, como um campo de conhecimento baseado em certas hipóteses fundamentais, definições, métodos, etc., Willams afirma que o paradigma tradicional, ou dominante, quando acochado por outros nunca é simplesmente abandonado. Vai acumulando

---

<sup>9</sup> Com o título de "L'invasion française dans la critique américaine des lettres", David Carroll escrevia para o número de abril de 1988 (nº 491) um resenha sobre livros de Lyotard e Derrida destacando o enorme poder da crítica francesa sobre a crítica literária americana: "Il n'y a aujourd'hui aucune théorie de la littérature ayant une place importante dans les discussions et les débats les plus intéressants qui ne soit influencée d'une façon ou d'une autre par la pensée française de ces vingt dernières années, aucune qui puisse ignorer cette pensée ou ne soit obligée d'entrer en dialogue avec elle: soit pour l'expliquer, soit pour l'appliquer ou la développer dans un autre contexte, soit simplement pour la réfuter".

<sup>10</sup> Cf WILLAMS, Raymond. "Marxism, Structuralism and Literary Analysis". In. *New Left Review* 129, Sept-October 1981, p. 51. O texto foi lido na Cambridge English Faculty em 13 de fevereiro de 1981.

anomalias até um ponto de explosão quando são feitas tentativas de mudar as hipóteses fundamentais e os métodos de pesquisa. Este é um momento de crise, diz ele: “I think it is where we now are, although at a relatively very early stage, in literary studies in Cambridge”. Este momento de crise, de luta contra o paradigma tradicional, é o que estava acontecendo também no Brasil e nos Estados Unidos com o embate das teorias marxistas, estruturalistas e sua busca por espaço dentro dos departamentos de literatura, tendo como consequência a alteração do cânone e das práticas universitárias. Nesta guerra teórica e muitas vezes prática, Benjamin, por exemplo, pode servir tanto para fundamentar a argumentação de algum marxista tradicional, quanto para dar gás aos que apregoam a pós-modernidade. É o que acontece com Cacaso e Craig Owens.

Vimos no capítulo anterior como Cacaso faz a crítica do Tropicalismo invertendo o valor que Benjamin atribui à alegoria em sua comparação com o símbolo em seu *Origem do Drama Barroco Alemão*. No capítulo “Alegoria e drama barroco”<sup>11</sup>, Benjamin começa atacando um “usurpador” que havia dominado a filosofia da arte durante mais de 100 anos. Esse usurpador era uma certa idéia de símbolo, idéia essa que transformava a unidade do elemento sensível e do supra-sensível numa relação entre manifestação e essência. Desta forma, os românticos acabaram por ligar o belo ao divino. A alegoria, por sua vez, opera num movimento dialético entre os extremos e, em vez de ligar uma essência a uma manifestação, adiciona um outro sentido a uma imagem. Em outras palavras, se o símbolo aponta para uma hermenêutica, para ação do crítico de desenterrar um sentido único de uma obra, a alegoria atua como um suplemento<sup>12</sup>. É desta forma que o crítico Craig Owens, em seu ensaio “The

---

<sup>11</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 181.

<sup>12</sup> A noção de suplemento é trabalhada por Derrida a partir de uma leitura de Jean-Jacques Rousseau: “Pois o conceito de suplemento (...) abriga nele duas significações cuja coabitação é tão estranha quanto necessária. O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a *culminação* da presença. Ela cumula e acumula a presença. É assim que a arte, a *tekhné*, a imagem, a representação, a convenção, etc., vem como suplemento da natureza e são ricas de toda esta função de culminação. (...) Mas o suplemento supre. Ele não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua *em-lugar-de*; se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que *substitui*. Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não

Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”<sup>13</sup>, entende a alegoria: o alegorista não cria novas imagens, mas se apropria delas para um determinado fim, faz com que elas se tornem outra coisa (ἄλλος = outro, diferente, ἀγορεύω= falar)<sup>14</sup>. O objetivo de Owens é mostrar como muitas obras de arte contemporâneas operam com a alegoria e para isto ele segue de perto as idéias de Walter Benjamin. Por exemplo, o caráter fragmentário, imperfeito e incompleto do alegórico, que Benjamin identificou à ruína<sup>15</sup>, descreve de maneira perfeita os trabalhos de arte feitos ao ar livre (*site-specific works*) e concebidos para serem “trabalhados” pela natureza. Owens cita as obras de Smithson, geralmente abandonadas na natureza para que sejam erodidas ou mesmo engolidas por ela. Desta forma, esses trabalhos acabam sendo um emblema da transitoriedade e, por isto mesmo, são apenas preservados pela fotografia. Este fato leva Owens a pensar o potencial alegórico da fotografia, e depois de citar mais uma vez Benjamin, para quem o reconhecimento da transitoriedade das coisas, e a vontade de recuperá-las para a eternidade, é um dos mais fortes impulsos da alegoria, dá como exemplo do caráter alegórico da fotografia os trabalhos de Atget e Walker Evans:

“As an allegorical art, then, photography would represent our desire to fix the transitory, the ephemeral, in a stable and stabilizing image. In the photographs of

---

produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em alguma parte, alguma coisa não pode-se preencher *de si mesma*, não pode efetivar-se a não ser deixando-se colmar por signo e procuração. O signo é sempre suplemento da própria coisa.” Cf DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, pp 177 e 178. Owens traduziu para *October* 9 (Summer 1979) a seção II do ensaio de quatro partes “Parergon” de Derrida publicado originalmente em *La vérité en peinture* e escreveu para o mesmo número um texto sobre o ensaio de Derrida intitulado “Detachment, from the parergon”.

<sup>13</sup> O ensaio de Owens, publicado em duas partes em *October* 12 (Spring 1980) e *October* 13 (Summer 1980), saiu posteriormente em livro. Cf OWENS, Craig. *Beyond Recognition/Representation, Power, and Culture*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1992, p. 52.

<sup>14</sup> Essa é a mesma posição que Benjamin tem em relação à alegoria: “Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista”. BENJAMIN, Walter. Op. Cit. p. 205.

<sup>15</sup> Cf BENJAMIN, Walter. Op. Cit. pp 199, 200.

Atget and Walker Evans, insofar as they self-consciously preserve that which threatens to disappear, that desire becomes the *subject* of the image. If their photographs are allegorical, however, it is because what they offer is only a fragment, and thus affirms its own arbitrariness and contingency.”

Além da fotografia, Owens lista também a fotomontagem e as estratégias de acumulação em trabalhos como os de Sol LeWitt. A alegoria é uma espécie de contra-narrativa que opera pela projeção da estrutura em seqüência, ou para usar os termos de Roman Jakobson, pela projeção do eixo paradigmático, o eixo metafórico da linguagem, sobre o eixo sintagmático, ou metonímico. Para Jakobson, esta estratégia definiria exatamente a função poética, sendo a metáfora associada à poesia e ao romantismo e a metonímia à prosa e ao realismo. Mas a alegoria, alerta Owens, implica tanto a metáfora quanto a metonímia e pode se dar em verso ou prosa.

Outro exemplo que segue de perto Benjamin é o fato da alegoria fazer da imagem um hieróglifo<sup>16</sup>. A alegoria é um *rebus*, afirma Owens, “writing composed of concrete images”, e os exemplos na arte contemporânea podem ser buscados em Rauschenberg ou Twombly. E mais, ela confunde o verbal e o visual, atravessando as fronteiras das categorias estéticas.

A argumentação de Owens passa por buscar as razões pelas quais o modernismo herdou do romantismo um preconceito em relação à alegoria e para isso recorre a Baudelaire, a Derrida, a Benjamin, a Heidegger. Na segunda parte do ensaio, Owens mostra como a alegoria aparece nos trabalhos de Laurie Anderson, Rauschenberg, Cindy Sherman com a ajuda de Roland Barthes, Paul De Man, Derrida, entre outros.

Ou seja, se Cacaso herda uma certa visão da alegoria usando-a como uma crítica ao Tropicalismo e se amparando para isto em Benjamin, Owens faz a leitura contrária. Também com Benjamin, mas juntando a ele outros teóricos,

---

<sup>16</sup> BENJAMIN, Walter. Op. Cit. pp 189-194.

alguns pós-estruturalistas, Owens constrói uma teoria da alegoria como procedimento pós-modernista.

Rosalind Krauss também lança mão de Benjamin para forjar seu conceito de inconsciente ótico. No quarto capítulo de seu livro *The Optical Unconscious*<sup>17</sup>, ela discute o conceito forjado por Benjamin em “Pequena história da fotografia”<sup>18</sup> para explicar como ela o utiliza. Primeiro, põe em dúvida a existência de um inconsciente ótico: pode o campo ótico, o mundo dos fenômenos visuais como o mar, o céu, a floresta, as nuvens, ter um inconsciente? Freud, diz ela, não poderia compreender como o mundo sobre o qual os instrumentos técnicos estendem seus poderes poderia ter um inconsciente. Mesmo a possibilidade deste inconsciente estar no encontro das massas, onde a câmera poderia captar o que o olho humano não consegue, não faria dele um inconsciente ótico, e sim o inconsciente humano, seja ele coletivo ou individual. Para Krauss, então, a noção de inconsciente ótico só poderia ser compreendida como um campo visual construído por um grupo de artistas: “Constructing it as a projection of the way that human vision can be thought to be less than a master of all it surveys, in conflict as it is with what is internal to the organism that houses it”.

Quanto a Georges Bataille, sabemos que nem Cacaso, nem Ronaldo Brito o reivindicam como saída teórica para a exaustão da modernidade, pois nenhum deles parece acreditar no esgotamento do projeto moderno: ambos parecem, isto sim, concordar com Jürgen Habermas ao afirmar que a modernidade é um projeto incompleto. Mas para a revista *October*, Bataille é um nome fundamental na tentativa de construir uma outra modernidade. Por isso mesmo, o autor de *O erotismo* ganha um número especial de *October*, o 36, da Primavera de 1986, com o subtítulo de Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing. Aí estão 21 ensaios de Bataille traduzidos por Annette Michelson; produziram ensaios também para este número Rosalind Krauss

---

<sup>17</sup> KRAUSS, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass./London, England: The MIT Press, 1996, p. 178.

(“Antivision”), Allen Weiss (“The Will to Chance) e Michelson (“Heterology and the Critique of Instrumental Reason”).

Mas de todos estes ensaístas, Krauss é a que mais se alimenta do veneno (φάρμακον)<sup>19</sup> bataillano gerador de um materialismo baixo (le bas matérialisme) que começa com o pensamento heterológico da não-identidade. Em “La structure psychologique du fascisme”<sup>20</sup>, Bataille explica que o termo *heterogêneo* indica a existência de elementos de difícil assimilação, tanto sociais quanto científicos. Para ele, a característica fundamental da sociedade é a homogeneidade, termo definido como a comensurabilidade dos elementos e a consciência desta mesma comensurabilidade. A base da homogeneidade na sociedade é a produção, ou seja, a sociedade homogênea é aquela que produz coisas úteis<sup>21</sup>. E a medida comum que fundamenta a homogeneidade social é o dinheiro; é ele o equivalente geral que permite medir o trabalho e os produtos deste trabalho. A ciência tem por objetivo fundar a homogeneidade dos fenômenos, ou seja, encontrar traços comuns, classificar, agrupar em conjuntos de semelhantes e encontrar leis para descrever estes fenômenos; da mesma maneira, as relações humanas podem ser mantidas por uma redução a regras fixas baseadas na consciência da identidade possível das pessoas e de situações definidas. Como, então, podemos pensar o heteromorfo, pergunta-se Rosalind Krauss<sup>22</sup>, se para nós a noção mesma de forma modela a matéria em algo único, unificado e idêntico a si mesmo? Como pensar o heterológico, se o próprio da linguagem é atuar no mundo através de uma função nomeadora, classificadora, que tem por objetivo ordenar o caos. Bauman nos diz que uma das principais funções da linguagem é nomear e classificar:

---

<sup>18</sup> BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In. *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política/ Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 91.

<sup>19</sup> Sobre a noção de *phármakon* (φάρμακον) ver DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991, pp. 44 e 45.

<sup>20</sup> BATAILLE, Georges. “La structure psychologique du fascisme”. In. *Oeuvres Complètes I, Premiers Écrits, 1922-1940*. Paris: Gallimard, 1970, p. 339.

<sup>21</sup> É contra essa concepção que Bataille concebeu a noção de despesa. Cf “La notion de dépense”. In. BATAILLE, Georges. *Idem*, p. 302.

<sup>22</sup> KRAUSS; Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass./London, England: The MIT Press, 1996, p. 150.

“Classificar significa separar, segregar. Significa primeiro postular que o mundo consiste em entidades discretas e distintas: depois, que cada entidade tem um grupo de entidades similares ou próximas ao qual pertence e com as quais conjuntamente se opõe a algumas outras entidades; e por fim tornar real o que se postula, relacionando padrões diferenciais de ação a diferentes classes de entidades (...). Classificar, em outras palavras, é dar ao mundo uma *estrutura*: manipular suas probabilidades, tornar alguns eventos mais prováveis que outros, comportar-se como se os eventos não fossem casuais ou limitar ou eliminar sua casualidade.”<sup>23</sup>

Dar forma, dar ordem, é, ainda segundo Bauman, o arquétipo de todas as tarefas da modernidade que começa exatamente na descoberta da ordem enquanto projeto e ação. Por isso, Bauman afirma que a existência só pode ser moderna quando é produzida e sustentada por *projeto, manipulação, administração e planejamento*. E por que esta vontade de ordem? Para deter a ambivalência, definindo o mundo com precisão e domando o caos que nos assusta. O desempenho da função nomeadora/classificadora é dado pela clareza de suas divisões entre grupos, pela precisão de suas fronteiras e a exatidão com que essa divisão é trabalhada. O ideal dessa vontade de ordem é a construção de um arquivo total que teria a capacidade de conter todos os itens do mundo, classificados e ordenados segundo seus grupos, classes, etc., ou seja, uma espécie de biblioteca de Borges. O irônico é que por ser inviável esse arquivo acaba tornando a ambivalência inevitável.

---

<sup>23</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999, p. 9.

Ora, toda esta vontade de ordem, de dar ao mundo uma estrutura, uma forma, pode ser vislumbrada nas artes plásticas naquilo que Krauss chamou de *grade*<sup>24</sup>, ou no gráfico do grupo Klein, com o qual a crítica norte-americana pensou o modernismo. Contra essa ordem, Krauss mobiliza as noções de *informe*, de heterologia, de labirinto, as noções de Bataille que trabalham exatamente no sentido de desfazer a forma, de dar espaço ao excesso, à despesa, ao labirinto. Por isso, Georges Bataille não aparece, por exemplo, na crítica de Ronaldo Brito. Como vimos anteriormente, Brito articula seu pensamento exatamente por uma vontade de ordem, vontade essa que ele chega a exigir da própria cultura brasileira. Seu procedimento está mais próximo do crítico legislador:

“O que melhor caracteriza a estratégia tipicamente moderna do trabalho intelectual é a metáfora do papel de ‘legislador’. Este consiste em fazer afirmações de autoridade que arbitram em controvérsias de opiniões e escolhem as que, depois de terem sido selecionadas, passam a ser corretas. A autoridade para arbitrar se legitima neste caso por um conhecimento (objetivo) superior, ao qual os intelectuais têm um melhor acesso que a parte não intelectual da sociedade. A melhor qualidade deste acesso se deve a regras de procedimento que asseguram a conquista da verdade, a construção de um juízo moral válido e a seleção de um gosto artístico apropriado. Tais regras de procedimento têm um valor universal.”<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Bauman chega ao mesmo ponto que Krauss, ao dizer que a geometria é o arquétipo da mente moderna e *grade*, seu tropo dominante. Segundo ele, Mondrian seria o mais representativo de seus artistas plásticos. Cf BAUMAN, Zygmunt. *Idem*, p. 23.

<sup>25</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Legisladores e Intérpretes/ Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997, p.13.

É este intelectual legislador que nas páginas do *Opinião*, de jornais da grande imprensa e de revistas especializadas arbitra sobre o gosto artístico selecionando a tradição construtivista e relegando a segundo plano, por exemplo, o surrealismo. Críticos como Rosalind Krauss e Hal Foster vão buscar no surrealismo uma outra maneira de ler a modernidade, de ler o que havia ficado reprimido, na sombra de uma tradição romântica, assim como a alegoria havia sido banida pelo símbolo como resultado da operação de críticos românticos. Guardadas as devidas diferenças em relação a Ronaldo Brito, Cacaso também pode ser visto como um intelectual legislador, principalmente se levarmos em conta que grande parte de seus textos escritos para jornais e revistas é constituída de resenhas; nelas, o crítico e poeta legisla sobre o gosto, batendo, por exemplo, em Thiago de Mello — “Se é verdade que Glauber Rocha foi o grande deputado da cultura brasileira (...), também é certo que o amazonense Thiago de Mello é o grande deputado baiano de nossa poesia engajada.”<sup>26</sup> —, atacando as vanguardas, o estruturalismo e fazendo a defesa e a teoria da chamada poesia marginal.

Contra a racionalidade dessa vontade de ordem, a psicanálise aparece como uma aliada importante. Como vimos anteriormente, Ronaldo Brito dá sinais de ter lido não apenas Freud mas também Jacques Lacan, embora seus textos não registrem nenhum aproveitamento dessas leituras. Através do surrealismo, forcluído no Brasil pela opção concretista, Hal Foster e Rosalind Krauss puderam enveredar pela teoria psicanalítica como uma forma de buscar um outro olhar sobre o próprio surrealismo e a modernidade. No caso de Foster, é o Freud de *Além do princípio do prazer* e de *O estranho* que abre caminho para uma nova interpretação do surrealismo.

Sabemos que a psicanálise freudiana nunca foi estranha aos estudos literários e de arte. O próprio Freud deu o exemplo escrevendo sobre a *Gradiva*, de Jensen, fazendo referências a Hoffmann em *O estranho*, e detendo-se sobre da Vinci, para citar apenas alguns exemplos. Segundo Sarah Kofman, Freud a

---

<sup>26</sup> “Engajamento e Retórica”. In. *Revista Veja*, 16/09/1981. Publicado posteriormente em *Não quero prosa*. Org. e seleção Vilma Arêas. Rio de Janeiro/Campinas: Editora da UFRJ/ Editora da Unicamp, 1997.

princípio via na obra de arte a confirmação do conhecimento psicanalítico; posteriormente, a partir de *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, ela própria se torna objeto de investigação<sup>27</sup>. Freud passa então de uma admiração total ao artista, considerado como possuidor de um conhecimento superior ao da psicologia, a uma certa desilusão. O poeta não sabe verdadeiramente o que diz e, em geral, diz mais do que pensa estar dizendo. “Mais que do grande homem, o artista está mais próximo do neurótico, do homem primitivo, da criança”, diz Sarah Kofman<sup>28</sup>. Assim, a obra de arte passa a ser submetida à interpretação, como o sonho, para poder então servir como contraprova às descobertas psicanalíticas.

Pois bem, se a psicanálise na sua origem já praticava a leitura de obras de arte e se o surrealismo nasce tendo como um de seus impulsos fundamentais a teoria freudiana, nada mais natural do que lançar mão de seus conceitos para tentar compreender e ler suas produções. E o mais interessante é que Hal Foster escolha exatamente uma noção como a de *unheimlich* para dar conta das produções surrealistas. Sabemos que esta noção se caracteriza por designar ao mesmo tempo aquilo que é mais estranho, junto com o mais familiar<sup>29</sup>, ou seja, trabalhando em pleno território da ambigüidade, da ambivalência. Se retomamos a noção de modernidade enquanto uma vontade de ordem, enquanto uma luta constante contra a ambivalência, podemos perceber que o *unheimlich* desafia toda a vontade de clareza e classificação por pertencer ao mesmo tempo a âmbitos contrários. A modernidade, nestes termos, se caracteriza por uma escolha: ser ou não ser. Murilo Mendes, no entanto, em seu “Pós-Poema”, coloca em xeque seus limites trocando o *ou* pelo *e*:

“O anteontem — não do tempo mas de mim —

Sorri sem jeito

---

<sup>27</sup> KOFMAN, Sarah. *A infância da arte. Uma interpretação da estética freudiana*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996, p. 59.

<sup>28</sup> Idem, p. 59.

<sup>29</sup> “Direi, de imediato, que ambos os rumos conduzem ao mesmo resultado: o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.” Cf. FREUD, Sigmund. “O estranho”. In.

E fica nos arredores do que vai acontecer  
Como um menino que pela primeira vez põe calça comprida.

Não se trata de ilusão, queixa ou lamento,  
Trata-se de substituir o lado pelo centro.  
O que é da pedra também pode ser do ar.  
O que é da caveira pertence ao corpo:  
Não se trata de ser ou não ser,  
Trata-se de ser e não ser.”<sup>30</sup>

Da mesma forma, o *unheimlich* é ao mesmo tempo *heimlich* e a vontade de ordem deixa emergir o recalcado, aquele lado sombrio da modernidade que Rosalind Krauss acabou chamando de inconsciente ótico. Aqui a ambivalência volta a operar gerando angústia, pois “o impulso para a ordem dotada de um propósito tirou sua energia, como todos os impulsos para a ordem, do horror à ambivalência”<sup>31</sup>. E essa ambivalência, essa vontade de ser no mínimo dois, aparece também em um poema de Cacaso chamado “Mínimo Divisor”:

“Cada um deve ser pelo menos dois”

Além de Freud, outro personagem desta guerra é Jacques Lacan. No caso de Lacan, a proximidade com o mundo literário e filosófico está dada desde os anos 20 quando entra em contato com os surrealistas, que havia conhecido freqüentando a livraria de Adrienne Monnier, se empolgava com o *Ulysses*, de Joyce. Nos anos 30, escrevia para a *Minotaure*<sup>32</sup> um ensaio sobre o

---

<sup>30</sup> MENDES, Murilo. “Poesia Liberdade 1943-1945”. In. *Poesia completa e prosa*. Org., preparação do texto e notas Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 432.

<sup>31</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999, p. 21.

<sup>32</sup> Revista surrealista editada por Albert Skira de junho 1933 a maio de 1939, totalizando 13 números. Bataille publicou no número 8 de 1938 “Le bleu du ciel” que depois faria parte de *L'expérience intérieure*. A revista foi mais um dos lugares de luta entre os dissidentes surrealistas e

crime das irmãs Papin; deste fato, Genet tiraria sua peça *Les Bonnes*. A partir dos anos 60, principalmente após a cisão do movimento psicanalítico com a dissolução da Sociedade Francesa de Psicanálise, em 1964, Lacan funda a Escola Freudiana de Paris e passa a dar seus seminários, por intervenção de Louis Althusser, em uma sala da École Normale Supérieure. O mestre agora não estaria mais restrito ao mundo da psicanálise e da psicologia; seus alunos são estudantes de filosofia e de ciências humanas e seus seminários acontecem em eventos culturais. Sua leitura e aproveitamento do estruturalismo, principalmente da Linguística de Saussure e da Antropologia de Lévi-Strauss, o deixam ainda mais perto de outros pensadores também, em um determinado momento, considerados estruturalistas.

No Brasil, a entrada da teoria lacaniana acontece durante os anos 70 quando Durval Cecchinato funda com outros colegas (1975) o primeiro círculo lacaniano do país; antes, porém, havia ensinado a teoria lacaniana no Departamento de Filosofia da Unicamp. Também em 1975, Magno Machado Dias, analisado por Lacan, funda com Betty Milan, o Colégio Freudiano do Rio de Janeiro.

A teoria lacaniana, porém, também não ficou restrita aos círculos psicanalíticos no Brasil e nos Estados Unidos. Lacan entrou nos departamentos de filosofia e literatura das universidades brasileiras e norte-americanas junto com outros autores considerados estruturalistas como Michel Foucault e Jacques Derrida. E entrou no bojo de uma crítica à noção de sujeito herdada da filosofia desde Descartes à Fenomenologia e também como uma continuação do trabalho de Freud.

Ao lançar mão de Lacan para se contrapor a uma noção de modernidade, Rosalind Krauss trabalha com a noção de inconsciente:

---

o grupo hegemônico de Breton. Cf SURYA, Michel. *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*. Paris: Gallimard, 1992, cap III "La revue à tête de bête: *Minotaure*", p. 234; e GROSRICHARD, Alain. "Dr Lacan, 'Minotaure', Surréalistes/ Rencontres". In. *Regards sur Minotaure/ La revue à tête de bête*. Genève: Musée d'art et d'histoire, 1987, p. 159.

“Lacan pictures the unconscious relation to reason, to the conscious mind, not as something different from consciousness, something outside it. He pictures it as inside consciousness, undermining it from within, fouling its logic, eroding its structure, even while appearing to leave the terms of that logic and that structure in place.”<sup>33</sup>

Se a noção de inconsciente havia ficado relegada às margens da razão, dominada pelo *cogito* desde Descartes e garantindo os avanços de uma modernidade que se caracterizava pela dominação, pela vontade de ordem, com o trabalho de Freud o homem perde a certeza de suas ações. O próprio Freud havia dito que o homem passou por três grandes ataques a seu narcisismo: o de Copérnico, que tirou o homem do centro do universo (ataque cosmológico), o de Darwin, que tirou o homem do centro da criação (ataque biológico), e o dele mesmo, que mostrou que o homem não era senhor de seus atos, não controlava totalmente aquilo que fazia, pois o consciente repousava sobre o inconsciente (ataque psicológico)<sup>34</sup>. Pois é esta noção, retrabalhada por Lacan<sup>35</sup> — O inconsciente tem a estrutura da linguagem — que Krauss incorpora para ensaiar saídas da modernidade.

“The optical uncounscious will claim for itself this dimension of opacity, of repetition, of time. It will map onto the modernist logic only to cut across its grain, to undo it, to figure it otherwise. Like the relation

---

<sup>33</sup> KRAUSS, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass./London, England: The MIT Press, 1996, p. 24.

<sup>34</sup> FREUD, Sigmund. “Una dificultad de psicoanalisis”. In. *Obras completas Volumen II*. Trad. Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1948, p. 1016.

<sup>35</sup> Cf “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, “Função e campo da fala e da linguagem na psicanálise” e “A direção do tratamento e os princípios de seu poder”. In. LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

between the L Schema and the Klein Group, which is not one of rejection, but one of dialectics.”<sup>36</sup>

Essa dialética é exatamente o que caracteriza a posição da pós-modernidade em relação à modernidade. Não seria ela apenas um ultrapassamento da modernidade, mas também um questionamento de suas bases, de seus mitos, a sensação de um tempo de clausura, um tempo de desconfiança em que as certezas só podem ser fruto de negociações. A pós-modernidade, como o próprio termo indica, aponta ao mesmo tempo para um depois, ou seja, para algo diferente, com sua própria singularidade, e para o mesmo, a modernidade. Em outras palavras, a pós-modernidade é ser e não ser ao mesmo tempo, é aquilo que conhecemos como o mais familiar, o mais próximo de nós, mas também o mais estranho, o mais sinistro.

Para usar a expressão de Lyotard, o que caracteriza os nossos tempos é o declínio dos grandes relatos, o fato de a crença na teleologia das narrativas mestras ter atingido um ponto do qual é impossível voltar, mas também impossível apostar em uma outra certeza que nos garantisse as promessas de felicidade de um futuro controlado pela racionalidade e fundamentado em bases sólidas. A partir deste limite, apenas vislumbramos um futuro que se apresenta na forma de um perigo absoluto: “Ele é o que rompe absolutamente com a normalidade constituída e por isso somente se pode anunciar, *apresentar-se*, na espécie da monstruosidade”<sup>37</sup>. Ele é, poderíamos dizer, dêitico, vazio, apenas um signo que pode ser preenchido de várias maneiras a partir de diferentes posições subjetivas, sem nenhum valor absoluto.

Sabemos que a discussão sobre o pós-moderno tem origem no campo da arquitetura, como uma reação ao funcionalismo e ao fracasso de uma idéia que começa com o Bauhaus, em 1919. Se para os modernos do Bauhaus o útil era igual ao belo, os arquitetos americanos nos anos 60 e 70 passariam a trabalhar contra a noção de funcionalismo denunciando que a modernização levada a cabo

---

<sup>36</sup> KRAUSS, R. Op. Cit. p. 24.

<sup>37</sup> DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Editora da USP e Perspectiva, 1973, p. 6.

pelos arquitetos formados pela idéia de que a forma segue a função levou não à emancipação, mas à alienação crescente do homem. Os novos arquitetos, então, passam a se servir do passado como um arquivo, a descobrir a beleza das ruas de Las Vegas, a utilizar os processos de montagem e colagem para construir seus edifícios.

A partir da arquitetura, o pós-moderno expandiu-se para outras áreas significando a cada momento, a cada debate, uma estratégia diferente. Para alguns, como Jameson, ele marca uma nova etapa do capitalismo; para outros, como Umberto Eco, é uma categoria espiritual, um modo de operar; para Lyotard, o pós-moderno se identifica a uma crise generalizada da legitimidade dos saberes; outros ainda, buscam no pós-moderno traços de estilo analisando obras de artistas contemporâneos. A grande dificuldade, no entanto, como assinalou Antoine Compagnon, é pensar o pós-moderno sem repetir a lógica do moderno<sup>38</sup>. Mas essa dificuldade é exatamente o que torna a noção de pós-moderno uma noção complexa que toma forma à medida que os autores esclarecem seus objetivos e suas posições. A meu ver, moderno e pós-moderno não estão de maneira nenhuma dissociados, mas, como bem exemplificou Rosalind Krauss, se relacionam como o inconsciente ao consciente. Não é algo diferente do moderno, mas alguma coisa que de dentro dele vai minando-o, erodindo sua estrutura, mesmo quando dá mostras de deixar sua lógica intacta. A relação entre os dois termos, repito, é complexa e não se pode falar de pós-moderno, sem se discutir a modernidade, seus projetos, seu esgotamento, etc. Uma das formas de se definir esta noção tão escorregadia seria que o pós-moderno é uma forma de ensaiar saídas para uma modernidade exausta.

O debate sobre o pós-moderno nos leva a uma grande variedade de posições e de argumentos que definem estratégias textuais e posições subjetivas. A de Ronaldo Brito, por exemplo, parece estar mais próxima de Clement Greenberg ou mesmo de Fredric Jameson na sua recusa de abrir mão dos valores da alta cultura e na sua intenção de enxergar o pós-moderno como

---

<sup>38</sup> COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996, p. 120.

um estilo que abandona o radicalismo dos modernismos. Por isso, sua idéia de que o pós seria um pré e mesmo um antimodernismo. Cacaso, embora não participe especificamente do debate, por sua aversão à teoria — a dos outros, claro — prefere manter sua posição de intelectual moderno que legisla sobre o gosto, com um tom de cumplicidade quase paternalista com o leitor. Em sua poesia, no entanto, podemos muitas vezes ler o recalcado que emerge como o monstro acéfalo de “Sem nome”. Neste caso, poderíamos dizer que o pós-moderno surge de dentro deste modernismo revisitado sem inocência. Para os críticos de *October*, o pós-moderno é uma maneira de se reagir a uma modernidade que se pretende consensual, mantendo assim a tradição de uma crítica que teima em operar contra. Contra o consenso, contra o capitalismo, contra uma arte domesticada, contra a naturalização das relações.

## À guisa de conclusão: é preciso tirar uma lição?

“Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados.”

Deleuze

É preciso terminar, concluir, retirar desses fragmentos colados uma lição. Mas, é possível? Será mesmo necessário? Concluir, sabemos, vem do latim *concludo*, *-is*, *-ere*, *-clusi*, *-clusum*, e quer dizer enclausurar, conter. Como conter o fluxo de uma narrativa que a rigor permanece aberta ainda nos dias de hoje? Que lições tirar das guerras teóricas que ocuparam os intelectuais durante duas décadas no esforço de encontrar saídas para uma crise de credibilidade? Permanecemos hoje ainda entre o alto e o baixo, embora as fronteiras tenham ficado cada vez menos precisas; até mesmo a universidade, caracterizada antes como uma espécie de museu que guardava o tesouro da alta cultura, abriu suas portas para os temas do baixo. Entre alunos e professores, vemos se enfraquecer a cada ano a importância da herança literária, filosófica; os livros antes tão venerados ficam agora nas estantes acumulando pó. Sloterdijk, em seu *Regras para um parque humano*, depois de mostrar como a filosofia havia sido criada como um meio de telecomunicação escrito fundado na amizade, descreve assim o tempo presente:

“O que ficou para nós no lugar dos sábios são os seus textos em seu rude brilho e crescente obscuridade; eles

ainda aparecem em edições mais ou menos acessíveis, eles ainda podem ser lidos, se ao menos soubéssemos por que deveriam ainda ser lidos. É seu destino ficar em silenciosas prateleiras, como cartas armazenadas no correio que não mais serão reclamadas — imagem ou ilusão de uma sabedoria em que os contemporâneos não mais acreditam — enviadas por autores que não sabemos mais se ainda podem ser nossos amigos.”<sup>1</sup>

A presença dos *media* em nosso mundo alcançou dimensões globais. Sabemos que cada gesto na esfera pública é hoje formatado por dispositivos mediáticos. Derrida forjou mesmo uma palavra que define a atualidade, artefactualidade (*artefactualité*)<sup>2</sup>, para dar conta de um processo de produção de realidades por uma rede cada vez mais poderosa de mídias. Não se trata, aqui, no entanto, de lamentar o tempo presente, mas apenas de apontar para uma situação que nos atravessa de maneira peculiar. Digo nos atravessa pensando em nosso objeto de estudo, a literatura, e sua “desimportância” contemporânea.

O que vemos no debate mapeado neste trabalho é o esforço de encontrar saídas para um impasse, ou até mesmo o esforço para conter aquilo que por definição não pára de passar. Tanto Ronaldo Brito quanto Cacaso viveram as décadas de 70 e 80 entre os *spots* e as *academias*, para usar a expressão forjada por Ronaldo Brito para dar conta do beco sem saída em que se achavam os intelectuais naqueles anos. As teorias que receberam de herança não tinham como lidar com o fato avassalador da cultura mediática: Ronaldo Brito especializou-se no campo das artes plásticas, Cacaso namorou as “liberdades” do mercado como letrista de música popular e, antes de morrer, escrevia versos bastante distantes do modelo da alta cultura letrada. Na guerra das teorias,

---

<sup>1</sup> SLOTERIDJK, Peter. *Regeln für den Menschenpark*. Frankfurt: Suhrkamp, 1999. Tradução minha, inédita.

<sup>2</sup> DERRIDA, Jacques et STIEGLER, Bernard. *Échographies de la télévision*. Paris: Galilée-INA, 1996, p. 11.

preferiram manter-se ao lado dos que construíam as trincheiras para tentar evitar a invasão francesa, sem perceber que o grande relato da narrativa revolucionária havia caducado e que com novas teorias poderiam repensar os pressupostos de suas próprias práticas e ensaiar saídas para o impasse.

A virada dos Estudos Culturais e dos estruturalismos, que havia começado ainda nos anos 50 com os trabalhos de Raymond Willams e Claude Lévi-Strauss, iria transformar a direção dos estudos literários. Sob o impacto da noção de cultura e depois de se libertar da prisão da estrutura, os estudos literários deixariam os limites do texto para voltar a se imiscuir na rede social, desta vez sem a vergonha de ser apenas reflexo da infraestrutura. O novo paradigma iria questionar os limites do cânone, incluir as produções até julgadas indignas de serem objeto de estudos na universidade, e desmontar as certezas em que nos amparávamos para produzir saber.

Assim, o novo objeto tão procurado pelos teóricos da primeira metade do século, os formalistas russos, por exemplo, iria desmanchar-se<sup>3</sup> quando o social e o histórico voltam a ocupar a cena literária informados por um pensamento que tenta dar conta de um novo paradigma, ou de uma nova sensibilidade, e que procura nas margens, nos limites, nas práticas culturais, material para um novo ciclo de interpretação<sup>4</sup>. A teoria ataca então os centros (o logocentrismo, o falocentrismo, o etnocentrismo), a história dos grandes vultos<sup>5</sup>, a metafísica, os grandes relatos e dá espaço a uma paraliteratura que se abastece de várias fontes e não apenas do cânone literário. Em vez das certezas e do “fechamento

---

<sup>3</sup> De certa forma, a teoria cumpria o mesmo destino de “desmanche” das diferentes artes: a pintura havia deixado a figuração, depois abandonado os suportes tradicionais até se desmaterializar na arte conceitual: a música romperia as fronteiras do sistema tonal, criando outros (o dodecafônico) e incorporando sons até então considerados não-musicais para chegar ao silêncio; a literatura desmancharia os gêneros e a própria sintaxe, etc

<sup>4</sup> Um sintoma deste fato pode ser observado no abandono de Foucault da questão literária. cf RAJCHMAN, John. *Foucault: A liberdade da Filosofia*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, , 1987, especialmente o primeiro capítulo à página 13.

<sup>5</sup> Para um primeiro contato com as mudanças de ponto de vista na História cf BURKE, Peter, *A escola dos Annales 1929-1989/ A revolução francesa da historiografia*, São Paulo: Unesp, 1992. Logo no prefácio, o historiador inglês lista as idéias diretrizes da revista *Annales*: “Em primeiro lugar, a substituição da tradicional narrativa de acontecimentos por uma história-problema. Em segundo lugar, a história de todas as atividades humanas e não apenas história política. Em terceiro lugar, visando completar os dois primeiros objetivos, a colaboração com

sistêmico do estruturalismo e do marxismo formalista-dogmático”, a teoria incorporava “a incerteza e a abertura como fatores constitutivos da produção de conhecimento”<sup>6</sup>. A discussão sobre a modernidade e a pós-modernidade, sobre as fronteiras entre a indústria cultural e a alta cultura, a entrada em cena das literaturas dos países periféricos e das minorias produzem um novo sentido para a literatura que, a partir de então, passa a englobar discursos filosóficos, históricos e de outras disciplinas das ciências humanas e físicas, biografias, autobiografias, cartas, fragmentos, ensaios e o jornalismo, sob a ótica das práticas culturais. Este novo paradigma alimenta-se da contribuição de várias disciplinas para dar conta de uma prática concebida agora como um modo de ler as concepções de mundo; uma prática regida por um conjunto de regras e cujo centro de operação seriam as instituições, espaços de articulação de discursos. Um modo de leitura que, em vez de isolar os textos para procurar sua essência ou tentar provar a tese de uma textualidade generalizada, os confrontaria com outras práticas culturais de maneira a produzir novos efeitos de sentido<sup>7</sup>. Como na prática de Brito com as artes plásticas, aqui a figura privilegiada é a do leitor, este personagem de uma “era da suspeita”<sup>8</sup> que desconfia de tudo e que entra no jogo agônico dos sentidos sem a inocência de outros tempos, com a incumbência de inventar respostas para os enigmas. Central ainda nesta nova visão é a idéia de cultura que, como mostrou Raymond Willams, corresponde às “práticas sociais e relações culturais que produzem não só ‘uma cultura’ ou ‘uma ideologia’ mas, coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidades e determinações constantes, mas

---

outras disciplinas...” páginas 11 e 12. cf também WHITE, Hayden, *Meta-história*, São Paulo: Edusp, 1992.

<sup>6</sup>cf MORICONI, Ítalo, *A provocação pós-moderna/ Razão Histórica e Política da Teoria Hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim/ UERJ, 1994, página 35.

<sup>7</sup> Segundo Eagleton “seria mais útil ver a ‘literatura’ como um nome que as pessoas dão, de tempos em tempos e por diferentes razões, a certos tipos de escrita, dentro de todo um campo daquilo que Michel Foucault chamou de ‘práticas discursivas’”. Se alguma coisa deve “ser objeto de estudo, este deverá ser todo o campo de práticas, e não apenas as práticas por vezes rotuladas, de maneira um tanto obscura, de ‘literatura’”. cf EAGLETON, Terry, *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, página 220. Para as relações entre a noção de prática e discurso cf MORICONI, Ítalo, *Op. Cit.*

<sup>8</sup> cf SARRAUTE, Nathalie, “L’ère du soupçon”. In *L’ère du soupçon*, Paris: Gallimard, 1956.

também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais”<sup>9</sup>.

É nesse tempo de mudança que se insere a prática dos críticos que acompanhei neste estudo. Não só os brasileiros, mas também os norte-americanos produziram sua prática crítica em um ambiente de luta teórica, de recomposição do campo, de negociação e mudança no cânone. O que fica deste debate é sempre a questão do valor, quem atribui valor a que e como. De qualquer forma, os dias de demonização da teoria parecem ter ficado para trás e o que se ouve ainda hoje são apenas lamentos de quem vive batendo na corda da decadência. Sabemos que sem a discussão da teoria tornamo-nos apenas leitores ingênuos, sem a capacidade de compreender o debate contemporâneo e sem saber nos posicionar entre pós-colonialistas, neomarxistas, subalternistas, derridianos, deleuzianos, foucauldianos, etc. E sabemos ainda que o mais importante é manter o aprendizado dos signos.

Qual seria então a lição a ser tirada deste trabalho? Qual a conclusão? Talvez fosse melhor responder com Deleuze<sup>10</sup> que a gente sempre aprende com os signos perdendo tempo e não assimilando conteúdos objetivos; e com Bataille, que a lição está na energia despendida e na maneira como aprendemos a “despensar” as categorias tradicionais.

---

<sup>9</sup> cf WILLAMS, Raymond, *Cultura* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, página 29, e também o primeiro capítulo de *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

<sup>10</sup> DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, p. 22.

## **BIBLIOGRAFIA**

**Do grupo *October*:**

FOSTER, Hal. *Compulsive Beauty*. (third printing) Cambridge, Massachusetts/London, England: MIT Press, 1997

\_\_\_\_\_. *The Anti-Aesthetic/ Essays on Postmodern Culture*. Cambridge, Massachusetts/London, England: MIT Press, 1997.

HOLLIER, Denis. *La prise de la Concorde/ suivi de Les dimanches de la vie/ Essais sur Georges Bataille*. Paris: Gallimard, 1993.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts/London, England, 1996.

\_\_\_\_\_. *The Optical Unconscious*. (fourth printing) Cambridge, Massachusetts/London, England: MIT Press, 1996.

MICHELSON, Annette, KRAUSS, Rosalind, CRIMP, Douglas and COPJEC, Joan. *October/The first decade 1976-1986*. (second printing) Massachusetts: MIT Press, 1988.

\_\_\_\_\_. *October/The second decade 1986-1996*. Massachusetts: MIT Press 1997.

OWENS, Craig. *Beyond Recognition/ Representation, Power, and Culture*. Berkeley: Los Angeles, London: University of California Press, 1992.

**De Cacaso e Ronaldo Brito:**

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo/ Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

CACASO (BRITO, Antonio Carlos de). *Não quero prosa*. Organização e seleção Vilma Arêas. Campinas e Rio de Janeiro: Editora da Unicamp/Editora da UFRJ, 1997.

\_\_\_\_\_. *A palavra cerzida*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1967.

\_\_\_\_\_. *Beijo na boca e outros poemas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Mar de mineiro (poemas e canções)*. Rio de Janeiro: 1982.

**Bibliografia geral:**

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1977.

BATAILLE, Georges. *Oeuvre Complètes I Premiers Écrits 1922-1940*. Paris: Gallimard, 1970.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

\_\_\_\_\_. *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas/ Magia e técnica, arte e política*. (4ª ed.) São Paulo: Brasiliense, s/d.

\_\_\_\_\_. "Experiência". In. *Reflexões: A criança, o brinquedo, a educação*. Trad. M.V. Mazzari. São Paulo: Sumus, 1984.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1981

CASULLO, Nicolau (compilación y prólogo). *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1989.

COMPAGNON, Antoine. *O cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P.B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

\_\_\_\_\_. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum.*  
Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos.* Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia.* Trad. Míriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques et STIEGLER, Bernard. *Échographies de la télévision.*  
Paris: Galilée-INA, 1996.

\_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão.* Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

EISENSTEIN, Serguei. *Reflexões de um cineasta.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer.* Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

\_\_\_\_\_. "Introducción al narcisismo". In. *Obras completas volumen I.* Trad. Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1948.

HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-Modernismo e Política.* Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

\_\_\_\_\_. *26 poetas hoje.* Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

KOFMAN, Sarah. *A influência da arte. Uma interpretação da estética freudiana*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários em tempo de imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta, 1991.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

\_\_\_\_\_. *O seminário/ livro 11, os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

\_\_\_\_\_. "Adorno come diavolo". In *Dispositivos Pulsionales*. Trad. José Martin Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.

MACHADO, J. Pinheiro. *Opinião X Censura*. Porto Alegre: LPM, 1978.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Org., preparação do texto e notas Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Praga a Paris*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

MESSEDER PEREIRA, Carlos Alberto. *Retratos de Época/ Poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Edições Funarte, 1981.

MILLER, Hillis. "O crítico como hospedeiro". In. *A ética da leitura/ Ensaaios 1979-1989*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MORICONI, Italo. *Ana Cristina César*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

\_\_\_\_\_. *A provocação pós-moderna: razão histórica e política da teoria hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SANTIAGO, Silviano. "Democratização no Brasil – 1979/81 (cultura versus arte)". In. ANTELO, R. e al. (orgs). *Declínio da arte / ascensão da cultura*. Florianópolis: Abralic/Letras Contemporâneas, 1998.

SIMON, Iumna Maria e DANTAS, Vinícius. "Poesia ruim, sociedade pior". In. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, número 12, junho de 1985, p. 48.

SLOTERDIJK, Peter. *Mobilização copernicana e desarmamento ptolomaico/ Ensaio Estético*. Trad. Heidrun Krieger Olinto. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

SOUZA, Eneida Maria de. "Querelas da crítica". In. *Traço crítico*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora da UFMG/Editora da UFRJ, 1993

SURYA, Michel. *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*. Paris: Gallimard, 1992.

SUSSEKIND, Flora. "Rodapés, tratados e ensaios". In. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.

\_\_\_\_\_. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

WILLAMS, Raymond. "Marxism, Structuralism and Literary Analysis". In. *New Left Review* 129, Sept-October 1981, p. 51.

\_\_\_\_\_. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e Literatura*. Trad. Waltersir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

**CORPUS**

## Textos de Cacaso<sup>1</sup>:

- 1) *A resenha encalacrada e outros assuntos* — Opinião n° 53, 9 de novembro de 1973 (não incluído no livro *Não quero prosa*)
- 2) *Transformações, morcegos e mamãos* — Opinião n° 71, de 18 de março de 1974 (no livro *Não quero prosa* (p. 134) chama-se *Morcegos e mamãos*)
- 3) *As aparências ainda enganam* — Opinião n° 89, 22 de julho de 1974 (*Meteoros sonoros*, nome do artigo no livro *Não quero prosa* — p. 66)
- 4) *A situação marginal* — Opinião n° 104, de 1 de novembro de 1974 (não está no livro)
- 5) *Dois compromissos* — Opinião n° 158, 14 de novembro de 1975 (versão do livro é dif), no jornal estão publicadas juntas as resenhas dos livros de Thiago de Mello e de Ferreira Gullar que no livro foram divididas em duas resenhas distintas *Dentro da noite veloz*, p. 200, e *Poesia comprometida*, p. 123)
- 6) *Bota na conta do Galileu, se ele não pagar nem eu* — Opinião n° 160, de 28 de novembro de 1975 (não está no livro)
- 7) *Murilo Mendes/ Eros psicopompos e hedonismo antropoplástico* — Opinião 198, 20 de agosto de 1976 (no livro *Não quero prosa* chama-se *Uma antologia de Murilo Mendes*, p. 173)
- 8) *inclusive...aliás* (conto) — Novos Estudos Cebrap n.º 14, pp 68-70, fevereiro de 1986
- 9) *Buziguim* (conto) — Revista Novos Estudos Cebrap n.º 19, dezembro de 1987

---

<sup>1</sup> Os textos incluídos no corpus foram aqueles que apresentaram diferenças em relação ao publicado em *Não quero prosa*, livro editado pela UFRJ e Unicamp. Além das mudanças no texto, muitos títulos foram alterados, a meu ver, para pior como, por exemplo, no caso da resenha de livro de Murilo Mendes. No livro, o título é *Uma Antologia de Murilo Mendes*, enquanto no jornal *Opinião* era *Eros psicopompos e hedonismo antropoplástico*. Além disso, a indicação do artigo “Com a boca na botija” está errada: em vez de *Almanaque* n° 6, de 1978, o correto é *Almanaque* n° 10 de 1979. Há ainda diferença na marcação dos parágrafos e nos destaques. Vale ressaltar que o livro não tem índice, o que torna o trabalho do leitor enfadonho.

## A resenha encalacrada e outros assuntos

Escrever uma resenha é como fabricar uma mercadoria e depois colocá-la em circulação para consumo anônimo. Na verdade não conheço meu leitor, nada sei de suas taras e virtudes, não consigo imaginar com quantos paus costuma fazer sua canoa. Medito com meus botões: neste exato momento que obscuras idéias ou que impulsos nobres percorrem a delicada alma de quem me lê? Ante o profundo silêncio creio ser possível, não obstante, um par de suposições.

Certamente estarei sendo injusto se imaginar que meu leitor não é versado em sortidas frivolidades, ou que não morre de curiosidade para saber da vida alheia. Afinal, somos todos humanos. Outrossim, creio não estar desabonando a verdade ao supor que, em questões de literatura, meu solicitado leitor não seja nenhuma sumidade. Não vejo, todavia, motivo para melindres: afinal, existe por aí um bom par de doutores nas *belas letras* que certamente roubam a nosso sensível leitor a primazia em questões de ignorância literária. Mas voltemos à vaca fria.

A natureza que generosamente favoreceu o leitor com suficiente dose de bom senso não fez mais do que prepará-lo para certas ocasiões, em que o contato com assunto especializado requer atividade do espírito e inércia do corpo. Se o caro leitor neste momento pratica seu matinal teste de Cooper, ou espoja-se nos lençóis à espera do sono, peço a fineza de mudar de canal.

Aos gatos pingados que sobraram presto informações: a meta desta resenha é comentar o livro *O Escorpião Encalacrado*, de Davi Arrigucci Jr. Ao contrário do que os mais argutos estão supondo, não se trata de monografia sobre insetos venenosos, mas sim de estudo crítico sobre o conjunto da obra do escritor argentino Julio Cortázar.

Vejam a complicação arrumada: pretendo falar sobre um livro, que fala sobre uma obra, que pretende falar da realidade, e ainda espero que meu leitor forme, sobre as mal traçadas linhas que lê, sua própria opinião. Mas se observarmos atentamente, veremos que a enorme distância que separa os pontos extremos desta seleção (a realidade da qual parte Cortázar, e esta resenha, da qual parte o leitor) é apenas aparente. E por uma razão ao mesmo tempo simples e fundamental: é que a realidade da qual parte Cortázar é, virtualmente, a mesma na qual vive o leitor, e que não por coincidência é ainda comum ao autor do livro que devo comentar, e também a mim, que pretendo fazê-lo. Ou seja: é porque existe um mundo comum a todos nós, produtos de nossa própria prática histórica, que podemos nos entender. As várias formas de linguagens, seja a ficção ou sua crítica, seja esta resenha ou qualquer conversa de rua, todas elas se referem, com mais ou menos mediações, à mesma realidade.

Vejamos, p. ex., um ponto a partir do qual a experiência vivida mais imediata de meu leitor pode servir de perfeito fio condutor para introduzi-lo no tema “especializado” que trataremos. Sempre que um indivíduo lê um romance ou entra em contato com outras formas de ficção, é levado a tomar posição e manifestar seu “gosto” pessoal por tais obras. Gostar ou não gostar, ou mesmo ficar indiferente, são modos de reagir que prefiguram, num nível ainda elementar e pré-teórico, um problema central da crítica artística: a questão do valor das obras.

Para comentar o livro de Davi Arrigucci mudarei de tom e de registro, fenômeno que pode ser interpretado como *expediente técnico*. Antes do término da resenha, solicitarei novamente a colaboração mais direta do leitor, com quem espero trocar algumas idéias.

## **A quem a obra presta contas**

A obra literária, como qualquer outro produto humano, pode ser de boa ou de má qualidade, pode ser dotada de maior ou menor grau de autonomia, etc. Como qualquer outro objeto que é fruto de construção, a ficção também esbarra com o inevitável problema do *valor*. A obra não está aí para ter sua existência meramente constatada ou descrita, mas acima de tudo está exigindo *interpretação*. Neutralidade diante de coisas desiguais, na ficção ou na vida, só é possível na imaginação de quem acha que é possível, mas fora dela não é.

Por outro lado, que critérios são estes que autorizam o crítico a emitir juízos de valor sem ser arbitrário? Se a obra literária é objeto construído, é de se supor que a crítica trabalha nos limites desta construção, no âmbito de sua *lógica interna*, pesquisando o grau de coerência e integração entre os elementos formadores daquele mundo ficcional. Em poucas palavras, o que interessa são os problemas de composição, ligados a estrutura da obra e sua autonomia.

Progredimos um pouco, mas chegamos num outro ponto de partida: pois da ótica da interpretação do valor artístico, é precisamente aqui que os problemas começam. Com que ingredientes e materiais o escritor trabalha? Sua liberdade de inventar é absoluta, função de talento e arbítrio pessoais, ou sofre restrições do lado do próprio objeto literário? A quem presta contas a obra: às fixações de seu criador, à autoridade do crítico, ao gosto do leitor ou à si mesma?

Se a interpretação de qualquer obra passa por todos esses pontos, a interpretação da obra de Julio Cortázar leva tais indagações às últimas conseqüências. A extrema complexidade de tal literatura coloca questões que são duro desafio para a crítica, exigindo dela que passe pelos mesmos riscos e relativizações por que passou seu próprio objeto. Ao nosso ver o enorme mérito de Davi Arrigucci está em ter dado uma resposta crítica no alto nível exigido pela obra que analisa. Sobre a

posição de *O escorpião encalacrado* nos quadros de nossa vida intelectual acadêmica falaremos mais tarde. Veremos agora o problema central colocado pela literatura de Cortázar à ficção moderna, para que por ele possamos medir o alcance e a profundidade que nos ocupa.

A tradição experimental da arte moderna, somada ao radicalismo natural que daí emerge, tem revelado em algumas de suas principais tendências, o que poderíamos entender como vocação a certo *niilismo estético*. A chamada arte moderna carrega em seu próprio ventre o veneno que dissolve, é como se sua estrutura fosse lentamente incorporando impulsos internos de autodestruição, e a fatalidade desse movimento, aparentemente, parece fugir ao controle dos próprios artistas.

É dentro desta tradição moderna que Davi Arrigucci vai situar o projeto de Cortázar, sua tentativa de expressar uma realidade inalcançável e plena: “A exigência de se atingir o que as palavras não podem dizer acaba por exigir também a tematização do próprio ato de narrar, ou melhor, da sua possibilidade. É como se a narrativa se tornasse uma narrativa em busca de sua própria essência, centrando-se sobre si mesma. A narrativa de uma busca se faz uma busca da narrativa. Ao tematizar uma busca essencial, tematiza-se a si própria”. (pág. 21).

Já não se trata apenas, como no romance tradicional, de contar o itinerário sem saída de um herói problemático, mas sim de uma *narrativa problemática*. Davi prossegue: “Não é somente o herói que não consegue alcançar os valores autênticos ao fim da busca; a própria narrativa, enquanto linguagem da busca, titubeia quanto ao modo de indagar esses valores adequadamente, ou, pelo menos, apresenta como crítica essa investigação. Incorpora, por isso, a hesitação ambígua à sua técnica de construção: defrontando-se consigo mesma, encaracola-se, volta-se contra si própria. A linguagem criadora é minada pela metalinguagem. O projeto para construir transforma-se, paradoxalmente, num projeto para destruir. A poética da busca se faz uma poética da destruição” (pág. 22).

Esse projeto rigorosamente radical de *busca e rebelião* permanente diante das próprias possibilidades da narrativa, lança a obra de Cortázar num labirinto dentro do qual sempre “voltam as voltas”, onde o ponto de chegada repõe surpreendentemente as condições iniciais de partida, onde a progressão não progride.

Acionando um poderoso arsenal de técnicas corrosivas, entre as quais a paródia, o efeito da dissonância, a fragmentação minuciosa da palavra, da sintaxe da frase, do texto inteiro e do próprio livro, a colagem de textos alheios, a exposição de um discurso teórico implícito que critica a ficção que o contém, etc., tudo isso leva a obra de Cortázar a extremos de ambiguidades que a fazem oscilar entre a desintegração caótica e o mais completo silêncio.

O exame dessa atitude destruidora em face da linguagem permite situar amplamente a estirpe à qual pertence Cortázar, e que atravessa o Romantismo, o Simbolismo, para atingir o ápice da força demolidora como o Dadaísmo e o Surrealismo, e seus desdobramentos contemporâneos. Mas a evolução de nosso autor é bem mais diversa do que aquele que ocorre com os nomes mais típicos do experimentalismo moderno, Mallarmé e Joyce, que parecem conduzir suas obras de modo linear e progressivo rumo ao impossível, através de um crescente estilhaçamento da linguagem. Como nota Davi, “mesmo após uma radicalização do aspecto demolidor de *Rayuela*, voltam os poemas (até sonetos) em que se imbricam as metáforas e os contos fantásticos, ao lado de reflexões críticas e da própria meditação sobre a impossibilidade de se ir adiante. Cortázar mantém em permanente tensão os pólos opostos que se digladiam na própria consciência criadora. A hesitação está no âmago da obra” (pág. 112).

Radical mas não suicida, Cortázar faz de seu projeto destruidor apenas um *meio*, sem dúvida sumamente problemático, para atingir uma forma superior de construção. Neste caso, quanto mais consequente for o autoquestionamento da narrativa, mais consequente será o resultado construído. Sem o risco da perfeição, não se atinge a perfeição do risco. É dentro desta sistemática que Davi estuda os três momentos fundamentais da obra de Cortázar: o da destruição anunciada

(*El perseguidor*), o da destruição visada (*Las Babas del Diablo*) e o da destruição arriscada (*Rayuela*). Nestes três ensaios, verdadeiros modelos de análise literária, Davi explicita, respectivamente, certos procedimentos sem os quais não seria inteligível a poética de Cortázar: o jazz, a fotografia e a montagem.

Convém agora insistir no ponto central, exatamente aquele onde os textos de Cortázar e o de Davi correm perigos semelhantes. Como interpretar, do ponto de vista de uma *teoria* literária, o experimentalismo técnico ininterrupto que reside o ritmo das vanguardas modernas? Como salvar a obra de Cortázar sem que seja preciso fazer concessões de método?

### **Alguns pontos polêmicos**

O que pretendemos aqui é apenas chamar a atenção para certas dificuldades que surgem do lado da *conceituação* da literatura enquanto arte. Ao abriremos o livro de Davi nos deparamos com algo surpreendente: onde estão aquelas intermináveis teorizações abstratas que são a marca registrada dos intelectuais brasileiros de agora? A novidade, e também o mérito, começam aqui: Davi não faz teoria da teoria, mas analisa obras. E é neste movimento essencialmente *prático*, sem o qual nenhuma teoria prova consistência, que expõe, implicitamente, sua visão orgânica da Literatura. E os problemas que é chamado a resolver em Cortázar são semelhantes àqueles que evita em sua própria análise, os impasses da *metalinguagem*. No âmbito da ficção, qual a importância temática de tais impasses?

Se o projeto básico de Cortázar é inseparável de uma busca de revelação do real, e se tal revelação não se fez sem a “desautomatização” dos moldes enrijecidos da linguagem, então cabe indagar sobre dois problemas centrais e vinculados: as novas relações que a linguagem artística deve estabelecer consigo mesma, para que possa estabelecer relações novas e mais profundas com o real que

pretende revelar. Se a linguagem não tem história autônoma e nem é fonte exclusiva das significações que elabora, isso é porque subjacente a ela, e relativizando-a estão as significações *mutáveis*, pré-formadas pela História, e que são a matéria-prima natural de qualquer arte.

Ora, ao se lançar na aventura radical metalinguística, a tendência da literatura é perder sua função essencialmente *mediadora*, desligando-se da História para ir à busca de um sentido que o transcende, e desde o início inatingível. É justamente esta vertigem do inalcançável que realimenta a retomada cada vez mais radical do projeto, o que, no plano da composição, parece liberar a linguagem para a possibilidade de um experimentalismo sem freios.

A perda da dimensão imanente das significações e de sua dependência estrita do caráter autoproduzido da história humana impede o reconhecimento de que, subjacente ao projeto de “invenção permanente”, pode estar se ocultando outro, aquele que tematiza a pura infinitude um vazio em constante variação técnico-formal. No limite, o que está em discussão é a viabilidade de uma renovação radical, *não formalista*, das formas e técnicas artísticas de representação. Do ponto de vista das categorias estéticas, trata-se de uma tomada de posição mais firme em relação ao valor problemático da *alegoria* (forma abstrata de significar) enquanto princípio estruturador da forma artística.

A obra de Cortázar está no centro destes problemas, e achamos que talvez haja, em certos pontos da interpretação de Davi Arrigucci, certa imprecisão a respeito. Por vezes temos a impressão de que o analista se deixou fascinar demais pelo texto que analisava, desta relação amorosa teria nascido certa cumplicidade capaz de interferir no julgamento. A enorme simpatia de Davi Arrigucci pela obra que estuda pode ser notada em seu próprio estilo, visivelmente inspirado na atmosfera criativa que emana da obra de Cortázar. Mas na raiz desta simpatia está uma atitude positiva, que cada vez mais vai se tornando rara entre nossos analistas da literatura.

## O mistério do Rio e de São Paulo

O leitor que me acompanha até aqui está convidado a meditar sobre um tema que não deixa de ter o seu mistério. Vejamos: por que será que o trabalho intelectual que se faz em São Paulo é tradicionalmente tão mais sério, em todos os sentidos, do que aquele que vinga no Rio? Pelo menos no âmbito acadêmico isto me parece uma verdade desconcertante: um ensaio do gabarito de *O escorpião encalacrado* dificilmente poderia ter sido feito no Rio, onde o estilo de reflexão intelectual que predomina tem outras características.

Ficando apenas no nível da constatação, já que as razões explicativas estão fora do alcance desta resenha, seria possível enumerar ao acaso alguns sintomas desta diferença. Primeiramente noto, no livro de Davi, uma atitude que me parece modelar: o absoluto respeito e atenção pela autonomia da obra que analisa, subordinando a tarefa crítica ao trabalho paciente e minucioso de interpretação e explicitação de seus significados.

A concepção que prevalece nos meios acadêmicos cariocas é bem outra: a teoria é quase sempre reificada, passando a si bastar a si mesma, e as obras literárias são como que apenas toleradas, um fardo de que a teoria se deve desfazer na primeira oportunidade. O importante é a teoria de cada um: as obras são *usadas* crescentemente apenas como *casos ilustrativos*, meras referências que servem para exemplificar a onipotência auto-suficiente das teorias. O leitor que quiser ver com seus próprios olhos pode consultar qualquer exemplar da *Revista de Cultura Vozes*.

Outro ponto que é notável no livro de Davi, altamente erudito e bem informado, é a ausência radical de qualquer concessão ao modismo intelectual, vício que na ilustração carioca é coisa crônica e de rotina. Correlata dessa atitude de Davi é a ausência de preconceitos e a completa independência intelectual com que incorpora à análise, sob controle rigoroso, as diversas contribuições de autores e teorias com quem não se identifica totalmente.

No prefácio escrito por Antonio Candido lemos o seguinte: “É curioso que no método de análise usado aqui não haja marca nenhuma da corrente mais em moda até bem pouco, o Estruturalismo”. Na serenidade desta constatação não deixa de haver certa ponta de ironia, pois Davi solicita, sempre que precisa, as idéias de Roland Barthes, Claude Bremond, Lévi-Strauss, etc., mas apenas na hora certa e para finalidades específicas a que servem. Esta atitude é praticamente inexistente no Rio, onde prevalece feroz campeonato entre grupos teóricos rivais, cada um representando religiosamente a seita epistemológica a que pertence, geralmente com sede na França. Um pequeno teste de cultura geral para distrair meu leitor: quem é o representante de Jacques Lacan no Rio? e o de Althusser? e o de Greimas? e o de Foucault? E debaixo desse clima muda-se de idéias como quem muda de gravata.

Mas nunca será demais recordar que Davi Arrigucci faz parte de uma equipe de estudiosos e pesquisadores que se formou sob a orientação intelectual segura e incomparável de Antonio Candido, sem nenhum favor nosso maior nome em assuntos de história e teoria literárias. Também não é demais antecipar a publicação próxima de uma tese sobre Machado de Assis, de um ex-assistente de Antonio Candido, Roberto Schwarz, e que é dos ensaios de interpretação literária mais vigoroso já produzidos no Brasil. Caro leitor: quais seriam os motivos que explicam o modismo e superficialismo da vida intelectual carioca? Para concluir, vejamos um fato interessante. Quando passou pelo Brasil Cortázar deu uma entrevista para o jornal Opinião (nº 15). Perguntado sobre suas relações com a crítica literária, respondeu: “Aqui no Brasil há um jovem chamado Davi Arrigucci, de São Paulo, que escreveu uma tese de doutorado sobre meus livros, que tem um título muito bonito em português. Fiquei fascinado porque é um livro maravilhoso. Não é um livro de elogio, é um livro de crítica, é uma tentativa de buscar as direções, as linhas de força de toda a minha obra. Porque eu escrevo um livro após o outro, sem pensar no anterior nem no que virá. Ele, como crítico muito inteligente, faz síntese, tem

uma mentalidade sintética e me mostra coisas que eu não podia suspeitar. Neste sentido, a crítica me é muito útil”.

## Transformações, morcegos e mamãos

Quando o primeiro homem pisou na lua, fez questão absoluta de não dar o primeiro passo com o pé esquerdo. Esta imagem, que a televisão se encarregou de distribuir pelo mundo inteiro, sintetiza com rara felicidade uma contradição exemplar da cultura moderna. Como é possível um piloto de nave espacial participar de superstições cuja origem remonta aos primórdios medievais? A coexistência de técnica do futuro com moral do passado é um dos padrões culturais típicos do presente. Como interpretar ocorrências tão desconcertantes? Pelo menos a respeito de um ponto parece haver concordância crescente: o mundo anda mesmo de pá virada.

Nunca foi tão difícil optar por duas idéias, avaliar o sentido deste ou daquele comportamento, manter estáveis as antigas convicções. Vejamos um paralelo arbitrário: imagine o leitor o que deve ter sido o estado de perplexidade experimentado pelo cidadão que viveu nos primeiros séculos de nossa era, no meio da violenta convulsão que foi a dissolução do Império Romano, misturada com o surgimento das formas primitivas do cristianismo. Que desfecho teria aquela louca transformação? Pois bem: guardando as inevitáveis diferenças, talvez estejamos vivendo hoje um estado análogo de perplexidade. Mais ainda, diante das proporções que a coisa assumiu de lá para cá, o destino do Império Romano parece não ter passado de um mero aperitivo, uma brincadeira em matéria de crise social. Ficou fácil entender o passado, mas o presente convulsionado, que experimentamos *agora*, limita o alcance de nossa consciência e amplia ao máximo nossa desorientação. A sensação de caos se generaliza. Tudo foi posto em questão, desde as formas de Estado até as regras de etiqueta. Princípio moral e sabão em pó são artigos perecíveis do mesmo gênero, são

bens de consumo *imediato*.<sup>1</sup> Nesta radical provisoriade instalada, que envolve coisas e valores, *a sensação de relativismo acaba se absolutizando*, e já não dispomos, *aparentemente*, de referências seguras para agir e julgar. Qualquer pessoa que diga qualquer coisa sobre qualquer assunto está tão certa ou tão errada como qualquer outra que diga qualquer outra coisa ou o contrário exato do que foi dito.

Ora, se o clima descrito chega a afetar as áreas onde as normas e padrões são tradicionalmente estáveis (instituições, família, etc.) imagine o leitor a quantas anda a discussão sobre *arte e literatura*, terrenos em si mesmos especialmente propícios à polêmica.<sup>2</sup> O que as chamadas vanguardas dizem e fazem, desdizem e desfazem<sup>3</sup> é algo que desafia a imaginação. Uns garantem que a arte está morrendo, chegando mesmo a participar ativamente de seu assassinato, outros retrucam<sup>4</sup> que ainda nem chegou a nascer e se oferecem como possíveis<sup>5</sup> parteiros, de cá se apregoa que a arte é ciência, de acolá que a arte é vida, etc. Os mais sofisticados, concretistas e discípulos de toda ordem<sup>6</sup>, enfatizam que “arte, hoje, é um problema de linguagem”, como se em qualquer outro momento da História tivesse sido, por ex., um problema de vias respiratórias<sup>7</sup>. Descobertas deste tipo são semelhantes<sup>8</sup> àquela que revela que a calvície, *hoje*, está estreitamente ligada à queda dos cabelos. Enfim, cada um na sua, *a arte é aquilo que dela se pensa e deseja*, pode ser um soneto, pode ser um arrote. E, nesta última hipótese<sup>9</sup>, exige-se em nome da liberdade de criação, que seja um arrote *novo, experimental*, distinto na forma e no conteúdo dos arrotos que davam nossos avós. **Um teste de surpresa para verificar se meu leitor está prestando atenção: qual foi a novidade específica da arte introduzida no último parágrafo? É permitido consultas ao texto. Pois**

---

<sup>1</sup> No livro, o texto começa na frase seguinte: “Nesta radical...”. (N.E.)

<sup>2</sup> No livro a frase aparece assim: “O clima descrito afeta áreas onde as normas e padrões são tradicionalmente estáveis (instituições, família, etc.), e mais ainda as questões de arte e literatura, terrenos em si mesmos mais propícios à polêmica.” (N.E.)

<sup>3</sup> No livro: “..., fazem e desdizem, ...” (N.E.)

<sup>4</sup> No livro, *juram* em vez de *retrucam* (N.E.)

<sup>5</sup> No livro, não aparece a palavra *possíveis*. (N.E.)

<sup>6</sup> A expressão *de toda ordem* não aparece no livro. (N.E.)

<sup>7</sup> No livro: “... como se em qualquer outro momento da história tivesse sido diferente.”

<sup>8</sup> No livro, em vez de semelhantes, iguais. (N.E.)

<sup>9</sup> No livro: “Neste último caso exige-se...”

vejam quantos são os ganhadores<sup>10</sup>: ao lado do extremo *relativismo* quanto à conceituação do *objeto*, tema tratado até aqui, temos agora um extremo *dogmatismo* quanto à *atitude* a ser adotada diante dele. Ou seja: é de todo indiferente que a arte seja isto ou aquilo (esta indagação chega mesmo a ser desprovida de sentido), *mas é absolutamente*<sup>11</sup> *imprescindível* que seja inventiva, *experimental*, em permanente mutação *técnica*.

A ênfase é deslocada da estrutura autônoma do objeto, com suas leis imanentes e diferenciadas, para o momento supostamente incondicionado do *puro fazer*. **Esta atitude tem sua lógica própria**<sup>12</sup>: se o que importa não é o objeto em si mesmo (tanto pode ser um soneto quanto um arrote), então a nova meta visada passa a ser a possibilidade abstrata de *experimentar* que o fazer artístico propicia, e aqui já estamos em pleno reino dos fetiches. Neste ponto, meu leitor certamente levantará o dedo, tentando se reabilitar o cochilo anterior<sup>13</sup>: mas que mal existe na atitude experimental diante de arte? Ao que eu ponderaria: nenhum, se tal atitude não estivesse, nas situações observadas, comprometida com uma visão *positivista* da técnica, abstratamente considerada e idolatrada<sup>14</sup>. **Saber o que é a arte: poucas questões horrorizam tanto as convicções do senso comum, sofisticadas ou não, cuja intolerância em face do assunto assegura a intocabilidade dos mitos individuais. A seguir, trataremos mais concretamente de alguns dos problemas levantados**<sup>15</sup>.

Quem é Gramiro de Matos, vulgo *Ramirão ão ão*? Se tal questão caísse num vestibular de cultura geral<sup>16</sup>, o índice de reprovação iria às nuvens. Endereçada a Jorge Amado, no entanto, seria prontamente elucidada: trata-se, nem mais nem menos, do mais importante ficcionista que o Brasil dispõe atualmente. Em pronunciamento na Academia Brasileira de Letras, afirmou<sup>17</sup>: “Gramiro realiza em seu livro *Urubu-Rei*<sup>18</sup> experiência

<sup>10</sup> O trecho em negrito não aparece no livro. (N.E.)

<sup>11</sup> Falta a palavra *absolutamente* no texto do livro. (N.E.)

<sup>12</sup> O trecho em negrito não aparece no livro. (N.E.)

<sup>13</sup> No livro, este trecho aparece assim: “O leitor poderá indagar: Mas que mal existe...”

<sup>14</sup> No livro, a frase está assim: “Ora não há mal algum, mas o caso é que essa atitude, na maioria das vezes, confunde-se com uma visão positivista da técnica abstratamente considerada e idolatrada.” (N.E.)

<sup>15</sup> O trecho em negrito não aparece no livro. (N.E.)

<sup>16</sup> A expressão *de cultura geral* está ausente do texto publicado no livro. (N.E.)

<sup>17</sup> No livro, em vez de *afirmou* aparece *Jorge diz*, (N.E.)

de linguagem que deixa para trás qualquer das outras tentadas ultimamente em nossas letras, a partir de Guimarães Rosa”. Já o crítico de vanguarda Moacyr, comentando o segundo livro de Gramiro, *Os morcegos estão comendo os mamãos maduros*<sup>19</sup>, no último número da *Revista de Cultura Vozes*<sup>20</sup>, adota linha semelhante de interpretação: “Desde Guimarães Rosa de *Grande Sertão: Veredas e Meu tio, o Iauaretê*, não vimos um escritor brasileiro de tantas e tão fecundas possibilidades criadoras no difícil (e quase sempre superado) campo da literatura”. E conseguir unificar tendências e preferências tão desiguais quanto as de Jorge Amado e de Moacyr Cirne é algo que torna ainda mais desconcertante a figura de *Ramirão*. Se um dos dois está certo, então o outro deve estar profundamente equivocado, e vice-versa. Basta comparar a opinião de ambos sobre o romancista Antonio Torres, autor de *Um cão uivando pra lua*<sup>21</sup> e *Os homens dos pés redondos*<sup>22</sup>. No jornal baiano *A Tarde*, de 2/12/73, Jorge Amado equipara Antonio Torres a Gramiro nos seguintes termos: “A Bahia nos dá, ao mesmo tempo, os dois mais sérios renovadores de nossa ficção, daquela mais avançada (...) Na ficção brasileira do ano de 1973, não sei de livros mais significativos e importantes que esses que aqui saúdo como realidades definitivas da história literária do Brasil”. Já Moacyr Cirne, no artigo citado, onde diz maravilhas de *Ramirão*, também diz o seguinte: “A prosa de Antonio Torres pode se transformar em simples obra existencialóide, sem maior significação para o projeto de uma verdadeira — e nova — literatura brasileira”.

Por tais exemplos, vê-se que Gramiro tem a capacidade de funcionar como uma espécie de poder mediador entre gregos e troianos, ponto de conciliação de visões opostas<sup>23</sup>. Mas uma terceira hipótese ainda não chegou a ser aventada, sem bem me pareça, talvez, a mais provável<sup>24</sup>. Não haveria, subjacente à concordância dos pontos de vista de Jorge Amado e Moacyr

---

<sup>18</sup> Urubu-Rei, Gramiro de Matos (Edições Gernasa, 1972, 125 págs, Cr\$ 10,00). (Nota do autor)

<sup>19</sup> Os morcegos estão comendo os mamãos maduros, Gramiro de Matos (Livraria Eldorado Editora, 1973, 183 páginas, Cr\$ 18,00). (N.A)

<sup>20</sup> A indicação de publicação na *Revista de Cultura Vozes* não aparece no livro. (N.E.)

<sup>21</sup> Ver comentário em Opinião nº 3.

<sup>22</sup> Ver comentário em Opinião nº 53.

<sup>23</sup> No livro, o trecho aparece assim: “Como se vê, Gramiro tem a capacidade de funcionar como mediador entre gregos e troianos. Um conciliador de visões opostas.”

Cirne sobre *Ramirão*, um engano *comum*? Na verdade, não é necessário que um dos dois esteja em erro e o outro não, tal como sugere a divergência de ambos sobre Antonio Torres<sup>25</sup>. Mas se o equívoco pode ser comum, suas motivações são certamente bem distintas. Essa mesma *diversidade de motivações*, que está na base da concordância sobre Gramiro, também está na base e explica o desentendimento sobre Antonio Torres. A pergunta a ser formulada é a seguinte: o que na obra desses autores suscita proximidade e distância entre as opiniões de Jorge Amado e Moacyr Cirne? No caso de Jorge Amado, a motivação parece estar menos nas obras consideradas, ainda que se sugira o contrário, do que na atitude generosa de escritor consagrado, baiano e bonachão, para com jovens valores que despontam. A atitude de estímulo, ainda que simpática e meritória, não deixa de ter algo de leviano e fácil.<sup>26</sup> No caso de Moacyr, o critério de verificação é outro, procede das obras e é muito coerente do ponto de vista literário. O que se valoriza e ressalta nos textos de *Ramirão* é o mesmo que se lastima e resente nos de Antonio Torres: certa noção de *originalidade* associada à experimentação técnica com a linguagem.

Esta tem sido, de resto, a posição de outros comentaristas dos livros de *Ramirão*. Ronaldo Periassu, no número citado da *Revista Vozes*, num texto retardatário que se esforça ao máximo para ser vanguardista<sup>27</sup>, afirma que Gramiro pratica “uma costura atômica da linguagem. Costureiro de alfabeto. Uma espécie de cientista da alquimia barroca”. Já Silviano Santiago, num artigo moderno e cheio de analogias superficiais, onde pretende delinear os traços gerais do que ele chama “estética da curtição”<sup>28</sup>, louva em Gramiro a capacidade de “transgredir os códigos linguísticos mais contundentes, o dicionário e a gramática, o léxico e a sintaxe”. Em todos esses casos, parece que estamos diante de concepções que fazem a apologia abstrata do experimentalismo, mistificando o papel a ser desempenhado na

---

<sup>24</sup> No livro: “Mas não haveria uma terceira hipótese?”. (N.E.)

<sup>25</sup> Trecho que falta no livro. (N.E.)

<sup>26</sup> No livro aparece a seguinte frase que não consta do texto publicado no jornal: “Não se deve esquecer de que dentro da história literária brasileira Jorge Amado é o maior de todos os compadres.” (N.E.)

<sup>27</sup> No livro, o trecho aparece assim: “Ronaldo Periassu, num texto eivado de cacoetes vanguardistas...” (N.E.)

<sup>28</sup> No livro *Não quero prosa*, esta frase aparece assim: “Já Silviano Santiago, num artigo cheio de analogias duvidosas...” (N.E.)

literatura pela *técnica artística*. Mas aqui chegamos no momento de dizer algo sobre o próprio texto ficcional de *Ramirão ão ão*<sup>29</sup>.

Segundo Gramiro, “o problema da comunicação é interessante. Eu, por exemplo, não entendo exatamente minha poesia”. Para o leitor avaliar se há qualquer exagero neste confissão, citamos aqui um trecho exemplar<sup>30</sup> de *Urubu-Rei*: Moxô morã rawõe ãa ra bo dakakirã kirã hunikui rawõe iôxiã urãã, ra bo piayaka ni morãxõ iôxi daci doto paia, rawõe ai iauxiixa, iôxi daçitronoxô”. Primeira tarefa para o leitor: identificar o tema do trecho acima, e desenvolvê-lo na forma de dissertação livre. Mas vejamos algo mais simples, ainda no mesmo livro<sup>31</sup>: “Ix’mi bonimaxô bagualão aan xoto botça is’ tupana itxamai kosmic’s diamamon chim chifrabule kamic’kiaki auana angaingaba ix’trabajo minõe nopuana õe mixôiai mikono minã cofo botça iônõa codex of course del ecomonhangaba losxotãe botiampola dakakãe cãe hunikui mama pici mayêverybody Mr. bôtõxõ rawãe txamiurupé congumel...” etc. Segunda tarefa para o leitor: passar a oração acima para a voz passiva. Uma outra afirmação de *Ramirão*, em entrevista a *Opinião*, pode ser oportunamente lembrada aqui<sup>32</sup>: “O papel social da arte é a arte experimental (...) A arte experimental provoca a vazação das informações ocultas do sistema”.

Segundo me parece, não sei se o leitor concorda, tudo indica que tais *experimentos* de Gramiro, altamente elogiados pelos críticos citados, são coisas abstratas e vazias de significado<sup>33</sup>. O problema da *inteligibilidade* do texto, aquilo que torna possível sua *compreensão*, e que, portanto, assegura a comunicação da obra, foi resolvido por sua supressão. No lugar de permitir a apreensão do *sentido* do texto, o que é um ato de apropriação subjetiva de seus significados internos<sup>34</sup>, coloca-se no seu lugar, como sucedâneo, a percepção puramente visual, tipográfica e exterior, de palavras mecanicamente encadeadas. Este é um caso típico de literatura que, não

---

<sup>29</sup> No livro: “Mas observemos mais de perto o próprio texto ficcional de *Ramirão ão ão*.”

<sup>30</sup> Em vez de exemplar, aparece no livro a expressão *ao acaso*. (N.E.)

<sup>31</sup> No livro: “E o leitor, entendeu? Pois vejamos algo mais acessível:” (N.E.)

<sup>32</sup> No livro: “Tarefa para o leitor: identificar o tema do trecho acima e desenvolvê-lo da forma de dissertação livre... Pois é isto: Como ficamos? *Ramirão* em entrevista, explicita as justificativas do seu método:” (N.E.)

<sup>33</sup> No livro: “Segundo me parece, não sei se o leitor concorda, tais experimentos são coisas abstratas, tendendo para o vazio.” (N.E.)

<sup>34</sup> No livro, não aparece a palavra *internos*.

satisfeita consigo mesma, parte para *imitar* algo que lhe causa admiração, quer *encarnar* os gestos e os objetos puramente plásticos e visuais<sup>35</sup>. É interessante observar que, enquanto o texto de Gramiro é desprovido de sentido ou é de sentido arbitrário e abstrato, suas declarações na entrevista são saturadas de intenções e valorizações, são cheias de *conteúdo*<sup>36</sup>. A relação entre prática artística e consciência *teórica* apresenta interesse<sup>37</sup>. Falando sobre seu processo de criação<sup>38</sup>, Gramiro diz: “Não posso controlar o que já surge incontrollável”. Ou seja: o produto foge ao controle do produtor, o que vem a ser a descrição de toda prática alienada<sup>39</sup>. Ora, a consciência artística e ideológica de Gramiro está fundada exatamente nas aparências desta prática. Se esta é alienada, pode ter, não obstante, a *aparência* de prática criadora, autônoma. Enfim, o que *Ramirão* faz (seus textos de ficção) e o que ele diz (declarações, etc.) pode merecer uma dupla crítica<sup>40</sup>. Porque ele *faz* uma coisa e pensa que faz outra, e porque *pensa* uma coisa e faz outra. Ou seja<sup>41</sup>: porque não pensa o que verdadeiramente *faz* (um experimentalismo formal) e porque não faz o que realmente *pensa* (uma literatura revolucionária).

É claro que tudo isso é muito relativo, mas também muito sintomático<sup>42</sup>. A linguagem ao se transformar em objeto de comércio, aspira à publicidade, **tal é a vocação de toda mercadoria**<sup>43</sup>. Por isso necessita incorporar as exigências da circulação, a *modernização* do artigo é garantia de seu sucesso junto ao público, ainda que este público seja constituído basicamente de especialistas e aficcionados<sup>44</sup>. **Afinal o que seria do crítico vanguardista se não existisse o experimento formal? Dentro da concepção que prevalece neste meio, forma nova é aquela que se diferencia tecnicamente da anterior; agora o novo é o diferente, parente**

<sup>35</sup> No livro: “Um caso típico de literatura que, insatisfeita consigo mesma, parte para assumir as formas de algo que lhe causa admiração, querendo encarnar os gestos dos objetos puramente plásticos e/ou sonoros.” (N.E.)

<sup>36</sup> No livro: “Enquanto o texto ficcional de Gramiro é desprovido de sentido, ou de sentido arbitrário, suas declarações em entrevistas são intencionais e cheias de conteúdo.” (N.E.)

<sup>37</sup> No livro: “É interessante a relação entre prática artística e consciência teórica.” (N.E.)

<sup>38</sup> No livro: “Sobre seu processo de criação...” (N.E.)

<sup>39</sup> No livro: “... e aqui estamos perto da descrição de toda prática alienada.” (N.E.)

<sup>40</sup> No livro: “... pode ser passível de uma dupla observação.” (N.E.)

<sup>41</sup> A expressão *ou seja* não aparece no livro. (N.E.)

<sup>42</sup> Esta frase não aparece no texto do livro. (N.E.)

<sup>43</sup> O trecho em negrito não aparece no livro. (N.E.)

<sup>44</sup> No livro: “...basicamente de iniciados.” (N.E.)

**próximo da mera novidade. O novo, no reino das mercadorias e das vanguardas artísticas, vai ter suas referências básicas nos aspectos exteriores do objeto em cada caso**<sup>45</sup>. A absolutização do experimento com a linguagem, considerada abstratamente como *força produtiva*, vai eliminar, no campo da arte e da literatura, a consideração das *relações sociais de produção*, matriz formadora de toda significação real ou possível.

Voltando a *Ramirão* e seus críticos, não é difícil perceber que o impulso de todos eles é de abertura, pretende apontar para o futuro e supõe estar em dia com qualquer coisa com a qual se identifica o progresso artístico. A dose de romantismo e ilusão que vai nisso tudo certamente não é pequena. Em dada ocasião, ao observar os impasses de linguagem vividos pelos expressionistas, Brecht ironizava: “Tornou-se rapidamente claro que se tinham emancipado da gramática, mas não da sociedade regida pela troca”<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Trecho em negrito não aparece no livro. (N.E.)

<sup>46</sup> No livro: “*Ramirão* e seus críticos, certamente, aspiram a um impulso de abertura, procuram apontar para o futuro e para o que seria o progresso artístico. A dose de ilusão que vai nisso tudo pode não ser pequena. Em certa ocasião, ao observar os impasses de linguagem vividos pelos artistas expressionistas, Brecht considerava: ‘Tornou-se rapidamente claro que se tinham emancipado da gramática, mas não da sociedade capitalista.’” (N.E.)

## A situação marginal

*Editado de modo independente pelos seus próprios autores e lançado há algum tempo numa galeria de arte do Rio de Janeiro, o Álbum 22 foi distribuído de forma autônoma nas universidades, galerias e algumas livrarias. Ele pode ser considerado representativo de um tipo de publicação cada vez mais frequente no Rio de Janeiro e possivelmente em todo o Brasil, que procura superar as dificuldades principalmente econômicas que muitos grupos encontram para publicação de suas propostas, tidas de um modo geral como não comerciais.*

Muitos escritores e artistas começam a procurar sobreviver um pouco e cada vez mais *à margem* da região social onde deveriam naturalmente habitar. Se um escritor ou poeta não consegue editor que se interesse por sua obra, então há dois caminhos possíveis: ir aos poucos abandonando o duro ofício, ou forçar, ainda que com recursos próprios e precários, a abertura do ferrolho instalado. Ter optado por esta segunda alternativa faz o mérito político notável de um grupo cada vez maior de artistas brasileiros, que não deixam que a discriminação comercial e de outros tipos silencie sua palavra.

Enquanto aguarda ventos mais favoráveis, o pessoal mete mãos à obra e tenta criar um patamar social móvel e múltiplo para a edição e difusão do que fazem. Este fenômeno, na sua particularidade, supera virtualmente um dos conflitos culturais de maior penetração nos dias que correm. O escritor, produtor intelectual, põe o intelecto a serviço de resolver não apenas questões literárias, mas agora também questões *práticas*, inscritas no coração mesmo das relações sociais vigentes.

Diríamos que o escritor — o artista — passa a se integrar politicamente na comunidade, não apenas *enquanto* escritor, mas também enquanto ser social responsável. Uma década de experiência social é suficiente para se tirar algumas lições, inclusive literárias. Mas não é exatamente a descrição desse contexto cultural semimarginal que nos interessa agora. Vamos falar de algo que é *produto* deste contexto, portanto, deve trazer consigo todos os méritos e desméritos que sua paternidade autoriza e, mais do que isso, impõe. Falaremos de um tipo de projeto estético atual, dotado de características extremamente contraditórias como, por exemplo, ser marginal sem deixar de ser integrado; ocupar um lugar reservado para a crítica, mas não dispor de condições de exercê-la, etc.

Aqui o problema incorpora um dado novo: à marginalidade institucional e material, à qual corresponde um impulso prático de superação, pode corresponder *ou não* um impulso propriamente de superação da cultura e da ideologia igualmente institucionalizadas. Noutros termos, de quem pratica uma crítica material e institucional devemos esperar e exigir que estenda sua atitude até o terreno específico da criação, muito necessitado, nos tempos que correm, de tratamento crítico. O caso que vamos ver padece de uma esquizofrenia potencialmente fecunda: são artistas independentes e com boas predisposições de abertura, mas que produzem coisas cujo movimento crítico não ultrapassa os flexíveis mas estreitos horizontes do senso comum da classe média. O *Álbum 22*, que reúne trabalhos de artistas significativos, é uma secreção típica de nossa inteligência pequeno-burguesa. Como sempre oscilando entre dois momentos que se excluem: fazer a crítica e não fazê-la.

### **Preconceitos modernos**

“Fazer a crítica e não fazê-la”. Como conciliar atitudes tão discordantes entre si? A confusão entre valores e valores positivos, tão presentes nas principais tendências da cultura *pop*, acaba por trair as intenções originais, ao desembocar numa prática cujo significado não é

apreendido por quem o sustenta. É comum se pensar que pessoas *modernas* são aquelas que combatem, na vida e no pensamento, os preconceitos mais arraigados de grupos, dadas as características básicas e comuns que apresentam. É marcante no álbum a enorme disparidade de níveis e atitudes entre os autores, o que dá a impressão de que o critério que selecionou os integrantes não foi, ele próprio, selecionado. Mas isso é um sintoma interessante, afinal a perda do hábito e da consistência dos critérios também é uma presença recente em nossa gestualidade cotidiana. Mas quando se trata de *produzir* algo, nos sentidos material e artístico da palavra, a falta de critérios não é senão um dos critérios possíveis., encarnando assim posições de interesse para a crítica. Este é o ponto mais problemático dos 22: relativizado por aquilo que já foi tornado possível ou que pelo menos já é possível de se explorar, a debilidade do projeto se revela quase que de imediato.

Começemos pela turma do *choque*, resumida em Narciso Logo e Antonio Manuel. O trabalho do primeiro consiste numa sequência de palavras na folha branca (tenso, teso, etc..).

Uma das palavras está cortada por uma faixa branca que a torna ilegível, mas prestando mais atenção descobrimos se tratar da própria palavra pênis. Com um pouco de boa vontade poderemos reconhecer em Narciso uma vaga intenção de abordar criticamente algo próximo ao tema da repressão erótica e sexual.

O trabalho de Antonio Manuel, dentro da ótica de ambos, leva vários pontos de vantagem sobre o de Narciso: primeiramente é mais radical, pois no lugar de evocar pela palavra, mostra uma fotografia da própria *coisa* em pessoa. E mais bem humorado: no pé da página lê-se a frase “peru de fora não se manifesta”. Ambos pretendem chocar. Mas como se legitima o *efeito do choque*? Imagine o leitor um jantar de cerimônia, com todas as suas regras e convenções, onde um dos convivas resolve denunciar a rigidez local alternando a prática do arrotado com ruídos de gargarejos. O choque visa obter efeitos instantâneos, aqui e agora, estando sua linguagem na dependência estrita de uma escala de valores socialmente já dada. O choque é uma parcela moral, visando a

destruição e regeneração de certos valores, mas sem questionar o contexto prático que os torna possíveis que é justificado por eles.

Mas seria o caso de perguntar se hoje em dia, excetuando Narciso e Antonio Manuel, alguém ainda se *choca* diante de imagens que a própria indústria publicitária já incorporou e neutralizou. Os trabalhos de Samaral e Aurélio, por apresentarem limitações de mesmo nível, podem ser postos lado a lado. Samaral, presença assídua em outras publicações marginais, faz um tipo de coisa cada vez mais difundido, mas de interesse restrito: experimentos gráficos. E tais coisas tornam-se gratuitas quando não estão associadas ao esforço publicitário e manipulatório. Acharmos que o público que mais se interessaria pelos trabalhos de Samaral seria o dos empresários gráficos e homens de publicidade. O trabalho de Aurélio consiste na programação visual, em “estilo mosaico”, de uma página de jornal. E dentro de cada bloco pratica-se uma escrita “telegráfica”, procurando lembrar Oswald de Andrade.

Este trabalho é um dos mais interessantes, porque combina a pretensão de radicalismo e agressividade com o máximo de indigência crítica que o leitor possa imaginar. Se tivéssemos que eleger um paralelo para Aurélio dentro da música comercial, diríamos que o nível de sua crítica é o mesmo da de Raul Seixas. A intenção de fazer cultura *underground* redundava numa organizada sistematização de preconceitos. Aurélio tem algo em comum com a próxima dupla que comentaremos; Hélio Oiticica e Ivan Cardoso: seus trabalhos falam muito de si mesmos, mas com pouca capacidade de autocrítica.

A página de Hélio Oiticica é uma espécie de manifesto *underground* em defesa dos filmes marginais de Neville de Almeida. A sintaxe empregada é modernosa, mas o que é há de mais sintomático é o *tom* subjacente ao texto: Hélio Oiticica se revela um aguerrido ativador da fofoca intelectual, destilando muita euforia e muito ressentimento. “Neville é debochado demais para aturar draminhas psico-sentimentais do cineminha brasileiro (...) Neville situa-se por si só numa posição de experimentar preciso — aventureiro ligado aos cineastas Belair (a melhor coisa que o Brasil já deu nesta matéria) e os novíssimos

experimentadores S8 com Ivan Cardoso pela frente”, etc., etc. As antigas e acadêmicas igrejinhas literárias são substituídas por grupinhos vanguardistas, que se especializam no culto do próprio umbigo e no exercício da maledicência.

Ivan Cardoso, da patota de Hélio Oiticica, aproveita o *Álbum 22* para fazer publicidade de si mesmo, seu trabalho consiste num cartaz com uma foto de Moreira da Silva, anunciando um filme seu. A dose de cinismo que há nesta atitude não é pequena, e o mérito maior de Ivan Cardoso tem sido assumir este descaramento, se é que há algum mérito nisso. O cinismo é a forma *defensiva* que assume a moral pequeno-burguesa, sempre que encontra qualquer resistência ao exercício livre de sua vocação individualista. Seu conteúdo crítico não é nenhum, ainda que o nihilismo cultural que encerra tenha alto potencial corrosivo, geralmente sobre as próprias obras do autor.

De bom nível são os desenhos de R.Kato e Barreto, casos típicos de *alegorias* no estilo *pop*. O conteúdo de ambos é abstratíssimo, mas a “idéia” exposta é dotada de enorme força lírica e vocativa. Dentro do universo da imaginação e das metáforas *pop*, são estes os mais belos trabalhos do álbum. Próximo a eles está o desenho de Enéias, bem menos abstrato, mas igualmente alegórico. Muito interessante é o trabalho *Drop out*, assinado por Chacal, Ely e Luizzi e Charles, onde se tenta identificar e denunciar a violência institucional e universitária. O lado problemático de um trabalho como este está na *abstração* das imagens com que joga, e que deixa sempre grande margem para a especulação indeterminada. É o caso também da página criada por Flávio Pons, artista plástico que ganhou o primeiro prêmio no Salão de Verão do ano passado.

Ao nosso ver o trabalho de Flávio é a melhor coisa dentro do álbum, pela capacidade que tem em combinar a plasticidade da coisa com uma rigorosa atitude crítica diante do sistema dos *mass media*. Mas aqui ainda a indeterminação está presente: o que se critica é um *determinado* sistema de comunicação ou qualquer sistema de comunicação existente? Os trabalhos de Flávio Pons ilustram bem os méritos e as limitações da cultura *pop*, sempre que animada por intenção

crítica: o que se põe em questão é o caráter repressivo da técnica industrial ou as relações sociais que orientam o seu sentido? No *Álbum 22* há ainda vários trabalhos de outros autores, alguns mais e outros menos conhecidos, apresentando interesse e nível desiguais.

Mas voltemos ao tema inicial, nosso circuito de produção e distribuição marginais e suas contradições. Dentro do impulso emancipador geral que está subjacente nos processos marginais deste tipo, o *Álbum 22* apresenta uma fisionomia dividida. Tende para a situação em termos de *criação*, já que o que apresenta por este nome são formas limitadas e expressivas da visão pequeno-burguesa, amiga e dependente da *ordem*, inclusive a estética. Mas é marginal em relação a ela, já que conta com recursos dos próprios autores em termos de produção, sendo, portanto, muito mais independentes em relação às instituições vigentes. A cultura marginal que se faz hoje no Brasil necessita pesquisar formas, ao nível propriamente artístico e de concepção, que justifiquem e confirmem a significação crítica que reivindica para si. Mas para isso precisará de um pouco mais de autocrítica, o bastante apenas para superar um variado repertório de preconceitos que ainda são atuantes em seu meio. (Antonio Carlos de Brito)

## As aparências ainda enganam<sup>1</sup>

Se as coisas do mundo trouxessem o seu significado verdadeiro estampado na testa, imediatamente dado, então a atividade de *interpretar* tais coisas teria se tornado desnecessária. Mas o mundo onde as aparências não enganam está longe de se identificar com este no qual vivemos e participamos, mergulhados nas mais confortadoras ideologias. Se a realidade exterior não significa exatamente aquilo que *aparenta* – se sua inteligibilidade não é de leitura direta – então torna-se necessário conquistar o sentido real da coisa por meio de uma *atividade* de conhecimento que a ultrapasse e relativize. Só assim nos capacitamos para um convívio crítico com as imagens e estereótipos de evidência imediata que circulam anonimamente na experiência cotidiana. Vejamos um exemplo.

Qualquer indivíduo que deparasse com a obra *Meteoros Sonoros da Indústria Têxtil*, de Ronaldo Periassu, imediatamente a reconheceria como sendo de “vanguarda”. De fato, tal obra possui todas as características mais salientes pelas quais os produtos da chamada “vanguarda” se identificam ao nível da percepção cotidiana. Em nosso jargão, os *Meteoros* possuem a *aparência* de qualquer coisa com a qual se associa, imediatamente, a palavra *vanguarda*. Reconhecido por sua fisionomia exterior e de apreensão direta, o objeto passa a ser tributário de uma aura de prestígio e legitimação a que todos os objetos pertencentes à mesma

---

<sup>1</sup> Este texto aparece com o nome de “Meteoros Sonoros” no livro *Não quero prosa*.

categoria (de “vanguarda”) têm direito. Afinal, nos termos dados, existe mais mérito em ser de vanguarda do que em ser de retaguarda.

Um caso engraçado, narrado circunstancialmente e com muita ironia por Caetano Veloso, durante sua temporada recente no Teatro Tereza Raquel, talvez nos ajude a elucidar a questão. Segundo Caetano, num dos dias de espetáculo a platéia começou a notar a inesperada presença de alguns indivíduos que circulavam pela sala munidos de lanternas, e que volta e meia iluminavam a cara de qualquer espectador, ato que logo era repetido em outro ponto da sala, e assim por diante. Daí a pouco começou a circular entre os espectadores, inteiramente perplexos, o rumor de que aquele “estranho procedimento” era, na verdade, parte de uma “iluminação de vanguarda”. Soube-se mais tarde, para alívio geral, que eram apenas os funcionários do teatro advertindo os fumantes...

Se o fato é verídico ou não, isto é de segunda importância. Mais importante é verificar como a anedota, na sua singularidade, retém um momento de longo alcance dentro da controvérsia ideológica moderna.<sup>2</sup> A partir da generalizada desorientação cultural em que vivemos, onde nada mais parece impossível, a forma mais segura e imediata que temos para *nos orientarmos* no mundo dos valores (e não apenas artísticos) é adotarmos os estereótipos dominantes em cada campo e cada ocasião. Quanto menos sentido faça a coisa, quanto maior a dose de arbitrariedade que incorpore, mais e mais se aproxima da imagem padrão pela qual os produtos da vanguarda se identificam.

Quais os traços mais evidentes que revelam ser os *Meteoros* uma obra típica de vanguarda? Basta reter um: o texto poético vem dentro de uma pequena caixa, de minucioso acabamento artesanal, que bem poderia estar contendo lenços ou meias. Qual a justificativa de tal enigmática e trabalhada caixinha? **Do ponto de vista do senso comum esta pergunta desafina**<sup>3</sup>. Pois já não concordamos que os *Meteoros* é obra de vanguarda? Ora, se é vanguarda, pelo simples fato de existir a coisa já se

---

<sup>2</sup> O trecho em negrito não aparece no livro *Não quero prosa*.

<sup>3</sup> Frase que não aparece no livro *Não quero prosa*.

justifica e atinge plenitude<sup>4</sup>. Mas justamente o problema não é este. O que deve ser apreciado é o *resultado prático* no qual as intenções do autor podem ou não se encarnar, e que em todo caso é independente delas. Apenas depois de criticado<sup>5</sup> o objeto e de sistematizada a experiência que propõe podemos relativizar o significado real de tantas e tão meritorias intenções, na verdade o efeito local das ideologias mais rotas e conservadoras da modernidade<sup>6</sup>.

Ronaldo Periasu já esteve ligado ao nosso movimento de música *pop*, tendo produzido boas letras para a extinta Equipe Mercado, entre elas a original *Mary K no Esgoto das Maravilhas*. Pertence ainda ao movimento Processo, que se quer a última palavra em matéria de modernidade e radicalismo poético entre nós. Sobre este movimento, o poeta concretista Haroldo de Campos declarou ser a "doença infantil" da vanguarda brasileira. Ao que tudo indica, parece que estamos diante de uma questão íntima entre pais e filhos, uma espécie de "conflito de gerações" no seio da já tradicional família vanguardista brasileira. **A prole saiu a cara dos pais, com a vantagem de ter levado suas obsessões formalistas um pouco mais longe. Mas em termos de arbitrariedade ninguém fica devendo nada a ninguém<sup>7</sup>.**

Assim como o Concretismo, o movimento Processo se caracteriza por seu caráter *programático*, pela precedência de um *estatuto legal* que esclarece sobre o que pode e o que não pode, o que deve e o que não deve, o que é e o que não é em matéria de literatura e poesia. Esta posição programática decorre tanto das teorias – sempre inconsistentes e ecléticas – quanto das próprias obras. **O processo de ambas é análogo, procuram aproximar e montar uma porção de retalhos colhidos ao acaso, ainda que "metodicamente", nos mais variados e díspares contextos intelectuais<sup>8</sup>.** O resultado pode ser um *poema*, como é o caso dos *Meteoros*, ou algo mais próximo do juízo abstrato, como o texto *O Contra-Sumário Fonético*, do mesmo autor e publicado recentemente na

---

<sup>4</sup> No livro aparece assim: "... já está justificada e plena." A frase seguinte também não aparece no texto do livro.

<sup>5</sup> No livro, conhecido em vez de criticado.

<sup>6</sup> No livro, não aparece a palavra *conservadoras*.

<sup>7</sup> O trecho em negrito não aparece no livro.

*Revista de Cultura Vozes*. Aqui e acolá pratica-se livremente a montagem, mas as conseqüências são desiguais<sup>9</sup>. A teoria se vê reduzida a um amontoado de frases, citações, fragmentos de qualquer coisa, etc. **Teoria e poema padecem, ambos, de uma espécie de *ilusão naturalista*: a crença de que se pode voltar a captar o sentido da realidade por uma simples força de acumulação.**

**Diante de uma obra de ficção ou qualquer objeto que manifeste intenção estética, é sempre lícito e até necessário se indagar por aquilo que constitui seu rigor interno próprio. Assim, por exemplo, diante de um romance, seja ele *tradicional* ou de *vanguarda*, é bastante razoável querer saber da unidade de sentido que alinhava e integra suas partes ou capítulos, que hierarquiza funcionalmente seus diversos elementos, e assim por diante. Na criação estética a criteriosa *seleção* de elementos é o princípio mesmo de realização da obra, aquilo que permite apartar o essencial do acessório, o importante do desimportante, etc. Portanto, uma das formas possíveis de se abordar criticamente um objeto estético é indagar pela trama de nexos imanentes que sustenta seu significado próprio, além de constituir sua materialidade.**<sup>10</sup>

Como se dá, nos *Meteoros*, a relação entre o todo e suas partes integrantes? Como já foi antecipado, trata-se de uma caixinha azul de formato retangular, com os quatro ângulos aparados e tendo na parte superior o título e o nome do autor, em letras brancas. Dentro da caixinha existem 10 folhas soltas de mesmo formato, onde está impresso o texto. Na primeira folha estão informações indispensáveis, tais como os nomes da capista e da oficina gráfica, datas da realização do texto e da programação visual, além da montagem de grafismos e frases que evocam a paisagem urbana do mundo dos anúncios, setas, luminosos, etc. No restante das folhas está o texto poético, que aparece enquadrado numa moldura retangular, cujos contornos exteriores vão incorporando, progressivamente, novas especificações gráficas. Como o próprio texto,

---

<sup>8</sup> Trecho que não consta do livro.

<sup>9</sup> No livro: "... mas os resultados são diversos."

<sup>10</sup> Este trecho não aparece no livro.

formado pela sucessão arbitrária de palavras e grupos de palavras, não é capaz de estipular uma ordem e uma direção para a leitura, ficamos na dependência da evolução exterior da moldura para nos orientarmos. É como se estivéssemos perdidos numa floresta de palavras soltas, e o caminho a ser percorrido por nossa atenção fosse orientado por sinais gráficos que nos devolvem eternamente ao mesmo aglomerado de palavras. Na última folha, depois da moldura gráfica ter-se completado, o texto a perfura e fora dela lemos a palavra “*homo sapiens*”, momento em que o autor presta sua homenagem às generalidades pretensiosas e vazias.

Em *Meteoros* todas as partes e elementos, todos os seus planos significativos, estão desconectados entre si, como indivíduos estranhos que se tenham reunido por acaso para um acontecimento alheio a todos eles. Melhor dizendo, a *exterioridade* que prevalece na organização e disposição dos elementos da obra faz com que esta malogre *esteticamente*.

A obra se desintegra e anula, deixa de realizar o projeto implícito por ela mesma proposto e por ela mesma negado. Tem o nome de poesia mas não é poesia, leva fama de vanguarda mas contribui o quanto pode para lançar confusão sobre um conceito de fundamental importância.

Vamos por *partes*: o *significado* desta proposta estética é problemático. Afinal uma obra tem sentido *próprio* quando suas partes estão integradas por nexos internos, quando existem como momentos em função de um todo, propiciando assim a sustentação autônoma de sua vida. A obra se constitui em totalidade, provê-se de uma universalidade, materializa-se numa *forma*. Portanto, a *forma estética* não procede pela via da associação exterior, onde tudo é de sentido arbitrário, mas pela via da *síntese-imanente*, onde a própria arbitrariedade, se existir, é porque se tornou necessária.<sup>11</sup> A obra *Meteoros*, cujo rigor estrutural é mecânico, reproduz uma alienação moderníssima, ligada ao processo burocrático: a divisão mecânica do trabalho faz com que as partes componham o todo, mas que este não se

---

<sup>11</sup> Trecho que não aparece no livro.

espelhe nelas. Cada plano da obra só manifesta a si mesmo, deixando de estar em *continuidade* com o todo: os planos significativos são estranhos entre si, sendo portanto manipuláveis, assumindo assim a consistência definitiva daquilo que é *reificado*. O controle puramente exterior dos materiais elimina o sujeito da criação, e a função do experimento técnico desemboca na idolatria da ordem existente; no interior do próprio poema irrompe a sociedade tecnocrática e totalitária. Este o lado profundamente conservador desta arte ironicamente batizada com o nome de *vanguarda*.

O que falta a este tipo de proposta é um pouco mais de controle e de cuidado para com o instrumento com que trabalha. A linguagem artística é um meio expressivo delicadíssimo e sensibilíssimo, e um experimento menos sutil pode levar não a um afinamento maior, mas a uma violência mutiladora contra ela. A impressão que temos é que o vanguardismo que Perriassu pratica tem a mão um pouco pesada, é meio grosseirão, acaba quebrando o brinqueado que sinceramente gostaria de construir e aperfeiçoar. O bom experimentalismo em arte é aquele que leva ao máximo a tensão existente e necessária entre a renovação das técnicas, recursos, etc., e o não-rompimento da integridade da obra, a preservação de uma íntima solidariedade significativa entre suas partes.

Sobre o suposto valor da sonoridade do texto, valendo por si mesma, também temos certas suspeitas. Afinal, nossa poesia parnasiana usou e abusou da sonoridade, da contiguidade harmoniosa de sons, ao ponto desta referência unilateral fundamentar o seu estilo padrão. Há vários tipos de formalismos, os acadêmicos e os de vanguarda. O texto de Perriassu é um tipo especial de parnasianismo da era *pop*, uma vanguarda idosa, desgastada. Comparando com seus precursores ocidentais, os mestres do dadaísmo e do surrealismo, o que mais impressiona é a *queda de nível*, o barateamento ideológico e artístico das vanguardas deste final de século, tão necessitado delas.

## Dois compromissos<sup>1</sup>

Thiago de Mello faz poesia como escoteiro canta hino, com a diferença que este último geralmente não tem responsabilidade de autoria. Assume tão sincera, ingênua e completamente todos os estereótipos de expressão e imaginação em que está mergulhado, está tão imbuído da missão que confiou a si mesmo de arauto da Esperança, do Amor etc. (tudo com maiúsculas) que, vendo a coisa de fora, dá a impressão que cumpre fatalisticamente um messiânico e tortuoso destino, desde sempre traçado, de seresteiro e verzejador. Está convicto, está confiante e cheio de si, está também satisfeito, apesar da muita retórica gasta na tentativa de provar o contrário.

O problema deste tipo de *atitude* em poesia, desprovida da menor dose de malícia e distanciamento diante de si mesma, diante de tudo e de todos, sobretudo quando vem aliada à pretensão de engajamento, é sempre uma coisa de difícil realização. Excetuando os casos isolados de Ferreira Gullar e Capinan, talvez não haja na poesia brasileira contemporânea muitos outros exemplos em que o ideal declarado de engajamento venha acompanhado de consistência literária e reflexiva.

**Paternalismo bacharelesco** – Nas mãos de Thiago de Mello a poesia de preocupação social vira uma discurseira choraminguenta e autocomplacente, soando como sobrevivência de um paternalismo meio bacharelesco, meio incoseqüente, com muito ranço populista. Uma poesia que vem mostrar e ilustrar o estado de decomposição e anacronismo em que se acha certa atitude, poética e de visão, ainda muito vigente no gosto e na sensibilidade de muita gente, e contando inclusive com tradicional apoio

---

<sup>1</sup> Este texto foi, no livro *Não quero prosa*, desmembrado em dois: "Poesia Comprometida" e "Dentro da noite veloz".

editorial. Na capa do livro temos uma foto do poeta, de lenço no pescoço e braços cruzados, olhando séria e gravemente para a frente, como se mirasse no fundo dos olhos de algum invisível leitor. Sobre sua cabeça, as seguintes palavras, impressas em *tipos* que imitam esses geralmente usados na superfície de cargas explosivas: “*Poesia Comprometida Com a Minha e a Tua Vida*”. Pouco mais acima, o discreto letreiro com o nome da rua em que o poeta posou para a posteridade: “Travessa dos Navegantes”. Depois dessas boas amostras já na capa, o livro avança por aí adentro, numa impressionante acumulação de lugares-comuns, realçando o convencionalismo e a vulgaridade de uma simbologia poeticamente inexpressiva de tão desgastada e batida. Para os curiosos com o fenômeno do *kitsch*, o material é farto.

A pessoa do poeta se toma obsessivamente a si mesmo como referência principal, e todos os elementos de conhecimento agenciados que entram na sua poesia não são mais que mero acessório biográfico. Inclusive aqueles que são os que dão ao seu verso, na condição de tema e de matriz geral de atitude, a aparência de “engajados”. Assim como o poeta fala muito de si mesmo, sua poesia acaba falando muito *para* si mesma, além de falar *muito* para si mesma...

**Um tiro torto** – A estréia de Thiago de Mello em nossas letras em 1951, com o livro *Silêncio e Palavra*, foi saudada vivamente por Álvaro Lins, que o julgou um habilíssimo artista da métrica, possuidor de “uma rara ciência lexical, uma firme e elegante estrutura sintática, além do emprego muito consciente de valores e processos rítmicos do verso”. No entanto, o próprio crítico já chamava a atenção para as muitas “soluções vulgares quanto à forma, soluções abusivamente fáceis ou de gosto duvidoso, encontradas em todo o livro”; e com respeito a dois poemas observa: “Parecem-me também inúteis porque inexpressivos (...) ante a inconsistência, a diluição da matéria poética a exprimir-se”. Apesar de ter sacado tudo isso, talvez por isso mesmo, Álvaro Lins assume o jeitão do avô experiente diante do neto prodígio, vaticinando como se lesse na bola de cristal: “Diria, aliás, a este jovem poeta, que a única coisa a provocar algumas apreensões quanto ao seu futuro é a sua atitude poética

invariavelmente contida e ordenada; é a sua recusa em abandonar-se, ao menos algumas vezes, à embriaguez emocional...” etc.

Moral da história: o crítico dá um tiro torto, mas o alvo se desloca e se posta imóvel na frente da bala, em tempo de ser atingido e... fulminado. Pois não é que Thiago de Mello realizou, de lá para cá, com a vocação de um predestinado, a maldição lançada pelo Álvaro Lins! José Guilherme Merquior trata do assunto nesses termos: “Em compensação, Thiago de Mello está até hoje convencido de que é poeta. A inclusão do seu nome no rol de 45 é esteticamente um delicioso paradoxo. Trata-se do mais derramado dos versejadores, numa equipe que se proclamou *contida* e disciplinada. O ritmo dos versos de Thiago seria o da prosa, se essa prosa tivesse ritmo e a imagem, o tom, a emoção, tudo nele se coloca no pólo oposto da poesia (...) A sua banalidade é o canto de marreco da lírica de 45”.

Thiago de Mello já publicou mais de 10 livros de versos, sendo que em 1965, num clima politicamente motivado, lançou *Faz Escuro mas Eu Canto; A Canção do Amor Armado*, onde já se achava plenamente sedimentado seu estilo “denso e aluvial”, conservado inalterado até hoje. Em *Poesia Comprometida com a Minha e a Tua Vida* nosso autor confirma mais uma vez sua maior queda para a arte da oratória do que para a arte poética, mais do lado da síntese e da concisão. Um exemplo, para o leitor formar seu próprio juízo:

#### Estou Seguro

O tanto que me falta para saber amar,  
saber deixar, por exemplo,  
que a minha mão conte à tua, Catharina,  
neste instante cheio de estrelas  
em que abres para mim os teus cabelos,  
a história que aprendi com as águas  
com os pássaros e com a cordilheira.

Mas sobretudo o muito que me falta  
Para saber ajudar na construção

Do edifício humano da alegria  
- não aprenderei, estou seguro  
indo à fonte dos clássicos  
(que aliás acabo de reler);  
nem na compreensão científica  
perfeita de tua formação social,  
minha pátria amada; muito menos  
nessas discussões teóricas, que  
ainda me fascinam tanto,  
mas já não tanto, em que  
os elegantes cientistas sociais  
se comprazem em transformar  
crianças que morrem de fome  
são trezentas por minuto  
só na América Latina  
em precioso e químico elemento  
para uma argumentação brilhante

Não

Há de ser, estou seguro,  
por que o pouco que aprendi  
já me ensinou, tratando de ser,  
a cada instante mais,  
um homem capaz de amar,  
capaz de ser irmão, não só com  
lindas palavras, dos que ainda  
sequer sabem que o amor é possível  
e que a alegria se  
reparte como o pão;  
dos que, oprimidos e de  
escamas nos olhos,  
dão o seu domingo e a sua esperança  
para que a vida,

a vida que é tão linda,  
possa ser esta m...  
que me dá, de repente,  
vergonha de cantar.

**Vergonha de cantar** – Que tal? Não dá a impressão que é pura encheção de lingüiça? O livro todo é nessa base. Na poesia de Thiago de Mello o desimportante, o estritamente biográfico e anedótico, passam para o primeiro plano, há uma espécie de entronização de detalhe, que obedece inclusive a uma ordem de gradações. O assunto do poema é o poeta declarando, pateticamente, que, diante da opressão dos oprimidos que ele tanto ama, ele sente,, *de repente*, vergonha de cantar, o que em si mesmo já é, do ponto de vista *literário*, uma banalidade.

Mas este não é, nem de longe, o momento mais circunstancial e inexpressivo do poema, que cresce descontroladamente por incorporação aditiva de mais versos, mais palavras, particularizando e acumulando elementos e traços cada vez mais banais e acessórios. Além de encompridar os seus poemas com a tenacidade de um advogado, o que é um dos efeitos mais nocivos da oratória, Thiago de Mello ainda usa e abusa da vacuidade grandiloqüente das demagogias, criando imagens de um mal gosto raro, outro ingrediente essencial à oratória. Senão vejamos:

“Advirto, não explico. Reconheço: /o sapo seco tem suas bonitezas/o seu riso melífluo ofende e encanta,/gera miçangas, peida beija-flores”;  
“Vou-me embora desta cozinha/onde inventei guisados/em que não o orégano nem o noz moscada,/ mas a ternura, a velha ternura humana,/foi sempre o melhor tempero”;  
“Vi a ternura trocada por licores,/ e a casa, mais que manjedoura, albergue/da aventura fugaz que não floresce”;  
“As lutas já se erguiam. Se abracei publicamente a chama apaixonada,/pensava no esplendor do meu umbigo”.

Ou então esta outra bela seqüência:

“Dança em meu peito a encardida/ lamparina da esperança”;  
Não é fácil para a língua/ encardida de esperança,/ sair no sol pra lambar/ o sal da perseverança”;  
“Pode ser muito lindo, mas não basta/ para que a rosa aberta se edifique/ e permaneça erguida em seu amor”;  
Sabia que pequena era a

sua parte/ a fazer, na reconstrução da aurora,/ mas inteiro se dava”; “...então ajuda/ na construção dessa manhã geral/ que pode demorar mas vai chegar” etc./ etc./etc./ etc./ etc./ etc.....

É isso, Thiago de Mello é certamente um dos mais destacados expoentes entre os poetas brasileiros que praticam a poética do etcétera, aquilo que Mário de Andrade chamava “discurseira de arrastão”. Diante dessa abundante falta de consistência e originalidade literária, que crédito podemos dar às prestações de engajamento político desta poesia que se autodenomina e se acredita “comprometida com a minha e a tua vida”?

**Um objeto especial** – Há pelo menos uns 20 anos que a presença de Ferreira Gullar vem marcando de maneira viva a contraditória, e sobretudo fecunda, o processo e o debate cultural brasileiros. Gullar é exemplo típico do intelectual *engajado*, e toda sua produção, seja teórica seja artística, vem-se desenvolvendo sempre de forma polêmica, em luta com outras concepções e teorias, mas também em luta consigo mesma. No final da década de 50, atuou em nossos movimentos de vanguarda ligado ao neoconcretismo, época em que publicou sua *Teoria do Não-Objeto*: “Toda obra de arte verdadeira é um não-objeto, ou seja, um objeto especial em que se pretende realizar a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se tende à percepção sem deixar resto (. . .), que se realiza fora de toda convenção artística. Uma pura aparência”.

O texto cita o nome de escultores, pintores, artistas plásticos em geral, e postula ainda uma concepção radical de poesia que seria representada na prática pelos livros-poemas dos poetas neoconcretos. Em 1966, numa nota à reedição de *A Luta Corporal*, Gullar comenta: “Vacilei em reeditar o livro devido à mudança radical que se operou em meu modo de entender o mundo e a poesia, ao longo desses anos. Perguntei-me se, reeditando-o, não estaria contribuindo para difundir uma visão da vida humana que já não considero justa”. Nessa segunda edição já estão incluídos alguns *novos poemas* “que são de fase bem recente e indicam que, aqui fora, o dia não está claro ainda”.

**Visão em etapas** — Mas o acerto de contas de Gullar com os tempos de vanguardismo formalista só se completará em 1969, com a publicação do

importante ensaio *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, onde o autor expõe seu novo ponto de vista. A partir de uma visão do processo histórico em termos de *etapas*, a questão mais geral do livro é assim formulada: “Um conceito de *vanguarda* estética, válido na Europa ou nos Estados Unidos, terá igual validade num país subdesenvolvido como o Brasil? (. . .). As necessidades que, nas sociedades subdesenvolvidas, determinam a adoção das vanguardas européias são as mesmas que, na Europa, determinam seu surgimento?” E o autor remete todas essas questões a uma outra, mais fundamental e anterior: “Existe, nos países subdesenvolvidos, um ângulo peculiar donde se vê a história? Isso nos parece certo”. E entendendo a arte como “expressão da particularidade”, da experiência determinada e concreta do mundo, Gullar afirma que “a definição de arte de vanguarda num país subdesenvolvido deverá surgir do exame das características sociais e culturais próprias a esse país, e jamais da aceitação ou da transferência mecânica de um conceito de vanguarda válido nos países desenvolvidos”.

Rejeitando sumariamente o tachismo e o concretismo por praticarem uma “noção abstrata e vazia de internacionalidade”, Gullar cita o poema *O Cão sem Plumas* de João Cabral com o exemplo que melhor preenche suas novas exigências de conceituação, realizando de modo conseqüente o “caráter nacional da expressão estética”. E enfatiza: “Nacional não por ser nacionalista ou regionalista, ou folclórico ou exótico, mas por ser a expressão concreta, particular, do universal no âmbito de uma cultura determinada”. Apesar de louvar em João Cabral o antiesquematismo, a capacidade de exprimir poeticamente determinações precisas, Gullar, enquanto *analista*, não consegue deixar de incorrer em nova forma de esquematismo, tomando o poema citado um pouco como exemplo de categoria, extraídas sobretudo ao complexo arsenal estético e filosófico de Lukács.

**Um marco central** – O processo de transformação intelectual de Ferreira Gullar se manifestará em sua poesia de modo também polêmico e afirmativo, mas sem as relativas limitações de visão, ditadas pelas necessidades prementes de engajamento, pelo imediatismo com que busca detectar, na linguagem cifrada e frágil de um poema, o ‘caráter nacional da expressão estética’. Para se manifestar através da arte, a sabedoria política

supõe consistência artística, e aqui nos deparamos com a forte poesia social de Gullar, um dos marcos centrais dentro da renovação literária brasileira nos últimos 20 anos.

## **Bota na conta do Galileu, se ele não pagar nem eu**

Lá pelos meados de abril, o Drummond publicou no *Jornal do Brasil* o oportuníssimo poema *Exorcismo*, satirizando o blá-blá-blá terminológico muito em voga nos estudos literários atuais, sobretudo nos de orientação universitária. “.../Do programa epistemológico da obra/Do corte epistemológico e do corte dialógico/ Do substrato acústico do culminador/ Dos sistemas genitivamente afins/ *Libera nos, domine!* (...) Da semia/ Do sema, do semema, do semantema/ Do lexema/ Do clasema, do mema, do sentema/ *Libera nos, domine!* (...) Das aparições de Chomsky, de Mehler, de Pernochock/ De Chaussre, Cassirer, Troubetzboy, Althusser/ De Zolkiewski, Jakobson, Barthes, Derrida, Todorov/ De Greimas, Fodor, Chao, Lacan *et caterva Libera nos, domine*”.

Como se acendesse uma fâisca, o poema logo suscitou burburinho e comentários, e até mesmo pequenas e apuradas retratações e interpretações no meio acadêmico. Certo professor que vestiu um pouco a carapuça insinuou que o Drummond estava ficando gagá... Lá pelos meados de maio, um superlotado debate sobre literatura brasileira no teatro Casa Grande, Antonio Candido comentou o excesso de teorização nos cursos de literatura, em prejuízo da própria: “Praticamente, todas as cadeiras estão pouco a pouco se transformando em cadeiras de teoria: não se ensina mais literatura brasileira, mas teoria da literatura brasileira, e assim por diante. Os estudantes conhecem os formalistas russos, mas nunca leram Dostoievsky.

Falam de Todorov e de Kristeva, mas nunca passaram os olhos sobre uma página de Machado de Assis ou Graciliano Ramos”.

Aqui é preciso destacar um ponto que me parece essencial: a fala de Antonio Candido foi formulada como resposta a uma questão dirigida a ele por escrito por alguém da plateia, nestes termos: “Estamos consumindo muita teoria: não seria possível a introdução de uma cadeira de criação literária nas faculdades de letras?” Esta reivindicação e queixa partem, certamente, de um *estudante*, portanto de alguém cujo interesse e contato com a literatura sofrem imediatos e inevitáveis condicionamentos institucionais.

Indiretamente na poesia de Drummond, diretamente na justa impaciência de muitos estudantes, na confirmação abalizada e correta de Antonio Candido, pra todo lado se generalizava o reconhecimento e a repulsa contra o uso arbitrário e desmedido de teóricos e teorias nas salas de aula. Assis Brasil escreveu a respeito no *Jornal de Letras*, Emanuel de Moraes denunciou o fato numa resenha intitulada “A Crítica sob o Império do Estruturalismo”, no *Jornal do Brasil*, pronunciamentos foram feitos em congressos literários, e ainda agora Antonio Houaiss, repisando a mesma tecla, declarava para a revista *Visão*: “Mas a partir do momento em que só se dá teoria, enquanto a literatura mesma não é fornecida, transmite-se um saber vazio. É claro que os professores de literatura têm que recorrer à teoria literária. Mas é claríssimo que, se eles não derem algo de concreto sobre o qual se exerce essa teoria, será impossível haver qualquer utilidade nesses conhecimentos teóricos.” Mas o pronunciamento mais inflamado e radical, mais provocativo, foi o artigo “A Morte da Literatura Brasileira”, de Ledo Ivo, publicado em junho passado em *O Globo*. O poeta teme pela saúde e destino da literatura nas mãos dos que ele chama os “togados abutres do pessimismo”, esses “doutos papa-defuntos que se expressam em estruturalês...”

Como o texto polêmico “Quem tem medo da teoria”, de Luís Costa Lima, publicado na semana passada em **Opinião**, parece-me uma réplica sobretudo ao tom e às palavras de Ledo Ivo, apesar de não citar nomes, acho oportuno reproduzir o essencial de seu argumento. Contra os que proclamam e preparam a *morte da literatura*, o poeta de 45 responde: “Na

verdade, o espetáculo que está sendo levado no cenário intelectual brasileiro não é da morte dos gêneros clássicos de expressão e comunicação (...). Apenas, na mesa de jogo da arte, um jogador chamado Teoria, está blefando. E, por sua vez, os demais jogadores, a Poesia, o Romance, o Ensaio, o Teatro, pensam não possuir os trunfos capazes de derrotá-lo. Sim, a teoria está blefando — inclusive porque, de algum modo, teorizar já é blefar”. Citando Goethe e Noel Rosa, num tom irritado e apocalíptico, Ledo Ivo é taxativo: “O terror que mata as letras está na comunicação pedagógica ou parapedagógica que considera a teoria mais importante do que a prática. Digamos sem medo: o carrasco é o teórico ou exegeta que embalsama o texto vivo; o censor é o professor (...) Na minha teoria — e peço desculpas por ter uma, já que não creio em nenhuma — a ameaça terrível que pesa sobre os jovens poetas e romancistas não se situa fora dos recintos das mesas-redondas, dos compêndios didáticos, conferências e salas de aula. Está dentro (...). Eu, por mim, penso que um escritor nasce no curso primário, mas corre o risco de ser assassinado pelos professores no curso secundário e superior”.

A posição de Ledo Ivo se particulariza por não limitar sua denúncia ao uso excessivo de teorias, mas nega radicalmente a própria possibilidade de qualquer teorização, “inclusive porque, de algum modo, teorizar já é blefar”.

Assim, no lugar de desenvolver nos alunos o interesse pela criação, os professores de teoria da literatura “transmitem-lhes a impostura de que, sem o teórico, nada feito, quando é exatamente o contrário: tudo está feito antes da teoria literária, e contra ela, ou à sua revelia, no universo das transgressões inesperadas e sucessivas. O espírito, soprando onde quer, ou onde pode, derrota os métodos e as regras”.

Vemos que Ledo Ivo não é contra a instituição pedagógica em si mesma, mas, sim, contra o que seria sua degradação máxima, a tirania indevida, nociva e esterilizante, exercida dentro dela pelo professor (*censor*), e pelo teórico (*carrasco que embalsama o texto vivo*). Estava armado um princípio de sururu no pacato galinheiro de nossa vidinha lítero-universitária. De um lado está o Ledo Ivo, que só discute o aspecto pedagógico da questão, negando-se sequer a levar a sério as questões de

ordem teórica; do outro está o Costa Lima, que se preocupa em discutir exclusivamente a importância isolada da teoria enquanto tal (na verdade a *sua* teoria), silenciando sobre suas componentes institucionais. Um defende o rigor científico em nome do progresso, o outro defende as imprevisíveis transgressões do espírito em nome da verdade: um é romântico anacrônico, o outro torce pelo positivismo: cada um, na sua unilateralidade, enche de motivos e de razão os argumentos e objeções do outro: ambos se pressupõem, já que nenhum deles tem demonstrado capacidade para incorporar e aprofundar a problemática alheia.

Costa Lima especifica claramente o terreno onde julga mais adequado e conveniente situar a polêmica: “Se queremos combater o bom combate — o do estímulo ao conhecimento da literatura —, teremos de atacar a teorização presente pelos defeitos que acusa: suas ambiguidades, sua falta de informação em campos indispensáveis, sua dificuldade em aprender a falar *do* texto e não *sobre* o texto. Criticá-la ao fazê-la, ou então *demonstrar* por que não mais fazê-la. Mas não é isso que atualmente temos visto. Ataca-se a teoria — ou o estruturalismo ou a vanguarda, termos curiosamente tomados como sinônimos — por ser teoria”.

Ora, pelo poder de difusão e interesse que a questão tem suscitado, nas mais diversas áreas e nos mais variados tons, sabemos que a transação é bem mais complexa do que o Costa Lima deixa transparecer. Não se trata de negar e atacar a teoria enquanto tal, “por ser teoria” (é sobretudo neste ponto que reside o primarismo de Ledo Ivo), mas sim de problematizar determinadas formas de se conceber e praticar a atividade teórica, além da pesquisa indispensável de seus nexos vivos, constitutivos e institucionais. Não há um problema abstrato de “excessiva teorização”, mas de excessiva teorização nas faculdades de letras e nos cursos de literatura: portanto, trata-se de um problema essencialmente pedagógico, de prática institucional; portanto um problema imediatamente *político*. Neste caso, a reflexão teórica fica acadêmica, sem interesse, se não vier combinada com a reflexão política.

Depois de estabelecer o “elenco de acusações que se têm levantado contra a teoria”, todas muito pueris apesar de sua motivação verdadeira, Costa Lima passa a fazer uma defesa teórica da teoria em geral (como já

dissemos, a *sua* teoria), decorrendo daí um esfriamento político do assunto, ao subestimar sua profunda e indissociável radicação em nossa vida institucional e cotidiana. O problema propriamente teórico, de *princípios*, também é importante, e sua discussão deve ser o mais possível incentivada e difundida, não é isso que se está negando. Apenas que em nosso caso concreto aparece organizadamente vinculado e identificado com determinada rotina pedagógica e universitária.

Por outro lado, a instituição universitária não é ruim em si mesma, por ser instituição universitária. Mas acontece que os tempos e os ventos estão mudados. Numa importantíssima entrevista denominada sintomaticamente “Sobre o trabalho teórico”, concedida recentemente por Antonio Candido para a revista de filosofia *Transformação*, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, encontramos elementos preciosos para o equacionamento de nosso problema. Antonio Candido, interrogado sobre as condições institucionais que possibilitaram e possibilitam a realização de seu trabalho teórico, e também sobre se a teoria literária poderia adquirir estatuto científico, dá resposta exemplar, expõe uma visão especial, que joga no time da dialética, ou seja, que não dissocia a teoria da prática: “Seja como for, o certo é que a *tendência* geral é dar estatuto científico à teoria literária, por meio de injeções de linguística e semiótica. Neste caso, a minha visão é um pouco diferente, porque não sou teórico da literatura, mas um crítico literário que ensina teoria. Por isso, tendo a ver esta como auxiliar da crítica; quase como uma teoria da análise”.

E chama a atenção para o papel decisivo da fundação da Faculdade de Filosofia em São Paulo, em 1934, na formação de uma geração progressista e de pensamento radical. Observa: “Quero ressaltar outra condição de ordem institucional que influenciou muito na minha geração: o caráter assumido naquele tempo (digamos de 1934 a 1945) pela filosofia”. E acrescenta um fato revelador: “A este respeito seria preciso citar a influência decisiva em todos nós do professor Jean Maugué, grande professor de filosofia, que não era um filósofo acadêmico. Para começar, não acreditava muito nas instituições universitárias, nunca fez tese de doutoramento e acabou aposentado-se na França como professor de liceu (...) Era um espírito extremamente livre, que tensionava principalmente nos ensinar a

refletir sobre os fatos: as paixões, os namores, os problemas de família, o noticiário dos jornais, os problemas sociais, a política (...) As suas aulas eram extraordinárias como expressão e criação (...).

Completando a deixa, o professor Cruz Costa insistia sem parar na “necessidade de aplicar a reflexão ao Brasil, mesmo que para isso fosse preciso sair da filosofia (ou da sociologia) estritamente concebida. Daí termos sido confirmados na vocação de críticos”. Hoje as conjunturas e atitudes são outras, o crítico tende a se vincular de forma diferente com as instituições, passa a ser mais e mais um teórico de generalidades, impossibilitado de cultivar e exercer aquela paixão pelo “espírito extremamente livre”, de que falava Antonio Candido, que explicita assim a sua visão: “Cada época tem os seus tipos de engajamento, e a nossa requer sem dúvida o ativamento da consciência política. O intelectual tem necessidade e obrigação de refletir contra, para preservar posições. Tem de criticar uma situação da qual discorda profundamente”.

*PS:* Já ia-me esquecendo, mas acho indispensável, para a ampliação crítica do debate, ouvir depoimentos dos alunos de letras e literatura.

## **Eros psicopompos e hedonismo antropoplástico<sup>1</sup>**

Ouvi de João Carlos Horta um caso engraçado ocorrido entre o mesmo e Murilo Mendes, no período romano do poeta de *Poesia em Pânico*. Iam ambos caminhando e conversando fiado quando João Carlos teria balbuciado em voz alta algo assim: “Curioso como o chão de Roma é bem mais duro que o chão lá do Brasil...”, uma dessas gratuidades que o indivíduo diz motivado pela intuição e pelo amor ao disparate. Uns dois dias depois Murilo, que na ocasião não fizera qualquer comentário, ao reencontrar o parceiro arrasta-o para um canto e confidencia: “Sabe que é aquilo mesmo!

E eu aqui esse tempo todo e ainda não tinha me dado conta!” A anedota é quase essa e capta bem um aspecto permanente da personalidade humana<sup>2</sup> e literária de Murilo Mendes, sempre decidido<sup>3</sup> a abolir fronteiras entre reinos, disposto a tornar possível a coexistência do possível e do impossível, desmantelando hierarquias e embaralhando planos, dono de uma visão incomum das coisas e da poesia. Um pouco sob o impacto da estréia de Murilo em 1930, com *Poemas*, Mário de Andrade observava que além de seu método de “essencialização poética”, como se o poeta reescrevesse o mesmo poema

---

<sup>1</sup> Publicado no livro *Não quero prosa*, página 173 a 176, com algumas alterações e com o título *Uma Antologia de Murilo Mendes*.

<sup>2</sup> No livro, originalidade humana.

<sup>3</sup> No livro, disposto.

todas as vezes, “o que me entusiasma sobretudo nele (...) é a integração da vulgaridade da vida na maior exasperação sonhadora ou alucinada”. E juntava: “É inconcebível a leveza, a elasticidade, a naturalidade com que o poeta passa do plano corriqueiro pro da alucinação e os confunde”. A poesia de Murilo, a um tempo abstratíssima e ultrapessoal, é em muitos aspectos a criação mais original e complexa de todo o modernismo brasileiro, mas também uma das menos conhecidas do público maior. Por tudo isso é mais que louvável o recente lançamento de uma atualizada *Antologia Poética* de Murilo, com seleção de João Cabral, a quem o livro é dedicado, e introdução crítica de José Guilherme Merquior. Ora, antologiar Murilo, fazer de seus poemas uma seleção literariamente criteriosa e bem cuidada, é uma missão praticamente impossível de ser feita, e isso por uma imposição mesma dessa poesia, dos procedimentos que adota e sistematiza. Fato que desde já isenta João Cabral de qualquer risco de falha mas que também torna redundantes e supérfluos os seus eventuais acertos... Aliás, um dos modos de classificar os poetas é esse: existem os facilmente antologáveis, mas que por isso mesmo são os que justificam e exigem a função de um antologador criterioso; e há os mais refratários à antologia, mas que também por isso tornam sem peso a *competência* do antologador, em seu lugar qualquer mortal teria feito tão bem ou tão mal. Por isso não deixa de ter sua graça o que vai anunciado na contracapa: “a presente antologia é escolha de João Cabral de Melo Neto, o que lhe assegura a precisão e o rigor”. A frase revela, por outro lado, como estão fortemente associadas as noções de *rigor*, *precisão*, etc., a qualquer atividade que porventura João Cabral desempenhe. Mas o fato é que em Murilo qualquer combinação de poemas tem muita chance de resultar em antologia apreciável, o que de jeito nenhum é o caso da grande maioria dos restantes grandes poetas brasileiros.

Essa originalidade da poesia de Murilo Mendes não passou despercebida a Mário de Andrade, que fez dela até agora a melhor leitura de que dispomos. O que Mário descobre de essencial na poesia do outro é que nela os *defeitos*, as *irregularidades*, quando existiam, não contavam ponto negativo, pois apareciam estranhamente dotados de uma *equivalência* com os valores

positivos do poema, seus momentos de êxito. O jeito pessoal de Murilo ser surrealista consiste em dar vida, em sua poesia, a uma simultaneidade de planos e ao mesmo tempo desierarquizá-los entre si, cancelando supremacias e precariedades, distribuindo o mesmo valor ao valor e à sua falta, **que nesse caso não falta, sendo mesmo um dos sete paus com que se faz a tal canoa...**<sup>4</sup>

É mais ou menos assim: na poesia de Murilo a precariedade não prejudica e o excesso não sobra. Dessa desierarquização sistematizada dos elementos e planos do poema vai decorrer uma desierarquização *entre* os poemas, de agora em diante nenhum é muito pior nem muito melhor que os outros,<sup>5</sup> o que tem como custo, segundo Mário de Andrade, fazer “desaparecer fortemente a possibilidade da obra-prima, da obra completa em si e inesquecível como objeto”. E acrescenta: “Se o *Tanto Gentile*, se o *Alma Minha*, se *As Pombas*<sup>6</sup> se distinguirão sempre entre milhares de sonetos, e são logo inconfundíveis: se em Gonçalves Dias o *Y-Juca-Pirama* é uma obra-prima e tal outro poema é medíocre, nesta nova ordem de criação utilizada por Murilo Mendes essa possibilidade de distinção desaparece estranhamente. Um ou outro verso, tal ou qual momento do poema saltam por mais belos, mais comoventes, mais profundos, porém as obras se enlaçam umas nas outras, vazam umas pras outras, pairam numa indiferença iluminada em que não é preciso mais distinguir a grande invenção da invenção menos forte (...) E se o trato cotidiano do livro permite aos poucos a gente ir afeiçoando mais tal poema e distinguindo este outro, a gente não possui mais razão pra separar a obra-prima e a justificar”.

O que acontece é que Murilo *desparticulariza* as imagens de seu imaginário poético, num movimento de alegorização que Mário de Andrade descreve<sup>7</sup>:

“Do mesmo jeito com que em Cícero Dias as formas assumem valores de universal, em sínteses tão abstratas que nele um cachorro se confunde com

---

<sup>4</sup> Trecho que não aparece na versão do livro. Está deslocada para para o fim do texto. Cf nota 10.

<sup>5</sup> No livro, a frase termina aqui.

<sup>6</sup> Falta a indicação de *As Pombas* na versão do livro.

um burro, é o Quadrúpede, a pomba se confundindo com o urubu é a Ave; **do mesmo jeito com que sem particularização individualista**<sup>8</sup>, os seus assuntos são primários e genéricos, a sexualidade (se confundindo com o amor), o assunto da morte, o do prazer, o do Além; também em Murilo Mendes os assuntos são genéricos e esses mesmos, os ritmos se tornam impessoais...”

Em Murilo, pelo fato de rerear a possibilidade da “obra completa em si”, e também porque “as obras se enlaçam uma nas outras, vazam umas pras outras”, seus poemas vão funcionar como se fossem *fragmentos*. José Guilherme Merquior observa esse aspecto do problema ao falar, na introdução, da “energia centrífuga da semiose muriliana”, do seu surrealismo “semanticamente explosivo”. E comenta: “Mário de Andrade intuiu algo disto quando notou a antidiscursividade de Murilo; mas infelizmente confundiu o fenômeno com falta de artesanaria, fraqueza de forma”. Ora,<sup>9</sup> justamente Mário se preocupa, ao lado de identificar a insuficiência artística de Murilo, em chamar a atenção para sua relativa desimportância, e mesmo seu papel formativo.<sup>10</sup> Escrevendo sobre *Poesia em Pânico*, em 1939, e registrando suas imperfeições técnicas, Mário concluiria certo: “Até que ponto o varrimento de tudo isso prejudicaria a grandeza mesma deste poema? Em verdade todo este cisco concorda com a higiene sentimental do livro e concorre para lhe dar o seu caráter”.

---

<sup>7</sup> No livro: “que Mário de Andrade descreve assim:”

<sup>8</sup> Trecho que não aparece no livro. Há, no entanto, indicação de que algo foi cortado. A citação de Mário de Andrade ficou assim no livro: “Do mesmo jeito com que em Cícero Dias as formas assumem valores de universal, em sínteses tão abstratas que nele um cachorro se confunde com um burro, é o Quadrúpede, a pomba se confundindo com o urubu é a Ave (...) os seus assuntos são primários e genéricos (...): também em Murilo os assuntos são genéricos e esses mesmos, os ritmos se tornam impessoais...”.

<sup>9</sup> No livro, foi acrescentado um *mas*: “Ora, mas justamente Mário ...”.

<sup>10</sup> No livro, foi acrescentada uma frase: “A insuficiência em Murilo é mesmo um dos sete paus com que se faz a tal canoa”. Esta frase é a que falta em outro trecho. Cf nota 4.

## Inclusive...Aliás...

Parentes de todo o mundo, desuni-vos! Vamos nos dispersar! Circular! Circular! Chega de parentada, de parentesco, de parentela. Dizem que cunhado não é parente. Digo mais: nem parente é parente. Abaixo os laços de sangue! Abaixo a família! Não é que eu não seja família, antes pelo contrário. Sou contra a expolição da família pelos parentes. Sou familiar e caseiro. Tanto que sou a favor da amizade. A amizade é um sentimento isento de taras hereditárias. Não há laços de sangue, de círculo vicioso. Só a amizade nos salvará. Mas nada de amigo oculto. Só às claras. Parente, para ser parente, precisa ser amigo. E amigo, pra ser amigo, também. Não há parentes, só amigos. Só há parentes: os amigos. São laços de afeto e compreensão. Mesmo o contra-parente é perigoso. Sobretudo se estiver de malas na mão. São duas coisas que, quando vejo juntas, tremo: laços de sangue e bagagem.

Ainda agora estava a meditar, sobre um caso próximo. Familiar mesmo, quase um caso de família. Uma casa de família. Naquele tempo eu era menino, tinha dois irmãos, éramos todos mais ou menos da mesma idade. Morávamos no Rio, que era a capital da República, e dava para o mar. Nesta ocasião veio visitar-nos, para passar uns dias, nosso tio mineiro, R., do interior, lá do Triângulo. Tinha vaguíssimas memórias dele, dos primórdios. Admirava-o. Sua fama era grande, mas não sabia bem por que. Lembro-me que chegou de bagagem. Guardou duas ou três malas em cima de um guarda-roupa, dormiu duas ou três noites em casa, e em seguida ausentou-se. Foi passar umas semanas na casa de outros parentes, irmã e cunhado, num conjunto residencial,

nos subúrbios. Lá foi ficando, ficando, até que um dia tocaram a campainha de casa. “—Aí é que mora o sr. R.?” Quem atendeu a porta foi a Isaura, a empregada. Falou: “—O sr. R. é irmão da dona M., mas não mora aqui, não...” Minha mãe chegou-se à porta neste momento, a tempo de ouvir do emissário: “—É pra ele comparecer à Décima Terceira D.P., para prestar depoimento. Uma arma dele serviu para um assalto, houve um morto, o outro agoniza...” Minha mãe falou: “—O que é moço, quem morreu?... O quê que o R. tem a ver com isso?” O homem: “—É uma intimação. O comissário espera por ele”. E ela: “—Mas quem morreu? O que é isso, moço?...” O emissário despediu-se, minha mãe botou a mão na cabeça. Ficou transtornada. Mas o R.?, cadê o R.? O que foi que houve? Terá sido mais uma?

Durante uns dias a vida lá em casa foi um burburinho. Depois de muitas tentativas, R. recebeu um recado e apareceu lá em casa. Explicou-se. O caso foi que ele deu um revolver 38, cano curto, privativo das Forças Armadas, em consignação num botequim da esquina, em troca de um crédito, e enquanto isso, por conta disso, ele ia tomando umas e outras, beliscando uns tira-gostos... O dono do botequim, por sua vez, emprestou a arma pra um tenente do Exército, que interessou-se por fazer uns testes. O tal tenente, que era cabo, cometeu um assalto à mão armada, a vítima reagiu, ambos atiraram. A procedência da arma foi investigada, vai daqui, vai dali, foi o que se viu: meu tio R. de intermediário, numa história de assalto e morte, entre um militar e uma arma privativa das Forças Armadas. Só podia ser ele. E, por isto, é que bateram lá em casa. Ali morava minha mãe, com os filhos, e mais o marido. Este, nas questões familiares, e em outras, permanecia ausente. Foi uma confusão dos diabos. R. não era o assaltante, mas o 38 impróprio para civis era seu... Até provar que boi não é abóbora, que havia uma fatalidade em tudo aquilo, foi um custo. Foi preciso a intervenção do Albertinho, que era advogado e primo, e que demonstrou Ter influências. Minha mãe, por via das dúvidas, resolveu dar uma olhada nas tais malas em cima do guarda-roupa. Qual foi o seu susto! As malas estavam cheias: de punhais, facas, canivetes, bombas, espingardas, pregos, carretéis, giletes, armas brancas e de fogo... Pânico. Minha mãe exigiu a

presença do R., queria uma explicação. R. estava calmo. Falou: “—Não foi nada. Inclusive, o senador está a par de tudo... Aliás...” Que senador? Não foi possível saber. A história ficou assim, meio nublada, mas R. carregou com as malas, voltando com elas vazias, dias depois. O clima ainda estava meio turvo quando veio a notícia lá do conjunto residencial, de que uma pobre doméstica, por nome Nicinha, tinha sido deflorada por R., que negava de pés juntos. A infeliz teria engravidado, queria garantias. Também este pepino foi contornado, aos poucos caiu no esquecimento.

A partir daí, tio R. ficou em nossa casa mais um mês, sem que nada de anormal sucedesse. Comia muitas alfaces, folhas verdes, rodela de tomate e beterraba. Bebia muita água. Andava melancólico, reticente. Certo dia minha mãe estrilou: quem é que andava mijando nas bordas da privada, no banheirinho da entrada, reservado às visitas? Se tinha vaso, se tinha papel, por que sujar o assoalho? Que absurdo era aquele? Quem era o porco? Eu dizia: “...Não fui eu”. E meus irmãos: “...Não fomos nós”. E todo dia, a mesma porcária. Vivíamos em ambiente de mistério. Certa manhã, minha mãe desvendou tudo. Pé por pé, acompanhou R. até o banheirinho que, de porta semi-aberta, caprichosamente, mijava rente às bordas do vaso. Assim que completava uma volta, retornava, mirando sempre na beirinha, minuciosamente, como se executasse um trabalho de precisão. Minha mãe caiu das nuvens. Deu-lhe uma bronca daquelas, quase desesperada. Tio R. não perdeu a calma: “...Aliás...inclusive...” Desta vez meu pai sempre ausente, fechou a carranca. Durante uns dias, R. sumiu. Antes avisou que ia marcar sua viagem de volta. Quando parava em casa telefonava, telegrafava, escrevia cartas. Dava expedientes. Não se sabe como, arranjou algum dinheiro, e começou a comprar bichos. R. era um amante da fauna. Comprou um cachorro nobre, lorde malhado de branco e marrom, ainda novinho mas já grandalhão. O tal cachorro, dizia orgulhoso, tinha parentes até na Inglaterra. Deu 500 contos por um canário do reino, que trinava de bico fechado, fragilíssimo, e que em dois dias bateu as botas. Comprou um galo indiano de pescoço pelado, uma sumidade. Seria o reprodutor de sua rinha, quando voltasse para o Triângulo. Comprou um

garnizé cujo avô pertenceu ao príncipe Aga-Khan, ex-marido daquela atriz cujo amante era boxeur. Comprou uma tartaruga de 300 anos, que pesava uns dez quilos, um colosso de raridade. Comprou três coelhos australianos, híbridos, reprodutores das arábias. Comprou um gato angorá de origem chinesa, aristocrata, arredio. E foi comprando espécies menos nobres, ajuntando tudo. A bicharada, enquanto a viagem não chegava, ficava amontoada na área de serviços. O tal cachorro inglês, desacostumado com a vida de apartamentos, e acho até que com a vida em geral, deu de correr pelo corredor da casa, desesperado, vendendo saúde. Correr é apelido. Galopava. Ventava. Marcava um rumo, concentrava-se, grunhia alguma coisa, e se largava... Ia tomando impulso, cada vez mais, até que atingia a velocidade da agonia, louco jovem, desentendido. Quando o espaço físico ia acabando, o bichão metia as unhas no assoalho, na vã tentativa de frear. Acabava estourando contra a parede da sala, virava os móveis, arrancava o sinteco, latia qualquer coisa, e voltava, tinindo. Minha mãe, coitada, medrosa de cães, ficava atrás da porta da cozinha entreaberta, espiando da fresta, paralisada de horror e indignação. Enquanto isso tio R. na rua, ultimava os preparativos da volta. E o cachorrão, que recebeu o nome de Bruce, correndo de lá para cá, latindo um latido remoto, ancestral, uma infelicidade das origens.

Até que um dia tio R. apareceu com um macaco mal encarado, de astral mais que duvidoso. O mico era agressivo, nos olhava nos olhos, imprecava, batia punheta, arreliaava, criava uma discórdia generalizada. Aí minha mãe, quase nas últimas, sentenciou: "...Olha aqui R. ou o macaco ou eu..." Meu pai pronunciou-se: "—R., acho que está na hora de você voltar, sua família deve estar precisando de você..." E ele: "—Vou na Sexta, já tirei passagens. Inclusive... aliás..." E assim foi. No dia da partida, passou o tempo em preparativos. Fabricou uma mistura caseira, em que entravam éter, querosene, noz moscada, rum, bicarbonato de sódio, e outros líquidos que não me lembro. Sacudiu, sacudiu, e enfiou goela abaixo da bicharada e também pelas narinas. Em seguida meteu um por um dentro de um grande saco de lona, acondicionou bem, atochou bem, engraxou os sapatos, jantou mais cedo, passou perfume e foi

pra rodoviária. Ouvi falar que durante a madrugada os bichos foram voltando a si, recuperando a lucidez, dentro do saco, no bagageiro do ônibus. A tartaruga latia, o cachorro miava, o mico arrepiava, um galo corria atrás do outro, todos estranhando todos, dizem que foi um frege.

São duas coisas que, quando vejo juntas, tremo: laços de sangue e bagagem.

Ultimamente, pelo que soube, R. organizou um grupo de comparsas e mudou-se para Goiás. A meta era participar da construção de Brasília, a nova capital. Parece que foram golpes e mais golpes. Todos passaram a perna em todos, não ficou pedra sobre pedra. São duas coisas que, quando vejo juntas, tremo: laços de sangue e bagagem. Cruzes!

Parentes de todo mundo, desuni-vos! Vamos nos dispersar! Circular!  
Circular!

## BUZIGUIM

Buziguim quem era? Ora, minha senhora; que horror, meu senhor! Buziguim era ele mesmo, senhor de truques e rebolados, vigarista do interior. Uma espécie de Cassi Jones, aquele vagabundo familiar de que falava Lima Barreto. Um delinquente caseiro. Este é o ponto: caseiro. Do interior de São Paulo, talvez Bebedouro, Ribeirão Preto, Colina, acho que Barretos. Era um vigarista tão cabal, tão reconhecidamente vigarista, que acabou famoso. Buziguim era moço e tinha saúde. Vamos dizer que tinha uns vinte e sete anos, por volta dos trinta. Era magrinho, esbelto, tinha bigodinho e aparecia pouco. Era um espadachim notívago. Uma espécie de três mosqueteiros. Tive o prazer de vê-lo ao vivo umas duas ou três vezes. Era o contrário da lei. Transgredia. Adulterava. Pactuava. Aprontava. O que ele mais fazia bem, além de tratar com mulheres, era jogar sinuca. Um taco fulminante. Era campeão municipal, e parece que ainda dedilhava um violão bem entoadado, seresteiro. Uma simpatia.

Buziguim: qual era o seu nome? E sobrenome? O que sei a seu respeito são nomes e sobrenomes. Por exemplo: Aldinha Arantes. Foi o caso dele que mais me escandalizou, quando ele comeu essa Aldinha. Dirá o leitor: ora, tanta gente come tanta gente, e não há mal nenhum nisso... Direi: é, só que o caso que conto dele ocorreu no interior de São Paulo, há mais de quarenta anos atrás. E com a Aldinha. Aldinha Arantes. Essa Aldinha usava maiô de peça única, e nadava na piscina do Grêmio Recreativo e Literário. Mostrava as coxas. Provocava à maneira do

caipirismo que viceja ali nas imediações de Uberaba e Barretos, nas águas do Rio Grande, onde Minas e São Paulo se misturam. Caipirismo tão sensual quanto proibido. Aldinha era loirinha, nem alta nem baixa, pés bem feitos, podia-se contar cinco dedos em cada um. O dedão do pé não era orgulhoso, sem deixar de ser bonito, bem torneado, de boa presença. Os demais dedos eram um complemento natural, iam diminuindo aos poucos, sucessivos, singelos, mais que perfeitos. Os pés da Aldinha alimentaram minha imaginação estética na infância. Infância? Estética? Eu já devia ter uns onze anos, já batia punheta, e tudo. De noite, no footing, ali no jardim da praça, aquilo para mim era sexo puro. Ou impuro. As mulheres eram proibidas. A Aldinha também. O que sei é que o Buziguim meteu uma bola na caçapa. Quando a notícia correu, eu quis morrer. Então a Aldinha abriu as pernas para o Buziguim? Então o Buziguim não tinha fim? Era uma depois da outra?

A última que lembro dele foi aquela quando ele comeu uma beata velhota, dessas que organizam quermesse. O malfeitor vestiu-se de padre, de batina preta e tudo, e foi lá pra capela da matriz da Fortaleza, que é um subúrbio de Barretos, se é que Barretos tem subúrbio. Essa capela costumava ficar meio erma, desabitada... Muitas vezes o padre esperava, e os fiéis apareciam. Muitas vezes estes apareciam, mas o padre faltava. Vagava. Foi numa dessas que o Buziguim entrou. Disfarçou o bigode. Dispensou a brilhantina. Ficou ali no confessionário bem sorrateiro. Aquelas tardes eram únicas. Desertas. Certas beatas sem assunto, sem sonhos, mas com vício de rezar, apareciam. Desta vez quem apareceu foi a Tudo-Azul, uma senhora que nasceu no século passado, fraca, sem parentes, cheia de culpas. Buziguim não vacilou: pediu que ela ficasse até mais tarde, até a hora do Ângelus, quando os sinos tocam um tema contrito, e as almas ficam prestes à absolvição eterna. O certo é que a Tudo-Azul ficou por ali, até que o pseudo-sacerdote aproximou-se, noitinha caindo, e disse-lhe, à meia voz: “Vamos ali detrás do altar?...” E ela: “Sim senhor...; o senhor é que sabe...” Chegando lá ele disse: “A pureza é filha da nudez! Tire a roupa!... Seja bem-vinda à fé cristã!...” E ela: “É pra já; o Senhor é meu senhor...” Resultado: a Tudo-Azul foi possuída pelo vigarista, que fez-lhe a barba, o cabelo e o bigode. Indagará o leitor: mas como assim? Deitados? Em pé? Pois vos digo de quatro. O

malvado botou a velhota de gatinhas em cima de uma poltrona santa, e traçou-lhe. Depois disso, a Tudo-Azul, que já era um ser passado, passou de vez.

O Buziguim, dizem, papou ainda outras beatas, aí pela faixa dos cinquenta aos setenta anos. O que ele queria mesmo era só dizer baixinho, cochichado, em seus ouvidos: “Vou esporrar no seu cuzinho, vovó; vou encher seu cuzinho...; abênção, vovó...” Pois bem: o impacto do macabro ti-ti-ti ainda estava fresco, e o que foi que o desgraçado fez? Comeu a Aldinha! Então aquela putinha ficava nua na frente de homem? Peladinha? Minha desilusão com a vida foi tão grande, que virei poeta. Minha primeira preocupação foi rimar. Rimar palavras consola muito. Minha poesia nasceu da frustração sexual. Ou melhor: do sucesso sexual alheio. Meu mal, é a inveja sexual. Oh rimas, consolem-me!

Assim que correu a notícia, a cidade ficou de cabelo em pé. Era transgressão demais para uma província só. Os poderes públicos locais agiram, algo foi urdido em surdina. Em breve a Aldinha deixou a cidade, diziam que tinha ido para o litoral de Santos. Essa, caiu em desgraça. Buziguim também sumiu. Em dois tempos comprou um caminhão, e vivia de fazer fretes, ganhando um dinheirinho lá pela Noroeste. O caso em si, quem viu, diz que foi assim: uma bela noite, o inspetor do Grupo Escolar Coronel Almeida Pinto voltava pra casa, cheio de justo sono, quando viu, por debaixo da porta de uma oficina mecânica, luz...Era tarde. Não era hora de ter luz. O inspetor anotou. Foi direto à delegacia. Como o delegado estivesse na zona, falou com um soldado de plantão. Este, como estivesse de farda, não perdeu tempo. Reuniu mais meia-dúzia, e foram lá. Levantaram a porta, intimaram, arrojaram. E viram: todo mundo nu. Ao amanhecer, tudo foi abafado. O pai da Aldinha botou dinheiro e abafou. Foi um escândalo. Para mim, que era um menino em fase de crescimento sem pressa, foi uma precipitação. Fui parando de fantasiar. Fui ficando voltado pra dentro. Formando meu caráter no silêncio. Quando alguém expunha uma regra, uma idéia, eu duvidava. Mas duvidava calado. O mundo virou uma coisa pra mim. Uma coisa que até hoje eu vivo com dificuldade. Fiquei variado. Muitos atos meus, daí em diante, eu não soube entender.

Nesse tempo, fui visitar uma fazenda que meu pai havia acabado de comprar em Mato Grosso, na serra da Bodoquena. Fiquei lá uns três dias, comendo e dormindo.

Tinha sonhos esquisitos; a comida parecia muito pesada. Tive um surto de ereção. Fiquei de pau duro, fui ficando, ficando, e ali não havia mulher. Minha tesão era meio metafísica, meio ecológica. Pelo menos era o que eu pensava. Numa tarde, embrenhei mata adentro. Achei conchas, caramujos, algas cristalizadas. Tive visões do mar. E o pau duro. Embrenhei mais ainda, andei, andei, andei, e acabei chegando num barranco muito alto, cheio de vegetação marítima. Mas ali não tinha mar. Olhei para o horizonte, não tinha perdão...Puxei o pau, cuspi nele, e fui ficando...Meu pensamento era a Aldinha. A Aldinha pelada; o Buziguim pelado. Bom de taco. A tarde agonizava, vermelha, cheguei a pensar em Deus. Mas não havia Deus na serra da Bodoquena. A noitinha caía e fui ficando calmo, sem pressa de voltar, sem querer avisar onde eu estava.

Inexplicavelmente, fui tirando a roupa. Lembro-me que nada aconteceu. A não ser que em dado momento comecei a soluçar. Lacrimejei, soluzei mais, comecei a chorar. De início baixinho, meio surpreso. Mas fui aumentando o volume, e em breve chorava aos gritos. Chorava aos cântaros, às bandeiras despregadas. Chorei muito. Chorei como até hoje não chorei igual. Chorei de pau duro. Inconsolável. Desamparado. E gritava: “Aldinha Arantes!...Aldinha Arantes!...” E chorava, e chorava. Fiquei muito menino. Bem aliviado, De lá pra cá, virei outro.

## Os textos de Ronaldo Brito:

- 1) *A ordem e a loucura da ordem (Sérgio Camargo)* — Sérgio Camargo/relevos e esculturas (1963-1975), Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 15 de maio a 15 de junho de 1975
- 2) *Análise do circuito* — Malasartes nº 1, outubro/novembro 1975
- 3) *O desequilibrista (Umberto Costa Barros)* — Malasartes n.º 2, dez/jan/fev de 1976
- 4) *Frequência Imodulada* — junho de 1978, in Cildo Meireles, Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos. Rio de Janeiro, Funarte, 1981.
- 5) *Mamãe Belas-Artes* — RESENDE, José e BRITO, Ronaldo. In: DUARTE, Paulo (Org.). Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos. Rio de Janeiro, Funarte, 1980. p.29-31, publicado originalmente em O Beijo n.º 2, 1977.
- 6) *Poemas (Sensação, Reverdy no Rio, Ideal, Lógica Formal)* — Folhetim, FSP, 26 de setembro de 1982
- 7) *A logic of chance (Sérgio de Camargo)* — Biennale 1982, Venezia, edited by the Ministry of Affairs and Ministry of Education and Culture, Brasília, in June 1982 (escrito em maio de 1980)
- 8) *Braque, o clássico moderno* — Folhetim, FSP, de 9 de maio de 1982
- 9) *Anônimo e comum* — julho de 1983; in Antonio Manuel, Arte Brasileira Contemporânea, Funarte, 1984
- 10) *Manuel Mousinho, um polemista secreto* — Folhetim, FSP, de 6 de fevereiro de 1983
- 11) *Manet com Miró* — Folhetim, FSP, de 24 de abril de 1983
- 12) *Contra o culto da ignorância* — Folhetim, FSP, de 19 de junho de 1983
- 13) *Poemas (Musa/Fenomenologia/Samba/Invitation au voyage)* — Folhetim, FSP, de 31 de julho de 1983
- 14) *Experiência flutuante: Malasartes, um depoimento pessoal* — Arte em Revista nº 7, de agosto de 1983
- 15) *O trauma do moderno* — in Sete ensaios sobre o modernismo, Funarte, 1983 (reeditado em Projeto Arte Brasileira, Modernismo, Funarte, 1986)
- 16) *Pós, Pré, quase ou anti?* — Folhetim, FSP, de 2 de outubro de 1983

- 17) *O samba cubista* — Folhetim, FSP, de 19 de fevereiro de 1984
- 18) *Paroxismos de pintura* — Folhetim, FSP, de 18 de março de 1984
- 19) *O iluminista das sombras (Henri Michaux)* — Folhetim, 4 de novembro de 1984
- 20) *Poemas (Hino, A capital do mundo, Universo, Cubista, Crepúsculo moderno, A way of life)* — Folhetim, 25 de novembro de 1984
- 21) *Um lugar vermelho (Cildo Meireles)* — Folhetim, 23 de dezembro de 1984
- 22) *O surrealismo* — Folhetim, 30 de dezembro de 1984
- 23) *O expressionismo do sóbrio (Lasar Segall)* — Folhetim, 22 de setembro de 1985
- 24) *Possibilidades de pintura* — Gávea n° 2, de setembro de 1985
- 25) *Homenagem ao espaço* — Folhetim, FSP, de 9 de março de 1986
- 26) *Lógica e lírica* — Gabinete de Arte, São Paulo, 1986
- 27) *Brasil: boa fé moderna* — Folhetim, FSP, de 6 de março de 1987
- 28) *Oswaldo Goeldi* — Revista Novos Estudos Cebrap n° 19, de dezembro de 1987
- 29) *Poemas (Ensaaios de silêncio)* — Revista Novos Estudos Cebrap n.° 21, julho de 1988
- 30) *Entre páginas e ruas* — Folhetim, FSP, de 3 de dezembro de 1988
- 31) *O jeitinho moderno brasileiro* — Gávea n° 10, de março de 1993
- 32) *Iberê Camargo* — DBA, 1994
- 33) *Fato estético e imaginação histórica* — in *Cultura. Substantivo Plural*, coordenação Márcia de Paiva e Maria Ester Moreira/ Curadoria do ciclo de palestras, Luiz Costa Lima, Centro Cultural Banco do Brasil e editora 34, 1996
- 34) *Um dos gigantes da arte atual expõe no País* — *Cultura*, Estado de São Paulo n.° 897, ano 18, de 15 de novembro de 1997

Para a exposição Relevos e esculturas, de Sérgio Camargo, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 15/05 a 15/06 de 1975

### A ordem e a loucura da ordem

A leitura deve ser ao mesmo metódica e selvagem, descontínua e organizadora, ágil e insistente, repetida e outra.

Leitura em função de um método que atua por oposições, por rupturas de elementos, em função de um sistema rigoroso mas que inclui a sua própria abertura, a sua própria negação enquanto sistema, é claro que a tradição construtivista em que se insere Sérgio Camargo não é dos racionalistas, defensores de uma arte geométrica, de formas puras. Nos seus trabalhos, há o sistema e o excesso, há a ordem e a loucura da ordem.

O método combinatório empregado — tanto os relevos quanto as esculturas são resultado da aplicação desse método — não seria, digamos, positivista, mas dialético. A obra não se apresenta à observação como unidade fechada para ser lida e compreendida num movimento linear de raciocínio. Pelo contrário, sua força está precisamente na espécie de relacionamento complexa e tensa, racional e especular, que estabelece com o espectador.

A obra é sempre e a cada momento outra. A inclusão da luz, mais do que isso, a participação radical da luz em sua composição — rigorosamente não-acidental, mas incontrolável, é claro — a torna diferente de acordo com as condições objetivas de observação e da posição do espectador. A penetração da luz, prevista pelo sistema, age de modo a rompê-lo, a romper a obra enquanto fechada em si mesma. Fica impossibilitado assim o tradicional esquema de contemplação — homem parado diante da obra, é preciso contorná-la, observar com atenção os movimentos de luz, participar mentalmente desse jogo que se desenrola num espaço ativo e descontínuo. A fruição é tensa, truncada, incessante, com altos e baixos emocionais.

A descoberta da estrutura do programa combinatório do trabalho não esgota a observação. Ele se apresenta sempre com um duplo movimento que está longe de ser apenas óptico: o de velamento e desvelamento da estrutura, o que torna a observação um exercício no qual olho e mente acompanham e perdem sucessivamente a trama.

A esta altura está possivelmente claro que o trabalho de sérgio camargo, com um rigor sistemático, progride em termos de pares de oposições e através de um movimento dialético. Sistemático/não sistemático, ordem/loucura da ordem, velamento/ desvelamento, volume/ambiente, são alguns desses pares e em torno deles é que se pode construir uma proposta de aproximação e de leitura pertinente.

Camargo fala de uma espécie de “ordem da palha” para explicar a sua obra. Seria possível também usar a velha metáfora do labirinto, cuja loucura está precisamente no excesso de ordem e de método. De qualquer forma, a questão de uma leitura coerente desses trabalhos está presa justamente no equacionamento do método e da palpitação assistemática presente neles.

Vê-los como algum tipo de informalismo me parece um equívoco puro e simples, resultado sem dúvida de uma leitura grosseira e exclusivamente ótica. Mas para pensá-los como trabalho construtivo, baseado num sistema concreto de relações que seria por assim dizer sua própria essência — convém notar que essas esculturas não têm propriamente formas mas sim elementos combinados — é necessário ir além de um certo racionalismo formalista tradicionalmente ligado ao projeto construtivista da europa ocidental.

A importância do trabalho de arte como o de sérgio camargo para o nosso ambiente cultural pode ser localizado sobretudo em dois pontos. Primeiro, pela lógica cerrada de seu processo de produção, vinculando a arte a uma idéia de seqüência de investigação intelectual, ele atua de modo a transformar toda uma política vigente de olhar arte.

Contra o consumo apenas visual e desinteligente, esses trabalhos exigem uma leitura que tome a arte pelo que ela é: um modo específico de conhecimento, paralelo à ciência e à filosofia e tão afastado quanto elas do discurso da doxa, o chamado senso comum. Empírica, louca e singular, ainda assim não se confunde com o pensamento a-crítico e irremediável confuso do senso comum. Permanecendo ininteligível — ou simplesmente fútil quando abordado desse ponto de vista.

O segundo ponto talvez seja mais difícil demonstrar, trata-se da vinculação do trabalho de sérgio camargo à problemática de uma arte latino-americana. Porque o seu construtivismo só não é racionalista como muito possivelmente também não é europeu.

A descoberta de sua obra na europa, na década de 60 — concomitante à descoberta do trabalho de soto, lygia clarck e hélio oiticica entre outros — deveu-se pelo menos em parte à espécie particular de lógica que colocava em ação, estranha sem dúvida ao rígido construtivismo europeu, e que pode ser considerada algo por assim dizer especificamente latino-americano. Sem cair é claro na metafísica, postulando um pensamento latino-americano independente, é seguro afirmar que trabalhos como o de camargo fazem parte de um determinado construtivismo latino-americano cuja teoria ainda por fazer pode ser um produtivo tema de estudo e debate.

ronaldo brito

rio, fev. 1975

## **Análise do circuito**

Qual a função da arte atualmente em nosso ambiente cultural? Dominada pelas leis do mercado que valoriza o objeto-fetice ao invés do produto cultural, ela cumpre um papel quase que exclusivamente mundano junto às elites econômicas. O seu verdadeiro público em potencial, os estudantes, estão distantes dela. E não por escolha, mas por causa de uma situação que é necessário, mais que nunca, compreensão.

### **I Circuito de mercado de arte**

Nos últimos anos, circuito e mercado de arte pareciam uma coisa só. Ainda parecem, talvez. Mas a frase acima não tem mais valor crítico: a esta altura é uma simples constatação que, permanecendo nesses estreitos termos, pode mesmo servir como obstáculo para uma investigação mais rigorosa acerca da situação da arte no Brasil. (Por situação da arte entenda-se não apenas o momento produtivo dos artistas mas o modo vigente de consumo de seus trabalhos e suas significações sociais.)

Vamos colocar as questões pertinentes. A questão agora não é simplesmente analisar o comportamento do mercado nos últimos anos e sim compreender suas leis, sua decisiva participação no conjunto do circuito e seus modos de pressão sobre a produção e o consumo do trabalho de arte. A questão não é diagnosticar um sintoma mas conhecer uma realidade para poder intervir nela. Esta não é somente uma distinção epistemológica. Talvez por aí passe a linha que separa duas posições sem dúvida antagônicas em relação ao circuito:

a dos que pretendem transformá-lo e a dos que pretendem acompanhá-lo em suas mudanças.

Não é suficiente, por exemplo, afirmar que a implantação e consolidação do mercado foi o fator dominante na arte brasileira dos anos 70, ampliando o público comprador dentro de um certo setor (afastando outros setores, certamente) e produzindo graves distorções tanto na área de produção – é o caso do famoso “estilo” acrílico – quanto na área crítica – sacralizando obras desimportantes, recalçando outras importantes, etc. É preciso analisar os vários aspectos dessa ideologia do mercado que foi e ainda é dominante no circuito. É ingênuo supor que ela se reduza a uma questão financeira e que todo o seu jogo seja descobrir o que é vendável e o que não é.

Para impor seu domínio, o mercado usou estrategicamente todos os elementos do circuito – artistas, críticos, colecionadores, marchands e público – e colocou-os a serviço de sua ideologia. Por razões sobretudo locais, essa ideologia era e continua sendo extremamente conservadora. Não, por acaso, mas por absoluta necessidade. O problema do mercado é, em última análise, conquistar um público de formação estranha à história da arte e que procura nela um investimento seguro e/ou signos de distinção de classe. (Num certo nível, o discurso da arte funciona como um nítido processo de discriminação social.<sup>1</sup>

O objetivo do mercado brasileiro é manter intacto o secular estatuto da arte no mundo ocidental: a arte como manifestação suprema e eterna (leia-se apolítica) da civilização cristã-ocidental; a arte como manifestação reservada a alguns poucos eleitos, inteligentes e sensíveis, e que o são por Dom, não por educação e aprendizado social; a arte como espaço mítico, fechado sobre si mesmo, uma espécie de moderno substituto da religião.

A manutenção dessas “verdades” é, paradoxalmente, necessária à ideologia de um mercado que, num outro plano, sabe muito bem o que representa a arte para a maioria de seus compradores: uma sofisticação de

---

<sup>1</sup> Ver artigo de Simón Marchán Fiz, “El Objeto Artístico en la Sociedad Contemporánea (Fernando Torres Editor).

consumo, uma peça de decoração, no máximo mais um objeto-fetiche, como os automóveis. Mas é sem dúvida o substrato inconsciente desse estatuto que sustenta o consumo de arte nesse nível. É ele que o mercado luta para conservar, modernizando-o, recriando-o a cada nova investida. A tarefa de vender arte nesse sentido prende-se obrigatoriamente à tarefa de defender o estatuto vigente da arte na sociedade – afinal é este estatuto que assegura em última instância a possibilidade do comércio de arte. Daí a necessidade do mercado de elaborar uma estratégia que, sobre cada aspecto específico do circuito, atue de modo pertinente. Trata-se de conservar os valores da arte, o seu mítico e decisivo apelo de consumo. A coisa artística, por excelência.

Uma análise da performance de nosso mercado sem as considerações acima, conduz a conclusões equivocadas. A primeira delas, em curso, é a de atribuir ao mercado uma rigidez que lhe é por definição estranha. A recusa da produção contemporânea, o privilégio dos suportes tradicionais, a volta nostálgica ao passado, suas notórias características, devem ser tomadas exatamente pelo que são: manobras táticas, nada mais. Nos últimos anos, o mercado oficial da arte no Brasil utilizou quase exclusivamente um dispositivo de reação cultural – o bloqueio – que não é sequer o mais eficiente. Na defesa do estatuto tradicional da arte, o bloqueio da produção crítica é uma forma até certo ponto arcaica, embora sempre presente numa ou noutra medida. O processo de recuperação é sem dúvida mais ágil e eficaz, até do estrito ponto de vista comercial. Isso porque inclui a apropriação do produto, distante já de seus pressupostos de produção e devidamente inscrito com as marcações da ideologia oficial. Bloqueio e recuperação são os elementos a serem conceituados, não basta analisar os chamados fenômenos de mercado como os leilões, etc.

Através do bloqueio e da recuperação é que o mercado tenta assegurar o controle da produção, e da fruição do trabalho de arte. Controlar a produção significa não apenas privilegiar e recalcar linguagens mas divulgá-las de certa maneira, num espaço que porta significações prévias, convencionais, neutralizadoras do efeito crítico das propostas. Controlar a fruição também é

possível, uma vez que ao vender trabalhos o mercado vende não apenas o objeto mas uma determinada leitura dele. (Prática extensiva a toda a chamada sociedade de consumo, segundo Baudrillard).<sup>2</sup>

A ação do mercado portanto está longe de se restringir às transações financeiras. Ele age de modo a criar um sistema fechado dentro do qual o trabalho vai obrigatoriamente circular, desde a sua própria concepção até a venda. A ideologia do mercado, por sua vez, opera para enquadrar em limites previamente fixados esse produto até certo ponto explosivo, o trabalho de arte. Operação meticulosa, incessante, que permite a apropriação de um objeto ao mesmo tempo em que se lhe esvazia os significados. Para tanto é necessário atuar em todo o espaço ao redor do trabalho. Examinemos o percurso:

- a) O lugar da exposição. Deve ser obviamente institucionalizado como tal (Duchamp já demonstrou como mictório exposto em galeria vira obra de arte). Mais ainda, a própria escritura da exposição deve obedecer a critérios tradicionais, estreitamente solidários de uma certa maneira de “contemplar” arte. É fácil perceber que um trabalho contemporâneo, lido de maneira tradicional, tem efeitos tradicionais. Para o mercado brasileiro, esses aspectos aparentemente acessórios são taticamente importantes: reforçam, para consumidores ávidos de segurança social, o caráter de solidez e imutabilidade da arte.
- b) Os textos críticos. Funcionam como esotéricos apoios publicitários às obras. No caso o esoterismo é imprescindível: trata-se de manter a arte no terreno do ininteligível, do sublime, do não discursivo. O “mundo à parte”, enfim. Quando não são vagas divagações metafísicas, esses textos se posicionam de um modo mítico em relação à arte, afastando assim os profanos. O fetiche do trabalho de arte – o que o torna traço distintivo de superioridade no grupo social, o que o torna feixe de mediocres projeções psicológicas – deve ser preservado a todo custo. A função objetiva desses textos não é produzir conhecimento, nem sequer situar os trabalhos no ambiente cultural.

---

<sup>2</sup> Ver *La Société de Consommation*, de Jean Baudrillard (Collection Idée-Gallimard).

Estão ali para superpor mais um nível ao discurso que vai envolver o produto e torná-lo, num primeiro momento, objeto cultural e em seguida objeto de prazer e consumo. O objeto de arte (o nome de seu autor), a galeria (o nome da galeria), o texto (o nome do crítico) são os elementos dessa equação comercial destinada a vender algo que não é apenas objeto mas também e prioritariamente signo social, distribuidor de status. (A rigor são os investimentos sociais que recortam o objeto do mundo das coisas em geral e o transformam em obra de arte). Do ponto de vista teórico, esses textos são insignificantes. Defendendo, conscientemente ou não, o isolamento do circuito em relação ao mundo exterior (isto é, a vida social), nem por isso tentam analisar a especificidade do trabalho de arte, auxiliando assim o confucionismo necessário a um mercado que tem como procedimento básico a homogeneização dos discursos, colocando lado a lado propostas diversas entre si. Através da convivência com esse confucionismo e do jogo de aplicação de rótulos – uma forma de eludir questões e recalá-las – a maioria da produção textual representa um papel até certo ponto importante no dispositivo de recuperação do trabalho de arte. Servem ao mesmo tempo como proteção ao circuito – sempre em função da posição distinta das chamadas belas-artes na sociedade – e como agentes de dispersão do significado dos trabalhos, uma vez que escamoteiam sua especificidade.

- c) A mundanidade. É praticamente a única base externa do nosso circuito de arte. Uma espécie de prolongamento das galerias em dias de inauguração. Para ela sobretudo fluem no momento os efeitos dos trabalhos e nela sobretudo são consumidas as suas significações. A mundanidade está tradicionalmente ligada às artes – e às chamadas artes plásticas em particular – mas num circuito sob o domínio da ideologia do mercado ela se torna assustadora e ridiculamente presente. À sua maneira vaga e desinteligente, exerce uma pressão considerável sobre a produção e a fruição, determinando indiretamente linguagens, privilegiando escolhas e impondo nomes específicos. Como toda audiência, aliás. Talvez não seja

exagerado incluir a mundanidade como setor específico do circuito de arte como se apresenta hoje no Brasil.

## II Circuito e produção

A década de 70 inaugurou um novo período na arte brasileira ao estabelecer vínculos concretos entre produção e mercado. Até então o circuito de um modo geral comportava-se de forma mais ou menos amadora, ou melhor, artesanal. Como é notório, a consolidação do mercado de arte brasileiro – o chamado boom – se fez por intermédio de artistas cujas linguagens eram, digamos, redundantes e que por isso mesmo tinham penetração mais fácil junto ao público. A produção contemporânea, submetida também a pressões mais amplas, foi violentamente recalçada.

É claro entretanto que não há contradição insuperável entre arte contemporânea e mercado, desde que respeitadas determinadas condições. Pode-se vender tudo, inclusive os xeroxes dos conceituais. Como espero ter demonstrado acima, a ênfase na “descoberta” de artistas do passado foi sobretudo uma questão de “timing” comercial. Era necessário criar, na cabeça do consumidor ignaro, uma “história” da arte brasileira, eleger os heróis, os mitos de nossa tradição cultural. Talvez estejamos ainda vivendo parcialmente essa fase. Mas aproxima-se o momento (se já não está em curso) em que a produção contemporânea será maciçamente confrontada com o mercado: algumas poucas obras serão bloqueadas, a maioria recuperada e entre essas uma ou outra sacralizada. O jogo recomeça, com as mesmas regras.

A apropriação pelo mercado da produção contemporânea não transforma significativamente o circuito. No máximo, introduz modernizações urgentes: o incentivo a suportes menos gastos, a reforma da escritura tradicional das exposições, um maior apoio teórico, etc. Uma atitude criticamente inteligente dos artistas (não só deles, mas de todos os que se interessam por arte contemporânea), em defesa de um campo de ação mais livre para os seus

trabalhos, envolve a formulação de uma estratégia de ação dentro do mercado e do circuito que reconheça esse fato. Convém não esquecer que, para certa faixa de consumidor, o termo mítico vanguarda oferece um apelo inexcedível.

O primeiro movimento dessa estratégia seria a meu ver uma luta no sentido de uma maior independência do circuito em relação ao mercado e, mais especificamente em relação à ideologia do mercado. Não se trata, de aboli-la (algo impossível no regime capitalista) mas de restringir a sua penetração, multiplicando discursos críticos paralelos ao seu. Permitir uma fruição menos classista e mais inteligente de seus trabalhos é um interesse unânime dos artistas contemporâneos. Todos desejam que seus produtos sejam consumidos no devido nível: como fatos culturais, polarizadores de debates e leituras críticas.

É óbvio que o simples ingresso de seus trabalhos no mercado – fato afinal desejável – não implica a obtenção desse nível de fruição. Pelo contrário. O mercado significa apenas e precisamente, em termos de produção, a garantia econômica da continuidade do trabalho. O que não anula a seguinte verdade: produção e mercado encontram-se em posições antagônicas. Os representantes do mercado quase sempre têm consciência disso: os artistas, não. Mas pelo menos desde a arte conceitual a produção contemporânea é cada vez mais uma crítica explícita e cerrada ao sistema da arte como está constituído. E essa crítica atinge desde o mascaramento da base conceitual sobre a qual progride o trabalho de arte – mascaramento que é uma das constantes da ideologia do mercado – até a organização das mostras e o próprio estatuto do artista na sociedade.

Independente de suas linguagens, passou a ser necessário aos artistas contemporâneos a manipulação de uma inteligência estratégica que permita combater o incessante processo de recuperação e bloqueio de seus trabalhos. Talvez mais do que isso, passou a ser necessário agir criticamente acerca da própria posição da arte na sociedade. A dupla questão é a seguinte: como impedir a neutralização de suas propostas e como tornar a arte um instrumento que tenha um mínimo de eficácia social? Há provavelmente urgência de uma

maior mobilidade na prática dos artistas, ao nível da produção e veiculação de seus trabalhos. Uma mobilidade essencialmente tática, voltada para fora – sem prejuízo, ‘je claro, do rigor de articulação interna do trabalho, quesito que me parece indispensável – e que permita, por exemplo, encontrar o suporte circunstancialmente mais eficaz. Ou multiplicar suas intervenções, buscando canais fora do circuito. Ou mesmo criar formas alternativas de venda e divulgação, sem a ingenuidade de considerá-las a solução para o problema da apropriação da arte pelas classes ricas.

Politizar (no sentido amplo do termo, claro) o relacionamento trabalho-mercado, politizar o relacionamento trabalho-circuito, politizar o relacionamento circuito-ambiente cultural significa apenas reconhecer a verdade do jogo e escapar ao mascaramento proposto pela ideologia de arte vigente. E é sobretudo em relação a essa ideologia que a meu ver se define um trabalho contemporâneo: uma proposta é tanto mais interessante quanto apresente maior grau de liberdade dentro do sistema estabelecido de arte. Forçar os limites de permissividade do circuito é uma das principais tarefas da produção contemporânea.

Entenda-se bem que não estou propondo uma norma de atuação para os artistas. Faço apenas a defesa de uma inteligência programática frente ao circuito de arte e ao mercado em particular. A partir do raciocínio que entende o circuito como um sistema com suas regras próprias – e que se pretende isolado, quase mítico – considero que só uma ação contínua tem alguma chance de transformá-lo. Não há dúvida porém de que esse tipo de ação exige entre outras coisas que o artista, digamos, deixe de ser artista: livre-se do mito de “ser criador” – posição que lhe assegura uma situação confortável, mas inútil – e pense em si mesmo como alguém que está amplamente comprometido com os sistemas e processos de significação em curso na sociedade.

### III Circuito e ambiente cultural

Transformar o circuito de arte, como imagino, significa em primeiro lugar romper com o seu estatuto específico dentro de nosso ambiente cultural. A sua pouca eficácia como manifestação decorre evidentemente da posição vagamente elitista que sempre se lhe atribui no conjunto das chamadas artes. Em parte, é claro, por causa de seu aspecto imediata e diretamente comerciável. Mas, ao contrário do que se costuma pensar, mais do que palco de compra e venda de objetos, o circuito de arte é lugar de um incessante tráfico de signos de ascensão e estabilidade social e recíproca trocas de sinais de cumplicidade ideológica por parte de um pequeno círculo de pessoas. Esse círculo, presente em cada localidade, desempenha um papel muito secundário mas talvez indispensável para o sistema de um modo geral. O circuito de arte hoje no Brasil, por exemplo, se reduz praticamente a uma vaga e inútil movimentaçãozinha sem maiores conseqüências.

A simples presença da produção contemporânea no interior do circuito, repito, não basta para transformá-lo. Aqui, outra vez, é preciso desfazer certos equívocos persistentes. Não é verdade que o circuito reaja sectariamente quando defrontado com novas linguagens, nem é verdade que tenha algo assim como preferências estilísticas irreversíveis. Os seus representantes estão sempre e por definição muito menos presos a opções e linguagens pessoais do que a uma determinada maneira de olhar e tratar arte. A dita vanguarda é incômoda apenas na medida em que circunstancialmente coloca em xeque o modo vigente desse olhar e desse tratamento. Isto é, quando se percebe que ela está colocando em xeque esse sistema.

É fácil compreender que, a priori, o circuito não tem nada contra nenhum trabalho – na medida em que pode inclusive recuperá-lo. Recuperar um trabalho é precisamente vender e estabilizar uma leitura “recuperada” dele. Em princípio, o circuito está pronto a abrigar toda e qualquer obra que julgue não afetar a sua condição de sistema autônomo e inatacável. Nos chamados centros adiantados, ele vive em busca de novas experiências – o nosso, como vimos,

está preso ainda ao velho esquema – que servem para mantê-lo como espetáculo atraente, mas basicamente luta pela mesma coisa: a indevassabilidade, o caráter quase iniciático de que se reveste o aprendizado da leitura de arte, a distinção e segurança social advindas de sua frequência.

Mas se é impossível modificar a ideologia do mercado é sempre possível intervir criticamente na ideologia do circuito em seu conjunto. É possível pelo menos criar situações alternativas dentro dele. A tentativa de atrair para a audiência da arte contemporânea um público de estudantes que é deliberadamente (será preciso explicar como?) mantido à margem pode ser no momento um lance interessante. Talvez seja o início de um vínculo mais forte entre arte e ambiente cultural que é urgente estabelecer: a partir desse vínculo é que se poderá combater com maior eficácia o consumismo da ideologia do mercado. A criação de formas paralelas de divulgação e aproximação (em universidades e espaços públicos) com pessoas de fora do circuito me parece importante atualmente. Como importante talvez seja Ter uma tática de contato com as instituições – menos comprometidas com a ideologia do mercado – que permite uma intervenção mais ampla para discursos críticos paralelos ao mercado.

Para a elaboração de uma ampla estratégia de intervenção no circuito brasileiro de modo a torná-lo atuante culturalmente vejo dois pontos prioritários, um no campo da prática outro no campo da teoria:

1 – A reorganização dos artistas contemporâneos em torno de um programa comum de ação dentro do circuito.

Contra essa organização, o circuito reage de várias formas – seja tentando configurar como grupismo sectário toda e qualquer movimentação nesse sentido, seja recuperando trabalhos individuais contemporâneos, recortando-os de seu contexto crítico. O fator mais importante que age contra essa reorganização, entretanto, é a própria introjeção por parte dos artistas da ideologia do mercado e do estatuto da arte em nossa sociedade de um modo geral. Levado a acreditar na mítica personalização da figura do artista –

passando a viver o seu papel social sob forma de privilégio – os artistas costumam encarar-se uns aos outros como rivais. Dessa maneira, superlegitimam o modo de ação do mercado.

É além disso evidente que o estatuto do artista na sociedade não cobre apenas o aspecto econômico – o artista sendo levado a pensar em si mesmo como uma pequena indústria. Há mitos amplamente difundidos que de uma maneira ou de outra sustentam esse estatuto e compelem a comportamentos específicos. A reação ao pensamento discursivo e à própria inteligência é um desses comportamentos típicos que inibe ou limita a sua prática. Assim como o “olho” — metonímia de uma qualidade intangível que alguns apenas teriam — substitui a inteligência<sup>3</sup> na fruição oficial de arte, talvez se possa dizer que o “talento” (o gênio, etc.) substitui na ideologia de muitos artistas o trabalho intelectual. De posse de uma cultura apenas literária, quando não de uma orgulhosa ignorância, torna-se impossível para eles compreenderem com rigor a situação de seus trabalhos no ambiente cultural. Muitos ainda estão enlevados com a velha noção de artista e sentem uma certa nostalgia dela. Mas a reconquista de um espaço cultural para a arte contemporânea exige uma ação coletiva dentro da qual a superação desse estatuto é absolutamente necessária.

## 2 – A formulação de uma História Crítica da Arte Brasileira.

Feita de modo anedótico, quando não desonesto, através sobretudo de colunas jornalísticas e catálogos (obrigados a uma conceituação circunstancial e pouco rigorosa), a história da arte brasileira funciona de um modo geral como caucionamento, no plano discursivo, da realidade mercantilista do circuito. Mais do que isso, funciona como caucionamento para a leitura oficial de arte, resultante em última análise de uma idéia acerca da função da arte na sociedade.

A razão disso é simples: quase sempre é o próprio mercado o responsável pelas poucas iniciativas teóricas que ocorrem na arte brasileira. Praticamente desligada das outras áreas culturais, a arte gira em torno do mercado e a sua produção textual está em geral comprometida com funções mercadológicas imediatas. A questão que se coloca, no plano teórico, é a

---

(3) Ver L'Amour de l'Art, de Pierre Bourdieu (Editions Minuit)<sup>3</sup>

tentativa de transformar a leitura vigente de arte em nosso ambiente cultural. Para isso, é claro, torna-se urgente a abertura de espaços que possam abrigar uma produção teórica destinada a recolocar a arte contemporânea brasileira e internacional como objeto de discussão em nosso ambiente cultural.

## O Desequilibrista

O trabalho é exemplo de uma intervenção materialista: ocorre sempre como investigação, em vários níveis, de uma situação específica e produz um conhecimento formalizado, irreduzível ao senso comum, a seu respeito. É, sem dúvida, um trabalho radical: torna-se difícil idealizá-lo, platonizá-lo, na medida em que não sobrevive ao contexto em que foi produzido. É menos portanto um objeto do que um evento e resiste desse modo às leituras e práticas de recuperação. Fora de sua participação efetiva em uma dada realidade, existe sobretudo enquanto idéia, enquanto estratégia.

Ao regular a sua ordem própria de formalização ao projeto de uma intervenção prática, o trabalho desmente o esquema idealista da auto-suficiência da arte. Mas não cede ao raciocínio mecânico que separa objetividade e subjetividade – o terreno de sua ocupação envolve níveis diversos, desde os termos políticos da situação até as manobras do desejo do sujeito confrontado com essa situação.

O conceito de equilíbrio, por exemplo. Ele é central no desenvolvimento da questão, em torno dele se organizam os elementos de uma manipulação crítica que vai operar tanto no registro do fantasmático quanto no plano ideológico. É instrumento de uma interrogação simultânea ao nível da história do sujeito e ao nível do processo histórico coletivo. Ao mesmo tempo em que demonstra e põe a nu as articulações ideológicas do local onde se insere – fazendo emergir a ordem que suporta e mascara a representação – implica um gesto inteligente do sujeito envolvido nessa ordem.

Um gesto liberatório, é claro. Mas não um gesto espontâneo e imediato: resultado, isto sim, de uma análise conjuntural e de um cálculo tático, somados a uma violência libidinal. As intervenções até agora levadas a efeito – na

Faculdade Nacional de Arquitetura, em 1969, no Salão de Verão e Salão Nacional do MAM, em 1970, e em um Salão em Minas Gerais, no mesmo ano – não estavam calcadas na positividade do gesto e pareciam, ao contrário, apoiar-se num espírito de rigor. Há algo de elegante (no sentido matemático) em sua força de demonstração. A política do trabalho desconfia da eficácia dos gestos de protesto e de denúncia. Sabe que o sistema engloba a própria produção do trabalho e que este não tem sobre aquele nenhum poder mágico. Nenhum gesto tem o poder de interromper a encenação. Trata-se de construir e mobilizar dispositivos de produção de atritos. O trabalho existe enquanto produtor de atritos e daí resulta o prazer e o gozo que se pode tirar dele. Prazer e gozo, sim. No contínuo da representação, ele traz a alegria da ruptura, é traço de um desejo para escapar do mesmo, da circularidade em que se aprisiona os sentidos da produção de arte.

A sua inscrição no circuito cultural é simetricamente oposta à proposta construtiva de integração da arte na coletividade. Essa integração, é claro, tem um caráter eminentemente funcional: pressupõe, para além da famosa inserção arquitetônica, um endosso mútuo em termos institucionais – é o reconhecimento do interesse do sistema pela produção de arte e implica o consentimento desta para com as formas desse reconhecimento. A inscrição do dispositivo em questão se dá, inversamente, como discurso sobre a disfunção, o vazio, as contradições entre o trabalho de arte e as instituições que o abrigam. O seu desejo é provocar um acidente, estabelecer uma descontinuidade, um desequilíbrio na ordem em que está inserido. É colocar o burocrático circuito de arte (e outros circuitos mais), ainda que momentaneamente, de pernas para o ar. Em estado de suspensão, em crise. E é isso que nos faz pensar e rir.

## Frequência imodulada

Seria preciso não começar. Não seguir ordem linear, o encadeamento da lógica aristotélica. Seria preciso, para falar do trabalho sem traí-lo, aglutinar idéias, intuições, sonhos, delírios, montá-los, remontá-los, desmontá-los num mesmo lance, numa mesma proposição que não se definiria nunca mas se autodemonstraria descontínua e rigorosamente. Operar com uma inteligência que simultaneamente fragmentasse o todo e reencontrasse o todo no fragmento, operar dentro do infinito atual.<sup>1</sup> Não estamos lidando com objetos isolados, nem com um processo cuja inteligibilidade final explicaria cada um de seus momentos. Estamos literalmente às voltas com os movimentos, os não-movimentos, de uma fita de Moebius. O trabalho não age à maneira mecânica ou geométrica mas em progressões, em expansões, em esponjamentos, que se organizam segundo uma lógica de borracha.

Seria preciso torcer as palavras, torná-las entes fluidos, maleáveis de sentido e figuração, agenciáveis num espaço que seria sempre outro e ainda assim formaria um campo de coerência. Compreender o trabalho significaria acompanhar ininterruptamente os fluxos desse campo, armar e rearmar as massas quânticas desse conjunto em constante formação. Compreender implicaria portanto o paradoxo de desligar, esquecer, desorganizar, verbos que parecem estranhos a qualquer noção de racionalidade. Compreender quer dizer

---

<sup>1</sup> Ver o artigo de Koiré, "Remarques sur les paradoxes de Zénon" (*Etudes d'histoire de la pensée philosophique*, Paris: Gallimard, 1971), que resume as diversas tentativas de solução ou refutação dos conhecidos paradoxos em torno do problema do Movimento, do Tempo e do Espaço. O conceito de *infinito atual* seria o único modo de explicar a possibilidade do movimento ao romper com a idéia da *continuidade e divisibilidade* infinitas do Tempo e do Espaço – o que permitia à tartaruga jamais ser alcançada por Aquiles, saindo um momento à frente – e com a suposição de que Espaço e Tempo seriam compostos por elementos últimos indivisíveis, o que obrigaria a se considerar imóvel uma flecha em pleno vôo, pois nos pontos in divisíveis, não poderia haver movimento.

aqui, de alguma maneira, não compreender. Entre outras coisas, o trabalho recusa entregar-se ao gesto autoritário do *conceito* que capta, domina e congela. Esse gesto é solidário de uma hierarquia e uma ordem contra as quais o trabalho se insurge. Contra as quais surge.

Mas esse surgimento não é um início, um ponto de partida. É, ao contrário, constante *inserção*. O desejo é interferir no andamento do Sistema mediante uma esquisita manobra: aparecer como *zero*, ponto cego da hierarquia, imponderável dado que a máquina não registra e não calcula. A paradoxal fórmula da “*inserção*” seria: a possibilidade de emergência do impossível. A sua paradoxal “*verdade*” é a de que o impossível move e determina o possível. E este impossível não seria um *a mais* que tornaria sempre insuficiente o possível. Seria um *a menos*, o dejetivo, a sobra, o resto, o que não merece ser computado, o que parece não admitir formalização. A miséria, o delírio, a sombra, a inércia, a Quente-Terra-Cega. Goiás ao meio-dia, inação e inanição, e sua extraordinária *densidade*, extraordinária capacidade de reter e difundir energia.

Esse *a menos* é que, afinal, somaria: a força deriva da fraqueza, o ponto de saturação aparece com a menor unidade e sua impensável exigência de expansão. Daí resulta o movimento transformador e não da contabilidade positiva do Sistema. Todas as “*intuições*” do trabalho se aglutinam em torno dessa questão. O que interessa são os vácuos e seu potencial de atração, as dispersividades e seu sentido organizacional, o acaso e sua inteligência estratégica. No limite, o trabalho parece murmurar: a Essência está no acidente, o Universal não é a operação de reunir singularidades, erigi-las numa Totalidade; o Universal é o resíduo do choque constante das singularidades. Paralelo e subversivo, contra o poder ofuscante e discriminatório da Luz, há um saber das sombras. O trabalho arma um circuito de inteligibilidade que se movimentaria à maneira das sombras: sinuosamente, sem cristalizar-se em Formas, agenciaria Densidades que percorreriam indistintamente o mais singular e o mais plural, sem respeito à hierarquia do Real, atento a toda espécie de alteração e perturbação da Ordem.

## Política dos fluidos

Paranóia de fluidez e comunicação. Não pode haver corpos, muros, limites, propriedades econômicas, propriedades físicas, propriedades orgânicas, propriedades. O trabalho é contra os Sólidos, a física dos sólidos, a política dos sólidos. Tudo o que retém a energia, a comunicação, o que retém o fluxo das *densidades transformadoras*. O esquema sujeito-objeto e seu bloqueio de um sentido incessante, sem regulação “Eureka/Blindhotland” pode ser tomado como uma crítica à inteligibilidade e à sociabilidade dos sólidos. A Eureka do artista é precisamente a descoberta da possibilidade de trapacear com a Eureka de Arquimedes: cinco cubos de madeira passam a Ter o mesmo peso de seis cubos de idêntica madeira. O chumbo infiltrado em um dos cubos aponta a presença da *densidade transformadora*: algo que não se vê ou toca e que muda “inexplicavelmente” as relações de força. A combinatória entre o peso e o volume das bolas – a nível do contato e da percepção auditiva – questiona e alucina nossa certeza e confiança no universo dos sólidos. E as redes que cercam o local são espécie de antimuros, afirmam a fluidez dos limites, a possibilidade de expansão dos corpos e do ambiente. Sugestões de esponjamentos: paredes que se deixam atravessar.

Abaixo o primado dos sólidos, a separação entre interioridade e exterioridade. Alegria de transgredir a distância entre sujeito e objeto, alegria de desarmar a trama do Real. Desde os “Espaços virtuais” até as “Malhas da liberdade” o esforço é dessolidificar, colocar em abismo o código vigente, a leitura da realidade. Achar os momentos de basculação das leis que regem a formação da Ordem. Localizar os focos de *densidades* concentradas que romperiam a continuidade dessas leis pela intervenção de um elemento estranho à sua racionalidade. O que fazer com uma nota de “Zero cruzeiro”? Modo da inserção” – excesso da negação, vácuo ativo. Por isso a recusa do Objeto, sólido no mundo dos sólidos, regulado pelo mesmo princípio anestésico de

energia que o trabalho combate. Produzir objetos de arte, estáveis materialidades, significaria seguir estruturalmente o modo de ação repressor do Sistema. Recalcar densidades numa Forma, numa organização de Poder, cujo sentido final seria anular seus efeitos específicos: fluidez que escapa à aritmética das unidades, dispersividades que atravessam a geometria da Ordem, resíduos que não se prestam à Construção. A “inserção” é um não-objeto na medida em que aspira à menor fisicalidade possível: a oralidade. Pulsão oral, anseio de desmanchar-se na palavra, no murmúrio, tentativa de comunicação incessante. Ao invés de ocupar o espaço, fixar-se no domínio do olho, objeto de leitura, a “inserção” se oferece à sucção, a um contato indiferenciado. Pré-edipiana, insiste em ser fusão, interpenetração, recusa de limites definidos. Contra a adequação do Objeto, sujeito formado, sob o controle das instâncias normalizadoras, o trabalho quer dissolver-se em oralidade, passagem constante de energia, vertiginosa comunicação que pretende atravessar o corpo coletivo. No mundo hierarquizado, no regime da inteligência dos sólidos, a “inserção” só pode ser murmúrio, *senha*, *passé*, trocas que ocorrem na sombra, acumulação do impossível: lixos, sonhos, piadas, brancos, ilusões.

O trabalho não é construção de obra mas fluxo de desperdícios comunicantes. Não se toma como processo de agenciamento de sentidos próprios, distintivos, e sim como bateria de descargas nos circuitos de informação estabelecidos. Os seus efeitos não se deixariam assim medir simplesmente no espaço e no tempo. No tempo, porque têm um percurso aparentemente aleatório, misturam-se ao acaso e ao anonimato. A máquina não está preparada para lidar com esses dados truncados. Não há como impedir que pastilhas de gesso substituam fichas de telefone. Não há como cortar inscrições no dinheiro e nos muros. Objetivamente isso não conta e não vale. Mas o que a “inserção” tematiza é a espécie de inteligência, a espécie de discurso, a espécie de sociabilidade que movem essas *insignificâncias*. O que a “inserção” nota é que o próprio gesto de classificá-las como insignificâncias implica reconhecimento e valorização. Nega-se e recalca-se apenas o que existe e pressiona. Desejo suspeito, estranhamente radical, o de condenar à inexistência

o que por si só já não existia. O importante não são os conteúdos mas a estrutura dessa comunicação volátil: murmúrio coletivo que não cessa de acontecer. A “inserção” tira daí o seu modelo, opera nessa frequência, aposta nessa homeopatia explosiva.

### **Buracos negros**

O *gueto* vem a ser, por definição, o foco das *densidades*, imponderável espaço social onde a geometria euclidiana perde suas prerrogativas. Fora de Perspectiva, isolado do contato com os sólidos, surge e se expande à deriva: fluxo que agencia e trafica acasos, restos, dispersividades e engendra uma situação não localizável euclidianamente – não está fora nem dentro. Como os da fita de Moebius, seus movimentos não são situáveis univocamente, não se deixam captar como unidades simples. A sua força deriva da enorme energia que retêm, francamente desproporcional a seu volume. Rompe-se a simetria entre matéria e energia e com ela os critérios da Razão Positiva. Daí a ininteligibilidade do gueto para o Sistema e seu funcionamento eletrônico com base na lógica dualista de pólos emissores e pólos receptores. A sua implausibilidade para um regime que se apóia fanaticamente no cálculo das unidades discretas. O gueto seria uma fita, espacial e sonora, que tenderia a percorrer/corroer todos os poros do corpo social, todas as frequências da palavra coletiva, sem fixar-se em nenhum. Pulsões, tráficos, manobras, dos quais não se poderia, em termos de Física, precisar o Sentido e a Direção.

É o próprio fechamento do Sistema que o obriga a pensar o gueto como espaço fechado, foco de relações viciadas e repetitivas. O mesmo fechamento que não resiste (e mal apreende) à sua ação devoradora sobre o domínio social legitimado. O que não está dentro está fora, portanto o gueto seria algo à margem. Por isso não funcionaria, não relacionaria, não significaria, em suma. Não lhe ocorre que a desproporção entre matéria e energia gera um campo gravitacional mais amplo, um poder de atração, um poder de tensionamento

extraordinários. Pressão, sucção a vácuo. Produção de inteligibilidade a vácuo, processos de difusão a vácuo. Dispositivos, técnicas de aproveitamento do atrito do vazio com os sólidos. O gueto age e atua, pensa e divulga, mas do lado e ao modo das sombras.

Acuado, espremido na situação-beco, imóvel em seus rígidos limites, o *gueto* resulta por isso mesmo fluxo, passagem, circuito sem fronteiras estabelecidas. Acumulando uma energia desproporcional à sua matéria, torna-se *buraco negro*<sup>2</sup> - corpo celeste com uma materialidade mínima e um imenso poder de atração no universo social. Atrai, irradia e dissemina de uma maneira que os aparelhos não detectam, produz impactos surdos que não são assimilados pela política dos sólidos. Quer dizer, é *inserção* no sentido estrito do termo – sem os contornos anestésicos do Objeto, da Obra, da Unidade, consegue passar e atravessar energias entre as hierarquias da Ordem. Aparece como ponto cego, local de densidade alterada, lapso ativo e significativo no Discurso dominante.

A rigor, o gueto é um não-lugar, feixe descontínuo de relações que vão formando e deformando figuras diversas, processo de condensações e deslocamentos como os sonhos. Os seus elementos não teriam posições fixas, nem se organizariam segundo uma lógica mecânica. Unidos não pela solidariedade da Ordem mas pela dança de variações das *densidades*, se moveriam com uma atenção e uma inteligência até certo ponto estranhas ao Princípio de Identidade que nos rege. Daí sua prática social fragmentada, fluida e improdutiva, e ainda assim fundamentalmente transformadora. Circulação dispersa, descontrolada, e ainda assim fundamentalmente instauradora.

O trabalho quer operar nesse modelo, acionar dentro do Circuito-Arte os mesmos dispositivos e a mesma lógica que caracterizam as relações do gueto com o todo social. Falar a linguagem da *Inserção* contra a linguagem do *Estilo*, mover-se no fluxo contra o fetiche do *Objeto*, ouvir o *Murmúrio Anônimo* contra a *Voz do Autor*. No sentido inverso à teleologia da História da Arte e à

---

<sup>2</sup> A respeito do fenômeno ver o livro *Buracos negros – universo em colapso*, de Ronaldo Rogério de Freitas Mourão, Petrópolis, Editora Vozes, 1979.

figura do Gênio que a acompanha, o trabalho age à maneira do gueto, espaço indefinido onde circula o desregulado saber comum, a balbuciante inteligência coletiva. Seria preciso não terminar.

Ronaldo Brito, junho de 1978

in Arte Brasileira Contemporânea, Funarte, 1980, publicado originalmente in

Beijo n.º 2, 1977

## Mamãe Belas-Artes

O meio de arte brasileiro resiste à produção contemporânea e à sua mais grave exigência: a liquidação definitiva do sistema das Belas-Artes. Pode parecer incrível a simples menção desse sistema dado como morto desde o início do século, quando aparecem as vanguardas construtivas. Dada e Surrealismo, mas é inevitável. Trata-se de um conjunto de regras estatutárias que, embora em crise, segue em vigência e sobredetermina a presença social do trabalho de arte, sua espécie de circulação e os efeitos culturais que produz. Contra as aparências, ainda estamos às voltas com o processo de falência do sistema de Belas-Artes, com a resistência (no sentido psicanalítico do termo) do meio de arte local em romper com essa tradição.

Este texto pretende ser uma análise, seguindo metaforicamente a lógica freudiana, dos compromissos e sintomas que o meio de arte local vai apresentar em seu processo de resistência à arte contemporânea e seu desejo de romper com o estatuto de Belas-Artes. Compromissos formados para ajustar o incontornável sentimento de falência com a pressão das forças transformadoras e destinadas, é óbvio, a manter a situação. Sintomas, depressivos ou histéricos, que vão repor à superfície a seu modo desviado a questão que se procura recalcar: a crise da arte, o lugar contraditório de seu lugar e de sua função cultural. Para fixar um limite, digamos que desde Cézanne as chamadas artes plásticas encontram-se em estado de crise. Não se trata de uma simples crise de valores estéticos, bem entendido. O rompimento na tela do espaço renascentista, do espaço clássico de representação, tem como inevitável consequência o questionamento do lugar social da arte.

O que passa a estar em questão é não apenas o código perceptivo, a organização visual imposta pelo humanismo clássico, mas o próprio estatuto das Belas-Artes que a classe burguesa ascendente reservara para o trabalho de arte. E nenhum lance Dada, nenhuma manobra duchampiana e muito menos nenhum projeto construtivo, diferentes tentativas de abortar, romper ou solucionar a crise, pôde por si só resolver a contradição. Essa crise, essa contradição, permanece o solo da produção contemporânea.

A questão da transformação das linguagens cruza portanto com a questão da presença social da arte. Existe aí uma inextricável solidariedade que não pode ser rompida sob pena de se cair no formalismo ou no sociologismo baratos. O processo de produção das linguagens contemporâneas é indissociável do seu choque com o ambiente cultural e, mais adiante, com o sistema social onde opera. Pode-se ir mais longe e afirmar que os seus problemas, o que seria sua *démarche* interna, só podem ser localizados a partir de uma leitura da crise objetiva em que se situa. Não há essa região escatológica da criação pura, mas também não há o problema social “objetivo” da circulação da arte fora de estratégias de linguagens.

É precisamente este estado de crise, essa indefinição relativa ao seu valor social, que transforma o objeto de arte no oposto daquilo que significava tradicionalmente: de representante do Belo puro e eterno, depositário dos cânones sublimes da proporcionalidade perfeita, esse objeto passou à condição de *cigano* cultural, sem bases fixas ou estáveis, em sucessivas e surpreendentes mutações. Antigo fruto da sábia habilidade manual que consagrava o Belo ideal, tornou-se agora resultado de uma espécie de vagabundagem intelectual sem demarcações epistemológicas possíveis. Mas, aí o paradoxo, ainda assim cumpre o percurso previamente fixado para o objeto tradicional de arte, está guardado e protegido pela mesma ideologia. Ninguém parece notar o ridículo, a inadequação empírica entre os museus e galerias e as coisas que cada vez mais estão sendo exibidas ou colecionadas ali.

Repetimos: não há solução para essa crise fora de uma transformação social em ampla escala. Um novo estatuto para o trabalho de arte, para o

processo cultural em geral, está a esse preço. Este texto não solicita do meio de arte brasileiro a solução da crise, mas o seu reconhecimento, o que equivale dizer, o reconhecimento do espaço da contemporaneidade. É a esse espaço contraditório, móvel e polêmico, que põe em xeque o lugar eterno das Belas-Artes, que se procura resistir mediante uma espécie de *bloqueio* da tradição elitista. Não estamos tentando armar um confronto, com um raciocínio paranóide, entre forças elitistas e forças democráticas direta e imediatamente identificáveis dentro do meio de arte brasileiro. Estamos procurando apontar a luta surda, mas objetiva, que se trava ali, inclusive na cabeça de muitos agentes. É bom não esquecer que o reconhecimento desse espaço da contemporaneidade implica a transformação de procedimentos objetivos do mercado e das instituições e nesse jogo dançam posições de privilégios pessoais.

### **Arte Brasileira: um compromisso e seus sintomas históricos**

Um ponto específico que gostaríamos de tocar agora é o da *Arte Brasileira*, sintagma que pretende ter uma inscrição crítica e renovadora em nosso meio de arte. De início, é necessário pôr a nu a demanda ideológica desse sintagma, a sua reivindicação de naturalidade. Aparentemente nada mais natural do que a solicitação de uma arte pertinente à realidade nacional, que ponha em questão os dados dessa realidade. É claro que a posição *Arte Brasileira* não significa apenas isto. Na verdade, como toda ideologia de produção, ela implica compromissos com determinados esquemas de mercado, e mais ainda, pressupõe um projeto cultural amplo em função do qual opera, com ou sem consciência, não importa. Isso para deixar explícito que não vamos discutir o problema abstrato de uma arte brasileira, mas uma posição concreta que exprime uma preocupação nacionalista.

É o seguinte: enquanto se discute a questão *Arte Brasileira* não se discute a questão da transformação das linguagens; enquanto não se discutir a questão da transformação das linguagens, não se discute a questão da transformação do meio de arte brasileiro. Desse modo, a questão *Arte*

*Brasileira* vai surgir como álibi, como compromisso, para não se discutir o espaço da contemporaneidade. Em sua materialidade cultural, por meio de seus esquemas formais, a posição *Arte Brasileira* vai ter uma inscrição conservadora em nosso meio de arte. Quer dizer, embora possivelmente oriunda de um desejo crítico e por certo solicitando um caráter crítico, essa posição significa a formação de um compromisso entre o reconhecimento da inoperância de um meio e a vontade (ou a necessidade) de manutenção desse mesmo meio.

Como todo compromisso, este vai reaparecer, deslocado, num sintoma histórico: o grito pela união nacional, a ânsia de fazer penetrar o povo nesse domínio tradicionalmente elitista. Um humanismo às vezes patético escorre dessas manifestações tão grandiloquentes quanto defasadas. As idéias de *povo*, brasilidade, latino-americanidade funcionam nesse contexto como autênticos fetiches, têm o poder mágico de acender a alma e apagar as contradições reais. As pequenas contradições reais que dizem respeito à divisão de classes, monopólio do saber, poderes institucionais e outros detalhes.

É preciso tentar ler freudianamente a estratégia cultural nacionalista e o que chamáramos de seu pragmatismo-utópico. Não se trata de uma aporia filosófica, mas algo explicável empiricamente. O problema é ver como o impossível atua aí dentro, de que maneira ele pode vir a ser capitalizado. Histórias que acabam mal sempre podem acabar bem, na bilheteria, por exemplo. O fato dessa estratégia encerrar-se num impasse insolúvel – superar as barreiras de classe e promover a identidade cultural do povo brasileiro – pode não significar uma contradição insuperável. Desde que não se chegue a um impasse, mas que se situe nele com algum conforto. E como tudo o mais, impasses tornam-se prioridades. A estratégia cultural nacionalista é proprietária das ações descolonizadoras, reivindica os direitos exclusivos sobre esse gênero de manobra cultural revolucionária.

Detectado o impasse, sua jurisdição e suas características, vejamos os seus produtos, ou os seus sintomas. No meio de arte, há duas variantes principais: o esquema da figuração tradicional, com sua temática nacionalista ou terceiro-mundista, e o esquema arte *nas ruas* com seus diversos projetos de

inserir a arte no cotidiano massificado. Apesar das diferenças aparentes, é fácil demonstrar a solidariedade dos dois esquemas a uma única matriz ideológica. São variantes táticas de uma mesma estratégia.

A figuração nacionalista pode ser vista como uma conversão histórica de tipo místico, mais ou menos espírita: através das irradiações das telas que põem em cena a realidade local estaria se organizando o conceito de um Brasil total, estaria se formando magicamente a identidade comum do homem brasileiro. Já se chamou a essa espécie de exorcismo *Visão da Terra*, chame-se como quiser esse conglomerado de intuições telúricas, lugares-comuns popularistas e arcaísmos ideológicos, o certo é que não raro compõe um perfeito cartão-postal turístico.

Estamos mais uma vez diante da velha ideologia naturalista de fotografar o real e dele extrair um sentido pleno e imediatamente comunicável. É por assim dizer uma estética da “corrente”, conteúdos que passariam magicamente por cada um e alterariam a comunidade. A suposição é não apenas de que o real é um a *priori* que se entrega imediatamente, é legível em sua trama aparente, mas também que os conteúdos culturais pululam livremente, sem obstáculos (a não ser, é claro, a censura), e alcançam as consciências. Com toda certeza, isso é uma ilusão. Mas atenção: uma ilusão não inocente, uma ilusão conveniente. O recalque da materialidade cultural, dos dispositivos institucionais, é por assim dizer o real dessa ilusão, o seu cálculo de capitalização. Os idealismos podem se tornar, afinal, manobras realistas e o humanismo populista que essa figuração segrega adere firmemente à estrutura do nosso ambiente cultural.

Já as manifestações do esquema *Arte nas Ruas* podem ser classificados como sintomas históricos de tipo furioso, com matizes simultaneamente eufóricos e nostálgicos. O desejo aqui é invadir a cidade criativamente, espalhar arte por viadutos e túneis, estetizar à força a vida miserável das metrópoles. Uma espécie de frenesi que insiste em passar por cima da realidade. A nostalgia da pólis grega, tema que ronda obsessivamente a cultura ocidental, toma aqui uma de suas figuras mais grotescas.

Mais uma vez é preciso esclarecer o real que se encontra por trás desse delírio, mais uma vez é preciso mostrar o seu cálculo. Não há dúvida de que se trata de um delírio, mas não ali onde se pensa. Claro, a pólis sai intacta de toda essa agitação, ninguém toma conhecimento, tudo passa ao largo do real. No entanto, esse desejo de *Arte nas Ruas* funciona muito bem exatamente fora delas, encaixa-se com perfeição nos limites da instituição. Vai ver e o delírio não é do louco mas do médico.

De fato, num paradoxo aparente, essa vontade de levar a arte às ruas e com isso escapar ao confinamento em que se debate, depende estritamente da instituição que existe para confiná-la. Os agentes dessa vontade estão, talvez mais do que todos os outros artistas, submetidos a contatos e aos interesses dessa instituição. Quase sempre é ela quem patrocina as investidas nesse sentido e eis que, num passe de mágica, aqueles que mais queriam sair de seus domínios tornam-se os mais institucionalizados. Os que estão mais do lado de dentro. Esta é a lógica objetiva do delírio.

A questão não é condenar moralmente essa atitude, é óbvio, mas reconhecer os limites e a ideologia dessa posição. O que pretendemos demonstrar é como, contra as primeiras impressões, aí está presente mais uma forma de reação ao que definimos como o espaço da contemporaneidade, se por isto entendemos um desejo materialista de produzir e pensar o trabalho cultural. É possível ver o esquema *Arte nas Ruas* como a simples extensão da figuração nacionalista tradicional, talvez como uma tentativa de modernização desse realismo naturalista. Os elementos ideológicos são os mesmos: a crença metafísica na arte como meio de expressão, não como processo de produção histórica e institucionalmente determinado, o tema do reflexo mecânico e o seu correlato do real como ordenação *a priori*, a formação de compromissos idealistas determinada pela procura de positivities exemplares e assim por diante.

O que se apresenta na posição *Arte Brasileira*, em suas duas variantes analisadas, é uma vontade de democracia abstrata, senão delirante, que repousa precisamente sobre o recalque da luta política concreta no campo cultural.

Porque escamoteia a base institucional onde se dá essa luta, o contexto que vai definir estrategicamente o peso e o sentido das linguagens em seu confronto atual. O choque das linguagens, eis o que não interessa a essa posição ocupada em erguer o monumento de uma arte em si brasileira. A realidade do trabalho de arte é isolada para longe de qualquer embate cultural possível: afinal, como politizar as relações entre o trabalho de arte e essa totalidade platônica e intangível que é a nação ou o povo brasileiro, formulação ideológica em nome de quem essa formulação fala?

### **Vazio Cultural: um compromisso e seus sintomas depressivos**

Outro sintagma de circulação corrente no meio de arte brasileira é o *Vazio Cultural*, que surge quase sempre na boca dos poderes institucionais para justificar a sua própria disfunção. Os críticos se lamentam, os burocratas se lamentam, a culpa portanto só pode ser da produção, sofisma descarado, muito pouco engenhoso. Pode-se analisar esse vazio como mais um compromisso do circuito para conjurar os perigos da transformação e o pânico da estagnação. Apenas aqui, ao invés do que ocorre com o sintagma *Arte Brasileira*, os sintomas derivados são evidentemente depressivos. O problema é a presença próxima demais da pulsão da morte, o que leva à constituição de ritos obsessivos de defesa, entre os quais o mais importante ainda é a Bienal de São Paulo. A Bienal masoquista de São Paulo.

A sombra da morte ronda o meio local de arte desde que o processo tradicional de institucionalização (a oligarquia) praticamente se rarefez e não encontrou no mercado um substituto eficiente. Não se formalizaram dispositivos regulares que permitem o andamento do jogo e a reposição constante dos nomes de que necessita. É uma situação, digamos, estruncha: nem se está no espaço rarefeito dos salões da elite, nem se está na selva da indústria cultural. É muito divertido, mas os responsáveis, as autoridades culturais e burocráticas, ficam inquietas, ansiosas, sentem-se obrigadas a fazer

alguma coisa. Enquanto não fazem, falam em *vazio cultural*, possivelmente uma espécie de entidade maligna.

Chega-se então a uma curiosa situação: é a burocracia da arte quem pede uma vanguarda, algo que possa revivificar o moribundo. Historicamente, como se sabe, as vanguardas aparecem como negações da instituição-arte, como ataque às suas articulações dominantes. A sua pertinência cultural reside precisamente nesse poder negativo, nesse questionamento que tem um tempo de duração limitado já que inevitavelmente será absorvido. Mas, na pontualidade de sua emergência, é que as vanguardas produzem transformações culturais. No atrito, no embate com a instituição, é que põem em circulação novos dispositivos de combate. Há algo de equívoco quando é a própria instituição quem solicita uma vanguarda; digamos logo que há algo de ridiculamente inadequado nessa demanda.

Não se trata de defender a pureza do conceito de vanguarda, lutar para evitar o seu desgaste. A desconstrução desse conceito já foi feita, está sendo feita, e aponta para a ingênua teleologia idealista que está na base de sua formulação. O espaço da contemporaneidade se caracteriza exatamente pela desconfiança em relação a esse *teleios* e por uma atenção estratégica à luta ideológica que se trava no campo cultural. O que se pode constatar, portanto, é que a manobra do meio de arte brasileiro em procurar uma vanguarda é, na verdade, um lance para evitar o choque com a produção contemporânea. O que faz é invocar um fantasma – não existem mais as vanguardas – e preparar o terreno para contrafações.

Dessa maneira, o *vazio cultural* aparece como um compromisso que produz sintomas tão mais depressivos quanto mais se ilude o meio de arte com respeito ao seu peso e à sua realidade institucional. O vazio propalado é a angústia diante da impossibilidade de uma positividade cultural maniacamente sonhada. Resulta da recusa em reconhecer o solo etéreo do ambiente cultural brasileiro e mais acentuadamente do circuito de arte local. Não foi por acaso que, ironicamente usamos metáforas psicanalíticas para tentar uma análise desse circuito: sua materialidade é pouco mais do que psicológica, a sua trama

se arma na tênue ambigüidade do entrelaçamento do Capital, da burocracia e dos desejos individuais que se recobrem mutuamente como cortinas de fumaça. E não pode haver determinantes finais nessa trama porque a sua real determinação – digamos, a sua função no sistema – é a de ser como é, ser quase como quem não é.

O reconhecimento do que chamamos espaço da contemporaneidade implica o conhecimento da relativa irrealidade do circuito de arte. Implica saber, medir e intervir no real dessa irrealidade e com isso deixar de exorcizar o *vazio*: não adianta dançar porque isso não vai fazer chover. É claro, estruturalmente, burocracia e mercado estão aí justamente para dançar, com consciência ou não de que não vão fazer chover, pouco importa. A questão é saber se as forças interessadas numa posição de contemporaneidade podem escapar desse exorcismo, ou se estão, inevitavelmente, no meio da dança. Nesse caso, a sua função mais uma vez seria denunciar a disfunção, segurar a ambigüidade, tensionar o ambiente: piscar o olho e atravessar o ritmo.

## **Sensação**

Nem o nome da sombra  
    néscio  
o culto ao vento  
    ao éter  
nem sequer o não  
    a noite do não  
a palavra muda  
    morte  
nem mesmo o nada  
nem mesmo o nem

## **Ideal**

Antes o caos  
    completo  
com todas as ramificações  
    desvios  
    ares e mares  
antes o nada  
com todas as ilhas  
    derivas  
as múmias do acaso  
    antes o poço  
silêncio kantiano  
    a vida vazia  
    miando

## **Reverdy no Rio**

A sombra  
    consome em sol  
    noite serena  
o mar alarma nada  
o mesmo vário

coração  
arde em brisa  
na cidade areia  
tudo dispersa  
dispersa e fica

## **Lógica Formal**

Nada na sombra  
augura  
a prece secreta  
sem endereço  
eu mesmo

edited by the Ministry of Foreign Affairs and Ministry of Education and Culture, Brasilia, designed by Willys de Castro, was printed 500 by Pancron Ind. Gráfica Ltda., São Paulo, in June 1982. Translation by Florence Eleanor Irvin, Rio de Janeiro.

## A Logic of Chance

Sergio de Camargo/marble sculptures

Biennale 1982 Venezia

The white, neutral and non-textured surface does not, paradoxically, wish to be a place of rest. Not even a place, but a field of force where an active and discontinuous process unfolds. A game with contrary extremes: immobility and dynamism, eternity and precariousness, reason and chance. As if the work prepared a scene contrary to its very self. Refusal of the simple Totality, of the Perfect Order, in favour of a problematic whole and an actual sense of arrangement. Each work thus results from a calculated tension control of equilibrium between order and disorder. Marble in suspension, marble between parenthesis. Undoubtedly, it is a constructed work. Organized by a method, by objective logic of construction. Sculpture of elements that combine under the control of a systematic intelligence. Here the material is the necessary rest for operations that propose to surpass it in a radical movement of abstraction. To be sure, it is present, suggesting a marking appeal, even sensual, yet present in the tension with the very absence. Limit of the contemplative eye, beginning of the thinking eye. It is, however, necessary to enquire about the nature of this thought. The combinative method, the geometric elements, can give the illusion of Program in the cybernetic sense of the term. The work in general, each one in particular, would have a logical key to decipher it. Once disclosed, we would detain its final intelligibility and the actually productive contact would thus be exhausted. To the contrary of many constructive works, Sérgio de Camargo's obstinately withstands *a priori* solutions. He insists, presses in fact, directed to

the intelligent experience of the look. This is, driven to constantly construct and unconstruct in the pursuit of its object. That is, in the pursuit of own self – there is no pure reaching look without object.

The reflexive experience of the look is, by definition, indefinable. Up-to-date and always changing. Therefore, there is *not one* truth, nor is it possible to relate *one* meaning to the work. The tendency is the excess, the explosion of the conceptual designs. How to see, means to penetrate through the eye, follow the formation of a paradoxal order. The time does not run linear, the before and the after come together, the here and the now become Beauty, of the very classic Reason. Like in the modern biology, we are close to an unthinkable logic of chance. The mobilization power of the work is, after all, of contradictory sort: the look thrives between the ataraxia threat – bound to the wish to find the Absolute Transcendancy in the not quite immaterialness of the work – and the disquieting movement to assemble the parts, arrange the fragments, reassemble them and rearrange them, to attain a meaning, even though fleeting. From the shock between these two moments, the work draws its strength of interrogation. Besides, it already emerges as interrogation.

And, at this point, in 1980, no mention to Formalism. The sort of interrogation of this alphabet of cylinders cut in different degrees is established by several limits; that of work of art, within the institutional statute prescribed by the reality in force: that of constructive ideologies, within which it operates problematically; that of its own productive system, away from which it is inapprehensible. But, because of these very limits, this language comprises a social materiality. That is, certain contents, historical and institutional, that introduces and transforms. Speak of Formalism is to wish to glorify the concrete operations of the work, in its specific field, in benefit of contents, these, of course, imaginary since they are traced from the empirical world (as though the Real could reach us under the simple form of pictures). Behind the label Formalism almost always disguises the old deep-rooted substantialist prejudice: the opinion by which the representations correspond to the unchangeable essence of things. There is, very clearly, an established idea of

Sociability in the way by which these geometric, anonymous and universal elements are arranged in this impossible (impossible?) order constructed by revolutions (here the elements always operate by opposition). *Status quo* maintained through shifts-limit, maneuvers that expose its integrity to risk. Sociability that achieves harmony through continuous palpitations. To an object that never presents itself as a Totality but as an indefinite movement of fragments directed to a Whole, can only correspond to a transformational society, never a totalitarian society.

If it is true that the work of art is directed to the future, the art of our country can only be directed to a question flow of undefined meaning and direction. The text consists of superposed texts where the signs are not what they are but what they might unpredictably come to be.

Precise imagination: with the same, produce the unlike. Find the difference in repetition. Serialization must permit chance emerging. The art lies in revealing the imponderable within the order. The imperceptible infiltrated in the perception. Therefore the radical participation of the light in Camargo's work. He exploits that which all know and continuously forget: there is no space without light, this given objective does not exist — a place — without the presence of this countless multiplicity. To play with this uncontrollable flow — the light — in the frame of a constructive method is a uniqueness of work. In the strict sense of the term an eccentricity. A *dice throwing* that plays it strangely in the constructive orthodoxy and its known Positive Reason. With all the "classic" aspect this is a divided work, that manipulates the inmost intelligence of the fragment to organize its Whole. Thereabouts it deviates from all the mechanic paraphernalia of the kineticism and its objectivist concept of the space/time. This is limited to a cautious economy — compute visual rhythms in a rather assorted manner. Dispersion slightly perceptive, immediately recovered by the prompt action of the intellect, given order to the form. What seemed disorderly suggestion immediately becomes a Whole Thing. Logic plaything. Exactly the opposite occurs in Camargo's work — that which at first sight seemed Perfect Form starts disintegrating, crumbling away,

suggesting the inconceivable. Unfoldings, expansions and twistings that result from a method but seem to question it, carry it to the limit of resistance. To an imponderable moment. In this way, there is no possible conclusion. The word, each work, terminates in a question about its own self.

*Negative* usage, so to say, of the method. The result is controversy. Therefore, it is befitting to doubt the unshakable quietude of these sculptures. Here the marble is not eternal, it is to the contrary, worth for its transitional capacity. Practically no material, abyss. The homogeneous white, the geometry, do not recover the Greek Scene but the unsuspected Madness of the Greek Scene. The problematization of the classic and a pressing and constant questioning. In this place, Sérgio de Camargo's paradoxal constructivism emerges in a precise manner. The desire to order and construct can not be normal there where it is impossible to fully normalize a precarious and contradictory real. Unavoidably this desire assume simultaneously a strange form, an obsessively reflexive and passionate one.

## Braque, o clássico moderno

O centenário de Georges Braque poderia ser quase um pretexto para comemorar os 75 anos de cubismo, o movimento de pintura mais importante do século. Haveria talvez aí uma injustiça – afinal, com o fabuloso Matisse, Braque é considerado o maior pintor francês moderno. A rigor, entretanto, a invenção do cubismo começa e encerra sua intervenção transformadora no corpo da arte moderna. Depois torna-se precocemente um mestre, no sentido tradicional do termo. Quando se sabe que este “depois” inclui os turbulentos anos 10 e 20, e neles aconteceram o dadaísmo, o surrealismo, o suprematismo e o neoplasticismo, a posição de Braque parece ainda mais tímida. E surge, implacável, a imagem de Pablo Picasso, o outro inventor do cubismo, para questioná-la de um modo radical – o que caracteriza a figura do mestre na conturbada modernidade se não a recusa de semelhante posição em favor da inquietude e da experiência constantes.

Digamos que, após o cubismo, Braque “encubou-se”. Não cometeu incontáveis bobagens neoclássicas, é verdade, mas tampouco ousou e torceu o material artístico que lhe chegava às mãos, transformando-o em monumentos de precário ou em torturadas condenações de linguagens: em suma, esteve muito longe de ser o anti-herói do estilo, um símbolo da modernidade. Picasso. Minucioso, judicioso, construiu uma obra fechada sobre si mesma, determinada em apreender a matéria, em fazer a experiência das coisas. É conhecido o problema das datas em seus quadros – elaborados muitas vezes ao longo de anos, o artista esquecia quando os começara. A chamada fatura deixava assim de ser o simples tratamento da superfície da tela para adquirir valor conceitual: era um tempo de impregnação necessário à plena realização do trabalho.

Daí certamente o aspecto atemporal, estável das obras de Georges Braque e o risco que correm em parecer anacrônicas junto às de Matisse ou Miró, por exemplo. Faltam a velocidade e a instabilidade do século: Matisse volatiza, Miró alucina o mundo. Comparadas, ao contrário, a outras grandes obras modernas, as de Giorgio Morandi e De Chirico (o da época metafísica, naturalmente), em que predominou justamente a atemporalidade, as telas de Braque só fazem reafirmar seu classicismo. Enquanto na produção dos dois artistas italianos o tempo fica em suspenso, a imobilidade transpira angústia, no trabalho do pintor francês o tempo é o fundamento da ordenação formal e da consubstanciação do mundo na tela. De uma maneira eminentemente moderna, os quadros de Braque recusam a mimesis simples, a representação do mundo, para serem realidade em si mesmos. Paradoxalmente, no entanto, querem ser uma realidade à antiga, com ordem estrita e imutável, datados de substância, enfim.

### **A procura do moderno tradicional**

Talvez uma outra leitura salve Braque da acusação de procurar um absurdo – o moderno tradicional. Mais ou menos na época em que, com a rejeição da perspectiva linear renascentista, o artista lutava para chegar mais perto das “coisas” para construir sua pintura em um “espaço quase manual”, o filósofo Edmund Husserl pensava a Fenomenologia como uma maneira de “voltar às coisas”. O gesto de ruptura era da mesma ordem. O cubismo investia contra a “falsa tradição” renascentista, que retirava o pintor do mundo para colocá-lo como seu espectador ideal, e levava adiante o desejo de Cézanne de pintar “o real”, situando-se dentro dele, pronto à vivência e interpretação imediatas desse “estar no mundo”. Husserl, por sua vez, em meio ao que considerava “a crise da humanidade européia”, buscava o núcleo do poder eidético no Homem, obscurecido após tantas abstrações vazias. A questão do filósofo seria a mesma de Cézanne: a própria constituição do “mundo” para o

Homem. E a palavra de ordem cezantiana – interpretar a natureza segundo o cilindro, a esfera e o cone – muito semelhante à famosa redução fenomenológica (a Epoké) – colocar entre parênteses os dados do “real” até alcançar o seu fundamento. Não é outra, a que Merleau-Ponty chama a Dúvida de Cézanne.

A essa dúvida, o cubismo pretendia dar a resposta. Os múltiplos pontos de vista sobre uma mesma cena, aos quais Cézanne se entregava heroicamente, fragmentando o mundo e dilacerando o eu, a vontade de ordenar uma natureza que lhe parecia infinitamente complexa e, por isto mesmo, sem fundamento, encontravam no cubismo uma consciência, um esforço deliberado de racionalização. Picasso e Braque – depois Juan Gris e Fernand Léger, para citar os principais – decompunham analiticamente o espaço perspectivista clássico, descentrando de modo radical a percepção, logo esfacelavam também o “claro-escuro”, a perspectiva atmosférica, liberando a luz de seus compromissos naturalistas. Quer dizer, em última instância, mudavam a posição do espectador frente à tela, que deixava de ser uma janela para o mundo e assumia plenamente a sua condição de superfície bidimensional, ela mesma, um lugar neste mundo. E mais: um outro lugar neste mundo, acentuando o caráter crítico da nova arte. A exigência, moderna por excelência, de ser questão. Rompendo a ordem renascentista, a pintura retomava paradoxalmente a intenção de Leonardo da Vinci – a arte como “coza mentale”.

O lendário “Les Demoiselles D’Avignon” (1907) ensinou o caminho. Como sempre, inesperado. Braque teria protestado, furioso, quando viu a tela de Picasso. Mas também a arte tem as suas evidências, em horas estranhas e indemonstráveis – ali já estava o espaço multifacetado cubista, a fusão quase entre figura e fundo. E o próprio da evidência é se impor: pouco depois, Braque pintou um “Nu” (1907) influenciado pelo objeto que lhe causara horror. E o esquema passou a funcionar regularmente – o gênio experimental de Picasso se somava ao método e à extraordinária inteligência pictórica de Braque e ambos produziram quadros até hoje surpreendentes. Entre muitas outras coisas porque, alguns deles, podiam levar qualquer uma das assinaturas.

## **Um mundo sem Deus**

A cor era secundária – uma palheta cezariana, ainda mais sóbria – as formas estavam submetidas à composição, a figura humana não tinha expressividade (sobretudo em Braque). O que importava era o espaço, o novo espaço construído a golpes descontínuos, por uma percepção inquieta, que parecia dissecar as aparências, reduzi-las à sua estrutura. Um espaço preparado por quatro séculos de ciência e gerado diretamente pela crise do humanismo clássico, mas que ainda assim chocava e desconcertava. Um espaço, enfim, que um artista intelectual, Juan de Gris, planejava com o auxílio das leituras de Poincaré e Einstein. Não por acaso, portanto, o próprio nome cubismo veio do desgosto e da incompreensão: um texto do crítico Louis Vauxcelles sobre a primeira exposição cubista – a de Braque, na galeria de Kahnweiler, em 1908 – ironizava o desejo do jovem artista de reduzir o mundo todo a “cubos”. Que o primeiro cretino a aparecer, por acaso, tenha dado o nome ao movimento mais importante do século, nada afinal mais moderno.

Nada mais moderno, também, que do cubismo tenham saído quase todos os gestos artísticos renovadores daí em diante, à exceção precisamente do chamado neo-cubismo, uma corrente retrógrada, voltada para o “retorno à ordem”, que grassou em Paris nos anos 20 e 30. Os Gleizes, Lhotes e Metzingers são a prova insofismável de que o movimento era irreduzível a fórmulas. As colagens dadaístas de Max Ernst, por exemplo, com um espírito inteiramente diverso, aprenderam muito melhor a lição. Mas, sem dúvida, foram as linhas construtivas as legítimas herdeiras da aventura cubista. Em cima da desconstrução do espaço perspectivista geométrico vão aparecer tanto o suprematismo russo de Malevitch quanto o neoplasticismo holandês do genial Mondrian, bases para todos os outros movimentos construtivos.

Georges Braque, porém, permaneceu imune a todas as transformações pós-cubistas, em qualquer sentido ou direção, até a sua morte, aos 81 anos, em 1963. O autor de alguns dos gestos mais negativos da arte moderna – a introdução de letras nas telas e as primeiras colagens – cedeu lugar ao pintor do gosto, ao mestre dos tons sutis e da matéria pictórica inigualável. Do contato diária, compulsivo, com as “coisas”, Braque desenvolveu uma hipersensibilidade à matéria – até as suas rupturas ocorreram nesse nível, no contato íntimo com a tela. Mas a sua sintaxe não possuía a mesma força característica. Ao contrário, oscilava, sempre a meio caminho: ora a complexidade de Picasso simplificada, ora a simplicidade de Matisse, estilizada. E até a sua inesperada volta a Van Gogh no final da vida é facilmente explicável. O drama de Van Gogh invadia a superfície da tela para carregá-la de pigmento, formando uma matéria pictórica espessa, metáfora bem palpável da impossibilidade do quadro conter a hipersubjetividade do artista. E é essa matéria que Braque destila, com a serena e metódica paixão dos clássicos.

## Anônimo e comum

O aspecto delicado, intimista quase, das telas de Antônio Manuel não deve nos enganar quanto à sua verdade – os gestos aqui, coerentemente lançados sobre o tecido cru, remetem à exterioridade, ao próprio mundo. Há a negação do fundo da tela, a virtualidade da arte, em favor da presença imediata dos gestos no real. A rapidez e a casualidade das linhas e cores obedecem, assim, ao esforço de uma comunicação, a mais urgente possível, entre a arte e o mundo.

Não se trata, portanto, do universo fechado (por extensão eterno) de uma obra. O embate com essa totalidade ideal é a marca da geração de A. Manuel (Cildo Meireles, Barrio, R. Collares e Umberto Costa Barros) – era ela, como configuração dominante, o que estava sendo atacado e questionado. Ao contrário, a arte com *a* minúsculo virava o exercício singular e incerto de uma sensibilidade em choque cotidiano com a Ordem. O objetivo era atritá-la, denunciar a sua falta de fundamento. Somente a partir da finitude radical da obra de arte – do homem, em suma – é que se tornaram possíveis, inevitáveis esmo, as primeiras intervenções de Antônio Manuel. Por isso, a obra se encerra na manobra.

Era, digamos, uma arte do pânico, embora permaneça em aberto a questão de saber até que ponto conseguiu levar o pânico à arte. Num certo sentido, as telas recentes do artista reconhecem os limites institucionais que cercavam seus atos radicais. O que não os diminui, mas os redimensiona. Sobretudo para localizá-los numa situação concreta respondendo tanto à *demarche* da arte moderna brasileira – a ruptura, com Lygia Clark e Hélio

Oiticica, da nossa incipiente mas intensa tradição construtiva – quanto ao quadro histórico e político do país.

A idéia da arte como resposta, ação efetiva em meio ao mundo dado, continua porém indispensável para a leitura dos trabalhos atuais. Também eles querem ser respostas, procuram uma sintonia com os movimentos do mundo. Claro, com outras perspectivas e outra estratégia. Mas, visível em sua própria formalização, está a descrença na Idealidade da forma. Há algo de instantâneo, a ser instantaneamente captado nesse grafismo que sugere uma ordem frágil, ambígua e indecisa, *dentro* da qual devemos nos colocar.

Daí certamente sua aparência singela comparada com outras importantes obras contemporâneas (José Resende, Tunga, Cildo Meireles e Waltércio Caldas) que carregam a exigência de ser enigma, coisa para decifrar, na luta para pôr em evidência o conflito entre o Ser da arte e a sua presença social. O enigma que perverte e subverte a integridade do objeto se transmuda aqui em fluxo, ou seja, numa força que tenta dissolvê-lo. Seguindo esse fluxo, por assim dizer, podemos sentir a atualidade, o apelo urgente desses simples esboços de ordem. A essa vontade de ordem, apoiada sobre o precário e o ocasional, corresponde não mais uma sociedade governada pela idéia e sim por várias e descontínuas vivências. Vem abaixo o primado da Consciência para surgir a fenomenologia do corpo presente e pensante.

### **O exemplo nu**

Acredito que o conceito de Participação, como apareceu e operou no meio da arte brasileira nos anos 60 e 70, seja decisivo para a compreensão de certos trabalhos daquele período. Esse conceito tem origem em duas séries diversas de informações que, dada a singularidade local, terminam por se confundir. A Participação começa sendo uma nova relação de tipo fenomenológico, às vezes marcadamente existencialista, com a obra de arte, pretendendo atravessar a sua intencionalidade e, mais adiante, violar a sua

intimidade antes intocável. Em seguida, no entanto, ela sofre uma torção para transformar-se em juízo político, manobra de engajamento. Aí ocorre, quase sempre, um recuo em função da transparência da Mensagem – esta permanece presa ao domínio da consciência crítica e atrelada ao primado da idéia.

As “propostas” mais ingênuas da Nova Objetividade ignoram, até certo ponto, a desconstrução neoconcreta do trabalho de arte – embora usando, com frequência, os seus esquemas espaciais – para lançá-lo na política. A Participação aí se dá apenas na diluição do sentido “sagrado” da arte em meio ao cotidiano – daí a extrema importância atribuída aos *mass-media*. No entanto, profundamente, em nenhuma instância se percebe a informação *Pop* e sua operação negativa e corrosiva. Esta se passa ao nível da própria identidade da arte, girando ao redor de sua autodissolução como uma das principais formas do saber moderno. Assim como há um certo surrealismo, sem transcendência, embutido na *Pop*, há um construtivismo, ou seja, uma certa crença positiva no valor da arte, atrás das investidas do Novo Realismo Brasileiro.

O *Nu* de Antônio Manuel expressa, singela e exemplarmente, esta contradição. Só em nosso ambiente ele é inteligível, somente aqui detona a sua ambígua explosão, a sua forma inocente e dramática de exibição. A questão era assumir a destruição da interioridade da obra de arte e, ao mesmo tempo, utilizá-la como veículo de provocação política. Há a denúncia do idealismo – a rigor, fenomenologicamente, toda obra é corpo, pelo menos, corporeidade. Logo, o próprio corpo se torna obra, com sua beleza humana, por demais humana; isto é, mortal. Mas há junto, no contexto, o ato político – estão sendo diretamente atacados o elitismo da Cultura e a Repressão do Sistema. Cabe à arte atuar, resumir-se até, a esse embate – viver no centro dele. Quer dizer: uma linguagem de dissolução, negativa, visa também afirmar-se positivamente. E não sei se é lícito falar aí em astúcia dialética. Talvez o caso seja mesmo trágico: o construtivismo social-democrata negado, virado ao avesso, acaba e só pode acabar numa espécie de terrorismo artístico.

Ao *se expor* literalmente, Antônio Manuel faz cruzar em si vários feixes – os *Bichos* de Lygia Clark, a *Tropicália* de Oiticica e o *Lute* de R. Gerchman,

misturados à voracidade característica de sua geração. O *Nu* condensa assim uma série de esforços de linguagem locais mas evidencia também a sua relativa ineficácia, a sua relativa irrealidade dentro da cultura brasileira. Por isso, ao olhar histórico, há algo de triste nesse momento de alegria narcisista e iconoclasta: a sua solidão, a sua fragilidade como manobra libertária frente ao peso do obscurantismo vigente.

### **Utopia, lugar comum**

Esse *pathos* segue movendo a produção do artista. As suas pequenas telas aspiram igualmente a essa nudez, a essa transparência coletiva. Muito mais virtualmente, é óbvio, desejam ser atravessadas. Não se apresentam como meditações pictóricas e sim como vivências visuais, flagrante quase, a demandar reelaborações constantes e anônimas. Como nos lingotes de ferro vazados (1980), o conteúdo é o vazio que a sua forma estipula – cabe a nós preenchê-lo. Como se vê, o trabalho vive ainda em torno da utopia – sob o seu efeito, digamos, os lugares sociais são captados, absorvidos, meditados e carregados de afeto. A máxima utopia, o não-lugar, seria na verdade o *lugar-comum*, com todas as acepções do termo.

Sublimada a cara política e literária, o trabalho volta-se agora para a sua origem – a visualidade, a inteligência intraduzível do olhar. Vejo aí uma lição de sinceridade do artista. Com Mondrian, Klee, Torres Garcia e Volpi, entre outros, ele retoma as linguagens que afinal possibilitaram a sua. E no perímetro limitado e tradicional do quadro, A. Manuel estaria obrigado a construir outras espécies de *Urnas-quentes*: propiciar a experiência do ocultamento e do desocultamento, do segredo e da liberação. De um modo mais íntimo, é claro, as novas telas propõe um jogo desse gênero: violar a interioridade para reencontrar um espaço aberto que reuna e atravesse a todos. E isto transmitindo a sensação dos obstáculos e barreiras que se interpõem entre nós e esse sonhado espaço.

Os esquemas de Mondrian vão ser, portanto, literalmente vulgarizados. Destituídos de intenções metafísicas, apontam para as contraditórias relações de uma metrópole caótica. Contudo, exprimem ainda a ânsia de achar ordem e sentido por trás daquilo que só se vê como miséria e desordem – por exemplo, a favela e sua rede inextricável de relações. Da mesma maneira, o apurado sismógrafo do inconsciente, Klee, é posto a serviço dos movimentos de superfície – a superfície imediata da pele, a sensibilidade frágil do indivíduo, e a superfície do ambiente moderno, suas marchas e contramarchas, o jogo brutal de suas diferenças. O choque e o encontro dessas duas superfícies, que afinal viriam a ser uma só, talvez seja este o tema do artista.

Ao acaso quase, com uma lógica ligeira, sinuosa mas decididamente, os gestos aqui traduzem precárias possibilidades de percursos e direções – na cidade que se expande movida pela violência e a miséria, mas também pela inteligência espontânea e a solidariedade imediata, o que será um Sujeito senão uma dispersão de gestos a buscar, incessantemente, um mínimo de equilíbrio? Relatos visuais mais ou menos dispersos, assim precisam ser olhados esses grafismos simples. Antes de mais nada, compreendam, rejeitam qualquer noção de hierarquia. Existem ordens, sim, diversas pulsões de ordem, não existe uma ordem, muito menos A Ordem.

Não há, visivelmente, nesses gestos, o heroísmo existencialista dos *Action-painters* (Pollock, Kline, De Kooning), o impacto da ação sobre a tela materializando imediatamente um mundo. Os gestos, no entanto, são concomitantes à sua intenção na medida em que remetem ambos a um “sonho” que só pode acontecer através dessa atividade premente. E o trabalho seria apenas o registro atento e espontâneo dessas ordens instáveis que, quase sempre sem se dar conta, o homem chama de mundo.

Ronaldo Brito, julho de 1983

## Manuel Mousinho, um polemista secreto

Poeta e político famoso, o socialista português Manuel Mousinho, no entanto, somente seria conhecido como crítico de arte após a recente descoberta de seu diário e correspondência – onde ataca os maiores mitos da pintura brasileira.

Um polemista secreto, esta é a única e paradoxal definição possível. É verdade que ela se aplica somente ao crítico de arte – o político e o poeta Manuel Mousinho apareciam com alguma frequência. Três ou quatro discursos contra Roosevelt e Stálin se tornaram, discretamente, públicos; a sua exacerbada embora incerta defesa do Modernismo também foi notória. Em matéria de política e literatura, Manuel Mousinho era, moderada mas inequivocamente, um homem de esquerda. Na época, isto explicava tudo, ou quase tudo. A recente “descoberta” e publicação de seu diário e correspondência apenas confirmam a sua coerência, ou antes, a sua espécie de dúvidas. Isto é: apenas confirmaria, caso o diário não apresentasse, surpreendentemente, cerca de cinquenta páginas sobre arte moderna que estão entre as mais veementes já escritas em língua portuguesa.

De fato, como anunciam de maneira oblíqua os seus conhecidos versos – “Nos bibelôs da casa/ o mínimo touro/ pode ser/ o minotauro”-, a fúria com que Mousinho investia contra o gosto acadêmico, ou modernoso, parece indicar que julgava enfrentar o próprio monstro. Talvez fosse tanta e tão intensa essa fúria que dispensasse publicação. O sentimento e os argumentos, sozinhos,

bastavam. Tinham que bastar. No entanto, é uma pena, digo mais, é lamentável mesmo que não tenham vindo a público no momento em que foram escritos.

Quem mais, no contexto cultural brasileiro dos anos 30, poderia polemizar em torno do que chamou “o cubo-surreal-expressionismo atacado de elefantíase” de Portinari? Ou reclamar da “eterna e estúpida linha de horizonte em Tarsila, estragando a complexidade dos planos”, ou ainda deplorar a falta de ousadia da mesma pintora, “cujas cores, com um pouco mais de pincel e menos de brasileirice, ficariam realmente modernas”? E quem mais senão este português erudito e impiedoso nos advertiria contra o próprio país – “Portugal? Portugal é verbo só: Camões tinha um olho só. O Brasil, o Brasil se cuide...”? Realmente, ninguém nos lembrou que Pessoa dificilmente seria, por exemplo, francês, mas Matisse com toda a certeza jamais seria português.

Claro, havia também as incompreensões e as idiossincrasias. Por exemplo, a inclusão do monótono Yves Tanguy (“o melhor dos supra-realistas”) numa lista (1946) dos artistas que deveriam ser os modelos para a produção local. A presença nessa lista (provavelmente ela ficará famosa daqui para a frente) de nomes como os de Matisse, Delaunay, Picasso, Brancusi, Laurens, Pevsner e Magnelli, embora lado a lado com ilustres desconhecidos como Giarolo e Rothkof, mostra como Mousinho tinha o olho mais apto a enxergar a arte moderna entre nós.

Pelo menos não considerava, como Mário de Andrade, o insípido André Lhote um gênio E, sobretudo, nutria horror ao que nomeava “pintura letrista”. Por esta razão, inclusive, perdeu a razão ao julgar algumas obras decisivas da modernidade. O genial De Chirico metafísico foi sumariamente taxado de “decadentista” e o douanier Rousseau não passava de “uma empulhação de boêmia artística parisiense, um imbecil.

Essa recusa enfática da pintura literária o deixava numa situação difícil frente à nossa incipiente arte moderna. Numa carta a Jaime Simões, datada de março de 49, sentenciava: “A não ser Guignard, e assim mesmo em algumas poucas telas, os pintores de cá parecem não sair nunca à rua, não põem os pés fora, não vão sequer à janela, não traduzem a luz da terra. A tal “brasilidade” é

uma falácia de literatos e com isso ninguém pinta de fato o Brasil moderno, só os seus mitos, a sua “poesia”, o seu “futuro” e o seu “passado”. Isto justificaria a retração de Manuel Mousinho. Apenas em parte, porém. Não fora ele, contra tudo e todos, um detrator de Jorge Amado, não lhe pesou sobre os ombros toda a vida a atribuição de uma frase (quase certamente pronunciada), durante um congresso internacional de literatura, realizado no Rio de Janeiro, em 1950, segundo a qual “o Brasil tem uma grande literatura – chama-se Machado de Assis”? Se a “boutade” lhe custou a antipatia generalizada dos companheiros de ofício, por que hesitaria ele em se pronunciar abertamente sobre a nossa arte? Pensando à la Mousinho, a resposta talvez fosse a mais cruel possível – “porque não há sequer um Machado de Assis pintor”.

### **Brancusi e Munch**

A conclusão seria precipitada. Na verdade, o problema reside na própria relação – meio truncada, meio irreal – do autor com as artes plásticas. Agressividade e timidez, paixão e diletantismo, sensibilidade e desprezo eram os contraditórios e constantes elementos dessa relação. Assim o lúcido observador de Brancusi – “o estilo levado à máxima depuração universal: sozinho ele reconstruiu o arquétipo da natureza para nós, homens do século 20” – reputava os Móviles de Calder “brinquedos de criança, frutos de uma mente débil”.

Do mesmo modo o incondicional admirador de Picasso, o precoce apreciador de Pollock (no Brasil de 1950!!), era cego para o fabuloso Miró, “um tolo, amalgamador de tolices”. Utilizando a própria verve do crítico, diríamos que a liberdade e o descompromisso de Miró e Calder, seus valores estritamente plásticos, eram demais para a alma lírica e profunda do lusitano – afinal, sobre os quadros de Miró e as esculturas de Calder não se pode verter uma lágrima, ou pelo menos compor um soneto.

Só a partir de tais desigualdades e desencontros é possível estudar o raciocínio plástico de Manuel Mousinho, sua inteligência, seus lapsos e lacunas.

E depois, sim, procurar a solução do enigma – que se saiba, a não ser talvez com Goeldi, seu amigo particular e pessoa ultra-reservada, ele não falava de arte com ninguém. Há tempos me empenho em obter dados e referências nesse sentido e, até agora, consegui apenas uma boa anedota. Segundo uma testemunha, Mousinho e José Simeão Leal certa vez dissertaram pelo menos cinco horas ininterruptas sobre Picasso, numa mesa de bar, no Catete. No final da noite, elegeram Picasso “A Personalidade do Século”. Conhecendo a quantidade de bobagens e inutilidades que os jornais compulsivamente publicam, me pergunto se tais conversas e tais conclusões não deveriam ter o seu pequeno lugar reservado na imprensa. Em todo o caso, a conversa entre aqueles dois senhores, no início dos anos 50, não saiu no jornal. E Simeão Leal, instado, não lembra de nenhuma outra sobre o assunto com alguém que supunha “exclusivamente voltado para a literatura e para a política.

O “caso” Manuel Mousinho, crítico de arte, permanece assim em aberto. Talvez muitas informações, junto a diversas pessoas, nos vários contextos em que figurava, ainda venham à tona. Até setembro de 1960, quando retornou a Portugal, para morrer logo em seguida. Mousinho levou uma vida ativa nos meios políticos e culturais brasileiros. Mas, seja nas reuniões do Partido Socialista, nas palestras da Associação Brasileira de Imprensa ou nos artigos publicados pelo “Diário de Notícias” e “Correio da Manhã”, não há menção às artes plásticas.

Descobri, no entanto, duas exceções, “secretas”, como não podiam deixar de ser. Uma delas, filosófica, certamente soou esotérica à maioria do auditório que o escutava discorrer sobre “A Ética do Homem Moderno” (1952). Certa altura, ele afirma: “O nosso símbolo não é mais a pomba do filósofo mas um pássaro mínimo e pleno, essência e existência em um só gesto”. Quer dizer: à pomba kantiana, que ao querer voar tão fácil poderia esquecer da matéria, à advertência do filósofo quanto às Ilusões da Razão, Mousinho substituiu, claramente a meu ver, o famoso “Pássaro” de Brancusi como o monumento ético típico da Modernidade. A outra exceção fui encontrá-la num artigo político de 1955, justo em cima do trauma do suicídio de Vargas – “a situação,

o clima, tudo enfim parece digno apenas do “Grito”. A maiúscula praticamente obriga à conclusão de que este “Grito” outro não é senão o célebre quadro do norueguês Munch, pintado no início do século.

Embora “secretas”. Ou exatamente por causa disto, as alusões possuem valor de verdade: refletindo sobre a ética e a política, o crítico vai recorrer justamente à arte como metáfora exemplar. Foi sempre nesse registro superior que Manuel Mousinho procurou pensar a arte, mesmo se às vezes suas invectivas pareçam rudes e, suas conclusões, ligeiras e equivocadas. Jamais, porém, condescendeu com o “gosto” e o farisaísmo até hoje dominantes em nosso meio artístico. Dispersas, perdidas quase, em meio às suas inúmeras notas, vamos encontrar idéias, comentários e indicações acerca das artes plásticas que merecem ser considerados, no mínimo, provocantes, e alguns deles, geniais até.

Com a data de agosto de 1956, por exemplo, há o seguinte projeto – “Estudar com calma e afincado as relações entre Goeldi e Volpi, os seus contrastes e a pertinência de ambos a essa massa ainda disforme, o Brasil. A econômica formalização da angústia em Goeldi, a econômica formalização da alegria ingênua em Volpi e suas relações com o ambiente brasileiro. O primeiro visualiza os cantos, as ruelas, as latas de lixo das cidades, olha para as nossas sombras e para as nossas vísceras. O outro visualiza fachadas e bandeirinhas, a nossa exterioridade enfim, que estrutura a atmosfera, o ar que respiramos. Depois de Machado e Euclides da Cunha, juntos com Guimarães Rosa e Drummond de Andrade, são os grandes filósofos brasileiros. Eu insisto: filósofos”.

## Manet com Miró

O centenário da morte de Manet e os 90 anos de Miró, em um certo sentido, estão fora do tempo, abrigados por esta grande e respeitável idéia – a História da Arte. Aí dentro, pacificadas, suas obras enfrentam de forma olímpica os olhares ávidos ou indiferentes, esclarecidos ou estúpidos, admirados ou mesmo furiosos. Nada mais pode afetá-los, a Manet morto e a Miró vivo. Durante o ano já as homenagens se sucedem para provar mais uma vez a transcendência da arte, seu poder de atravessar a vida e os fatos. Por isto, milhões de olhares turistas, querendo ou não, na verdade não olham nada – ao contrário, são olhados, literalmente consumidos por essas telas que os transportam para o mundo mágico da cultura. Sabe Deus o que passa, ou não passa, por essas mentes turistas diante de Manet e Miró. O mundo mágico da cultura, porém, domina perfeitamente a sua magia- aí estão milhões de pessoas com seus milhões de bolsos.

### **Tempos difíceis, datas irônicas**

O parágrafo é cético, desculpem, mas imprescindível. Como ignorar, no caso, a flagrante contradição entre os ritos institucionais e a verdade desses trabalhos tão modernos, revolucionários até? Como esquecer o embate do “Dejeuner sur L’Herbe” com a academia, marco inicial da Modernidade artística: ou o escárnio do público diante da “Olympia”? E como não lembrar que o velhinho catalão, agora completando 90 anos, é o pintor que queria pintar

perto do caos, se possível pintar o próprio? Mas, sobretudo, como não pensar e repensar o mundo moderno vendo essas telas que, ao mesmo tempo, o caracterizam e o estranham, o definem e desnaturam, e que ele, impassível, imortaliza e toma como símbolo?

Mais uma pequena demonstração sobre os paradoxos da modernidade pode ser dada quando se acha, atrás do vazio institucional, uma razão que junta de fato Manet e Miró e torna as datas em questão particularmente significativas. Tempos difíceis, datas irônicas. Não creio que a França vá comemorar o evento, mas me parece que a morte de Manet, no caso, assinala um nascimento, e a vida de Miró, uma morte. O nascimento e a morte da Escola de Paris, evidentemente. Manet é o primeiro, o símbolo de Paris emergindo como a metrópole cultural do século 19 e das primeiras décadas do século 20; Miró é, com toda a certeza, o último grande pintor a sair da Escola de Paris, a sua última operação revolucionária dentro da arte moderna. Quer dizer: com um a Escola de Paris se assume, com o outro ela se resume.

E aí começam as sintomáticas coincidências, as inevitáveis coincidências. Manet, como se sabe, deslança a modernidade pictórica olhando para a Espanha – Velasquez e Goya – e chega a pintar touradas antes de assistir a uma. Um texto notável de George Bataille compara o célebre fuzilamento pintado por Goya e o “Fuzilamento do Imperador Maximiliano” de Manet. O primeiro seria o último grito da Tradição, o segundo o típico exemplo da modernidade e sua morte do tema, o começo da pintura como pintura. O mais dramático dos pintores faria, assim, a mediação para o mais indiferente deles. E no entanto, é lógico. O lugar desse drama e dessa indiferença é a mesma – a superfície da tela. Goya nos joga a cena na cara. Manet pinta a cena imediata, chapada, direta. O espanhol aproxima intensamente a angústia e o terror, quer forçar-nos a encará-los; o parisiense distancia e ironiza, deixa em suspense, o que está próximo e patente. Ambos, contudo, atacam o ilusionismo da terceira dimensão e põem em evidência a própria realização da tela.

Miró, por sua vez, é o resultado, a inesperada fusão, das conquistas plásticas parisienses, de Matisse ao cubismo (com um pouco de Kandinsky, é

verdade), mas também a sua drástica redução ao próprio ato da pintura. Por isto já se falou nele como o grau-zero da pintura e, ainda hoje, depois da extraordinária aventura da arte norte-americana, os seus bons quadros espantam pela aparente falta de compromissos com quaisquer convenções. Talvez o primeiro a fundir cor e forma, a interpenetrá-las totalmente, Miró levou a termo alguns dos esquemas de Matisse e Picasso. Mais ainda, alcançou o milagre de igualá-los enquanto pintor – algumas rápidas pinceladas e lá vamos nós, arrebatados por essas longas linhas sem destino, por essas cores sábias e inocentes, perversas e perfeitas, por essas formas primárias mas impensáveis. Uma força magnética nos prende a essa outra terra, Miró, e a seu inesgotável poder de emergência – nela tudo está vivo, acontecendo, ameaçando acontecer. Se Picasso desconcerta por sua complexa incongruência e Matisse nos reensina sempre o que significa olhar, Miró parece redescobrir o mundo, repotencializar as operações fenomenológicas com as quais o homem constitui, para si, o mundo.

O dândi que percebeu o novo belo em nossos trajes ridículos, “nossas gravatas e botas de verniz” (como queria o seu amigo Baudelaire), foi achar nessa África européia, a Espanha, o impulso inicial para pintar a moderna Paris com uma elegância mordaz inigualável. O obstinado catalão, sempre meio deslocado na mundanidade parisiense, encontrou nos círculos vanguardistas do surrealismo o seu destino de artista radical. Digamos, à la Bachelard: Manet, o espírito, busca a alma na Espanha; Miró, a alma, busca o espírito na França. Virtuoses, por natureza incapazes de passar o pincel sobre a tela sem provocar um arrepio, lutam ambos contra o próprio talento, pressentem logo os perigos da facilidade.

Manet, coloca todo o seu virtuosismo a serviço da banal, precária e superficial vida moderna – e dela retira uma excêntrica e insuspeitada intensidade. E, como Baudelaire, produz uma nova espécie de Negativo – uma pungência neutra, por assim dizer. Um vago e distante cortejo fúnebre, um suicídio cotidiano, a solidão pessoal em meio à festa ruidosa, são alguns de seus temas ou antitemas e ele os executa rápida e certamente, com um método

sutil e preciso de captar a dispersão. Já Miró desconfia acintosamente de sua habilidade: quando o trabalho fica fácil demais com a mão direita, passa para a esquerda. E sobretudo se atira à pintura como se o fizesse pela primeira vez, antes de quaisquer determinações, seguindo o fluxo do desejo. Por isso André Breton, às vezes tão retrógrado em matéria de artes plásticas, preso a sua ortodoxia, vai ser quase obrigado a considerá-la “o mais surrealista de nós todos”.

### **Trâmites do virtuosismo**

Até certo ponto, Miró termina Manet. Por incrível que pareça, suas telas dos anos 20 estão entre as mais abstratas até então produzidas pela “mainstream” da Escola de Paris. Havia ocorrido já o construtivismo e o suprematismo soviéticos, o dadaísmo, o neoplasticismo e, desde algum tempo, Kandinsky. Nada disso, porém, era Escola de Paris na acepção estrita e sim os seus efeitos mais ou menos laterais – na verdade, os mais pertinentes e revolucionários possíveis, sem o reconhecimento oficial da metrópole entretanto. Na história da pintura francesa Miró vai além dos mestres Matisse, Picasso e Braque no caminho da abstração. Não existe mais o pretexto dos retratos, ateliês ou naturezas-mortas. São “ocorrências”, mínimas às vezes, o que o catalão mais jovem “representa”. Mas, ao contrário dos colegas surrealistas – Max Ernst, Magritte e Tanguy – ele ignora De Chirico (outra obra transversal a Paris) e constrói seu estilo no embate direto com o fauvismo e o cubismo. E se o surrealismo era, de fato e de direito, em termos culturais amplos, a vanguarda francesa entre as duas guerras, em pintura ele só o foi através de Miró e, secundariamente, André Masson (Duchamp é um óbvio caso à parte e Magritte não pode, nem gostaria de ser tomado exatamente como pintor).

A recusa da abstração, a revolta surrealista contra o que chamou de “casas desertas” quando convidado a expor com o grupo “Abstraction-Création”, mostra apenas o grau de dependência do artista a seu ambiente produtivo. Ao olhar contemporâneo, todavia, Miró aparece como o pólo oposto a Mondrian no processo de radicalização da vanguarda pictórica de início do século – o primeiro exprimia a Vontade de Ordem Absoluta, o outro a livre pulsão do desejo, a proximidade do caos. Enquanto o holandês tentava reorganizar o ambiente a partir de sua determinação racional mais abstrata, o espanhol assumia a dispersão, mergulhava nela, para celebrá-la poeticamente. Que o fizesse com encanto e exuberância infalíveis é mais uma característica que o liga a Manet e, assim, mais uma feliz coincidência para este modesto artigo.

### **Criando um outro Belo**

De fato, os dois artistas pareciam quase condenados ao Belo, coisa que a modernidade de cabeça para baixo reputa, no mínimo, suspeita. O que acabou por torná-los grandes, cada dia maiores, foi a luta contra esse estigma – dela resultou um outro Belo, dúbio e problemático, às vezes corrosivo. Em todo caso, um Belo ativo, que se esquivava à contemplação, provoca e desafia a leitura. Basta lembrar a audácia da pobreza do vocabulário plástico de Miró, com meia dúzia de elementos que se repetem ao longo de uma enorme obra; ou o olhar franco e direto de Manet, no barco com sua mulher, em um quadro que se resume a um flash, um momento qualquer na vida agora cotidiana do artista. Despojados, cada qual a seu modo, nem por isso deixam de ser enigmáticos e exigir um pensamento cerrado e uma sensibilidade aguda para decifrá-los.

Ambos, por meios diversos mas igualmente paradoxais, são o que são, mantêm uma esquisita irredutibilidade. O precursor imediato do Impressionismo jamais aderiu integralmente ao movimento, não consentiu nunca em abandonar, como o amigo Claude Monet, à pura lógica das

sensações. O maior pintor surrealista, por sua vez, não é um surrealista ortodoxo. E por uma razão simples: não cultiva a imaginação, está longe de ser um visionário. Como notamos, repete incansavelmente o mesmo sumário alfabeto e extrai dele a mais variada e complexa magia. O surrealismo aqui está na inexplicável ação da pintura, no gesto automático, na ausência de censura aos movimentos da mão, na aparente irracionalidade da organização de cores e formas.

Manet foi o pintor das múltiplas influências. “Toda vez que enfia a mão no bolso encontra alguém”, comentou a propósito de seu poder de apropriação. Courbet, Velasquez e Goya o formaram mas seguiu absorvendo elementos de muitos artistas, sobretudo dos impressionistas. Em compensação, determinou de uma maneira ou outra toda a pintura subsequente – para começar Monet, Degas e o próprio Cézanne. Quando morreu, em abril de 1883, gozava ironicamente de uma reputação tão ambígua quanto o mundo que a sua obra apresentava. No discurso de despedida, captando o sentimento dos artistas presentes ao funeral, Edgar Degas sentenciou: “... Ele era maior do que nós pensávamos.”

Miró, ao contrário, constituiu cedo a sua linguagem e soube reprocessá-la com recursos próprios. A rigor, sempre foi inconfundível. As frequentes aproximações com Klee são, a meu ver, livrescas e derivam da ilusão das ilustrações – como confundir um aquarelista, um artista do papel (com seu mundo onírico) e um pintor de grandes formatos, cujos largos gestos foram decisivos para ultrapassar a pintura de cavalete? E como misturar o intimismo poético de um e o lirismo exuberante ou agressivo do outro? Com o triunfo da pintura americana, o advento da New York School, Miró teve a sua contribuição corretamente dimensionada. Mais do que o precursor da “action-painting” de Pollock, de De Kooning, de Kline, ele está colocado junto a Matisse, Mondrian, Picasso e Léger como o fundamento de toda a pintura americana moderna.

Edouard Manet recebeu de volta do mundo a indiferença com que o pintou. Miró está pagando agora o preço por assumir o disperso e o volátil do mundo contemporâneo. Como uma avalanche incontrolável as suas imagens

aparecem por toda parte, em gravuras, cerâmicas, posters e camisetas, contribuindo para a poluição visual reinante. As novas gerações, os distraídos e os inadvertidos, que sempre os há, momentaneamente podem até tomar Joan Miró por alguma coisa fácil e corriqueira. E aí, quando chegar o momento, virá com certeza um outro Degas para lembrar:”...Ele era maior do que nós pensávamos.”

## Contra o culto da ignorância

Já se sabe e cansa de saber – o que distingue a cultura brasileira é a natureza. A recusa da razão aparece, assim, como a negação da clássica separação entre natureza e cultura. Nós, os outros europeus, somos os que não se deixam apreender elo logos, os refratários ao conhecimento e à ordem. Meio negros, meio índios, colonizados por uma raça quase moura, escapamos à definição de ser grego. A nossa diferença não é a diferença entre o Ser e o simples ser-aí – ela é uma certeza pré-metafísica cuja inteligência consiste em driblar os desígnios da lógica.

Mais e mais, inelutavelmente, nos realizamos com e pela lógica, mais e mais participamos do processo de objetivação moderno do Capital. O Brasil atual é um objeto lógico, precário, contraditório e absurdo, mas lógico. O Brasil simbólico, porém, não gosta e reage. Em última instância nesse domínio, devemos recusar o pensamento sob pena de perder a nossa diferença, a nossa preciosa diferença. É ela que nos permite o prazer de receber e receber apenas, como dom natural, o nosso ser. Ao contrário da metafísica grega não vamos “nos tornar o que somos” porque fingimos ser o que somos. Usamos o nosso atravessado se europeu para atravessá-lo, assem como o malandro tira proveito da ordem que o marginaliza.

### **O berço esplêndido**

Não podemos, portanto, pensar o nosso ser – ele é opaco, foi dado e imposto. Não fizemos a sua história, não tivemos o trabalho de produzi-la. Vamos vivê-lo então à maneira da farsa, astutos e espertos. A própria natureza

será a nossa providência – ao trazê-la para dentro da cultura nos beneficiamos de um estado híbrido que propicia o famoso jogo de cintura, o jeito, a ginga, enfim toda espécie de milagre brasileiro. Por isto, o culto da ignorância. Aos problemas do pensamento aplicamos a natureza. Aos da natureza, o pensamento. Toda a nossa confiança na técnica parece repousar, secretamente, sobre a crença na natureza – afinal ela é amazônica, pródiga e inesgotável. Que o digam a Transamazônica, Itaipu e outros empreendimentos mitológicos do gênero. Diariamente assistimos, pobres e perplexos, aos desastres desse raciocínio técnico-telúrico e sua formidável capacidade de não resolver problemas.

O nosso simbólico responde à técnica de uma maneira simples – procurando mitificá-la, torná-la, de um modo ou outro, mágica. A verdade da nossa indústria seria assim o turismo: somos os outros a ser olhados e consumidos pelos Eus. E o narcisismo do outro é da ordem da sedução – o “feminino” é o que não deve sequer ser conscientizado para não quebrar o encanto. O jogo é atrair e enfeitiçar, não permitir acesso à razão que decifra e destrói. Por aí se compreende em parte a desconfiança, quando não a raiva, contra o pensamento, toda essa vontade generalizada de não-saber, não querer saber. Com muita propriedade, acho, um psicanalista (J. Lacan) declinou as três paixões humanas: o amor, o ódio e a ignorância. O Brasil, como se vê, é um apaixonado – a nossa alma boa e ingênua, a nossa índole pacífica, vivem a paixão da ignorância. É ela que nos dispensa a alegria e a irresponsabilidade características. O pensamento corre aqui o perigo de matar a espontaneidade, a paixão de ser brasileiro.

### **Apropriar e domesticar**

Sempre sob suspeita, a cultura é tomada como um sintoma a ser sublimado ou reprimido. Sabendo ou não, querendo ou não, toda essa ânsia pelo real, pelo concreto, pela vida e pelo povo exprime quase sempre uma vontade mítica, um

amor pelo mito e suas relações estritamente hierarquizadas. Claro, desconfiamos da palavra, desconfiamos da razão, desconfiamos da história. Desejamos uma “ordem natural” – ao pensamento cabe, o mais depressa possível, voltar a ela. A nossa escabrosa desordem social a contrapartida e a obrigação de um discurso simples e direto, a obrigação de uma fantasia imediatamente colada “à vida”. Contra a barbárie do capital monopolista sonhamos com a fechada organização do mito. Toda a cultura deve resumir-se a achar os nossos sentidos e exaltá-los. Teorizar já significa assaltar o último reduto de nosso ser feliz. E até à arte se prescrevem funções rituais definidas: denunciar tudo o que impede a nossa felicidade ou mostrar os signos que nos fazem felizes.

E, evidentemente, a nossa natureza não é agressiva e empreendedora como a dos saxões americanos. Ela é dissimulada – a sua exuberância é apenas aparente, o suficiente para deslumbrar os Eus. No fundo, é preguiçosa, pacata e feliz. Natureza de subsistência, avessa à história. E uma natureza portuguesa, com certeza. Daí a busca da identidade se fazer para trás, com a nostalgia de um mito de origem. Nós, os outros, gostaríamos de ser Eus sem outros. Ficamos assim espécies de outros sem alteridade. Este ser outro em nós mesmos esse constrangimento e esse estranhamento, possibilitaram o nosso maior escritor, Machado de Assis. A mesma duplicidade, denegada ou recalcada, responde pela nobreza da cultura brasileira como um todo. Sobretudo explica o paradoxal caráter reativo, defensivo, de uma cultura sem passado, sem marcas históricas que a identifiquem positivamente. O que temos nós a preservar senão uma relativa disponibilidade frente à cultura ocidental que nos engendrou e engendra ainda? Quer dizer: o que de fato guardamos e protegemos é a nossa amante, a nossa paixão secreta: a ignorância.

Não falo, é óbvio, do enorme Brasil que não tem nome e que por isto mesmo serve às mais diversas retóricas. Falo do país escrito e falado, cantado e pintado, nomeado pela poesia, inventado pela ciência. Ele lembra um narciso masoquista que se compraz em não contemplar a sua imagem. Ao invés, sonha com um remoto lago que um dia será resgatado. Voltada para si mesma como

uma natureza, eterna imediatidade, a cultura brasileira tende a se reduzir a um simples movimento de apropriar e domesticar. Logo o elemento estranho é pacificado pela cor local e sua origem esquecida. Ao apagar essa origem apagamos a nós mesmos, a consciência do nosso gosto de apropriação. Talvez consideremos esse esquecimento a nossa originalidade – de fato, não queremos ser primitivos e sim ingênuos. E só o querer ser ingênuo já denuncia o sofisma da ignorância. Rejeitamos a consciência do gesto de apropriação como se ele anulasse o Brasil. Porque o que nos promove e dá força é precisamente o não-saber, o culto da ignorância. Ele driblaria o projeto dos Eus e criaria um lugar onde, finalmente, poderíamos desfrutar em paz de nós mesmos. Um dos desejos inconscientes de toda colônia é o de, pelo menos, ser esquecida pelo colonizador.

E, no entanto, como provam os grandes trabalhos de arte brasileiros, o nosso destino é ser reflexivo, excessivamente reflexivo até. Basta, de saída, lembrar a ironia supremamente inteligente de Machado de Assis, a autêntica tara construtiva de João Cabral e a extrema complexidade minimal do violão e da voz de João Gilberto. Ou ainda os relevos de Sérgio Camargo, os “Bichos” de Lygia Clark e, num outro registro, o vôo barroco da “Invenção de Orfeu” de Jorge de Lima. São muitos e os mais diversos os exemplos desse inevitável movimento reflexivo, essa compulsão e ir e vir, com um material artístico que recebemos sempre de forma transversal. O que nos pode revelar, profundamente, a nós mesmos senão um contínuo e meditado corpo-a-corpo com uma tradição que permanece meio exterior? E é o trabalho de pensamento interiorizá-la, mediatizá-la e dominá-la. A nós, justamente a nós, é impossível gerar um “Douanier” Rousseau, semelhante desconsideração esquizo pela História da Arte e que, por isto mesmo, torna-se um momento importante dela.

Se existe algo assim como uma arte latino-americana quem foi o seu Colombo senão Jorge Luís Borges, ou seja o antiingênuo, o homem que encarnou a enciclopédia absurda que é a América como projeto europeu? E qual seria a determinação final dessa arte senão a de cruzar de volta o mito que está na sua origem – desmistificá-lo, num certo sentido, e em outro criar um rito

ainda mais complexo e conturbado que escape à compreensão de seus idealizadores? Seja como for, a marca da nossa diferença é um outro sinal que se reconhece e se desdobra imprevisivelmente. Se em nossa fala passa, constitutivamente, um eles, duas coisas parecem evidentes: primeiro, não há como recalá-los (de certo modo eles nos precedem), segundo, eles não são os nossos verdadeiros interlocutores – falamos antes de mais nada conosco, é claro.

### **Compulsão reflexiva**

Com a questão e na tensão desse eles, Borges abismou o Ser da cultura ocidental, assumindo e pervertendo, para além das medidas dadas, o pressuposto de sua universalidade. Tornou-se, por assim dizer, uma palavra fantástica – ela dominava tudo mas esse tudo era apenas ela mesma. A questão da identidade ultrapassava a busca de um sentido para virar a pergunta radical sobre o próprio sentido, a perplexidade diante da falta de relação entre as palavras e as coisas (Michel Foucault que o diga). Nós não fazemos sentido, portanto, não fazem eles sentido, eis enfim a crise do nosso ponto de vista.

O inaceitável, a essa altura óbvio, é assumir os modelos sem negá-los ou negá-los, sem assumi-los. Em ambos os casos o sofisma da ignorância tem sido uma arma eficaz: ou não sabemos ou nem queremos saber. Essas omissões justamente nos desarmam. A arte moderna brasileira efetiva, ao contrário, sempre dobra e desdobra os saberes que se nos impõem e somos levados a incorporar. A estranheza desses saberes aciona a reflexão que circula e circula, viciosamente, e afinal vitoriosamente. No estilo econômico e sibilino de Machado ou na prosa a um tempo derramada e abrupta de Guimarães Rosa é fácil notar essa carga reflexiva que carrega a memória negativa de seus modelos. E até a nossa suposta espontaneidade é conquista árdua. Acusado pela

“pobreza” de seus diálogos, Néelson Rodrigues replicou: “Só eu sei o trabalho que me dá empobrecê-los.”

O clichê da ingenuidade da arte brasileira resulta do desconhecimento sobre a defasagem histórica, as “mentiras” de uma linguagem, ou sobre os limites positivos de um trabalho. Portinari é uma contrafação moderna; Volpi é uma realização que precisa ser medida e admirada a partir de sua situação dentro da pintura moderna. As duas demarches, em si mesmas, nada têm de ingênuas. Tampouco o adjetivo ingênuo é utilizado ingenuamente – atrás dele, a movê-lo, está o culto da ignorância, a deliberação de não-saber. A mesma vontade de não ver sacraliza assim trabalhos opostos, mistura e mistifica os seus efeitos. Quando o interesse, agora, imediatamente e já, está no momento de ruptura entre Portinari e Volpi – a análise deste salto, sem dúvida, viria esclarecer um pouco mais o drama da visualidade brasileira moderna.

Mas, acima de tudo, há a falsa, a obtusa questão do elitista e do popular. O primeiro representaria uma sábia abstração sem contato com a realidade; o outro, uma espécie de autenticidade ignara que traria a verdade do povo. Essa manobra de má fé simplista mascara um antagonismo real e, até Segunda ordem, inelutável, e reduz a inteligência popular a uma debilidade mental que pertence, isto sim, aos autores de tais manobras. Afmal, existe algo mais sofisticado do que um samba de Cartola? É possível compará-lo às várias subespécies musicais que assolam a tão propalada MPB? E haveria alguma coisa mais popular, na acepção estrita do termo, do que Cartola, ou Pixinguinha (por favor, o próprio, não o “projeto”)? A consciência e a sequência dessa tradição de pensamento popular quem melhor as representa é Paulinho da Viola, à primeira vista, entretanto, um personagem solitário no panorama atual da MPB. Talvez exatamente por representá-las como uma sensibilidade irreduzível a chavões ideológicos ou cifras de mercado.

A distinção entre o elitista e o popular, como se vê, finalmente não distingue nada porque cada trabalhador possui uma origem e uma história té certo ponto particulares, e só pode ser percebido e acompanhado a partir delas. O imprescindível é o acesso a essa origem e a essa história, e eis aí um

probleminha que nos envolve a todos, como cidadãos, e não será resolvido à base de simplismos e afetos deslocados. O fetiche do popular cumpre portanto, uma estratégia evidente: recalcar o pensamento, o perigoso jogo de suas figuras, o novo, o insólito e o indesejado que nelas emergem. Não é por acaso que o Brasil simbólico sofre febre da instituição – antes mesmo de surgir, o fato cultural já está guardado e protegido por programas, arquivos e paredes. Assim, devidamente burocratizado, nos dispensamos de vê-lo e pensá-lo. No caso, T. Adorno tem toda a razão: “Quando me perguntam o que é possível fazer pela cultura, respondo: por favor, não faça nada”.

Quer dizer: enquanto procuramos uma identidade mítica as produções passam em branco, as marcas de linguagem não se fixam, as figuras do nosso ser não aparecem com clareza. Daí a sensação de vazio que retorna a cada geração. E cada uma delas sabe o quanto custa enfrentar esse vazio, decifrá-lo e tomá-lo pelo que é – um sofisma, uma instituição e, como vimos, uma paixão. Dedicada e intensamente, a nossa cultura parece entregar-se todos os dias de corpo e alma ao Brasil. Perdão, mas não esqueçamos a cabeça.

## **Musa**

Não a fonte  
o céu  
mas o mesmo muro  
branco  
paciente  
simplesmente  
o desejo deserto  
só  
assiste e escreve  
pó

## **Invitation au voyage**

Bizâncio não  
quem sabe Creta  
qualquer suave Babilônia  
pronto a ser porém  
quase somente  
um sucinto Rio  
que não flui  
um sucinto texto  
que não diz

## **Fenomenologia**

Reduzo tudo  
à aparência  
a própria alma  
será praia  
menos ainda  
areia  
a vida dita

imensa  
uma cena só  
em sombra densa  
quanto a mim  
simples  
quidproquod  
me resumo ausência

## Samba

Devidamente dobrada  
uma esquina  
basta  
súbito somos todos  
zenões  
ascetas populares  
cínicos em ruas cétricas  
propriamente sorvido  
qualquer reles café  
revela a Idéia  
distraídos  
deciframos a Phisis  
a pólis  
peripatéticos pedintes  
bem considerada  
uma simples tarde  
por acaso exata  
explica a dupla sina  
a lua com o sol  
a morte com a vida

*Tunga*, Rio de Janeiro, Espaço Arte  
Brasileira Contemporânea/ Funarte, 1980 e republicado in *Arte em Revista*  
n.º 7, agosto de 1983

## **Experiência flutuante**

É necessário primeiro dizer: trata-se ainda, e até segunda ordem, do campo cezariano. Do espaço problemático onde a Representação é ao mesmo tempo inevitável e mais ou menos irrealizável. A projeção expressiva do sujeito sobre uma dada matéria permanece em questão mas parece agora irremediavelmente truncada – não existe mais lugar adequado para o gesto perfeito do artista. Entre ele e seu objeto trava-se uma luta sem fronteiras. A tela já não podia enquadrar a tara reflexiva da pincelada de Cézanne, descarga de pulsões que explodia os limites da Perspectiva. A partir daí a projeção transforma-se em movimento ansioso. Cézanne pinta o que não consegue pintar – lição de abismo. E à arte sem perspectiva não sucedeu outra com estrutura positiva. Seguiram-se esforços diversos para imaginar novas relações possíveis entre sujeito e objeto. Esses esforços, com sua carga de angústia e inquietude, fizeram o belo moderno, o terrível e risível belo moderno.

Depois Duchamp. Outra manobra, outra torção, mas no mesmo campo pulsando indefinido. Depressa demais entretanto se está pretendendo isolar uma área duchampiana clara e simples – inauguração de um novo espaço, com a solução do problema Cézanne. Ruptura algo bíblica, reveladora da culpa social de História da Arte e sua verdade institucional enquanto Discurso de Poder. Com Marcel Duchamp a arte se emanciparia e passaria a ser anti-arte – negação dos valores tradicionais, ironia do sentido, sarcasmo do sublime. Ninguém pode pôr em dúvida a pertinência das ações radicalmente negativas de Duchamp mas é preciso discutir onde e como situá-las. Resumidas a manobras para-científicas, reduzidas a propostas de uma Consciência Crítica, assim

sociologizadas e sociologizantes, podem muito bem reverter em reações. Recusas do embate simbólico profundo que a modernidade impõe em favor de uma Doutrina Formal da Morte da Arte.

Há nessa leitura jurídica do gesto Duchamp uma espécie de redução moral, uma vontade de verdade que eliminam sua *Dor* constitutiva. Os *Objects Trouvés* não são a sumária desmistificação da figura do Gênio, a sumária denúncia do arbitrário da arte, o riso diante de sua flagrante impostura ideológica. São muito mais: fraturas simbólicas, cicatrizes abertas expondo a esquizoidia do sujeito moderno – a falta de nexos entre ele e o mundo, a confusão que o envolve e diferencia indistintamente. A sua dispersão essencial, resumindo o paradoxo. A furiosa mentalização de Cézanne e a elegante inteligência do acaso duchampiana são parentes próximas no *irreconhecimento* do mundo como coisa dada. Ambas o estranham, estranham-se nele. Ao cravar um olhar clínico sobre a História da Arte, ao realizar suas cirurgias artísticas, Duchamp o fazia sobre o próprio corpo, sobre a própria condição de artista. Cindia-se serenamente a si mesmo, *dandy* da dor. Ao *Object Trouvé* só pode corresponder o artista *trouvé*, mais ainda, o sujeito *trouvé* – este que todos somos nas especificações, hierarquias e diferenciações do mundo moderno e sua Razão Volátil. Laços de afeto aleatórios, alterados e deslocados, prendem essa nova obra de arte a seu esquisito criador, que não a fez e pode nem tocá-la. Com data e hora marcadas ele “encontra” o objeto de seu desejo, perversa burocracia posta a serviço de uma inteligência em vertigem, uma inteligência às voltas com o próprio branco. A objetividade opaca de uma coisa qualquer passa a ser então o “lugar ideal” para abrigar a hipersubjetividade do artista. Choque de ausência, vasos incommunicantes. A arte vai dizer como não pode sê-la, e só pode dizê-lo com arte.

Nessa ordem contraditória a única idéia realmente absurda é pedir à arte contemporânea que apresente objetos cartesianos, claros e distintos. Ao contrário, admitir sensatamente a lógica louca vigente significa começar a compreender essa arte e a sentir a proximidade de sua estranheza. Esta estranheza, afinal, é precisamente a nossa. A nós, seres do Inconsciente e da

Luta de Classes, faltam identidades fixas e sociabilidades estáveis. Nada menos estranho, portanto, do que esses objetos estranhos. Com sua esquizoidia, falam nossa língua comum. Produtos de raciocínios perversos e lógicas disjuntivas, demandam uma sensibilidade inquieta, tensa, capaz de aderir ao fragmento, ao incongruente, ao amor do incompleto. Pronta a montar seu lar no precário e indefinido e aí viver uma rotina flutuante. Uma sensibilidade, dividida.

Porque é flagrante, estamos diante de obras divididas. Divididas porque duvidantes. Fisicamente até, desdobram-se, fragmentam-se na impossibilidade de serem pura e simplesmente *Uma*. A sua realização depende de sua demonstração: coincidência infeliz. Cada obra remete com premência ao projeto geral do trabalho mas este não existe fora delas, nem compõe um sistema organizado. Daí o drama – ação e reflexão se misturam nesses objetos de modo inextricável. Visivelmente não resultam da aplicação de um método. Visivelmente também não operam intuitivamente no contato mais ou menos sábio com os materiais. Com esforço analítico constroem o abismo de sua presença. A rigor, de sua ausência – cada peça se resume quase a resto, resíduo pensante e latejante, do processo que a produziu. Produzir significa aqui sobretudo reduzir, cortar, eliminar. A obra pronta é um paradoxo: a soma de suas subtrações.

Contra as primeiras impressões, há uma vontade de clareza radical. Clareza cortante. Os gestos que fazem o trabalho estão quase explícitos em seu corpo; todos os componentes conservados; as relações praticamente divulgadas. O que se olha, logo de saída, é o próprio processo de produção com seus vários momentos – ali estão a massa de onde resulta e as marcas que determinaram sua forma. O Todo e suas partes. Em conflito porém, as partes resistindo e desafiando o Todo. O trabalho gira sempre sobre si mesmo, desconcertado, descogitado. As partes se estranham e, juntas, materializam uma inquietante figura. Uma figura delirantemente lógica.

E a questão não é decifrá-la e sim experimentá-la. Experiência flutuante, sutil e agressiva. Pensando bem, olhando bem, descobrimos que essas manobras de cisão, esses gestos cortantes, ao se repetirem criam uma certa continuidade.

Essas rupturas formam uma corporeidade. Aí vamos nos movimentar, em meio a uma textura ambígua que afasta e atrai. Dentro desse corpo estamos sempre mais ou menos fora; fora dele, quase dentro. Mal-estar na Exposição, súbito lugar de um não-saber. E, no entanto, conhecemos demais este não-saber, convivemos cotidianamente com ele nas complicadas tramas do trabalho e do afeto. Apenas, estamos acostumados a solicitar da arte sensibilizações vadias, clichês emotivos para exprimir o que gostaríamos de ser. O que de fato somos, lutamos tanto para sê-lo, que afinal talvez não queiramos saber mais nada a respeito. Compreensível incompreensão. Mas a arte contemporânea não pode aceitá-la, renunciaria a si mesma assumindo esse bom senso. Ao contrário, insiste em fazer falar o reprimido não-saber e sua inteligência irreduzível.

Essas peças, com sua difícil e precária estruturação, com seu conflituado modo de ser, como toda arte contam a história de todo-dia. A do outro lado de todo-dia, porém, ali onde pressões e pulsões ainda não tomaram formas marcadas, ainda não têm nome. Circular entre as peças, observá-las, exige por isso um rigor fluido. Atenção reflexiva a seu evidente caráter sistemático pois os elementos devem ser lidos como mediações, com significados quase exatos. Atenção vaga e volátil aos seus efeitos estéticos – à serena inquietude, à delicada mas paranóica trama de qualidades que se propagam. Semelhante cena, tão íntima e irreconhecível, parece propor uma paradoxal participação esquizofrênica. Reencontramos aí o drama de Cézanne e Duchamp, a questão do Sujeito da Modernidade.

O “conteúdo” dessa arte seria então o próprio problema de seu vir a ser. Entenda-se: não, sumária e formalmente, o problema de sua construção mas o de todos os conteúdos historicamente condensados sobre a prática Arte como se apresenta agora na civilização ocidental. Essa herança, esse peso, são a sua inelutável origem. Cada peça representa porém um embate com essa origem, um desejo de erradicá-la – o que em última instância todo trabalho de arte realmente deseja é um aparecimento singular, absoluto, capaz de abolir tudo o que lhe precede. Só assim cumpriria seu impossível papel – ser a plena coisa do desejo, o fabuloso *Isto* que todos buscam possuir e a todos falta. Nenhum

profundo sentido social de justiça e verdade, nenhuma estratégia política, podem subtrair à arte esse *fetichê* sem descaracterizá-la e reduzi-la a uma espécie de racionalização narcisista e, afinal, cretina. Não se trata, óbvio, de fetichê do objeto. A arte moderna explorou, cansou de explorar, a diferença entre o objeto de arte e o objeto da arte. No limite, pelo extremo desprezo ao primeiro – o *Ready Made*, uma qualquer coisa obra de arte. Fetichê do anti-fetichê, o *Ready Made* se demonstra por absurdo e nos deixa a sós, em suspenso, com o Sentido da arte.

O trabalho de Tunga age no tempo indecível do fetichê. Para fazê-lo precisa de saída desconstruir as figuras fetichistas da arte, as cartas marcadas do jogo. Uma coisa não pode existir – fetichismo. Daí o modo discreto de utilização de elementos tão saturados de conotações simbólicas. Daí a sua estrita economia metafórica. O interesse não é a representação do desejo mas o contato com sua inteligência íntima, com o seu *Regime*. O interesse não é expor objetos do desejo mas reinstaurar a vigência do *primeiro olhar*, a perplexidade desse momento incompreensível que seria entretanto a raiz de toda a nossa Vontade de Saber. Fazer pulsar, e durar, essa dolorida interrogação.

E não há lugar que corresponda a esse primeiro e problemático olhar. O espaço do trabalho seria assim, em princípio, falta. Por isto é obrigado a pensar exaustivamente os limites da *Forma* e do *Visível*, a questionar as condições de toda Representação. Refazer essa ordem para atravessá-la e situar-se em algum possível *Antes*. A exposição acontece exatamente na linha de tensão entre o visível e o que está antes, o invisível. O visível demonstrando, materializando quase, o invisível. É a essa espécie absurda de experiência que convida. Ao aceitá-la, nos arriscamos em terreno vertiginoso: em nossa própria sombra, agora estranha, no rigor ambíguo da cultura contemporânea.

## Malasartes

### Um depoimento pessoal

Como a maioria das iniciativas do gênero, *Malasartes* foi mais do que a soma de suas três edições: foi um momento cultural, uma certa associação e, até certo ponto, um contexto produtivo. Mas, como sempre nesses casos, foi menos do que a imaginação dos agentes culturais, e seu desejo de encontrar símbolos, tende a transformá-la com o passar do tempo. O fato de haver sido, por assim dizer, única, pode reforçar ainda mais essa Segunda tendência. E convém lembrar, logo de saída, que certamente ela terá sido algo diferente para cada um de seus nove editores.

Para este redator, o seu único crítico de arte, a revista significou quase a primeira intervenção direta na política cultural do país. A atuação no semanário *Opinião* era muito mais reservada do ponto de vista pessoal. Com *Malasartes* fiz a experiência do “real” do circuito de arte, sobretudo me expus ao contato com artistas e demais elementos desse circuito. Portanto, provavelmente, ela se tornou importante para a minha prática posterior mesmo que não me agrade tanto, atualmente, como veículo cultural. Claro, na sua força residia também a sua fraqueza – órgão muito mais político, espécie de frente contemporânea contra o descaso e o obscurantismo que cercavam então o trabalho de arte, ela implodiu antes de fixar e aprofundar as suas questões. Ou melhor, o que eu considerava as suas questões.

Como não podia deixar de ser, *Malasartes* se passava principalmente ao nível de uma “sociologia” da arte. Uma deliberação, unindo elementos do Rio de Janeiro e São Paulo, de interferir sobre um processo que ameaçava se

desvincular por completo das instâncias de atribuição de valor cultural estabelecidas. A nova força de mercado parecia, naquele momento, se substituir aos mecanismos normais de juízo cultural. O momento político fascista transformava o mercado numa força quase totalitária – o jogo do capital e o do “status” resumiam as atividades do meio de arte. Por isto, *Análise de Circuito* era menos um texto de autor do que o resultado da conversa entre os nove editores e suas vinte mil ânsias e expectativas.

Para a maioria dos seus artistas-editores, *Malasartes* seria já o segundo, terceiro ou quarto lance, em suas histórias pessoais, dentro do meio cultural brasileiro. Tratava-se, pois, para eles, tanto de adotar novas posições quanto reafirmar posições anteriores. E nesse sentido, havia um problema. Penso que a revista, ou talvez, a sua continuidade, conduziria inevitavelmente a um questionamento que alcançaria o próprio trabalho de cada um. Isto, entretanto, não chegou a se colocar. O fato de “pegar” de imediato tornou, paradoxalmente, a existência da revista difícil – logo apareceu a decisão, a inesperada decisão do que fazer com ela. Cumprido o seu papel inicial – em torno do qual todos se agruparam – impôs-se a necessidade de redefinir o projeto. E havia vários deles, dois dos quais se materializaram, antagônicos.

Um dos projetos gostaria de repotencializar o veículo, torná-lo um fluxo de informações culturais amplas. O outro preferia radicalizá-lo, transformá-lo em algo mais próximo a um contexto produtivo, artístico e teórico. Este redator militava pelo segundo projeto. O importante, o que acabou sendo crucial, foi que os dois pareciam, então, excludentes entre si. O primeiro até viabilizaria *Malasartes* industrialmente, mas às custas talvez de seus limites produtivos e suas ambições teóricas. O segundo implicava possivelmente um recuo do ponto de vista da projeção imediata em favor de um desafio cultural que viria a ser, ou não, mais interessante a médio prazo.

A *posteriori* constato a inépcia do nosso contexto cultural, a solidão produtiva dos artistas e intelectuais brasileiros. Que eu me lembre nenhuma força, nenhuma instância surgiu para mediar essa dissensão. Quer dizer: as duas posições não conseguiram obter, de fora para dentro, instâncias de

mediação. Não as havia, como não as há – as iniciativas culturais brasileiras permanecem ação isolada de grupos e pessoas. A comunidade cultural, essa espécie de materialidade que deve existir acima dos indivíduos e das instituições, aqui ela é apenas um fantasma. Ora, tudo girando entre indivíduos, diminuem as chances de solução – por que, entre eles somente, formar compromissos que sempre acarretam desgastes e desgostos pessoais?

Solicitada, associada até, de todos os lados, para publicar trabalhos, *Malasartes* não encontrou porém um suporte objetivo, não digo econômico, mas cultural mesmo. Naquele momento, como agora, tudo dependia das pulsões individuais e sua capacidade para atravessar uma situação que talvez não fosse pessimismo qualificar de desoladora. Acredito, no entanto, que o próprio final de *Malasartes* tenha sido importante como uma determinada *marca* – o sinal de mais um esforço para a constituição de um contexto produtivo. As linguagens, a discussão sobre a sua inteligibilidade e seus efeitos, sobre o seu reprocessamento enfim, ganharam com ela um veículo novo. Alguma coisa do que se passa na arte brasileira está diretamente vinculada ainda àquelas decisões: a de fazer e a de terminar a revista.

Era necessário, sem dúvida, fazê-la. Mas antes terminá-la, deixando em suspenso as suas questões, do que simplesmente desfigurá-la de um modo ou de outro. E me apresso em esclarecer que isto poderia ocorrer com a “vitória” de qualquer uma das facções. O que, felizmente, não se fez foi sacrificar as questões da revista em função de uma existência que, afinal, não seria mais a *sua*. Há um idealismo aí, provavelmente. Eu o assumo contra qualquer política cultural com sentido imediatista: é preferível obedecer à lógica profunda da transformação das linguagens – processo lento e irregular – do que dissolvê-las no fluxo das “politizações” cotidianas. Todos os movimentos culturais estão presos à tensão entre a história das linguagens e as suas inscrições sociais, as mais imediatas inclusive. É claro que, em última instância, esses pólos se comunicam, interpenetram e interagem. Mas, sobre um ou outro, as políticas culturais estão condenadas a colocar a sua ênfase.

Não tenho a chave do problema e, na dúvida, prefiro acompanhar a produção das linguagens e procurar compreendê-la de um modo imanente. No momento acredito mesmo que o vício do imediatismo ajude a sustentar a abissal ignorância do nosso meio acerca da arte moderna e contemporânea, suas origens e a história de suas questões. *Malasartes*, nesse sentido, teria que ir e vir, incessantemente. E ainda, no meio disso, existir no presente. Como se viu, nove editores era muito, mas foram pouco.

Vejo assim. Existem, porém, oito outras versões autorizadas. Pessoalmente acho que *Malasartes* foi demais. E de menos.

## O trauma do moderno

As artes plásticas na Semana de 22 continuam a ser, muito mais do que uma história, uma questão. Ou seja, um problema em aberto: para ser vivido e pensado cotidianamente. Aqueles heróicos dias de fevereiro já foram, evidentemente, bastante estudados e seguem merecendo atenção histórica e teórica. E, a cada geração, sofrem leituras um pouco diferentes, um pouco divergentes. Mas na medida em que a Semana participa da questão da modernidade, é impossível encerrá-la em limites fixos, datá-la de sentidos finais. A modernidade é o presente, o nosso conturbado e contraditório presente, e no meio dele, antes de mais nada, *somos*. O maior perigo ao falar sobre a Semana será sempre o de transformá-la num fetiche, num monumento, em algo que faça parte de uma memória passiva. Em uma palavra, academizá-la.

Todo o esforço, ao contrário, deve ser no sentido de atualizá-la. Assim como em psicanálise há o trabalho de reconstruir o passado do sujeito, atualizando-o, para reescrever sua história como palavra plena e verdadeira, também o passado cultural só existe realmente enquanto processo de atualização. Porque, embora com sessenta anos, os gestos artísticos de 1922 estão presentes em nós, de certa maneira nos constituem. Não vagam, aleatórios, em algum limbo do nosso cérebro; tampouco dormem burocraticamente nos arquivos da nossa memória. Todo mundo conhece a desconsideração brasileira pela Memória – claro, o passado de toda colônia é opaco a si mesmo pois está sob o controle do colonizador. Menos notada e cada vez mais atuante, porém, é a reação impensada e essa amnésia – a pressa em academizar, a volúpia de institucionalizar,

Em arte essa pressa e essa volúpia são fatais: consomem as tentativas de transformação antes que se efetivem. Estatizam e burocratizam aquilo que, por definição, procura escapar ao domínio dessas instâncias. O resultado dessa voracidade institucional é o bloqueio a uma circulação mais livre, mais espontânea, dos novos conteúdos e esquemas formais. Um artificialismo no modo como a própria modernidade vai nos atingir e sensibilizar. A precoce entronização de heróis, marcas e periodizações dentro de um processo ainda em andamento termina por constituir um entrave à sua desenvoltura. No processo cultural há sempre a reflexão sobre o passado e o futuro, mas essa reflexão vai junto com o desejo que o anima, com a produção que o afirma. Quer dizer, ao contrário da produção técnica, com seu controle concomitante a cada etapa do processo, a produção artística tanto é consciência quanto aventura, tanto projeção quanto risco. E na modernidade o aspecto imprevisível da arte toma proporções inéditas na história – ao mundo ultra-racionalizado mas estranho e aparentemente incompreensível do século XX corresponde uma arte não menos racional e não menos estranha. Uma arte que pretende levar essa contradição às últimas consequências.

### **Jogos de espelhos**

A mais simples percepção, longe do que pensa o senso comum, já tem uma natureza intelectual. Depois da teoria da *Gestalt* e da psicologia da forma sabemos que olhar é imediatamente interpretar – o olho humano vê o todo antes das partes, a configuração antes dos elementos. Não há pois, em última instância, isto o que seria a mais certa das certezas – o mundo – sem a experiência de percebê-lo. Porque o mundo, qualquer mundo, é desde logo uma visão do mundo. Portanto, o olhar moderno é radicalmente diverso do olhar grego clássico, no início da nossa civilização, do olhar cristão na Idade Média e mesmo do olhar do humanismo renascentista. O olhar moderno não pode ser senão um problema, uma interrogação. Ele não a conhece inteira, não domina a

própria ordem que o preside. O olhar moderno está ainda se olhando. Nesse movimento especular, nesse jogo de espelhos, a arte moderna constrói a sua visibilidade. Ou melhor, as suas visibilidades.

A Semana de 22 representou o primeiro esforço organizado para olhar o Brasil moderno. Daí o absurdo em pretender reduzi-la a um mimetismo das modas artísticas européias. Absurdo tão grande quanto supor que a industrialização do país resultou do simples desejo de imitar os países desenvolvidos. Ingênuo seria, por outro lado, imaginar que não estivesse vinculada, numa posição obviamente subalterna, aos modelos culturais dominantes. Frente a esses modelos, o Modernismo brasileiro, digo o verdadeiro e consciente, sempre obedeceu a uma dialética inevitável – o de lutar para compreender e assumir com o intuito de emancipação. A conhecida teoria antropofágica de *Oswald* de Andrade apenas faz essa exigência em um plano ironicamente visceral: todo dia devíamos comer o nosso bispo Sardinha cultura.

Se, na França, desde o Impressionismo na Segunda metade do século XIX, a arte estava em guerra declarada contra a tradição, no Brasil a Academia reinava todo esse tempo impávida. O nosso Modernismo, obrigatoriamente tardio, vai aparecer e evoluir marcado por ambigüidades e inadequações. Até hoje, vivemos sob o regime da inadequação. Nos anos 10 e 20, quando ainda germinava, a luta pela identidade se passava até ao nível do nome – inicialmente a Semana seria chamada Futurista e os membros da revista Klaxon pretendiam instituir o klaxonismo no lugar de Modernismo. Mas a prova, insofismável, da ambigüidade constitutiva do nosso Modernismo é a diferença entre os dois principais trabalhos de sua fase inicial. A orientação construtiva de Tarsila do Amaral e a tendência expressionista de Anita Malfatti seriam, com toda a certeza, incompatíveis entre si dentro de uma vanguarda européia. Aqui, formavam um bloco contra o Academismo vigente. Do mesmo modo, cruzavam e se uniam pelo caminho duas *démarches* inversas – a tentativa de Lasar Segall em adaptar a sua sóbria paleta européia à cor e figuração locais, e

o desejo de Di Cavalcanti de situar sua pintura tosca e seu traço ilustrativo dentro dos complexos espaços da nova arte.

### **Razão e confusão**

Uma relativa indiferenciação, uma certa aglomeração caracterizam assim o ingresso cultural no século XX. Ora, a racionalidade técnica e sua conseqüente especialização constituem justamente a marca do Real moderno, ao qual até mesmo os movimentos artísticos estão sujeitos. O esforço analítico cubista não se mistura ao delírio surrealista, o Suprematismo russo reage ao Expressionismo e o rejeita. O aparecimento e desaparecimento de todos os *ismos* obedecem à lógica das especificações. Claro, investigando mais de perto, verifica-se uma certa interação entre os opostos. O que determina a personalidade de cada movimento, entretanto, é a afirmação de uma diferença irredutível.

De uma maneira mais profunda, mesmo as obras individuais, sob o impacto inconsciente da diferenciação técnica, vão se governar pela lei da invenção, quase ao nível do registro de patentes. Há a marca Matisse, a marca Picasso, a marca Mondrian etc. A clássica categoria estética do Estilo se torna vaga e insegura para abrigar o fogo cerrado das inovações formais e a complexidade e diversidade dos conteúdos. Cada artista procura criar um produto, um esquema, para disputar uma posição do mercado. E a eventual contradição entre espécie de lógica produtiva e as características seculares da arte em nossa civilização aparece como um dos principais problemas, senão o principal, da arte moderna.

A essa altura, nos anos 20, a pressão da racionalidade técnica no Brasil era incipiente. A ciência não coordenava o nosso real – mas aguardava, implacável, no horizonte. O encontro, o confronto, acontecia surdo e latente, operava silenciosamente. Existe até quem pretenda resumir a iniciativa da Semana a uma simples manobra nessa direção: tudo refletia o processo de

industrialização da aristocracia paulista do café. O certo é que a nossa arte introjetava subjetivamente, mais do que vivia objetivamente, a questão da técnica e da ciência. Ela não resulta do choque direto com a estrutura lógica do Real e sim de um anseio esperançoso, um pouco angustiado, diante do mundo moderno. Definitivamente, a Semana tinha conotações utópicas. Porque, a rigor, gostaríamos, queríamos ser modernos. Aí aparece a verdade deslocada – o simples “querer ser” prova que não éramos.

### **A busca de sentido**

Corríamos, então, à frente de nós mesmos? Também não. Procurávamos acertar o compasso com uma história que, propositalmente, nos deixava para trás. Apesar de todo escândalo e toda a crise, as vanguardas faziam sentido na Europa. Um sentido às vezes negativo, escabroso até, mas afinal um sentido. Nós, ao contrário, não fazíamos sentido: a nossa razão de ser era a Europa. Por isto buscávamos um sentido com a nossa vanguarda – a afirmação da identidade nacional, a brasilidade. Paradoxal modernidade: a de projetar para o futuro o que tentava resgatar do passado. Enquanto as vanguardas européias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, enfim. Este era o nosso *Ser* moderno.

À visualidade moderna européia oscilava entre dois pólos bem distintos. À exigência de uma ordenação estrita e rigorosa do holandês Mondrian, propondo liquidar com os últimos vestígios de subjetivismo na arte e integrá-la ao mundo da técnica moderna, replicava a afirmação do poeta surrealista francês André Breton – *o olho existe em estado selvagem*. As duas manifestações representavam, com nitidez extrema, os dois pólos entre os quais toda a modernidade se desenvolvia desde o final do século XIX – o positivo e o negativo da crise do humanismo clássico. A uma percepção como a de Mondrian, que reduzia o mundo à lógica da organização horizontal-vertical, se

opunha uma outra, como a de Joan Miró, por exemplo, que parecia querer olhar o mundo em estado de formação, próximo do Caos, antes da civilização, do logos. O olhar brasileiro não conseguia, não podia ser tão decisivo, num ou noutro sentido. Tratava-se, afinal, de um olhar híbrido, misturado, miscigenado.

Para conceituar esse primeiro *olhar modernista brasileiro* temos que partir de sua natureza híbrida. Da impossibilidade de definir, a compulsão de conciliar e misturar, a tendência em reunir elementos diversos. Para o professor de Tarsila, Fernand Léger, o Cubismo significava nada menos do que a procura de um novo espaço para o mundo, uma outra maneira de vivenciá-lo, um “estar no mundo” em tudo oposto ao pintor-espectador ideal renascentista. Tarsila usava os esquemas cubistas para “pintar o Brasil”, projetá-lo num espaço ideal até certo ponto tradicional. Há aí, inegavelmente, uma dose de ingenuidade. Agenciar os elementos da cidade moderna e as marcas da natureza tropical num jogo de cores e formas equilibradas e tensas, não há dúvida, é uma manobra de liberdade moderna. Mas todo esse jogo é uma cena que o artista contempla, de fora, numa posição clássica: a metrópole emergente de São Paulo é um objeto que o sujeito-pintor representa.

Estamos ao nível da apreensão abstrata de Cézanne. Seu esforço de racionalização diante da complexidade do Real. A multiplicidade dos planos busca seguir a estrutura do olhar humano e sua imediata superposição de planos – abandona-se o ponto de fuga simples, correlato do olho central renascentista. Mas estamos longe, muito longe ainda do drama de Picasso e Braque, levando Cézanne às últimas conseqüências, fundindo figura e fundo, fragmentando o mundo como se estivessem dentro dele, tentando captá-lo de frente, de costas, por todos os lados, ao mesmo tempo. Para esse artista o que estava em questão era a própria noção de espaço, o próprio modo de ver o mundo da civilização cristã ocidental. Debatiam-se diretamente, com a crise do humanismo clássico. Tanto quanto a física moderna, a psicanálise ou a antropologia, a arte irreconhecia e estranhava o mundo, duvidava da realidade do Real.

## O domínio do verbo

Os retratos expressionistas de Anita Malfatti recebem, indiscutivelmente, um tratamento moderno. Não há a hierarquia tradicional, a separação entre o Homem e o Mundo (a figura e o fundo). A cor, obedecendo à lição de Gauguin e segundo os expressionistas, torna-se metáfora subjetiva e abandona o mimetismo das aparências. A pintura organiza-se como um todo e o drama humano de *A boba*, por exemplo, está no próprio drama do quadro – na palpitação semidescontrolada do pincel, na organização assimétrica da composição. Comparada aos expressionistas nórdicos, escandinavos e germânicos, no entanto, Malfatti pareceria quase uma artista lírica ingênua. Não dispunha, de saída, do enorme arsenal imaginativo daqueles povos. O universo do norueguês Munch, o maior expressionista do século, possui uma carga metafísica compreensivelmente estranha aos estudos psicológicos de Anita. A tentativa de fusão entre a figura e o fundo, mesmo nos limites figurativos em que se apresentava, marcava uma diferença clara frente ao retrato acadêmico. Contudo, a imagem em Malfatti conta ainda a história de uma fragmentação, possui caráter alusivo-literário, tendo como quadro referencial os valores do século XIX. A luta contra e dentro desses valores distingue todo o Expressionismo. Mas a intensidade, a dilaceração, a força transgressiva que assume essa luta numa tela de Munch, a transforma em alguma coisa especificamente moderna, típica do século XX.

As limitações de Tarsila e Malfatti são, portanto, de ordem estrutural. De modo algum, pessoal. As suas produções estavam no ângulo mais agudo da percepção moderna brasileira. E esta percepção, naquele momento, deve ser considerada como aproximativa – a diminuição de uma distância inelutável, historicamente construída enquanto tal. A prova disso está na própria teoria, um campo sempre mais fácil para avanços abstratos. Nem Mário, nem Oswald de Andrade tinham visões mais radicais em matéria de artes plásticas. O primeiro manifestava grande entusiasmo pelo cubismo anódino e até regressivo de André

Lhote (outro dos mestres de Tarsila) e foi um dos arautos da modernidade tão discutível, tão ambígua, de Portinari. Quer dizer...

Uma conceituação à parte deve ser feita em torno da questão da brasilidade. Muito mais um “clima” do que um conceito, quase uma sobredeterminação fantasmática, ela praticamente impunha aos nossos artistas aquilo que a modernidade europeia desde Manet repudiava – o primado do tema, a sujeição da pintura ao assunto. Para reencontrar, abraçar ou mesmo projetar o Brasil, era necessário, indispensável, dar-lhe um rosto, uma feição. Ora, seria impossível descer as camadas mais profundas da visualidade, investigar suas articulações mais abstratas, amarrado ao compromisso com uma dada figuração. Mais ainda, com objetivo de vislumbrar e construir uma identidade visual brasileira a partir da matéria-prima artística totalmente diversa que se recebia da Europa. Claro, tudo resultava meio inadequado. A relação posterior entre Portinari e seu fantasma, Picasso, é bastante esclarecedora a esse respeito.

O que se fala pouco, ou não se fala nunca, é o caráter literário da ideologia da brasilidade. O fato evidente de ser ela, antes de mais nada, verbo, e por isto infundir, de fora para dentro, conteúdos aos trabalhos dos pintores e escultores. Assim, apesar dos avanços, seguíamos atrelados à tradição cultural portuguesa: o verbo comandava inteiramente o olho, que por si só não detinha poder de significação. Ameaçados estávamos de repetir a secular pobreza visual do colonizador, inclusive sua pobreza moderna nas artes plásticas. A vigência e a premência do tema da brasilidade nas artes plásticas e conseqüente subordinação do olho a uma inteligência apenas ilustrativa, é indissociável da herança portuguesa do totalitarismo do verbo. O Cubismo, o Fauvismo, o Suprematismo, o Neoplasticismo são exemplos de Modernismo exclusiva ou predominantemente visuais. A sua eventual tradução brasileira, no entanto, se faria sempre através do filtro da brasilidade. A fixação de enunciados plásticos brasileiros, quase verbalizáveis, parecia uma necessidade estrutural do nosso Modernismo. A assim chamada “cor local” não era conseqüência ou um dos fatores do trabalho: era a essência da pesquisa visual. Este dado específico do

nosso Modernismo – sua conquista, frente ao academicismo europeizante – nem por isso deixava de ser até certo ponto contraditório com a própria modernidade.

Mas talvez seja exatamente por essas contradições que a Semana de 22 permaneça moderna ainda hoje. Na medida em que essas contradições, sob outras formas, seguem sendo basicamente as nossas. Menos pelas importantes marcas de linguagem que fixou – com as pinturas de Lasar Segall, Tarsila e Anita Malfatti e as esculturas de Brecheret – e mais, muito mais, pela própria dinâmica de sua operação cultural, suas conquistas, seus impasses, suas limitações. Trata-se, afinal, da primeira *estratégia cultural moderna brasileira*. Como tal será sempre da ordem do inesquecível. Com a condição, inerente à modernidade, de que se possa sempre “esquecê-la”, superá-la com novos gestos artísticos que consigam, positivamente, negá-la. Porque, até Segunda ordem, as memórias da modernidade são traumáticas. Resistem às simples tentativas de normalizações mas demandam, insistentes, um sentido que possa explicá-las e integrá-las à vida.

## Pós, pré, quase ou anti?

Nada mais compreensível do que a vontade um Pós-Moderno – no mínimo, deixáramos para trás 120 anos de angústia, 120 anos de um combate ininterrupto com o Ser e o destino da arte. Porque este Pós, de qualquer modo, não será inocente: ou pretende indicar uma conquista e, assim, uma nova situação, ou declara encerrada uma época e nos libera de seus compromissos e impasses. Quer dizer: ficamos mais livres ou mais alegres. Com um pouco de sorte, os dois. Forçamos o moderno até os seus limites, ultrapassamos finalmente as suas origens metafísicas e com isto permitimos à arte acontecer no Real, fora de sua teleologia e de cerco institucional. Ou então, simples, magicamente, detemos o passado moderno, e ele se coloca à nossa disposição para manipulações de toda espécie. Não é mais uma ânsia, uma resposta e um projeto – como tudo mais, vira um estilo, melhor, vários e atraentes estilos.

Simplificando, drasticamente talvez, há aí duas posições e duas pulsões diversas. Um certo pós-modernismo, a essa altura minoritário e “marginal”, obedece a um desejo de utopia. Quando, há vinte anos, Mário Pedrosa o mencionou, o fez para dar conta dos novos procedimentos que, em última análise, trocavam a obra pelo ato, lutavam para fundir arte e vida. O Pós-Moderno marcava assim, pensando bem, o triunfo das Vanguardas – era o Ser da arte no mundo, constituindo-o efetivamente, ou então, pelo menos, subvertendo as suas certezas. A arte se transformava, fenomenologicamente, numa experiência da e com a vida (a premissa estava lá desde Rimbaud – *Chancer la Vie*). Extravasando as suas fronteiras institucionais, adquiria uma nova força social. O museu, naturalmente, não podia abrigar “o exercício experimental da liberdade” (Pedrosa). Muito menos as ruas, replicou, implacável, a realidade.

O que era furor utópico legítimo, duas décadas depois existe apenas como sintoma melancólico e nostálgico. Nada mais museológico, num certo sentido, do que este utópico. A essa espécie de pós-moderno, paradoxalmente, a modernidade sobreviveu. Hélas ou Too bad, como preferirem. Na verdade esse pós se inscrevia claramente na voragem de antecipação característica da modernidade, acompanhava a sua estranha tradição de rupturas. Mas, se há algo que os 120 anos de arte moderna ensinam, é a relatividade das “rupturas”, a estrita sequência lógica que as governa e dimensiona. Para o seu bem e o seu mal, a contemporaneidade carrega o peso dessa consciência. Em 50, Jackson Pollock era a loucura, o acaso elevado à categoria do Estilo: em 80, Pollock maravilha e desconcerta como o máximo de ordem, a mais completa estruturação cubista, a síntese inexorável da pintura moderna de Monet a Miró, passando por Picasso e Kandinsky. Nos anos 20 Man Ray marcava uma liberação, chocava e escandalizava: hoje, diverte e esclarece. A primeira e heróica aquarela abstrata (1910) de Kandinsky se revela agora uma lírica e inequívoca paisagem: tanto quanto o lance revolucionário aparece, flagrante, o recurso ao ilusionismo.

O fim das vanguardas, a descrença na lógica da história da arte moderna, estão na raiz do pós-moderno agora em evidência. Ele tem algo de sumária afirmação – opta pela realidade imediata da arte. E esta realidade, como se sabe, é um mercado, uma modalidade de lazer, um exercício superior da fantasia. Com maior ou menor consciência, esse pós-moderno recusa a negatividade moderna, o seu obsessivo sentido histórico e o seu radical antiilusionismo. Em suas manifestações mais caricatas, prega um novo naturalismo, um retorno à ordem, dentro da qual a arte voltaria a ser, digamos, um devaneio. A sua ala mais consequente, por sua vez, oscila e vacila entre um ceticismo e um voluntarismo “decadentes”. Algo como uma Pop sem culpa, mais hipócrita do que cínica, ou um expressionismo que repõe em questão a subjetividade, de uma forma familiar, porém sem heroísmo e sem a preocupação de determinar historicamente a sua angústia.

Depois que a Minimal acabou de desmistificar o Idealismo da Forma para enfatizar os processos, sobretudo os procedimentos, pode-se afirmar que a arte moderna chega, duchampianamente, ao grau zero. O que ocorre a seguir não está garantido por nenhum a priori – ou impõe-se por sua força particular, no fogo cruzado das mais diversas séries de linguagens, ou perde logo o contato com a arte na acepção forte do termo. A Conceptual, finalmente, foi apenas uma variante Minimal e o Hiper-realismo não logrou sequer o estatuto ambíguo de ismo – a rigor, era mesmo uma contrafação. Nesse impasse, contra esse impasse, emerge o sintoma pós-moderno: o desejo de atravessar a arte moderna ou, simplesmente, utilizá-la. Isto é, parodiá-la cética ou furiosamente, ou então consumi-la. A manobra seria adotar justamente um descompromisso. É possível até aceitá-lo como um meio para levar à frente a produção e não sucumbir ao peso opressivo da história. Muitas das novas obras, no entanto, quase obrigam a considerar esse descompromisso uma tentativa de recuperar um lugar a-crítico para a arte, uma nostalgia para voltar a mediar, serenamente, o Homem e a Natureza. Ou seja: exatamente o par que a modernidade começou a estranhar, a questionar, a dissolver e a redefinir.

A primeira e óbvia questão diante desse pós é se ele não é somente um pré, quem sabe um anti. Uma epidérmica reação às aporias de uma Era que se desdobra sempre convulsiva e problemáticamente. Assim, ao invés de precipitar a História da arte moderna, tensionar as suas questões, pretende-se estar fora dela – só este fora vai permitir o seu uso descompromissado, vagamente alegórico e aleatório. Por isto, em muitos aspectos, essa arte parece o triunfo do Kitsch, a glorificação dos efeitos no lugar dos nexos. E ainda quando reivindica uma pertinência histórica ela o faz através da perversão do kitsch, desenvolvendo-o contra si mesma mas também contra qualquer sentido experimental positivo. O que vai caracterizá-la, sempre, é a aglomeração de informações díspares. Seja pelo sábio ceticismo quanto ao poder cognitivo das formas modernas, seja pelo ressentimento pessoal e “inexplicável” diante delas, a vontade aqui é agenciar cada um a sua história com fragmentos de “qualquer coisa”.

À rigorosa contextualização minimal, onde o pensamento sobre o lugar e o tempo em que iria aparecer o objeto de arte praticamente o determinavam como tal, se contrapõe a inteligência da descontextualização – a tela energética satura épocas e estilos, assume a entropia dos ismos: descrente na singularidade, aposta na pluralidade mais conspícua. E se esta pluralidade inclui a condensação e a dispersão modernas, ela o faz contra o seu antigo caráter transformacional. Dispersão e condensação são agora autônomas, não se supõem momentos de um processo. Ao contrário, satirizam o processo moderno e suas intenções emancipatórias. Um quadro é só um quadro, vale quanto custa. E claro, atrás dele está um artista. Mas que artista? Talvez um novo tipo de dândi, produto de um outro fin de siècle e sua inevitável aura decadente. A ação do artista “energético” pode até ser hot, a atitude é cool.

Do mesmo modo, após um período de intensa concentração formal, a arte parece querer voltar a simbolizar, a produzir e discutir “conteúdos”. O problema é como fazê-lo sem cair no velho ilusionismo. Um artista como Jaspers Johns há 25 anos é capaz de duvidar da percepção (da arte “retiniana” que Duchamp tanto desprezava) com pinturas e desenhos que possuem, entretanto, a força de puros enigmas visuais. E uma obra tão “literária” quanto a de René Magritte resiste, há várias décadas, às sucessivas investidas publicitárias e às mais cretinas leituras “non-sense” que propicia. O seu contra-ilusionismo permanece único – a total pertinência de suas extraordinárias imagens a seu conceitos, e só a eles, torna logo as apropriações fraudulentas e inócuas. Magritte e Johns atacam, sim, a visualidade, mas a partir dela mesma, de seus próprios fundamentos.

### **A pasteurização das linguagens**

A ânsia pós-moderna de “esquecer” a história nem por isto é menos ansiosa e nada mais difícil, na cultura atual, do que a “facilidade”. Portanto, se

pretende ser mais do que uma corrente ideológica ou uma especulação de mercado, esse pós tem que provar sê-lo. Com obras, efetivamente. Uma coisa é a imprevisível dinâmica do reprocessamento das linguagens, e a incessante reavaliação do passado que está sempre gerando, outra, bem diversa, é deliberar um uso indiferente e indiscriminado de sintagmas e estilos. Essa deliberação pressupõe, hipócrita ou ingenuamente, a não-história, parece mesmo uma forma de pasteurizar o processo de vir-a-ser das linguagens. Vai ver e o horizonte desse pós é um divertido, ou irremediavelmente perdido, presente total. Um ou outro, tanto faz: de qualquer maneira se estaria cedendo à aparência mais grosseira da sociedade de consumo, tomando o acúmulo empírico das coisas pelo Real, esquecendo o conflito da produção.

A releitura pós-moderna de certas obras, recalçadas por sua inadequação ao telos autoritário da Arte Moderna, traz à tona questões relevantes... quando as obras são relevantes, como é o caso das de Picabia e Philip Guston. O mesmo se aplica à reavaliação crítica do modernismo germânico, tardio em relação a Paris, e que por isto mesmo apresenta uma força singular. Não será, porém, para reexumar o Expressionismo enquanto tal ou promover todo gênero de bel-artistas enrustidos que não compreenderam a modernidade. Assim teríamos apenas alguma coisa como um Hiper-expressionismo. Igual ao outro, este hiper seria, na verdade, mais um espasmo da academia.

Certamente a idéia de uma Transvanguarda, uma das outras óbvias variantes do pós-moderno, não pode se impor apenas com releituras, prática moderna por excelência. Com seu perspectivismo nietzschiano e consequente negação das totalidades, ela implica uma operação bem mais ampla – a própria reescritura da História da Arte. E aí se daria um embate mental com o conceito de modernidade e uma redistribuição e revalorização completas de seus nexos e produções. Até agora, entretanto, isto ainda está muito vago e tênue, miséria mesmo, a julgar por revistas, catálogos e exposições no Soho. O que é forte, imediatamente perceptível, é a crise cultural do meio de arte, que não deve ser tomada como uma crise da arte. Esta, parece, cada vez mais se torna avessa a rótulos e apelos, até mesmo a ismos. As linguagens contemporâneas exigem,

como tudo mais, uma atenção e um pensamento específicos. Com isto – apesar dos 120 anos, sempre é necessário lembrar – a arte não nos aliena do mundo. Ao contrário, nos faz reencontrá-lo, pleno e diferente. Mais ainda, repõe em aberto as possibilidades de mundos.

## O samba cubista

Para falar de João Gilberto é quase necessário... não falar. Em várias doutrinas místicas é proibido dar atributos a Deus – todo atributo é uma limitação, mesmo o de supremo e todo-poderoso. Mas, como o assunto não é Deus, posso começar justamente criticando a reverência, a falsa reverência, diante do ídolo – no caso me parece evidente que o rótulo de mestre, o peso histórico de que se o investe, serve para sublimar e desviar a atenção de uma efetiva relação com o seu trabalho. Eis a palavra: trabalho. É isto que ele, acima de todos os outros, realiza uma operação incansável de estruturação poética com a música. E essa operação vem se acirrando, decantando e adensando, a um ponto limite. Está claro que não se trata mais de canções e sim de música. Mas estará tão claro, também, que essa espécie de música desafia o conceito vigente de música popular?

Há mais de vinte anos João Gilberto nos acostumou com uma nova sutileza, variações mínimas, no canto do samba; há algum tempo já, vem nos acostumando com uma serialidade que substitui o tempo convencional da canção por uma repetição obsessiva do tema, valorizando não somente as inflexões mas sobretudo alterações harmônicas e rítmicas quase infinitesimais. Tudo isso solicita uma outra qualidade de atenção que consiga detectar intensidade e modulações ínfimas e extremamente precisas. Mais, muito mais do que criando um samba da Zona Sul – como chegou a ser dito -, o homem estava levando a experiência popular do samba a uma inteligência rigorosa, a um grau de formalização inédito. Ao contrário do que tentam nos fazer acreditar diariamente, com todo gênero de velhos e gastos chavões, o samba

não é um conjunto fechado de enunciados, um tipo de produto musical. O samba é um pensamento poético.

### **Paradigma e paradoxo**

Assim João Gilberto acaba parecendo, ao mesmo tempo, exemplar e estranho. Exemplar pela verdadeira ascese em que transformou o seu trabalho – cantar é um modo de ser, é a própria existência tomada como música, pensamento musical. Estranho, porém, quando lembramos que essa ascese ocorre no quadro da MPB e sua progressiva diluição da arte em função disso que chamam, não me perguntem por que, diversão. Desse modo, João Gilberto é um paradigma e um paradoxo, um revolucionário que, afinal, não mudou nada. A menos que se veja em Roberto Carlos, por exemplo – um dos óbvios legatários da voz intimista de João Gilberto –, a sua versão acabada, muito mais emotiva e comunicativa. Ou muito me engano ou seria ridículo.

Hoje, creio, o seu caráter exemplar e a sua estranheza estão mais flagrantes do que nunca. A sua arte assume agora uma conotação decididamente “filosófica” – a sua relação com a música é tão intensa, tão íntima e exclusiva, que é como se todo o resto não importasse, o amor, a vida e a morte. Eu explico – o amor, a vida e a morte enquanto temas cotidianos, material a ser tratado pela música popular. O que de fato acontece é o redimensionamento de tudo isso no registro da música e a conseqüente neutralidade, indiferença, frente às circunstâncias. Quem mais poderia cantar durante vinte anos um troço como “O Pato” senão alguém que se ocupa apenas de notas, harmonias e fonemas? Nada mais caquético do que situar meramente João Gilberto como o símbolo da Bossa-Nova, o símbolo de uma época. Essa débil tentativa de sociologização esbarra logo logo no conteúdo anódino, pueril mesmo, de muitas de suas canções – claro, elas são pretextos, não a criação.

A operação João Gilberto, um construtivismo paradoxal que caracteriza boa parte da grande arte brasileira moderna, aparece agora como algo mais do que uma fabulosa demonstração do simples-complexo, à la Mondrian. Trata-se de um autêntico estoicismo musical: é a ataraxia, a ausência de desejo, o que essa música procura, a música pura, o mundo destilado em música. Por isso, se o exemplo está, a cada dia, mais exemplar, a estranheza também vai tomando proporções maiores. Os grandes momentos do último João Gilberto – o disco “branco” de 1974 e o Especial de 1982 na TV Bandeirantes mostraram uma radical neutralidade mundana, uma busca fanática do Absoluto. Como notou Paulo Venancio Filho<sup>1</sup> a propósito de Billie Holliday e John Coltrane, a música aqui é nada menos do que uma Experiência da Verdade. A essa voracidade tipicamente moderna, João Gilberto entregou-se talvez mais do que qualquer outro artista brasileiro, em qualquer campo. Portanto, se tiver que ser símbolo de alguma coisa, só pode sê-lo do próprio Absoluto, de um deus sem paraíso e, naturalmente, sem o descanso do sétimo dia.

Considerando de um modo sistemático a música, João Gilberto é levado mais e mais a desconsiderar todo o resto, tudo o que não é música. No entanto, na boa tradição da angústia moderna, a arte não pode simplesmente substituir a religião na infeliz tarefa de projetar um além imutável<sup>2</sup>. Ela será sempre um corpo-a-corpo com a não-arte, com um mundo que nega mas do qual nunca se vai desprezar inteiramente. Daí que não haja propriamente evolução no artista – ele não se tornou um cantor melhor, técnica e expressivamente; tornou-se, isto sim, um poeta da música, fiel à sua poética. Como todo grande artista contemporâneo, ele exige uma conversão da nossa sensibilidade- ouvi-lo implica acompanhá-lo no exíguo, quase esquizo, limite entre a música, o mundo da música, e a não-música, o mundo opaco e sem sentido. Impossível não pensar em Cézanne. O narcisismo aqui é da ordem do Ideal do Eu, é a identificação obsessiva com esse ideal. O que lhe é hostil, por definição, é o narcisismo sumário do Ego e o seu cortejo de ilusões e desilusões. Por isso é

---

<sup>1</sup> Folhetim n. 350 de 2 de outubro de 1983.

<sup>2</sup> Adorno, Theodor W., “Teoria Estética”.

lícito falar, no caso, em experiência mística – não existem apelos mundanos, ideologias, tudo fica em suspenso, a meta é a contemplação do Absoluto.

Como uma aventura desse porte pode encontrar lugar na pasteurização do comportamento e dos afetos, na constante cretinização da chamada MPB, eis aí uma questão talvez crucial. Deus me livre de reclamar contra o que acontece musicalmente ao redor – seria, aliás, um trabalho de Sísifo – , mas o que a música propriamente dita tem a ver com tudo isto, sinceramente não sei. Assim o tão propalado paradigma da MPB, João Gilberto, parece na verdade um refratário, uma anomalia. Não fora um certo “respeito”, mais do que suspeito, desconfio que seria tratado como um ser positivamente antediluviano.

E no entanto, na cultura popular deste século, apesar de tudo, popular, só três vozes conquistaram inequivocamente áreas específicas da nova sensibilidade urbana. Longe deste mero ouvinte a pretensão de ser o dono da verdade, mas acho que nenhuma outra conquistou a universalidade das vozes de Billie Holliday, Sinatra e João Gilberto. O Id, o Ego e o Super-Ego da canção popular moderna. Ninguém melhor do que a genial *Lady Day* trouxe à flor da pele as pulsões do desejo, as prazerosas e dolorosas manobras da libido flutuante, indecisa e dispersa das metrópoles. Nela a forma é a suprema organização do precário e do circunstancial, é a sublimação mínima e a mais intensa possível de tudo o que está acontecendo, do volátil presente contemporâneo.. Graças a esse poder, ela não é maior, é a cantora de jazz. O seu equivalente pictórico seria Picasso, o sábio da incongruência, o primeiro a passar o suor do corpo para a tela, a pintar as decisões e indecisões do momento.

E qual outra senão a voz apolínea, plástica e inacreditavelmente clara de Sinatra traduziu as ilusões do Ego, a excitação e a depressão que se sucedem na vertigem da vida moderna? No auge de sua voz, nada, rigorosamente nada maculava a emissão cristalina do Eu todos os seus contrastes terminavam equilibrados numa forma redonda, definida, que elevava à categoria de arte a própria irreflexão da sociedade. Em meio ao anonimato feroz, aos hediondos preconceitos, às prepotências e impotências, surgia a Voz de um Homem –

clara, sincera, apta a dar um reforço egótico a todas as desilusões, a refazer todas as ilusões. Era o afeto mediado por uma determinação forte e consistente – ninguém tinha aquela voz, por isso ela falava democraticamente por todos. Matisse, talvez: a vontade e a concentração a serviço de uma aparente espontaneidade e facilidade totais, a serviço da crença na vida como realidade estética. Ao mesmo tempo, obediência à razão moderna – o artista está distanciado, pintando a pintura, cantando a canção. Escutar Sinatra e ver Matisse são, de certa maneira, experiências estéticas exemplares da modernidade – neles tudo se passa na superfície, começa e acaba nos limites de sua duração, não remete a mais nada senão ao pleno estar-no-mundo.

Depois, João Gilberto e as exigências, a mania da perfeição. Menos uma perfeição estética de que uma perfeição moral. A música é o modo, o único modo, de estruturar o Real, dotá-lo de uma plena inteligibilidade ou, antes, de encontrar o seu arquétipo. Rigorosos e impessoais, voz e violão não fluem apenas, buscam o samba primordial, a quintessência. Nenhuma palavra, nenhum acorde deve adjetivar ou substantivar e sim valer como elemento dentro de um método combinatório. Esse método é a própria arte, não conduz a nada senão a si mesma e à sua questão quase metafísica – e que é a música? Assim como a de seu parceiro plástico, Mondrian, a arte de João Gilberto requer uma extrema proximidade do ouvinte. Escutá-lo no rádio do carro, casualmente, é como olhar reproduções de Mondrian – perde-se a tensão particular, os vestígios minuciosos de uma ordem se fazendo, perde-se a fúria branca da Vontade de Ordem. Em ambos o extraordinário resultado só se revela quando somos capazes de refazer o processo, tanto quanto o filósofo das Idéias Eternas, Platão, só se entrega a nós mediante a mais sinuosa e surpreendente dialética.

## **Uma nova economia**

A redefinição dos valores melódicos e rítmicos do samba – algo mais complexo, portanto, do que a famosa “batida” Bossa-Nova – gerou uma nova economia, uma outra estrutura. Com João Gilberto o samba se transforma numa estrutura cubista. Tudo se passa a nível das tensões e alterações na superfície da música; escutá-la significa participar de um jogo minimal de diferenças.

Daí a aparente monotonia – quem for procurar o pano de fundo, a cor local do samba, acaba ficando sem ele. A questão é aderir à construção de um plano musical e acompanhá-lo em suas marchas e contramarchas, percorrer as suas articulações. Como em Mondrian, na primeira instância, o imaginário é sumariamente banido e a única psicologia é aquela de que fala João Cabral, a “Psicologia da Composição”. Somente depois é possível reencontrar o imaginário, na ressonância afetiva do repertório, nas incontáveis nuances de inflexão que vão surgindo. Mas, antes de mais nada, a música é uma estrutura pura, uma ordem inaugural. Ela começa com a compreensão do silêncio e termina com uma interrogação sobre a sua natureza de música.

A meu ver, o samba cubista de João Gilberto continua sendo a questão limite para a música popular brasileira. Mesmo os admiráveis temas de Jobim, por exemplo, seguem presos à Perspectiva, apoiam-se sobre uma tênue mas insistente linha do horizonte. Talvez até estejamos misturando coisas heterogêneas e não haja mais ligação entre um trabalho como o de João Gilberto e esse canal ideológico-industrial, a MPB. Se assim for, não vamos reclamar. Para todos os que vivem, conseguem viver, a questão da cultura moderna neste país, entretanto, João Gilberto permanece uma referência mais do que importante, viva e decisiva. Deus, isto é, música, o proteja.

## Paroxismos de pintura

Essas telas exigem um olhar furioso mas extremamente culto com uma vasta memória moderna. A operação é vertiginosa, exaustiva e engaja um olhar físico, pronto a sentir as palpitações da matéria, a energia dos gestos, as diferentes decisões do artista – os ataques bruscos, as manobras obsessivas, os vários humores que cada tela parece literalmente exalar. Não há como percorrê-las a partir de um ponto de vista ideal: é necessário experimentá-las pelos poros da pintura. Naturalmente, a percepção enquanto ordem formal, a priori, resiste – se não as recusa de saída, tenta ansiosamente encontrar ali vestígios da boa forma, quaisquer suportes gestálticos. Assim, vai em sentido contrário ao trabalho, ocupado justamente em siderar as instituições vigentes do olhar.

Mas todo esse fluxo, essa agitação incessante, ocorre no campo estrito e rarefeito, hierarquizado, da História da Arte Moderna. Até certo ponto essas telas atuam contra essa história e tudo o que vem a comprometê-la com o mundo atual. Sejam, porém, cuidadosos: antes de mais nada, elas respiram essa atmosfera, vêm a ser através dessa história, dentro dela, por causa dela. É possível mesmo interpretá-las como um diálogo cerrado – e, ao mesmo tempo, uma fantasia delirante – com a pintura moderna. Certamente os quadros de Jorge Guinle pensam as estruturas e a fenomenologia da arte moderna; e, é mais do que flagrante, não se cansam de fantasiar sobre o seu imaginário. Há momentos de meditação, momentos de devaneio, momentos de pesadelo.

O que vai caracterizá-los sempre é a impossibilidade radical de distinguir raciocínio e delírio, é a sua precipitação febril, a insistência em refletir junto com a recusa de sistematizar. Descrente no sonho da totalidade, cético quanto à unidade – minimal que seja –, o trabalho assume os riscos da cumulação, os riscos da dissipação inesgotável. O que determina a tela “pronta”

é, afinal, a saturação das possibilidades, a iminência da entropia generalizada. Só ali, no meio do caos, o artista suspende o fogo. O pintor moderno sofria ainda o fascínio da Criação, o mistério da tela em branco – o Ser que saía do Nada. Agora, ao contrário, é como se o caos viesse depois, fosse algo a ser alcançado, um perverso estado de graça – todo o esforço é para abalar a ordem prévia, um cosmo que se tornou cosmótico demais. E, no entanto, o caótico aqui deve ser quase minimal, um rigor do aleatório deve presidir a operação sob pena de diluição do próprio caos, rebaixado à mera confusão de imagens dadas e esquemas inconscientes. No caso, ainda bem, o problema não é sair pintando, é a pintura sair.

A chamada Energia seria assim a resolução intempestiva de repor o ato da pintura acima de regras e valores. Até aí, nada mais moderno. A questão é que este ato deixaria de ser heróico, inaugural, radicalmente positivo ou negativo, para ser somente um ato, sem a marca da interpretação. Não sei se chegamos a Nietzsche e sua transmutação de todos os valores. Há todavia, com certeza, algo dessa natureza investido aí. O que conta é o peso, não o sentido da ação; a quantidade de energia, não o projeto. Em todo o caso, pela primeira vez, tão abertamente, uma pintura pós-cubista se declara desconfiada e desencantada com os princípios da Modernidade.

A pintura de Jorge Guinle procura tomar essas questões em seu ponto de tensão máxima. O desencanto com as promessas de Plano, as conquistas de Superfície, com a Universalidade das formas modernas, enfim, não a leva simplesmente de volta a nenhuma espécie de ilusionismo, a nenhum culto da imagem ou a qualquer vaga sensualidade pictórica que, se bem inspecionada, logo revela uma inteligência apenas ilustrativa. Não — a pintura aqui assume corajosamente a sua história, o seu inconsciente mesmo, e se propõe enfrentá-los. Até as suas anedotas são exclusivamente pictóricas. Desse modo, o trabalho se põe claramente na esfera problemática da arte contemporânea, herdeira imediata da negatividade pop e minimal.

Diante dessas telas revivemos o dilema básico, a aporia, da arte contemporânea — toda a liberdade, a disponibilidade imaginável, atuando

entretanto em território fechado, no claustro da Arte e da Cultura. Instalação, happening, objeto, escultura ou pintura, seja qual for o suporte, a questão se impõe com a mesma premência: como fazer existir a arte no mundo contemporâneo? E, bem entendido, não se trata de algum vago desejo de mudar o mundo e sim, antes e decisivamente, do próprio estar no mundo. Por isso, em mais de um sentido, o diálogo das telas de Jorge Guinle se faz não apenas com as linguagens modernas mas também com a realidade institucional dessas linguagens, não só com a pintura mas com tudo o que aconteceu a ela. Interiorizadas, introjetadas no seu drama irônico, estão tanto a genial aventura da arte moderna quanto o seu triste fim institucional, tanto o mundo da arte quanto a arte no mundo. Apenas tudo isso é vivido na qualidade de pintura, e jamais a título de comentário de clichês visuais.

Assim, no mesmo transe, o olhar deve acompanhar como puder os planos truncados, as diferentes texturas, a aparente arbitrariedade das cores, aderir enfim a essa heterogeneidade, reconhecendo porém a história que se passa ali. Para tanto é necessária nada menos do que a tática da imersão, no caso uma paradoxal imersão na e pela superfície. Quem não localizar aí Picasso e Matisse, Pollock e de Kooning, não tiver intimidade com a pop, vai passar ao largo do trabalho. É sobre esta realidade histórica que incidem a sua angústia e o seu humor na exata medida em que, até certo ponto, toda a pintura de Jorge Guinle é uma espécie de paródia da liberdade de pintar. Como toda arte contemporânea ela está condenada a uma certa distância, lhe é proibida qualquer saída ingênua. Ao mesmo tempo é esse peso histórico, esse excesso que lhe permite atingir muitas vezes autênticos paroxismos de pintura.

## O Iluminista das Sombras

### O denso universo poético do recém-falecido escritor e artista belga Henri Michaux

Os surrealistas faziam a distinção entre a poesia como meio de expressão e a poesia atividade-do-espírito. O primado, evidentemente, pertencia à última categoria – a literatura era um projeto que ultrapassava o cerco da Lógica e da Estética no sentido tradicional para impor sua força específica no mundo. Ou antes, contra o mundo. Sequência e paroxismo do Romantismo, a poesia moderna não deveria ser apenas uma ruptura na linguagem; no limite, seria uma ruptura com a sociedade e a “vida”. Ela se exercia, só podia se exercer, no incerto porém imenso espaço da Crise. Impossível atribuir à arte esta ou aquela função em meio à dissolução generalizada dos valores, ao estranhamento radical da Modernidade. Ela seria, isto sim, um todo negativo, um lapso na ordem, um **branco** da razão. E, para a língua francesa pelo menos, as referências flagrantes, gritantes, eram as obras de Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont – o desespero, o escândalo e a esquizoidia que detectavam e dimensionavam o novo e absurdo real, que começavam a falar a sua nova e absurda linguagem.

A figura singular e oblíqua de Henri Michaux talvez seja situável nesse contexto. Isto é, do lado da sombra da modernidade. Se possível, na face oculta dessa sombra. A seu modo – algo oposto à auto-imolação furiosa de Antonin Artaud – Michaux tomou a vida e a linguagem como uma investigação minuciosa e incessante dos limites mínimos e constitutivos do homem, construindo sua obra no limbo, ou melhor, transformando o limbo em Obra. Desde o culto do anonimato até o contato a um tempo violento e ascético com

as drogas, passando pela pintura e a música, tudo servia a essa estranha fenomenologia, ao corpo-a-corpo e à vibração perigosa e precária nas fibras de **quase-ser**; às vezes, no turbilhão do **excesso-de-ser**. A linguagem se convertia, assim, literalmente, na única saída — por isto ela é titubeante, sussurrante, e age compulsoriamente entre o sentido e o não-sentido.

### **Etnólogo da língua**

Ao invés de um esteta, teríamos uma espécie de etnólogo da língua, a interrogar as suas potencialidades, mais ainda, os seus **poderes**. Tudo em Michaux parece convergir para uma ação mágica — sutil e ateísta, mas decididamente mágica. A pintura é uma gestualidade íntima, um informalismo do ínfimo, não propriamente agressiva ou torturada, mas **eficaz** na acepção mágica do termo; uma conjuração benéfica e, sobretudo, discreta. Também eficazes e discretos são os seus poemas, com vários neologismos e um ritmo batido e insistente — monólogos que dialogam, esquizofrenia que se declara e comunica.

A sua atualidade, o sentido premente e intraduzível, caracteristicamente moderno, reside nessa prática de arte como ação direta, embora fluida, sobre a consciência e o mundo. A tarefa será devassá-los, desorientá-los, desmistificá-los enfim. A eles, com suas certezas e convicções, às múltiplas manobras de interrelação entre um e outro, o artista aplica seus perversos instrumentos de observação. E vai inspecioná-los e dissecá-los até o ponto em que se distendem, desencontram e divergem. O mundo já não é mundo, ora é uma ameaça voraz, ora um resíduo do nada; o homem não é mais o Homem, somente um balbucio, ou um titã incontrolável prestes a destruir a Criação. Entre o homem e o mundo há um hiato e um muro; quando se encontram, acontece a catástrofe.

Trata-se de ciência moderna, logo o observador faz parte do campo observado. Henri Michaux é um artista varado, atravessado por essas forças, pelo que chamou o *Miserável Milagre* e o *Turbulento Infinito*. Estóico, heróico até, ele se entrega a essas forças com dedicação religiosa e atenção científica.

Daí porque o individualismo, a concentração maníaca sobre a identidade e o destino pessoal, não tenha finalmente aqui nada psicológico, nem mesmo de egóico. A aventura é muito mais abstrata e ocorre, a meu ver, no campo transcendental do sujeito moderno. Aí dentro ele opera como um Kant às avessas, determinado em dispersar e desagregar os fundamentos da consciência, esmiuçar os meandros do pensamento, revelar afinal a loucura básica e inelutável do homem.

Com toda a certeza, porém, permanecemos ao lado de Kant. A obra de Michaux é tudo menos obscurantista e, por princípio, hostil ao escapismo e ao irracionalismo. Admitindo o contra-senso, o diríamos até um Iluminista das Sombras. A sua poética se vincula manifestamente ao Saber, tanto na precisão do vocabulário, na ausência de afetações estilísticas, quanto na sua severa inteligência final — a de uma experiência consciente, aguda e atroz, com a própria existência. Se existe nessa obra alguma limitação é justo a desconfiança frente à arte e suas eventuais seduções e facilidades estéticas. É inútil procurar em Henri Michaux grandes poemas (desenhos ou aquarelas) isolados ou sensacionais rupturas de linguagem. O que há é um universo poético denso e perfeitamente único. E a visão de um refratário que acaba por esclarecer de um modo peculiar o real moderno na exata medida em que se recusa a habitá-lo como escravo. *Gavião da tua fraqueza, domine!*

### **Tranches de Savoir**

**Henri Michaux**

Tudo anda bem, diz o carrasco. A situação da desgraça é próspera.

As orelhas do Homem são mal protegidas. Diria-se que os vizinhos não foram previstos.

Ele não acha as noites suficientemente negras. Ele gostaria de ainda opacificá-las.

Quem esconde seu louco, morre sem voz.

Quem rejeitou seu demônio nos importuna com seus anjos.

O louco escuta um outro tic-tac.

Aquele que é forte, faltando-lhe ser fraco, torna-se fraco; mas o fraco estende-se sem limites...

Sem cabeças que rodem, nada de carrossel.

O coração do sensível sofre demais para amar.

A inteligência, para compreender, deve se sujar. Antes de tudo, antes mesmo de se sujar, é necessário que ela seja ferida.

Saber aromatizar suas perdas.

## Poemas

### HINO

Da raça de Assis;  
céticos, sinuosos e  
concisos: cínicos, ascetas  
arreatados pelo nada,  
ao excesso claros  
claros à luz, ao éter  
ciosos até  
a espiral do sono  
(ainda a sombra será geométrica)  
lúcidos ao limite, loucos  
lacônicos, severos e serenos: discretamente dementes.

### CUBISTA

No mínimo  
deus sublima  
suspense o verbo  
tenso  
universo  
no mar superfície  
janela céu duas maçãs  
pêra e mesa  
cosmogonia

### A CAPITAL DO MUNDO

Ilha enfim  
minha estrita  
geografia  
terra mínima

areia  
logo mar  
nada  
em seguida

## CREPÚSCULO MODERNO

O nome consome  
necessário à tarde  
a mínima substância  
ao mar às sombras  
quando esquece o sol  
o corpo ao norte  
só a imagem alcança  
o mundo cede  
a tarde incansável  
descansa da morte

## UNIVERSO

Deve ser nulo  
acaso e ilha  
absoluto absurdo  
sobretudo quase  
deve ser nunca  
vazio e néscio  
somente isto  
vinte vagas  
palavras só

## A WAY OF LIFE

O esteta austero  
tem o mundo simples  
ao redor discerne  
um mar a folha  
areia o céu

não imagina distingue  
nada nisso tudo  
nítido e certo  
erra entre o ar  
a vida um sol  
duas ou três nuvens

## Um lugar vermelho

### Sobre o trabalho

Cildo Meireles

“Desvio para o Vermelho” é composto de 3 partes:

- A 1ª parte, “Impregnação” (concebida em 1967/1968): numa área de aproximadamente 50m<sup>2</sup> concentra-se uma infinidade de objetos domésticos usuais (industriais ou não), de cor vermelha (todos os tons): saturação vermelha produzida pelo acúmulo de objetos vermelhos possíveis
  - A 2ª parte chama-se “Entorno” (concebida em 1980), e é constituída por uma grande poça de tinta vermelha que sai de uma minúsculo garrafinha, casualmente caída no chão.
  - A 3ª parte chama-se “Desvio” (concebida em 1980) e é formada por uma pia de banheiro com uma inclinação de aproximadamente 30° em relação ao chão – que não é visto porque toda a área está escura, com exceção da pia, iluminada por um feixe de luz. Da torneira da pia sai continuamente um jato d’água, vermelha, também inclinado 30°.
-

O desvio, finalmente, é o exemplo. Ele e só ele mostra a ordem como tal, no esforço e na premência para chegar a ser ordem. Tomar o desvio, tematizá-lo, significa lembrar as vicissitudes, o incessante trabalho de construção da ordem – o corpo-a-corpo com o caos. No momento em que sublima esse embate, a ordem cede à entropia. No caso moderno o diagnóstico preciso seria: caquexia lógica. Quando no início de século um filósofo, E. Husserl, conclamava a volta às "coisas mesmas", visava diretamente as abstrações que se emancipavam do mundo e tendiam cada vez mais a conduzi-lo, desligadas já da "experiência" dos fenômenos, esquecidas do poder primeiro de **constituí-lo**. Na mesma época, Picasso e Braque empreendiam o Cubismo contra o que o último chamava a "falsa tradição" na pintura – aquela que se baseava, canonicamente, na perspectiva linear como se esta fosse a verdade, o modo humano de conceber o espaço. Ambas as *démarches*, a da filosofia e a da arte, almejavam encontrar o sentido **atual** da ordem, recolocá-la em contato urgente com o "mundo da vida" (Husserl).

E, a seguir, o **desvio** Duchamp arrematava: o ato artístico é diverso da obra de arte, irredutível ao vago e tantas vezes retrógrado papel social que a instituição lhe impõe cumprir. A arte será até antiarte, jamais porém coincidirão gesto artístico e obra-em-museu. A arte é, isto sim, uma atividade sem fronteiras, transgressora dos códigos mentais vigentes, vinculada à experiência do "mundo da vida". E desde então a arte moderna se caracteriza por um confronto cerrado e ininterrupto com os próprios dados, as próprias conquistas, sobretudo com a posição etérea que o mundo parece lhe reservar. O efeito de um trabalho de arte, quando aparece na plena potência, repõe em questão o real. Muito mais do que uma sensibilização, um sentimento do mundo, é a repotencialização poética da existência. E esta repotencialização não cabe no museu, na emoção estética, no discurso crítico.

## A arte como desvio

*Desvio para o Vermelho* parte, a meu ver, dessas premissas. A arte é, por definição, **desvio** – aquilo que não se entrega à ordem senão para entregá-la de volta às manobras instáveis e duvidosas, ao momento em suspenso de seu risco inicial. Eis o que não há: o mundo pronto. E se as políticas, as ideologias e as ciências dominantes pretendem fazê-lo passar por tal, a arte servirá para desestabilizá-lo. E, aqui, ao nível da própria “física”: é o nosso ao redor, o ambiente literal, que vai desandar, perder as propriedades fixas, no limite é o mundo reassumido como aventura. As três instâncias do desvio são decisivas e fundamentais, dizem respeito de imediato ao estar-no-mundo. E já ao enumerar, três, mentimos — não se somam desvios, é impossível acumulá-los positivamente. Tampouco se explicam uns aos outros, sequer de um modo disjuntivo: acontecem como desvios, desviam. E ainda assim, pobre texto, somos obrigados a mencioná-los em seqüência, tratá-los um a um.

Há, de saída: o desvio cromático, a *Impregnação*. Derivada do fenômeno científico propriamente dito – a tendência das ondas luminosas a desviarem (na refração) para aquela de maior extensão, a vermelha – surge uma situação ótica em tensão-limite. O espaço é engendrado pela cor, ela prevalece sobre o desenho, as dimensões geométricas, inviabiliza o que se adota correntemente por ponto de vista. A cor como referência espacial dominante implica quase a volatilização do real – um lugar vermelho, eis um desafio ao conceito aristotélico de *Topos* e a outros tantos. E, dada a intensidade, os vários vermelhos em ação levam o olho a errar, debater-se entre contrastes extremos, estranhar-se em um contexto entretanto natural: nada ali foi alterado, todas as coisas permanecem as mesmas. Normalmente, a situação é absurda; estatisticamente, possível; artisticamente, ótima, na acepção estrita do termo — é a otimização do olhar, a cor na máxima atualização.

É claro, existiram antecedentes. Por exemplo, um certo ateliê vermelho – o de Matisse, em 1911. A tela foi um marco na liberação moderna da cor, alcançava-se ali pela primeira vez a dimensão planar mediante a força de estruturação da cor. O espaço transformava-se em pulsação, inconstância, no mesmo lance adquiria uma nova potência lógica, deixava de ser um a priori, ponto pacífico, para emergir, vivo e descontínuo, na vibração da luz. Mais para cá, geográfica e historicamente, um outro gesto, numa escala obviamente menor, prosseguiu a operação. Hélio Oiticica materializou a cor com os *Bólides* – a cor ganhava o espaço literal, instituía lugares específicos; naturalmente, havia, tinha que haver um bólido vermelho. Nada mais lógico, pois, do que este ambiente, digamos, cotidianamente vermelho. A arte invade o mundo e deseja invadi-lo enquanto **desvio**. Essa **possibilidade** inopinada, implausível, faz agora parte do mundo. Talvez seja um problema para ele, mas apenas para recordar-lhe que, afinal, ele é um problema. Ou não teria mudado, nem estaria mudando. E, se muda pela lei e pela norma, muda também pelo desvio, a precipitação e o imprevisível.

Mais adiante, perdemos o sentido do **adiante**. Um *Entorno* põe em xeque o conceito mesmo de situação, o próprio dogma da encarnação: conteúdo e continente, dentro e fora (cujos paradigmas seriam Extensão e Pensamento, Corpo e Alma) abdicam de suas prerrogativas em favor de um pequeno frasco que derrama uma enorme e despropositada quantidade de tinta. E isto não resume um comentário nonsense – é um desvio, um lapso concreto no espaço que, por agora ao menos, ocupamos. Teríamos aí o vermelho em espécie, em expansão contagiosa mas igualmente – por que não? – como demonstração lógica. A impregnação cromática nos induzia a duvidar de nossas retinas, o *Entorno* estende ao corpo essa dúvida. A conversão ocorre logo ao nível das coordenadas espaciais, das relações elementares com o mundo.

De fato, esse vermelho esperando no chão como que nos desloca diante de nós mesmos; tememos, quem sabe, **entornar**. Giramos e giramos entorno dele e repetimos assim a façanha de passar dentro e fora. A proposta é, sem dúvida, alucinante, contudo não alucinatória – a experiência pressupõe

justamente a crença normal e ingênua no real dado, ele é que nos escapa, não somos nós quem fugimos, imaginamos ou deliramos. Talvez o artista declare que, em última instância, o seu é um engendramento mútuo e constante entre o homem e o mundo. Em todo caso, a arte aparece para quebrar qualquer solidariedade cômoda e pacífica nesse sentido, para afirmar a alucinação, não a rotina, como a medida da lucidez. Abrir os olhos é a primeira decisão frente à aventura da vida; para tanto, todavia, é necessário que os tivéssemos fechados.

Intrigados, intrincados, deparamos enfim com o Desvio *stricto sensu* : a pia atravessada onde circula, oblíqua, a “água” vermelha. E aí se completa – em diagonal, bem entendido – o quadro: é o nível do mar o que se acha enviesado, nada menos do que a referência do horizonte se apresenta deslocada. Tudo está, pois, em circulação, em trânsito, na ordem do desvio – a Física sofre, inteira, o *Desvio para o Vermelho*. E a força lógica do trabalho impede que este ambiente seja tomado como um mero acidente no chamado curso normal das coisas; ao contrário, como vimos, ele aspira à condição de exemplo. Entre a ciência e o teatro, a arte cumpre a determinação moderna da Relatividade, leva essa exigência para a “física social”, para todos os modos de instituição da verdade no corpo social. A pia é tanto uma cena quanto uma equação; antes de tudo, porém, é somente uma pia atravessada na parede de um museu. Por isto nada tem a dizer, o imediato estar ali é a questão e o enigma. Parece-se assim ao mundo, sobre o qual ora pensamos saber tudo, ora constatamos não saber nada. Depende.

## O Surrealismo

As conquistas e as limitações, na poesia e nas artes plásticas,  
do movimento encabeçado por André Breton

Sessenta anos depois do 1º Manifesto, o Automatismo Psíquico, a doutrina surrealista por excelência, perdeu naturalmente a ingenuidade – ninguém cogita mais em tomá-la ao pé da letra como processo de produção artística, ninguém supõe mais o inconsciente como poço mágico da imaginação criadora. Nem por isso, contudo, o automatismo perdeu o interesse e a importância histórica. Ele permanece como uma tentativa heróica e mais ou menos sistemática de atacar a intencionalidade clássica e forçar os limites que prendem os esquemas formais, poéticos e plásticos ao cogito cartesiano. E se a vida não atendeu às previsões de André Breton em 1924 e se tornou **surreal** – ao contrário, tornou-se banal e real demais – tampouco o surrealismo pode ser responsabilizado pelo irrisório “non-sense” e a vaga irrealidade que pairam sobre o cotidiano cultural moderno.

Como toda vanguarda, o surrealismo vivia da utopia – um pouco sumariamente pretendia aproximar o **Transformar o Mundo de Marx ao Mudar a Vida de Rimbaud**. Uma análise do movimento por esse viés levaria, suspeito, a toda e qualquer conclusão, desde a de um **século surrealista** até a mais uma cética e impiedosa constatação de que, como sempre se soube, artistas e intelectuais vivem fora do real. O racionalismo construtivista não conheceu sorte melhor. Nesse ponto, ao menos, a história parece imparcial – diariamente o ambiente moderno desmente tanto as seduções do Acaso Objetivo surrealista quanto os desígnios da Vontade de Ordem Construtiva.

## **Implosão metonímica e explosão metafórica**

De indiscutível validade, porém impraticável aqui, seria investigar as contradições de uma vanguarda crítica e negativa que deteve por assim dizer o poder durante duas décadas na então capital cultural do mundo, Paris. Uma pulsão de ordem forte e determinada controlava, pois, o inconsciente do movimento destinado a liberá-lo e exercê-lo na arte e na vida. Isto, evidentemente, confirma Freud e sua teoria da cultura como sublimação, mas relativiza bastante a loucura surrealista e a crença na forma emancipatória do escândalo e do delírio.

Essa organização quase partidária do movimento, sob a égide do ego monolítico de Breton, sem dúvida o vinculava de um modo irônico e involuntário ao esforço para manter a hegemonia cultural em Paris. Em um outro sentido, todavia, o domínio surrealista e seu confuso porém constante agenciamento de Freud, Marx, a tradição romântica, a revolta dadaísta, o esoterismo e todo tipo de manifestações de desencanto frente ao Logos, eram um sintoma inequívoco da falência do Projeto Moderno, da impossibilidade de sustentar o que Giulio Carlo Argan chamou a **Arte como Ciência Européia**. A partir daí trata-se sobretudo de compreender a “*démarche*” surrealista como seqüência e impasse, realização e questionamento, afirmação e dúvida da modernidade. Deixando de lado as diversas constelações culturais que gerou e propiciou, a tarefa seria estudar o solo concreto de sua produção poética e pictórica.

Primeiro, a poesia. Imediatamente a questão era romper, acabar de liquidar a unidade-verso, a ordem perspectivista das rimas e métricas tradicionais. Muito além do verso livre, a poesia moderna deveria ser uma aventura que colocasse em xeque os princípios do pensamento ocidental, seus parâmetros aristotélicos, seus pressupostos representacionais. A poética investia, resoluta, contra a categoria filosófica da Estética e tudo o que a ligava ao cerco da metafísica. Ela pretendia se construir como pensamento autônomo e reivindicava uma estrita autolegislação.

Havia, a grosso modo, dois caminhos. Por um lado, a implosão metonímica. A economia da razão moderna pesquisava novos ritmos, novas articulações, propunha um engendramento constante de diferenças que dissolvia a unidade clássica e transformava a poesia num laboratório da língua; acionava-se uma rigorosa investigação das potencialidades do verbo que se postulava como saber positivo. Derivado da hiperconsciência literária do simbolismo de Mallarmé, esse saber trazia consigo uma releitura da história da poesia e um projeto de escrita moderna. Talvez seja possível considerá-lo uma tentativa de superação positiva, apolínea, do humanismo clássico europeu. Decididamente, pelo menos, ele aderiu à sociedade industrial e identificava-se ao mundo e à vida da Era da Atualidade. O texto estava para a idéia como a tela frente à cena representada; isto é, era a sua negação peremptória em favor de suas leis específicas de produção. Consumava-se assim a liberação do tema – com o ingresso do cotidiano, do passageiro e até do gratuito e a conseqüente dissolução do Parnaso – mas sobretudo anunciava-se a plena potência do **enunciado poético**. E este não seria outra coisa senão a versão literária das novas formulações da matemática e da física, por exemplo. As elipses e pausas, as relações atonais e a fragmentação sintática constituíam manobras de uma inteligência poética que parecia desafiar a própria Razão – esta era obrigada a se desdobrar para acompanhar as complexas evoluções de uma língua que visava se conhecer e explorar em toda a extensão. Havia, também, a explosão da metáfora. Na esteira do Romantismo, a poesia moderna acarretaria inexoravelmente a negação da lógica utilitária do ocidente votado à ciência e à técnica. O pressuposto era francamente emancipatório: a poesia, para dizer o mínimo, cumpria uma função (ou uma disfunção) subversiva e transgressiva em meio a um mundo que só continuava de pé graças à repressão e à hipocrisia. Com Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont em França e Hölderlin na Alemanha, a literatura atingia a uma compreensão cultural inédita nos Tempos Modernos – apenas essa compreensão era escandalosa, senão escabrosa, pois o seu móvel consistia exatamente na recusa do logos e sua pretensa universalidade. E certamente seria o imaginário, a liberação do imaginário o

que faria ruir o muro da cultura científica moderna. A imaginação, filha bastarda da Razão, caberia o primado absoluto. Nela, na crença na analogia, na recuperação das forças psíquicas primitivas, no risco da loucura e na fronteira do sonho os surrealistas julgavam encontrar os elementos para uma poética libertária. O inconsciente freudiano exprimiria o fim da ordem cartesiana e o início de uma outra aventura do humano com o humano – como proclama o final do 1º Manifesto, a verdadeira existência não está sequer presa entre os pólos da vida e da morte. Em termos de utopia psíquica, creio, não se pode desejar nada mais ousado.

O que interessava no mundo moderno não era, pois, o fabuloso poder de realização mas o seu descontrole, a impossibilidade de se compreender e dominar, a iminência do caos a que o excesso do conhecimento levava. E se resulta insustentável e afinal estéril o completo niilismo dadaísta, nem por isto o surrealismo abdicou de ser o seu legítimo sucessor: o seu propósito era a sistematização do gratuito e da revolta acrescido da busca de novos valores por definição hostis ao programa da hegemonia européia. Daí porque muito mais do que as sutilezas da metonímia contava a valia a selva da metáfora; mais do que os meandros e as suspensões do jogo poético, o seu curto-circuito em imagens absurdas e por isso mesmo reveladoras. A autonomia do texto, exigência moderna imprescindível, não significava uma conquista positiva, uma compartimentação a mais do Saber. O texto virava, isto sim, um momento vital imponderável e ininteligível para a lógica dominante. No limite, aspirava a ser um ato existencial, uma manifestação propriamente surreal.

O perigo do programa construtivo sempre foi o de acabar fixando contra o próprio ideal de racionalidade, um corpo canônico e até uma academia; a espreitá-lo está a velha pedagogia, a confiança no ensino e na transmissão da poesia e da arte. Estas degeneram logo em exercícios, experimentos, ilustrações de um saber prévio á realização das obras. Contra o mito da inspiração surge a palavra de ordem da metodologia e se recupera a força singular da arte para as determinações previsíveis e computáveis da ciência. O perigo surrealista, por sua vez, era o de regredir diante das premissas e promessas do mundo moderno

ao enfrentá-lo e recusá-lo; desvirtuar a revolta em mera rebeldia e a pulsão revolucionária em misticismo ou nostalgia. A poesia surrealista corria de saída o risco de aceitar uma vinculação por demais fácil entre texto e vida, repetir o truísmo de fazer de um o espelho da outra. Ela seguia presa a uma visão ilustrativa, a uma concepção em última instância moralizante, só que às avessas. É ainda a velha mimesis quem opera quando se substitui simplesmente o “Ego” pelo “Id” na exaltação subjetiva; ainda a velha crença de derramar a alma no papel. Por isso, como foi notado, essa poesia aparentemente intempestiva e inexplicável termina às vezes próxima demais do discurso, das cadências e da ordem que lutava para abolir. Daí o classicismo dos versos de Breton e o desarmante lirismo convencional de um Paul Éluard, por exemplo.

### **Outras regiões**

Essa mesma regressão ameaçou, quando não esvaziou, o automatismo psíquico nas artes plásticas. Adivinhando precoce e, do seu ponto de vista, corretamente, os “desvios” racionalistas que o cubismo ensinaria, os surrealistas viram sobretudo no genial De Chirico dos anos dez a saída para a pintura – um espaço plástico premente e atual a serviço porém da imaginação desvairada, da força de metáforas que escapavam ao código racional e apontavam para outras regiões do psiquismo distantes já do primado da consciência. O parisiense Breton desconheceu a aventura do construtivismo soviético, ignorou solenemente Mondrian; como bom vanguardista providenciou ainda o “enterro” descabido de Matisse e Braque. Havia algo, sem dúvida, de provinciano e impertinente nessa leitura da arte moderna que chegava a suspeitar de um excesso de valorização da obra de Cézanne. E, no entanto, André Breton teve a rara lucidez de eleger Picasso e Kandinsky como os dois pólos da pintura do início do século, o espanhol no ocidente e o russo no oriente. Só essa divisão, da parte de um parisiense, já demonstra uma certa sensibilidade para uma crise que as tendências construtivas teimavam em recalcar. A mesma sensibilidade que permitiu o entendimento e o encontro com Marcel Duchamp, Picabia e

Man Ray, e ainda com o dadaísta-constructivo Hans Arp, e que tornou afinal o surrealismo, apesar de tudo, um momento necessário e produtivo na trama da visualidade moderna.

A notória e retrógrada declaração de Breton de que lhe era impossível ver uma tela senão como uma “janela” – a mesma que presidia, subrepticamente, as suas imagens poéticas – entrega toda a ambigüidade de seu olhar moderno. Mas a não menos ilustre frase de abertura de *O Surrealismo e a Pintura* (1930) – “O olho existe em estado selvagem” – adquiriu uma extraordinária pertinência na história da pintura a partir dos anos 30. De Joan Miró até Jackson Pollock, passando por Masson e Gorky, todo um contingente de artistas fez do ato da pintura uma inteligência radicalmente irreduzível ao verbo e à consciência. E obviamente a “Action Painting”, pese todas as diferenças, é tributária direta do automatismo psíquico. Num certo aspecto, ela seria até a sua verdadeira realização plástica. E o maior dos surrealistas nessa direção, Miró, foi o primeiro a reconhecer na liberação dos gestos de Pollock, Kline e de Kooning uma intensidade e uma urgência que ele não lograra alcançar justo por pertencer à “escola de Paris”.

E foi também a recusa surrealista aos desígnios da instituição cultural moderna, sua incessante embora incerta denúncia da sua cumplicidade com o Sistema, que permitiram e apoiaram démarches como as de Duchamp e Magritte, talvez os dois grandes cétricos da arte moderna. O primeiro, é claro, ultrapassa os limites do movimento mas sempre foi um de seus ideólogos principais, inclusive no desprezo por uma arte “retiniana”. O segundo, saindo diretamente de Chirico, acaba criando uma obra original que parece hoje muito mais ligada aos paradoxos de linguagem de Wittgenstein do que a quaisquer tentativas de simbolização freudiana. Duchamp e Magritte, cada qual à sua maneira, foram em mais de um ponto os precursores da Pop e seu desencanto com a modernidade, o seu cinismo frente ao mundo da arte e frente à arte no mundo. Sempre é possível argumentar que não são exatamente surrealistas. É bom lembrar contudo que, na acepção estrita, ninguém o seria. E

principalmente convém não esquecer que essas obras não caberiam, de modo algum, em **nenhum** contexto construtivo.

## Segall, o Expressionismo do Sóbrio

Ao olhar contemporâneo, a obra de Lasar Segall aparece como um esforço heróico para sustentar um humanismo tradicional com as premissas lógicas e “abstratas” da pintura moderna e sua reivindicação de irrestrita autonomia. Constatamos uma estranha divisão nessas telas tão metódica e sabiamente construídas – a mesma ordem que preside, absoluta, a bidimensionalidade do quadro carrega, paradoxalmente, uma expressividade por assim dizer milenar. Quer dizer: uma superfície pictórica anti-ilusionista e atual pretende evidenciar justamente o peso histórico, ou antes, a-histórico porque trágico, da alma humana. E a força de Segall reside não apenas na sinceridade patética deste dilema quanto na capacidade de reprocessá-lo com rigor. O mesmo dilema, Chagall, por exemplo, acabou por edulcorá-lo, adaptando a arcaica e tortuosa alma eslava, sob tantos aspectos infensa ao moderno, ao charme de Montparnasse.

Segall, não. As suas telas conservam íntegro o impasse de uma arte voltada radicalmente para si mesma, mas que se via obrigada a prestar um testemunho ético, social, racial até. Embora não sejam mais “janelas”, elas abrem para uma “paisagem” interior, pregam uma visão enfática do mundo. Que esta visão fosse substantivamente melancólica, era inelutável: por princípio ela exprimia uma perda, lamentava as degradações e diluições de uma essência humana que o século impiedosamente aviltava, torturava ou ironizava. E é a própria autodelimitação decidida do espaço pictórico, a redução da perspectiva a umas poucas austeras indicações geométricas, o que torna patente a perda da “profundidade” humana. Na medida mesma em que se submetem à simplificação geométrica, as figuras de Segall padecem a força impessoal e

avassaladora da Razão moderna, esta Razão que desafia e questiona os valores ancestrais, viola os enigmas e os ícones.

Daí este singular Expressionismo do Sóbrio, os contrastes surdos de tons e matizes que remetem muito mais a Cézanne e ao cubismo analítico de Picasso-Braque do que à tradição expressionista. Não é nada ortodoxo, mas totalmente coerente. Na verdade, o artista constrói a superfície com a cor (uma das lições básicas de Cézanne) e permanece vinculado à disciplina cubista, seja na busca do plano, seja no tratamento facetado dos volumes. A luta cubista para integrar figura e fundo através da trama das pinceladas exige uma paleta de contrastes mínimos e rigorosos que afirma a composição nos estritos limites bidimensionais. Essa operação conscienciosa assume em Segall, no entanto, uma conotação expressionista: o drama íntimo e sofrido dos ocre e cinzas traduz imediata e sensivelmente o sentido do sujeito.

A arte é, literalmente, o mistério das aparências. Matisse, por exemplo, podia provocar quaisquer contrastes, fazer vibrar todas as cores complementares, e ainda assim obter um equilíbrio meridional; cada cor, cada tom detinha um valor único, cartesiano, claro e distinto. Lasar Segall, por sua vez, passou a vida destilando pacientemente as diferenças entre tons próximos e extraindo deles o sofrimento e a perplexidade do homem frente ao seu destino moderno. A ciência neutra da pintura, o dogma moderno da pintura como pintura, se exercia exatamente sobre a crença na Expressão no sentido tradicional do termo. E, na própria vontade racional e distanciada de construir a tela, conseguia revelar a angústia diante da destruição.

## Possibilidades de pintura: dois exemplos

A leitura da pequena tela de Eduardo Sued (s/título, óleo s/tela, 46cm por 61cm, 1985), respeitando a as extrema singularidade, deve se apoiar em duas referências básicas e até certo ponto antitéticas – o esquema neoplástico de Mondrian e o raciocínio cromático de Matisse. A divisão do espaço inegavelmente bidimensional, em tensões horizontais-verticais, remete ao enunciado pictórico de Mondrian e à sua espécie de demonstração lógica – nada senão um todo, uma estrutura de pintura. O paradoxo de uma ordem construída por assimetrias – uma harmonia final obtida graças à interação de partes desiguais – está na origem do esquema de Sued. Diante dessa ordem, contudo, a sua posição seria, a rigor, crítica. Como se sabe, o dinamismo neoplástico aspirava a uma solução ideal, arquetípica, limite inclusive do próprio gênero pintura, superado então pelo aparecimento de uma consciência plástica universal. Nesse sentido a arte lograria, a seu modo, uma verdadeira subsunção lógica. E é nada menos do que o Real, o Absoluto, o que esse pensamento plástico pretendia alcançar e explicitar. Daí, saindo por assim dizer da Caverna, ele vir a iluminar o mundo, reorganizá-lo a partir de sua evidência espiritual.

Todos os que possam olhar lado a lado um Mondrian e um Van Doesburg, por exemplo, perceberão a diferença material entre uma ordem plena e *atual* e uma competente ilustração da ordem; entre uma pulsação ascética, sim, controlada, sim, mas virtualmente inesgotável, e uma equação visual em estado mais ou menos neutro. O quadro se deflagra, incessante, em Mondrian, apenas se explica em Van Doesburg. É obviamente àquela ordem voraz e sempre repostas – menos ordem portanto do que visada de ordem – que a tela em

questão se reporta. Ainda assim, conservo o perigoso termo, de um modo crítico. Porque no *approach* fenomenológico de Sued a pintura necessitaria ser uma dialética interminável. As diferenças infinitesimais de ordem, o seu caráter inesgotável, obrigam o artista a uma ascese escrupulosa e, no entanto, sem telas. Mondrian, é verdade, abolira no fim da vida as linhas pretas ou as duplicara audaciosamente, permitindo uma sugestão mínima de profundidade; acentuara ainda consideravelmente o jogo cromático na estruturação da superfície. Telas com os *Boogie-Woogies* e *New York* desconcertam exatamente por subjugarem séries complexas, variáveis inúmeras, debaixo da Idéia. Nunca, na pintura moderna, houve um modelo construtivo tão francamente liberal: aceitando a trama dos acontecimentos, a medida moderna e vertiginosa de sua sucessão, ela pratica uma ordenação que se faz acompanhando e solucionando o acaso, negociando com o imprevisível.

Fiel à sua origem, entretanto, o quadro em Mondrian resume o processo da pintura em proposição, em linguagem-formal na acepção estrita do termo. A natureza, o *outro* da pintura, está definitivamente ultrapassada, o eu empírico igualmente. A atividade da pintura, alçada ao grau máximo de abstração, vê-se constrangida a duvidar de sua própria validade como exercício estético. É, isto sim, formular as leis, os princípios universais que o regem. Mesmo telas palpitantes como os *Boogie-Woogies* perseguem a meta de *presidir* o mundo, situá-lo idealmente. Chegaríamos, pois, a uma pintura da ciência, o pictórico elevado à categoria de investigação científica. A superação da Consciência e da Representação acontece pela força do método e do conceito.

Também para Sued o objeto da pintura seria, de saída, transcendental, todo os elementos já viriam despregados da empiria e se apresentariam como fatos históricos devidamente codificados. A operação do trabalho, todavia, consiste em repor em questão a sua condição de existência. Quer dizer, a constituição do mundo. Essa constituição não é passível de abstração pelo simples motivo de que é ela o próprio tema da Abstração e inexoravelmente deve passar pela percepção bruta da coisa, pelo objeto opaco do mundo, que deixará para trás. Por isto esse espaço totalmente articulado acabaria por assim

dizer indecível – o resultado inclui a origem, abriga o “arbitrário”, as peripécias de suas marchas e contramarchas. Ao invés de um enunciado, teríamos uma experiência (no sentido hegeliano) da ordem. Ao contrário do genial Mondrian, o Atual aqui não se impõe como Evidência e sim como Aventura.

Tanto quanto em Mondrian (com a sutil interrupção das linhas antes de tocar as bordas, ensejando a “nós” completarmos a ordem) esse campo visual solicita uma percepção ativa que sustente a estrutura e não somente a constate e contemple. Mais ainda, porém, a estrutura é transitória, recorrente e, em última instância, especulativa: ela não esquece, não cansa de indagar o seu sentido e a sua direção. O quadro, assim, não aparece como resposta mas interrogação. E esta virá só na qualidade de pintura, no tempo lógico e transcendental, sim, também físico e concreto do trabalho artístico. Os segmentos (retângulos) interagem de maneira assimétrica e isto é decisivo, com certeza. Enquanto segmentos, contudo, guardam uma certa interioridade. Densos e intensos esses segmentos operam no limite da congruência: resistem ao olhar ansioso em juntá-los parte-a-parte, compõem uma “trança” que pressupõe uma espessura do plano, um “volume” de superfície.

É indispensável, portanto, tomar o esquema de Sued como um momento de um processo cujo termo final jamais enxergamos mas, quase fisicamente, pressentimos. Esse pressentimento dá o tônus de sua poética e o afasta da lógica formal neoplástica. A maestria, no caso, consiste em manter esse pressentimento ao nível do Atual, sem transformá-lo em algo virtual, alguma memória anterior ao quadro ou alguma visão posterior a ele. Trata-se, sim, de um olhar da imaginação – que outro título atribuir a essa combinatória singular irreduzível à esfera da comutabilidade? Mas, sem dúvida, uma estrita imaginação de elementos que produz séries paradoxais, em estágio de abertura permanente. Encontramos assim uma constância apoiada em manobras implausíveis e que subsiste no regime do instável. O milagre em Mondrian é que a ordem “absoluta” escape a uma apreensão derradeira e comande uma percepção sempre ávida e insuficiente. O extraordinário em Sued é que uma

estrutura tão ambígua consiga fixar-se, por um instante que seja. O surpreendente é uma ordem tão extravagante afirmar-se tão resolutamente.

Com o dogma das cores primárias, o neoplasticismo assumia ostensivamente a arte como pensamento autônomo, *mathesis* ao invés de *mímesis*. Quaisquer referências à natureza eram banidas em favor da formalização de uma linguagem pura. Embora utilizando uma paleta neoplástica (misturando-a porém a um verde e um magenta nada ortodoxos), a tela de Sued movimentava um raciocínio cromático matissiano. As cores chapadas, luminosas, dominam contrastes variados e extremos. Aspiram quase, matissianamente, à condição de cores-ideias, na medida em que carregam o mínimo imprescindível de pigmento e dispensam tratamento de superfície. Substantivas e patentes, estas são cores guiadas para a evidência máxima, votadas à exterioridade. Com respeito ao pequeno óleo a alusão às colagens de Matisse parecerá talvez fictícia. Nas grandes telas essa filiação se exhibe flagrante. O problema, entretanto, é o mesmo: soltar decididamente as cores e ainda assim conservá-las em rigorosa relação estrutural, eis o desafio. Com tal profusão de cores armar uma grade neoplástica, “livre” que seja, seria pelo menos uma tarefa arriscada. Por outro lado, uma “improvisação” cromática presa a um esquema dado ficaria, em tese, condenada ao fracasso. E, no entanto, muito claramente, a pequena tela atua neste ou entre este duplo território. Ela parece somar, ou intrincar, a atualidade abstrata de Mondrian à atualidade sensível de Matisse. Em todo o caso, artisticamente, “resolve” a antítese.

E me apresso em esclarecer o Sensível em Matisse. De fato, ninguém mais cartesiano, ninguém mais intelectual quando o assunto é a razão da cor na modernidade. A distância metódica, a maníaca concentração sobre o problema da cor como *relação*, atestam na obra de Matisse um pensamento pictórico altamente abstrato, sem concessões mundanas. Mas a razão da cor coincide precisamente com a forma elevada da emoção da cor, tomada agora a nível transcendental, como autêntico modo de estruturação do real. O sentimento da cor passa a ser um modo insigne de captação do real. A sua universalidade

estaria implicitamente igualada à universalidade da palavra (Logos). Essa nova universalidade é mais uma prerrogativa da liberdade do homem moderno diante do mundo, mais uma prova de confiança no potencial estético da vida. E essa confiança atravessa o lirismo ingênuo, a empatia imediata com a natureza, porque emana diretamente da força emancipatória da razão moderna. Mas por isto mesmo a autonomia da pintura em Matisse não precisa se fazer às custas de uma atitude agressiva, autoritária, frente à natureza. Simplesmente esta não lhe opõe resistência – a pintura transfigura serenamente a empiria e a natureza, celebra poeticamente a transcendência do mundo do homem.

A harmonia dinâmica de Mondrian postula um valor *Axiomático*, a de Henri Matisse exalta um valor propriamente *Estético*. A pequena tela de Sued, por sua vez, embora sistemática, não reivindica a autoridade de axioma; e apesar da exuberância cromática tampouco anuncia uma celebração estética do mundo. Uma dúvida a percorre e impulsiona avessa tanto à estratificação lógica quanto à depuração estética. O seu efeito como obra de arte, nada desesperador, seria com certeza inquietante. O instável e o estranho constitutivos da vida humana, o drama do mundo enfim, se mostram refratários à racionalização ou à sublimação integrais. Eles vêm portanto assimilados, interiorizados, nas cores literalmente vivas e em suas relações imprevisíveis, na própria serialidade “absurda”. Nem cálculo lógico, nem cotidiano sublime, a tela aparece como momento estético em suspenso, atirada a uma contemporaneidade em tudo e por tudo irredutível a definições à priori. Ela se expõe frontalmente no mundo justo para instaurar uma dialética acerca de seu fundamento e de sua história. Do mesmo modo, acredita firmemente na arte: desde que não venha decretada como tal.

\* \* \*

A tela de Jorge Guinle (óleo s/tela, 36cm x 78cm, 1984) lembra espontaneamente o expressionismo-abstrato de Willen de Kooning. Logo a seguir, porém, torna-se perceptível a distância e a ironia frente ao heroísmo

existencialista característico da *Action-Painting*. Há um quê luminoso demais, leve e matissiano demais, o clima geral é o de uma paródia. Paródia, bem entendido, que ocorre a nível da própria fenomenologia da Action, como uma repetição reflexiva e desencantada do processo. Muito além das imagens, ou meramente os clichês, o que se ironiza é o *telos*, embora problemático, dessa Ação, é a crença mesmo que corroída e angustiada no *Todo*. Sumária, casualmente, o artista agora fecha a borda inferior e uma das laterais do quadro com rápidas pinceladas contínuas e se dispõe a atacar intempestivamente a superfície. O procedimento implica, quase, a prévia anulação do drama gestual expressionista-abstrato – este vai fechando intensamente a trama pictórica até alcançar a superfície para explodi-la na face do mundo. Jamais as imagens flutuariam indiferentes no espaço sob o risco de diluição no ilusionismo e retorno ao esquema figura e fundo que tenta pateticamente violar. A fixação dos limites será, portanto, parte integrante e importante, eventualmente o momento crucial da estrutura.

No pequeno óleo de Jorge Guinle isto acontece e não acontece. A manobra, sem dúvida, atesta a bidimensionalidade do quadro e traz à tona as pinceladas com um peso material. Mas somente para definir o território onde os gestos vão se exercer entre a pura pulsão da pintura e a impossibilidade histórica de pintar – algo de novo, é claro. Sobra uma certa fúria de pintura que, no âmbito da grade cubista, evidencia finalmente a aporia da arte no mundo: sem funcionar mais como “janela”, dispositivo representacional, permanece atrás do “plano” do real, pairando em um limbo imaginário.

De Kooning e seus companheiros desdenhavam o programa construtivo de integração e participação da arte no mundo moderno. O transe da *Action*, contudo, também era movido por um credo radical: nada menos do que a absorção total no Ser da pintura. Os gestos iconoclastas, banais e transgressivos seriam ao mesmo tempo inaugurais, senão míticos – detinham o poder mágico de reassumir e revitalizar o sujeito massificado da civilização tecnológica. O perímetro da tela se negava a ser instrumento ou teatro de coisa alguma – ali e só ali pulsava a possível conquista do nexa, absurdo e precário que fosse, o

diálogo vivo entre biografia e história. A arte voltava inclusive a buscar um contato com a natureza, confundindo-se a ela numa espécie de unidade estranha já ao humanismo europeu clássico. A célebre frase de Jackson Pollock – “Eu sou a natureza” – não é mera declaração panteísta ou simplesmente o cúmulo do subjetivismo dos tempos modernos – talvez seja, isto sim, a extensão insuspeitada e escandalosa do Gênio Natural de Kant, com uma voracidade racional e uma angústia afetiva que curto-circuitavam as conexões entre pintura e natureza. E o novo “pacto” com a natureza era selado escancaradamente *contra* a sociedade. Ele resultava da solidão do laboratório da arte moderna e da solidão do indivíduo anônimo das metrópoles. Impossível separá-las. De positivo, perversamente, havia só uma ausência: a do público, a mediação do senso-comum do qual Kant esperava tanto para a plena realização do mundo cosmopolita.

Sintomática, reativamente, a nova pintura em muitos sentidos quer fazer uma arte do público e para o público. E ser a norma ou o sarcasmo, a nostalgia ou a contrafação de uma arte reconhecível pelo público; o esforço para resgatar qualquer empatia viável, a descrença cínica em qualquer empatia real ou ainda a vontade contraditória de forçar uma empatia qualquer. Diante dessas alternativas, eu diria que o nosso exemplo mantém uma reserva moderna; ao mesmo tempo em que, visivelmente, reage à opressão e à saturação modernas. Em de Kooning a *atitude* moderna prevalecia sobre as obras modernas e seus efeitos compulsórios, estes mesmos que contaminavam o seu próprio trabalho. A grandeza antiacadêmica residia na possibilidade cotidiana de reprocessar a história da arte e daí retirar uma autenticidade existencial. A pequena tela de J. Guinle, ao contrário, é compelida a aceitar de saída o inelutável papel de espectadora da arte. Não há mais como revogar os marcos modernos ou apagar as suas inscrições quase seculares.

Isto, com certeza, não encerra a questão. A arte vive de problemas tanto quanto de soluções. E, no caso, aí ela começa a vibrar – no dilema e no conflito entre espectador e produtor. A situação oferece até vantagens, ardilosas, é verdade. O tema visado é a arte e não uma brincadeira

com a arte. E, no entanto, restam sobretudo o arbítrio, o descompromisso e o humor como estímulos críticos. Por isto o artista lança “no meio” do quadro uma inopinada mancha que contraria regras elementares de composição e institui uma divisão quase rígida entre pinceladas que parecem se compatibilizar por oposição. Quase de imediato o lance evoca Jaspers Johns, o intelectual austero da Pop, desconfiando filosoficamente da percepção, investindo contra o primado da retina na arte, aquele pelo qual Marcel Duchamp nutria lendária ojeriza. Em nada aqui a fatura lembra o drama surdo, esquizo, do tratamento pictórico sutilmente “grosso” de Johns, o seu refinamento um pouco mórbido porque neutro. Mas o borrão ocre/marrom interrompe o jogo desenvolto das pinceladas, decepciona a sequência que o olho luta a todo custo para localizar e reter. O sonho da totalidade está desfeito, a tela se declara cética quanto à verdade única e heróica do campo pictórico. Ao contrário, aposta numa precária solução contingente, na felicidade de um “todo” artístico incerto e provisório; ainda assim “todo”, ainda assim artístico.

E tudo pela afirmação, o prevaecimento do ato de pintar, a transcendência do ato de pintar. Claro, o tempo desses gestos recentes, cáusticos e sorridentes, é o presente empírico – eles recusam a metafísica da história, a da arte e a Outra. O trabalho não quer ser senão a prática “livre e desinteressada” da pintura. Está destinado, pois, a conviver com um paradoxo: no presente cabe inteira a sua razão de ser transcendental. E deixa em suspenso a pergunta moderna por excelência - o que virá a ser, no futuro, a arte? A questão é tão somente a possibilidade do exercício *em aberto* da pintura. A tematização enfática e incansável deste exercício distingue o trabalho de Jorge Guinle. A medida de valor passa a incidir na intensidade e na força dessas manobras que, não sendo propriamente novas, devem ser atuais na acepção premente do termo.

A meu ver a pequena tela resiste assim ao ecletismo, dito pós-moderno, em voga: antes sofre e nega contemporaneamente o peso repressor da modernidade. Neste registro aparecem a sua ironia e o seu transe, desencantados mas ultra-ativos, desiludidos porém nada decadentes. Acatando

os trâmites de um cotidiano anti-sublime, cada vez mais pasteurizado, o quadro evita a pretensão de elevá-lo ou mesmo deslindá-lo. Contudo vai tomar uma distância, encontrar a sua dimensão ética frente à empiria maciça e opaca. Até certo ponto, vai enfrentá-la mediante a inteligência específica de uma pintura obcecada com o percurso complexo de suas pulsões. Em um tempo de saturação histórica não existe sequer o recurso de exorcisar a arte, continuar a “matá-la” modernamente; tampouco o de mergulhar em busca de seu pathos original. Existe, isto sim, a opção de casualisá-la e relativizá-la, embaralhar talvez a hierarquia de seus conceitos e valores. As pinceladas à primeira vista discorrem à vontade – de fato estão empenhadas em “esquecer” a tradição com toda a consciência e determinação. O saber da pintura (seguindo, ironicamente, a lição dos grandes mestres) precisa, como sempre, se transformar em um não-saber.

## Homenagem ao espaço

A obra de Franz Weissmann é o momento clássico por excelência da moderna escultura brasileira. A partir do pressuposto construtivo do Plano, caracterizando a emancipação da arte frente a quaisquer compromissos miméticos, mais ou menos naturalistas, as peças de Weissmann vêm a existir por meio de um claro e decidido ato de espacialização. E assim como não há nada prévio, tampouco este ato pretende aderir, comentar, menos ainda entrar em choque com alguma coisa posterior a ele. A escultura aparece como a própria experiência do Ser do espaço, anterior a qualquer noção de natureza. Esta noção, sim, traz sempre implícita uma certa concepção cultural do espaço. Do mesmo modo, a eventual integração das peças de Weissmann no ambiente será também relativa: antes de mais nada, a escultura aponta para o momento em suspenso, para a raiz da constituição fenomenológica do espaço. Na acepção corrente ela pareceria, com certeza, utópica. Na verdade, ao fundar o próprio lugar em que surge, ela demonstra com toda "presença", em geral inconscientemente, que depende de um determinado ato de espacialização.

### Íntegra e apolínea

Não sendo uma coisa em si, uma entidade, o espaço vai se apresentar como uma das insignes construções humanas. A repotencialização do espaço como "possibilidade" é o único dogma de Weissmann. Todos os seus trabalhos chamam a atenção justamente para as outras possibilidades, as outras formas, os outros estágios que poderiam tomar. Essas variações, essas virtualidades, estão presentes nas peças, iminentes quase. A unidade da obra, íntegra e apolínea, é

sobretudo “aberta” – as suas paradoxais torções e evoluções não aspiram a dominar o espaço e sim a mostrá-lo e liberá-lo enquanto tal. O interior, o conteúdo, é, propriamente falando, o ar livre. Como se cada peça fosse não a ocupação mas exatamente a liberação do ar livre. Dado um certo Plano – virtual, eidético – cada escultura exibiria, em última instância, o percurso através do qual este plano viria a se tornar “mundo”. E, apesar de racional, o mundo dessas esculturas é avesso ao programático – é inquieto e imprevisível. E, porque clássico, não acredita nem na docilidade nem na hostilidade do real; age e se movimenta em função de sua clarividência e maleabilidade.

### **Direcionais e vetoriais**

Por tudo isso o Eu lírico não se afirma aqui através de um embate dramático com o mundo. Ao contrário, deseja se realizar em plena coincidência com ele. Daí que, ao invés da densidade de massa e volume, o trabalho aposte no volátil – todas as suas tensões e distensões são direcionais, vetoriais, nunca radicam “dentro” das obras. Tanto quanto as alusões naturalistas, esta poética rejeita a interioridade problemática em favor da harmonia, embora passageira e instável, entre o Eu e o mundo.

Formalizada estritamente ao retornar a uma convivência serena com a natureza, ao coabitá-la sem conflitos. Evidente, longe de se “naturalizar”, é ela quem culturaliza a “Phisis” e revela o seu caráter eminentemente lógico. E nada talvez comprove isto melhor do que o uso da cor nas esculturas. Ao mesmo tempo em que, na sequência de Anthony Caro (o primeiro a adotar sistematicamente o procedimento), a cor serve para neutralizar as sugestões naturalistas da matéria e reforçar a autonomia da obra de arte, ela acaba, em Weissmann também, por reintegrar as peças ao meio ambiente. Por princípio, a cor desempenha, aqui, o papel de mais um elemento construtivo, acentuando fisicamente a espécie particular de operação de cada escultura – sua tendência à

verticalidade ou à lateralidade, à ampliação ou à concentração, sua vocação expansiva ou introspectiva etc. Nem por isso deixa de assinalar, de um modo privilegiado, uma certa co-extensão das peças à natureza. Em meio ao caos urbano, por exemplo, a cor desperta de imediato no espectador confrontado à rigorosa escultura o sinal estranho de uma memória da natureza. De maneira ambígua, porém: logo em seguida, pela força específica de sua atração lógica, a escultura vai questionar qualquer idéia pronta de natureza e como que exigir do espectador repassar as etapas da constituição original do espaço. A seu modo moderno, necessariamente complexo e paradoxal, portanto, essa escultura procura cumprir a tarefa clássica por definição – a mediação entre natureza e cultura.

## LÓGICA E LÍRICA

Nada mais evidente, a meu ver, do que a perfeição das obras construtivas de Milton Dacosta. E nada mais problemático – ela resulta de um embate com esquemas e dados que seriam, a priori, senão inconciliáveis, heterogêneos. De fato o melhor adjetivo para definir semelhante perfeição seria paradoxal: híbrida. Contradições, como se sabe, nunca fizeram mal à arte, a começar pela própria contradição entre a pulsão artística e o real. Mas a operação pictórica de Dacosta, no Brasil do final dos anos 50, ainda hoje desconcerta, a um tempo rigorosa e assombrosa. O modo como o artista se impôs uma disciplina pós-cubista do Plano, lutando para atinar com a lógica estrutural do espaço moderno, era inseparável de uma carga imaginária que impregnava a ordem da tela com uma densidade inexplicável porque atópica. A solução geométrica da extensão vinha junto com uma intensidade avessa a métricas e limites. Por isto a ordem ficava, afinal, como que incógnita e indecifrável. Os elementos neoplásticos não foram, no caso, simplesmente tomados de empréstimo – foram assumidos pela poética do artista e reprocessados segundo uma fantasia pessoal e intransferível.

O formato mesmo das telas era obviamente inadequado a um projeto construtivo ortodoxo: seria o formato tradicional da natureza-morta, com sua conotação intimista, horizontalidade nítida e discreta. Lógico, havia Morandi e o passado “metafísico” do próprio Dacosta. Em princípio, contudo, não haveria idéia mais infeliz do que juntar Mondrian e Morandi – o produto terminaria mera hesitação construtiva ou mais uma intragável contrafação à la Portinari, ou seja, retirantes “cubistas”, em cenários “surrealistas”, com mensagens “realistas” etc. Mas não, nada disso. Nessa singular vontade de ordem compareciam na mesma medida, exata e estranhamente, tanto a premência da

busca da razão quanto um lirismo singelo do rigor plástico. Coexistiam, indissociáveis, o dilema sensível da razão e uma sensibilidade reflexiva, serializada até, obrigada a pensar e repensar seus percursos e percalços.

Com toda sua clareza e certeza, essas telas acabam portanto enigmáticas. Enquanto o programa de Mondrian transformava até certo ponto o quadro num simples veículo, módulo de uma idéia que deveria se propagar livre e universalmente, independente de suporte, as obras de Dacosta impressionam justamente pela irredutível condição de objetos de arte – coisas voltadas sobre si mesmas, auráticas, algo distantes e refratárias ao comércio com o mundo ao redor; formam assim um todo isolado e denso e, se praticam um equilíbrio assimétrico neoplástico, o fazem para lograr a soberana condição de unidade. Ou, ainda que seja, a condição possível de unidade em meio ao processo de desintegração e indiferenciação generalizado. As manobras mínimas, os cálculos precisos e exíguos, administram o perímetro da tela com autêntico espírito geométrico; mas sugerem, de maneira inequívoca, construções imaginárias. Vá lá se explicar estruturas neoplásticas que lembram, como o próprio artista nomeou-as, *Castelos*; castelos ibéricos, eu diria. Não há como reprimir tais alusões figurativas; também não há como emancipá-las da estrutura para fantasiá-las – ali estão, sempre sutis, complexas ou sucintas divisões planares e pronto.

A presença expressiva da cor acentua ainda mais a ambigüidade intrínseca dessas obras. A sua ação pretende ser substantiva, inseparável da lógica planar; trata-se de cores chapadas, sem nuances, admiráveis sobretudo pela inteligência construtiva que as preside. Dito isto, é flagrante o seu caráter simbólico. Estamos longe da redução formal às *primárias* de Mondrian e sua busca de um estrito coeficiente cromático. As cores em Dacosta conservam a memória da luz rebaixada e dos contrastes sóbrios típicos da natureza-morta; até mesmo a radical uniformidade cromática planar que às vezes alcança deriva, em última instância, da economia característica daquele gênero.

De um modo mais decidido do que o grande Morandi, entretanto, Dacosta elimina os derradeiros vestígios do *claro-escuro* e da *cor local* em

favor de discretos contrapontos cromáticos abstratos. Só que a abstração continua girando na órbita do imaginário – presa a uma certa memória do mundo – e atende a apelos subjetivos irresistíveis. Verificamos, pois, mais uma peculiaridade: telas construídas, anti-psicológicas, dominadas, encantadas até por uma certa atmosfera, em geral sombria. Nos quadros por assim dizer minimalistas reina talvez um suspense; naqueles em que se equilibram e multiplicam várias combinações de elemento há uma inquietude, uma vertigem, um delírio geométrico quase, que chega a evocar Klee. E a plasmar, sustentar, harmonizar enfim todos os conflitos está a autenticidade e a sinceridade imprevisíveis do verdadeiro pintor: a qualidade pesada, castigada, do seu óleo contraria a estrutura, dá interioridade e “profundidade” às superfícies frontais e chapadas. E a pátina da pintura exala aquela espécie superior de luxo que é a antítese do supérfluo. Um vetor expressivo atravessa portanto a ordem e a torna atraente porém algo inescrutável. Assim, ao mesmo tempo em que se aproximam, concretas e atuais, as telas retêm um certo segredo. Daí a resistência, a tensão plástica inesgotável.

O ato de olhar e compreender essas obras pressupõe, naturalmente, o mesmo duplo movimento que distingue o drama de seu vir-a-ser, a capacidade de deslindar a origem sinuosa e intrincada da ordem. Não há dúvida que o artista procurava responder então ao desafio da razão moderna e sua exigência de plena universalidade. Mas na sua medida ambígua, singela e austera, a partir de uma situação forçosamente lateral no sistema da cultura ocidental, essas pequenas telas não deixam de receber de volta o desafio: cabe agora à razão, ao mundo da cultura e à História da Arte enfrentar a sua lógica intensa e decifrar os paradoxos de uma universalidade excêntrica.

## **Brasil: Boa Fé Moderna**

Sim e não. Esta seria a resposta inevitável para a pergunta sobre a existência de uma arte pop brasileira. Ao nível imediato da iconografia, obviamente sim. Em termos de uma poética propriamente pop, não. Pelo menos tomando como critério o pop norte-americano, as diferentes mas igualmente corrosivas e cínicas linguagens de Jaspers Johns, Claes Oldenburg e Andy Warhol, me parece que não. Embora aceitando a dispersão atual, aderindo às aparências difusas e desarticuladas do novo ambiente, a sua lógica voraz porém basicamente anti-reflexiva, o nosso “momento” pop não trazia o conteúdo cético, não exibia a cicatriz aberta do Eu-lírico moderno, um estágio inédito de indiferença, o típico desencanto pop. Não exibia enfim o sorriso ambíguo, sábio e hipócrita, diante daquilo em que se transformará um século de heróica arte moderna – mercadorias e mais mercadorias.

A força do mercado, a capacidade de envolver e recuperar todas as formas, todas as singularidades, as razões e loucuras de Cézanne a Pollock, pela primeira vez era assumida como um dado constitutivo do trabalho de arte. Como uma Verdade da arte. Em certo sentido, isto vai obrigá-la a deixar de ser arte ou simplesmente arte. Se a estética pop opera com uma frieza formal quase neoplástica – pois recusa o drama da realização em favor da reprodução mecânica e impessoal – profundamente ela remonta às vanguardas negativas, dadaísmo e surrealismo, e sua posição crítica frente ao mundo da ciência. Isto é, em última instância, remonta à antiarte. As linguagens pop existem em tensão permanente com tudo o que não é artístico, jamais poderá vir a ser artístico. E de uma forma até mais radical do que os dejetos e detritos dadaístas – o seu

material e o que já está irremediavelmente pronto, acabado e consumido, ou seja, o que não permite Criação.

### **Lance libertário**

A iconoplastia pop foi vivida aqui, entretanto, quase como um euforia – um lance libertário a mais no processo de emancipação do sujeito moderno. Em muitos casos, sem dúvida, uma euforia crítica: a arte finalmente iria se debater no mundo, jogar a sua sorte em meio à sorte comum e cotidiana. Como o Novo Realismo europeu acionávamos um otimismo crítico, antiformalista e anti-institucional, que postulava o fim do museu e o fim da obra – o fim de quaisquer limites para o ato de criação. Em outros casos, mais triviais, havia a euforia ingênua de descobrir o belo em “outdoors” e “comics”, achar um veio lírico possível na própria morfologia das mercadorias. Várias linguagens se construíram e se cristalizaram como uma simples reestetização impressionista da Era dos Mídias. Com todo o seu arsenal de clichês do imaginário urbano-industrial, tais linguagens nada têm de pop – existe um muro entre elas e o virtuosismo esquizo de Johns ou a renúncia melancólica implícita no imediatismo de Warhol. Tudo o que há de sofrido e distanciado na superficialidade anódina das serigrafias de Warhol.

Histórias e referências eram, para começar, se não opostas, com certeza diversas. O pop resultava da intoxicação tanto do Sublime quanto da Ação características do expressionismo abstrato. O que pintar depois deste Todo apolíneo construído em autêntico transe dionisíaco, um Pollock? Depois da intensa e concreta pulsação metafísica de um Rothko? E, sobretudo, o que esperar quando essas duas modalidades de presença da arte no mundo, em choque tão flagrante com a vida vigente, haviam sido quase automaticamente absorvidas pelo fluxo inexorável do tempo, quer dizer, do capital? O cinismo pop é indissociável deste duplo trauma: o aparente esgotamento a formas

modernas e a impotência da arte para instaurar uma presença única, irreduzível, no circuito de uniformização e consumo generalizados. Daí a expressividade genial mas como que travada e contrária da de Johns; daí a extrema sensibilidade visual de Warhol posta a serviço do impacto banal ou brutal da notícia.

### **Papel de referência**

Já no Brasil o pop se apresentava como o ponto de ruptura das ideologias construtivas – ela era o inverso simétrico do Idealismo do Plano: a evidência de sua precipitação geral, demasiado real, chapado e acachapante. Ou então, de maneira abrangente, cumpria o papel de mais uma referência inaugural da modernidade – a cada geração, parece, devemos inventar uma. Naturalmente as coisas se misturavam no trabalho de alguns jovens artistas. Nas admiráveis montagens de Antônio Dias, por exemplo, a narrativa “comic” vinha negada tanto por expressividade visceral estranha ao pop quanto pela diagramação obviamente neoconcreta do espaço. Esta composição híbrida em nada as desqualifica – indica, isso sim, a sua espécie singular de potência plástica.

Graus diversos de intimismos – atestando a dimensão ainda privada de nosso incipiente Eu moderno – distinguiam outras importantes produções dos anos 60; os desenhos de Roberto Magalhães e os objetos de José Resende. Com toda a sua urgência, a agressividade de suas fantasias, essas obras buscavam alcançar exatamente o que para o pop era condição a priori – a esfera pública da arte. A formalização esdrúxula de grande parte da produção brasileira significativa do período atendia à pulsão de exorcisar fantasmas interiores mediante atos decididos de exteriorização. O dilema de Jaspers Johns e Robert Rauschenberg, ao contrário, questionava a possibilidade de cifrar mitologias pessoais válidas em meio a um universo simbólico maciçamente uniforme e

desiludido. Daí as suas paródias dos gestos autênticos, pessoais e intransferíveis, de Pollock e de Kooning. Gestos que uma vez lançados e devidamente recuperados, pareciam fechar a porta para quaisquer outros.

Desta hiper-saturação pública do mundo da arte, Andy Warhol tornou-se o Duchamp. O dândi que compreende a ciência da roleta e, de um modo “blasé”, com elegância matemática, demonstra a equação. Marcel Duchamp, com intervenções mínimas e casuais, realizou uma antiobra por assim dizer monumental. O “Outro Impassível” repetia à exaustão a obra, como a sua adorada máquina. Também esta era “Máquina Celibatária”, entenda-se, improdutiva.

Compreensivelmente a náusea da saturação pública da arte moderna estava ausente da nossa produção dita pop. Simplificando um pouco, poderíamos dizer que nosso pop, herdeiro em muitos sentidos dos construtivismos, carregava ainda uma positividade, uma inabalável boa-vontade moderna. Paradoxalmente, tratava-se de um arcaísmo. A verdade negativa do pop residia justo na antecipação de uma crise inédita da modernidade – ela exigia outro desdobramento reflexivo, produzia um novo curto-circuito nas premissas modernas. O pop introduzia assim uma estratégia política “dentro” do próprio trabalho de arte. Mais uma dúvida em meio a tantas, sem que uma consiga erradicar a outra. Por isto toda arte posterior – empenhada inclusive em desglamourizar os mitos e sintagmas pops – foi obrigada a introjetá-la e rediscuti-la. A arte contemporânea brasileira continua, portanto, a travar um embate surdo e sério com o pop. O que há décadas caducou foi o sucesso pop. O que permanece vivo é a sua morte.

## Goeldi: o brilho da sombra

Para um expressionista do começo do século, o exílio era o verdadeiro lar – isolamento e estranhamento constituíam quase premissas ortodoxas de vida. Oswaldo Goeldi, irresistivelmente atraído para a margem e a sombra do mundo, encontraria no Brasil a pátria exata: oblíqua e obscura. Enquanto o nosso modernismo projetava uma racionalidade estética apta a nos colocar no mapa, a presença aqui de um artista do porte de Goeldi, fossem quais fossem os motivos e as circunstâncias, manifestava a compulsão oposta – a de sair do mapa.

Esse movimento não significava evasão da realidade; exigia, ao contrário, a introjeção incessante narcisista dos seres e coisas cotidianos, a transfiguração incessante do ambiente ao redor pela poética do artista. A força de Goeldi reside justamente na capacidade de fazer o mundo confirmar o se Eu, dobrar-se à sua verdade singular – o que ele nos apresenta, próximo e patente, é um real casual e insólito, sóbrio e patético, vagamente povoado de personagens solitários e aflitos. E não é um registro, um comentário, a tarefa que se impõe ao Eu expressionista é literalmente a produção do real. Goeldi efetivamente submete a diversidade aparente, a fútil variedade da vida, a uma severa redução formal: o seu universo é decididamente metonímico, conforme a medida tangível do Eu. Meyer Schapiro detectou, de forma precisa, o gênio específico de Van Gogh – o de passar, com a mesma intensidade, a qualidade sensível dos objetos e o sentimento profundo do artista. Uma disposição semelhante governa a operação de Goeldi – o *pathos* de distância e irrealidade transpira de maneira física, cada traço, cada mancha ou incisão ficam marcados, indeléveis, no papel. A compreensão moderna do sentido atual da arte rejeita, por princípio,

virtualidades: Goeldi concretiza suas metáforas de melancolia e angústia, torna palpável o absurdo à nossa frente.

O mundo sofre, assim, uma limitação dramática, resumível a alguns poucos signos prosaicos recorrentes ou a típicas alucinações etílicas; esgotável na desolação de becos e quintais ou no passeio grotesco de caveiras grã-finas. Tudo assume uma gravidade metafísica e o conteúdo das cenas importa menos do que a sua precipitação febril sobre o espectador, a surpresa de encará-lo e desafiá-lo, torná-lo enfim poroso à umidade e à maresia ou arrastá-lo num tufão. O lirismo premente de Goeldi tem o Dom de ativar e intensificar as cenas mais remotas e estáticas. Mas o expressionismo aqui não é tanto o de um Eu atravessando o mundo com sua crescente expansão quanto o de uma certa empatia, sinuosa e sutil, que vai tomando seres e coisas até convertê-los em matérias da alma; da sofrida, quem sabe extinta alma. A rigor, o real acabaria uma projeção transcendental do Ego. E nada detém essa projeção: as coisas adquirem um aspecto pungente, saturadas de uso humano; os seres, por sua vez, misturam-se às coisas como um elemento a mais da paisagem. A atmosfera impregnada de espiritualidade, uma espécie de emanção moral generalizada transforma a terra numa imagem ideal degradada. Homem e natureza, no entanto, convivem indistintos e sem hierarquia: o mesmo tratamento gráfico, nervoso e conciso, os distingue e os atira à própria sorte, vítimas das mesmas intempéries.

Não existiria mais, portanto, a separação clássica entre natureza e cultura. A voracidade da razão moderna consumiu o *quid* da natureza para rebaixá-la à condição de reserva industrial; a voracidade expressionista atua a partir dessa inelutável consigna moderna mas o faz de modo negativo, cético e rebelde – o seu tema obsessivo é o vazio existencial da Era da Ciência, a miséria das relações propriamente humanas em meio ao processamento ininterrupto de relações lógicas. Já virou truísmo constatar a nostalgia do mito, a ânsia metafísica ou a religiosidade problemática da maioria dos expressionistas. E é fato que toda a modernidade germânica, nas primeiras décadas do século, é mais ou menos indissociável da sentença de Zarathustra – a

morte de Deus constituía o evento crucial a ser exorcizado. O nosso Goeldi seria localizável nesse contexto, com certa circunspeção todavia. A sua atitude permanece a de um sujeito-mônada, um *cogito* que não encontra mais a contrapartida de um objeto íntegro – daí as inevitáveis fragmentações, as desproporções e os deslocamentos envolvendo homem e mundo; daí também o transe austero no qual são realizados muitos desenhos, irretocáveis em seu frenesi. Nenhum claro indício, entretanto, de nostalgia mítica ou fervor religioso. Goeldi se permite apenas, com traços secos e agudos, explorar o vazio do real; como se a economia da vida não consentisse sequer êxtases místicos e as atribulações cotidianas, o choque da dignidade pessoal com o jogo mundano, o álcool e a ascese da vadiagem exaurissem toda a existência. Há, contudo, pulsando latente, a ausência de Deus, a ausência do espectador ideal — este é visivelmente um mundo órfão cuja finalidade dissipou-se numa agitação feroz e incongruente, ao sabor do vento e da chuva. Embora, com toda a certeza, seja ainda Ele o responsável pela culpa que se abater, inexorável, sobre o desejo clandestino de tais personagens. A mácula do pecado, na versão protestante puritana, caracteriza essa visão sintomaticamente restrita às áreas de transgressão social — ao álcool e ao delírio, ao crime e à prostituição, às ocupações refratárias à divisão do trabalho, a fantasmagóricos pescadores, sinaleiros, etc.

Nada integra, enfim, a rotina solar do cidadão da metrópole. E, no entanto, praticamente só a cidade interessa ao artista – as margens urbanas esquecidas e rejeitadas, bem entendido, de praias e bares furtivos, sem cidadãos propriamente: com parques e pequenos anônimos de vidas esquivas e mórbidas. Anteriores às classes e categorias, anteriores ao Princípio da Identidade, pessoas que apareceriam e desapareceriam no limite mínimo da humanidade. E cabe justamente ao artista a missão de revelar a beleza plástica universal do andar trôpego dos bêbados ou a virtude metafísica do guarda-chuva, nossa frágil e débil proteção contra o destino. Aí, só aí talvez, deve comparecer a arte para enaltecer terrenos baldios, ladeiras e velhos casarões de um longínquo porto da América do Sul e lhes conferir valor histórico. E mais, conferir-lhes a glória

obscura de resistir a um progresso que abolirá impiedosamente a grandeza básica e elementar dos párias. De certo modo, para Goeldi, o anônimo humilde e disperso assinala o último reduto do humano frente a violência da lógica.

O artesanato da xilogravura, a aplicação constante sobre os rudimentos do desenho, sem nenhuma afetação de virtuosismo, atestam a profissão de fé de Goeldi: a recusa da máquina e da produtividade mecânica. Mas, não resta dúvida, é como sujeito moderno, perplexo e cindido, que ele trava um embate diário com a matéria bruta – consciente da autonomia da arte diante da natureza, apoiado nos estritos limites bidimensionais, por princípio avesso a ilusionismos. Figuras e planos interagem e respondem ao mesmo apelo urgente, coincidem em seu vir-a-ser e garantem o todo denso da obra. Este não é um mundo arcaico e sim o lado da sombra do mundo moderno, ali onde a razão iluminista segregou uma inesperada e inédita barbárie. Sem resquícios de populismo, sem denúncias piegas, Goeldi afirma a pária universal como o paradigma humano. Eis o que seríamos todos: figuras ilhadas buscando sofregamente uma razão de ser, alguma tênue e precária razão de ser. Teríamos aí não só um filho de Van Gogh e Munch, um primo de Kafka, também um irmão mais velho de Beckett e Giacometti.

Ao Eu atópico corresponderão um real desconcertado em planos e contrastes de luz e sombra que se cruzam e esbarram, um espaço tenso e rígido porém indefinível. As perspectivas eventualmente se multiplicam e confundem mas não há, nunca, horizonte. Mesmo quando dois pescadores perscrutam o mar, a excessiva proximidade, o caráter quase chapado da cena, torna indivisível o horizonte, fundindo corpos e ondas, sombras e nuvens. A sensação inquietante de infinito não vem da ilusão de profundidade – vem muito mais da memória do Todo que a cena recortou. A drástica economia formal, repito, constitui o principal e paradoxal recurso expressivo – dela se infere e constata o que falta e angustia. E o que falta, nessa demonstração por absurdo, é exatamente o concerto do universo, a unidade do cosmo.

O apego íntimo do artista às coisas, a força empática que as traz à tona, tão singelas e humanas, anunciam que também elas sobrevivem por si mesmas,

carentes e desassistidas. O comércio entre homens e coisas parece ser o único vínculo afetivo estável neste universo onde faltam a comunicação entre os homens e a garantia da providência divina. Seria necessário descer até uma fenomenologia dos gestos e climas em Goeldi para apreender e analisar, por exemplo, a qualidade intrínseca dessa umidade tão carioca, quintessência tropical muito mais verdadeira afinal do que tantas alegorias de brasilidade. E esta autêntica osmose expressiva com a vida ao redor exclui, como supérfluos, detalhes e generalizações – tudo o que aparece é num sentido maior, mais intenso e essencial, do que nomes, adjetivos ou conceitos. A evidência plástica suprime, de saída, o discurso verbal. Isto é ainda mais admirável quando se sabe que a poética do Goeldi – dado comum a todo expressionismo – carrega forte acento literário. Apenas, o literário aqui se consubstancia de imediato na visualidade, não é acrescido *a posterior*, muito menos premedita ou orienta a linguagem do artista.

A superação da mimese tradicional talvez seja o axioma expressionista fundamental: não pode haver mundo prévio à ação do artista. Goeldi, no caso, vai instaurá-lo mediante traços duros e comovidos, estruturá-lo segundo uma economia dramática original. Todo o resto – o real vigente, instituído como tal, a vida dita natural e corrente – está sumariamente subtraído: não chega sequer às aparências. A verdade do século otimista se mostra, em última instância, através de seus recalques – na visão pessimista de detritos humanos e industriais. O segredo e a sombra prevalecem, assim, sobre o *logos* da ciência e sua moral da verdade. A geometria do progresso – à certeza de linhas contínuas que tendem a um infinito pacífico – Goeldi contrapõe rigorosos conflitos de planos, dilemas de luz e sombra.

## Ensaio de silêncio

### I

Pela estrada e nada  
a espera célere  
pelo vento que encerra  
brilha um vazio  
prenúncio e calma  
a sombria equação do sol:  
mais um dia a menos

### II

Nascido cavalo há cem anos  
não sobrevivi  
aprendo o mundo incauta  
perplexa fera  
terei sido com certeza  
velha e delicada condessa  
(maneiras suaves, moral severa)  
sigo distinto a vida  
intacto o destino  
o protocolo a rotina sabiamente  
desatino  
anoto aéreo um diário  
delírio contrito  
pasto em sombra  
somente assisto

### III

Clara simetria de vida  
dias dispersos difusos  
rigorosos porém  
descrevem um arco exato no tempo  
perfeita meia-lua de sol  
os dias passam a melancolia dos dias  
clara geometria críptica  
círculos cubos ou elipses  
série terrível e amável a vida  
ah terminável porém  
Em qualquer singelo simétrico dia  
acabam ao acaso abruptos  
noturnos os dias

### IV

Um dia calo  
nem mais um humm  
segredo lunar  
deserto de verbo  
areia sentenciosa do imenso vazio comum  
calo a alcatéia do silêncio  
delírio seco e surdo  
calo a noite polar tropical  
o branco barroco  
aranha urso elefante  
calo o caos mínimo  
o milagre da palavra  
e a palavra nada

## Entre páginas e ruas

Os trinta e poucos poemas de “Páginas Amarelas”<sup>1</sup>, de João Moura Júnior, parecem trilhar um estranho caminho do meio, procurar a virtude numa temperança árdua e precária, quase laminar. Entre o conhecimento, o convívio erudito e passional com a grande tradição poética e o desejo de inscrever o seu poema no centro da própria vida pessoal, o poeta vive em estado de oscilação permanente, entregue à tarefa incessante de relativizar o Absoluto. Cada poema deverá ser um todo autônomo e auto suficiente, sem nada a justificá-lo senão a potência formal do logos poético. E, no entanto, muitas vezes se resume à síntese de situações cotidianas ou a uma súpula irônica e circunstancial que pretende abarcar o destino.

Nada de antropofagia, pelo menos ao nível de modelo de estratégia cultural. Não há propriamente antagonismo entre as partes e sim obsessão e osmose. A natureza histórica e existencial do embate tampouco permite progresso linear ou simples assimilação orgânica. Ler Pessoa ou Kaváfis, por exemplo, é uma experiência traumática capaz de abalar qualquer vocação. Por isto mesmo, é também um convite irresistível a fazer poesia. Antes de mais nada, portanto, esses poemas medem distâncias: justo para saltar no (quase) vazio, isto é, no espaço exíguo onde um Eu possa ainda praticar poesia. E fatalmente será um Eu modesto e incerto, diferenciado ao extremo, isolado que está por essa prática social surda e algo esquizóide. A grandeza ideal da poesia corresponde, inversa e inapelavelmente, a sua insignificância no mundo. Eis

---

<sup>1</sup> Com lançamento previsto para o próximo dia 16, pela livraria Duas Cidades, dentro da coleção Claro Enigma.

entretanto o topos onde a improdutividade básica do indivíduo encontra a figura do autor para produzir textos vivos e autênticos e a longo prazo, quem sabe, patrimônios coletivos.

A dicção culta, afinada por múltiplas e reiteradas leituras, destila assim a química complexa da simplicidade aparente. E o texto associa a densidade das referências literárias ao aspecto volátil da sentença coloquial. Veja-se a irretocável “Canção dos Bares” e sua habilidade de extrair sério humor metafísico da sucessão empírica:

dias e dias  
meses e meses  
anos e anos  
entreteve esta bunda  
um comércio com bancos de boteco  
repetiu périplos etílicos  
que o fígado consternado acompanhava  
cerveja vinho cachaça genebra gin vodca  
/uíque traçado conhaque sangria  
você acaba de ler talvez o meu melhor verso  
no fundo do corpo repousa a fada  
os bares são a comprovação de que a terra se move  
pois a terra que não se move não tem bares

Todo o domínio e a elaboração da língua que compareceram para construí-lo desaparecem em favor da evidência imediata do poema. Ao contrário da esperteza marginal, que dribla o autor para substituí-lo pelo eu empírico momentaneamente investido do título (mas apenas momentânea e até inadvertidamente), a poesia de João Moura começa por incorporar seus

impasses, digamos, hermenêuticos – imaginário pessoal e literário prontamente se confundem e tornam difícil distinguir um perfil nítido do poeta.

Em parte por causa desse enfrentamento mesmo, “Páginas Amarelas” atende ao único critério de julgamento válido para qualquer volume de poemas – o de provocar poesia. A forma é com frequência convencional, ainda assim surge sábia e espontaneamente; os temas chegam às vezes a se aproximar da paródia mas atestam positivamente a singularidade do Eu. Uma inteligência inflexível do ambíguo e do relativo talvez seja, em última instância, a técnica paradoxal necessária para lidar com a ameaçadora porém fluida ordem simbólica moderna. Daí o primado das repetições reflexivas indefinidas sobre o círculo perfeito da autoria, a compulsão estética solitária e independente presidindo sobre eventuais considerações e projeções culturais.

Já o tema subjacente a quase todo o livro, da inadequação crônica ao universo da competição desenfreada, do jogo amoral dos interesses, assinala o “pathos” viável a um ascetismo contemporâneo – certo grau de renúncia, nada heróico, nada masoquista (e um pouco das duas, compreendam) como que indispensável para garantir a constância da tensão poética frente à indiferença generalizada. No isolamento casual, involuntário, o poeta adquire o seu estatuto social. Mas, em outro registro, “Páginas Amarelas” talvez insinue a tese de que só atuando nos limites entre as páginas e as ruas, a lírica viria a conquistar sua materialidade hipotética e, por princípio, interrogativa – semi-real, semimetafísica?

Em muitos sentidos, mais do que flagrantes, a prosa do mundo tende a despojar a nova poesia de composições ideais, rimas preciosas e mitologias cifradas para incitá-la a uma produção plana e atual; não impede que essa produção consiga negar a própria estrutura do mundo pelo empenho fanático na busca da qualidade formal. Até Segunda ordem, como declinou o Outro, esta vida não presta”. Longe já do chavão de maldito, o poeta será o sóbrio sujeito atento ao coeficiente residual de poesia em todos os discursos. Entre os monumentos da tradição e a pasta da empiria, ele sustenta uma fala mínima e íntegra que apela à verdadeira e irrefutável medida da língua: tudo o que foi

dito existe sobretudo para estimular o que ainda não foi dito. Acabaram-se os poemas gloriosos, plenamente universais, restam possibilidades de poesia. Dai o imperativo do trabalho de linguagem incansável, quase impessoal: para efetivá-las ao máximo. Todo o mundo sabe, ler ou escrever poesia é pura perda de tempo: cada vez mais se revela entretanto uma das poucas formas de justificá-lo.

## O jeitinho moderno brasileiro

A constância das comemorações da Semana de Arte Moderna de 22, ao longo dos anos, acaba naturalmente por depor contra ela. Em dois sentidos: primeiro, atenta à sua propalada rebeldia ao torná-la um objeto predileto de culto institucional. Até aí, nada demais: os escândalos das vanguardas terminam quase sempre em clichês da história da arte. Depois, e mais gravemente, porque essas cerimônias recorrentes não deixam de ser um modo de compensar (e contornar) os vários impasses que caracterizam o destino problemático da modernidade estética brasileira.

É inevitável a suspeita de que o próprio perfil da Semana presta-se a uma recepção ligeira e irrefletida. Sob o signo de uma temporalidade corriqueira, simpática casualidade moderna, ela ostenta um aspecto ocasional, a marca do esporádico. Daí a forma frágil e algo inconsistente de seus símbolos triunfantes – ao marasmo do tempo colonial ela contrapunha uma velocidade moderna capaz de cifrar o Brasil em imagens prontamente acessíveis e comunicáveis. E a fácil propagação dessas poucas imagens tende até hoje a substituir o contato público efetivo com as linguagens modernas brasileiras.

Ao dispor sem maiores mediações ou especulações compromissos estéticos heterogêneos, a Semana repetia involuntariamente o sincretismo colonial, embora incorporasse, numa esperta manobra moderna, a dinâmica do cotidiano urbano industrial. Assim um “Estilo Léger” tropicalizado, com um astuto toque literário, adaptava-se à técnica rudimentar de Tarsila e, mediante soluções tão ousadas quanto ingênuas, vinha a ser o veículo adequado para uma pintura que procurava captar a nova mecânica social. Mas, flagrantemente, desconhecia a Dimensão do Plano e sua vocação para o Atual – a tela fixava

uma imagem virtual do funcionamento do mundo ao invés de atualizar o seu processamento plástico.

O que cansa e chega a irritar, contudo, é assistir à processão cívica da Semana, sua ascensão à categoria de Símbolo da Modernidade Brasileira. Preferir ainda agora a incipiente plástica modernista à nossa diversa e mesmo complexa aventura artística desde os anos 50, francamente... A obsessão por uma Semana ameaça nos colocar à margem do tempo. O embate com a nossa modernidade começa por exigir a superação desse fascínio plástico-literário meio piegas em favor de uma atenção intrínseca ao pensamento visual. A nossa histórica insensibilidade, de raízes lusas, ao fenômeno visual, estende-se ao período modernista. As várias versões da Brasilidade teriam eventualmente entre si diferenças cruciais – dividiam, no entanto, uma notória incompetência para dar conta da verdade plástica das obras mais importantes, se não as únicas a merecer propriamente o título de Obras, do nosso modernismo. Os traços locais, singulares, de dois expressionistas universais, Segall e Goeldi, exilados voluntários, culturalmente vinculados ao país, passaram a rigor despercebidos no registro estético. Quando muito, sobretudo com relação a Segall, ocorriam tentativas para abrigá-los sob o verbo ideológico dominante. E toda a ginga antropofágica subsequente não foi maleável o bastante para enfrentar o dilema “brasileiro” tão atraente de Guignard.

Sem enxergar o mais interessante, não admira que assimilássemos grosseiras contrafações, a ponto de eleger como herói moderno esse inexplicável (ou, retrucariam os pessimistas, por demais explicável) Portinari. Ainda ansiamos de fato por uma leitura substantiva dos esquemas formais modernistas de maneira a situar pelo menos o eixo de continuidades e rupturas da arte brasileira do século XX. E sair a investigar, por exemplo, o processo de transição que vai de Tarsila e Guignard até Volpi. Notou-se, com propriedade, a economia formal que Volpi teria herdado de Tarsila; examinou-se, porém, sequer à guisa de hipótese, a persistência de uma poética do Lirismo Singelo, sua forma de impregnação ambígua na elaboração de nossa pictórica moderna, que se transmite de Guignard para Volpi? Ou, arriscando um pouco, a

surpreendente correspondência entre o traço singelo das paisagens de Tarsila e a monumentalidade de inspiração mimética do risco de Oscar Niemeyer? Provavelmente não, ocupados que estávamos em extrair de telas, esculturas e tudo mais os indefectíveis critérios e índices de Brasilidade. Ao que tudo indica, passamos sete décadas observando os mesmos escassos exemplos – três Anitas Malfatti, quatro ou cinco Tarsilas, algumas peças de Brecheret – a contemplar a modernidade que não alcançamos. Enquanto, para arremata, não olhávamos as gravuras e os desenhos de Goeldi que até hoje intrigam a nossa percepção.

O Brasil culto, muito compreensivelmente, aparecia como uma paisagem pequena aos olhos dos pioneiros modernistas, uma idéia de poucos que lutava-se para ampliar a todos.. Por isso cabia em vastas sínteses estéticas que talvez aspirassem a uma eficácia mítica: cumpriam o nosso rito de passagem para a modernidade. Semelhante redução abstrata promovia também um desejo de positividade moderna, como prova a rapidez da sua propagação. Todo o problema é que em parte o fazia, paradoxalmente, às custas da conquista cultural moderna por excelência: a autonomia da experiência do Eu lírico moderno e sua entrega total à aventura da obra. Era evidentemente, e, diga-se, anacronicamente, a estranheza entre nós do próprio nexo moderno de obra, a impor-se frente a quaisquer compromissos, o que finalmente impedia a difusão pública da arte extraordinária de Goeldi; e constrangia, tornando surdo e equívoco, o diálogo com o trabalho erudito de Segall; e o que quase desfigura o talento de Guignard sob o peso de tantas concessões que vieram a limitar seriamente a sua prática de pintor moderno.

O exercício consciente desse Sentido de Obra na pintura de Volpi, a partir do final dos anos 40, assinala um progresso material do mundo de arte brasileiro. Não seria leviandade nem sacrilégio afirmar que, no contexto modernista, tal lírica genuína e envolvente, sem outro argumento mais forte do que a fidelidade a si mesma, não encontraria condições para se impor e desenvolver. Daí em diante, discutiríamos com prazer mais de uma dezena de obras que construíram efetivamente uma Visualidade Moderna na Brasil, se a

frase não soasse um tanto absurda – de imediato teríamos que explicar o contrasenso de uma visualidade praticamente invisível. Em todo caso, obviamente, por sua densidade e seu alcance, toda essa arte não caberia numa Semana. Reclama com urgência, isto sim, a sua parcela de realidade, uma presença e uma inteligibilidade públicas cotidianas. Mesmo porque, nunca se sabe, pode muito bem estar a caminho a Semana de Arte Pós-Moderna.

## O eterno inquieto

As últimas telas de Iberê Camargo assustam e encantam, ao mesmo tempo. Assustam pela sobriedade terrível com que põem em evidência o drama do sujeito moderno, aparentemente no estágio final de dissolução; encantam pela qualidade da matéria pictórica que resistiria, paradoxalmente, a todas as violências e degradações. Diante do presente incerto e conturbado, frente à dúvida “nuclear” quanto ao futuro do mundo, a resposta do artista é urgente: os seus gestos decididos e abruptos se precipitam e incrustam imediatamente na superfície da tela e criam espaço denso, calcinado, intensamente pessoal e singular. Massa de energia, quantum imponderável de real, em meio à diluição generalizada. A rigor, essas pinturas não se oferecem à contemplação e sim à absorção. A começar pela escala enorme, elas existem para serem experimentadas, pelos poros, com o corpo todo.

Mas a atualidade premente das telas – o seu impacto quase brutal – deriva também do caráter lento e destilado da técnica de Iberê, da tradição moderna que resgata e repotencializa. A exuberante matéria pictórica garantiria assim, no cotidiano instável e anódino, uma identidade transcendental. E reafirmaria aquilo que a volátil sociedade de consumo prefere ignorar: a ação inteligente do tempo, o peso de verdade do tempo, a rotina de trabalho capaz de tornar atraentes e pulsantes essas tintas, capaz de assegurar a gestos tão intempestivos a certeza de não errar, não conseguir mais errar.

Sem dúvida um trabalho como o de Iberê Camargo compreende uma ascese com fortes conotações éticas. Esta é uma característica do expressionismo desde Van Gogh. Nessa modalidade latina de expressionismo, porém, estão curiosamente ausentes dois outros impulsos básicos do expressionismo nórdico, flamengo ou germânico – a religiosidade e a

imaginação. Contra a dissipação dos valores, a iniquidade da vida, Iberê não propõe um mito de redenção, tampouco recorre à liberação do imaginário. Justamente parece se aferrar à simplicidade e casualidade diárias e recusar tudo o que estiver fora do alcance das mãos e dos olhos. Para transfigurá-las, é claro. Quase como se a tarefa do pintor fosse a de salvar o momento íntegro, o instante vivo, do fluxo de irrealidade corrente. Por isso talvez a inesperada participação, neste universo trágico, de humores diversos e irreverentes, as ironias e os sarcasmos eventuais, a aceitação do ridículo enfim.

O *pathos* seria, a meu ver, incontestavelmente expressionista: só a atividade transcendental do Eu sustenta o mundo enquanto tal. O “método do improvisado”, contudo, remontaria muito mais a Picasso – sente-se logo que o ato da pintura prevalece sobre temas e sentimentos e não pode haver distância entre pintor e quadro. Vendo as novas telas, também fica quase impossível não associá-las aos retratos de Giacometti (outro latino, suíço-italiano). Aí comparece a mesma atenção obsessiva à erosão do tempo, a mesma impregnação dos traços e vestígios da vida. Em ambos sobretudo brilha a luz mortal do homem. Com a existência comum vazia e insípida, venal e banal, a realidade da morte assume um caráter positivo, transforma-se até numa fonte paradoxal de vitalidade. E se, como disse o artista, o seu quadro é um diálogo com a morte, creio que uma das surpresas da exposição é a energia extraordinária que irradia.

É necessário acrescentar, seguindo o paralelo, como as figuras recentes de Iberê resultam de um processo de dilapidação ainda mais drástico do que as de Giacometti dos anos 50 – o curto-circuito de figura-e-fundo é mais patente, a aproximação da superfície mais “perigosa”. E o que é sintomático: a interiorização das figuras dos anos 80 acaba ainda mais residual. Encontro nessas telas a espécie de tensão que me parece imprescindível a toda grande arte. Algo que não deveria dar certo e dá – calcados na matéria espessa e resistente, remexida e remoída, aparecem exatamente gestos dispersos e fugazes, autênticos flagrantes daquele movimento que Hegel considerava próprio do homem – a pura inquietude de vida.

## Criaturas de pintura

Sem exagero, acredito, a obra de Iberê Camargo encarna hoje a pintura moderna no Brasil. A imagem, corriqueira, adquire no caso valor expressivo de verdade: as suas telas parecem efetivamente encarnar a pintura. Numa acepção muito específica, inclusive, ao reenfatizar dramaticamente a origem corpórea da concepção de Forma ocidental. Um embate contemporâneo, incerto e saturado, com a gênese e a história da forma na tradição pictórica do Ocidente seria talvez o mais próximo que se poderia chegar de uma caracterização concisa dessa pintura profunda, mas de impacto imediato, com acentos trágicos porém avessa à grandiloquência, tão ardentemente individualista quanto generosamente pública.

A própria noção bíblica de criação e de obra vê-se questionada pela raiz nesse esforço para sustentar a visibilidade do real no momento mesmo em que este ameaça vacilar e diluir-se em aparências anódinas, simulacros inócuos ou no mero exibicionismo do catastrófico. Um quadro recente de Iberê Camargo resume uma autêntica arqueologia da forma – a sucessão e a supressão concomitantes dos gestos repassam todas as fases instituídas da Figura no ocidente para descobrir novas criaturas de pintura que anunciam justamente formas últimas, calcinadas, mas, afinal e sobretudo, Formas. Assim, nada menos do que nossos conceitos genéricos do Digno e do Íntegro sofrem uma inversão drástica, pois só às custas de uma empresa terrível de liquidação e agregação se torna possível agora “depurar” a essência do fato plástico. Tais figuras, íntegras e dignas em sua sabedoria ou idiotia trágicas, resultam obviamente de todas as desfigurações imagináveis.

No limiar da modernidade, Goya antecipou os horrores à espera da imaginação livre moderna no ato mesmo de exorcizar os persistentes fantasmas feudais. Iberê Camargo, no curso da modernidade tardia, constata a impotência

da imaginação criativa perante a enormidade opaca da realidade contemporânea – só lhe resta escavar e escavar a essência histórica da pintura até ressuscitar a sua atualidade.

Diante de sua flagrante inutilidade social, a pintura se revolta e empenha-se desmesuradamente na afirmação de seu valor autônomo como coisa qualificada, pensamento abstrato, absurdo expressivo que seja. Semelhante paroxismo de trabalho acaba por produzir presenças inúteis que, graças à sua inteligência e a intensidade emocional, acusam por contraste a futilidade da maior parte das presenças vigentes, simplesmente descartáveis porque ausentes quanto a si mesmas.

Uma vez mais, compulsivamente, uma lírica moderna exerce ao extremo o seu autoconhecimento para reativar uma pulsão estética primitiva, anterior a regras, modelos e ideologias. Talvez resida aí o motivo básico da vinculação da poética de Iberê Camargo ao expressionismo. A razão estética emancipada foi e continua a ser obrigada a formular ela própria o antídoto à sua incontrolável voracidade intelectual. Todo o saber acumulado sobre a pintura volta-se contra si mesmo a partir do momento em que o desejo de pintar exige a pintura. E já a frase canhestra, redundante, exprime a impossibilidade de uma solução pacífica, ou mesmo dialética, para o conflito.

Fatalmente, portanto, a sorte da pintura de Iberê Camargo decide-se inteira na agonia do Ato de Expressão. Difícil, contudo, lograr uma compreensão íntima do Ato de Expressão. Para efeitos deste artigo despretensioso, digamos minimamente que ele é tudo menos a visada de um sujeito sobre um objeto. De fato, cancela tanto a subjetividade do sujeito quanto a objetividade do objeto para reinstaurar o fenômeno original do homem no mundo. Carretéis, abstrações informais ou ciclistas, Iberê Camargo sempre foi o apaixonado pintor do enigma da familiaridade do homem com a terra. Aí radica o nosso poder de figuração, o que entre outras coisas explica *en passant* por que as telas de um mestre moderno chegam com frequência a evocar inscrições rupestres. De toda maneira, sobre o linho ou sobre a pedra, trata-se da mesma linguagem: signos plásticos e sua ânsia de figurar. E foi preciso uma revolução,

a revolução da arte abstrata, para que a cultura ocidental se dispusesse a reconhecer a autonomia do “logos” plástico.

O gênio é sempre oportuno, discordar parece-me de um pessimismo atroz. Que tenhamos gerado uma pintura capaz de enfrentar com semelhante desenvoltura e gravidade os impasses e as desilusões da modernidade, eis o que pelo menos nos dispensa – a nós, híbridos da cultura ocidental, por isto mesmo condenados a repensá-la continuamente – de levarmos a sério todo gênero de contrafações ditas pós-modernas. O que, por favor, não declara intenção de erguer a obra de Iberê Camargo à categoria de modelo para nossa arte contemporânea. Repetiríamos nossos arcaicos, mas sempre renovados, costumes coloniais para traí-la inapelavelmente. Se de alguma coisa, a poética intransigente de Iberê Camargo seria um modelo do axioma básico da liberdade moderna: que cada um seja, na máxima potência, aquilo que é.

#### Ciclistas metafísicos

O trabalho de Iberê Camargo foi, desde o início, uma luta para aceder à plena dimensão da pintura, como a concebe a tradição ocidental a partir do renascimento, num país onde ela praticamente inexistia. Em certo sentido, portanto, sempre aspirou à condição de pintura culta. A sua vocação moderna só lhe seria acessível às custas de um embate profundo com a tradição. Compreender Picasso, por exemplo, implicava estudar e absorver as lições de Velásquez. A vontade de refazer radicalmente a pintura, que de certo modo anima todo grande pintor, significava inevitavelmente um processo histórico. Quer dizer: para o pintor da verdade do EU, o adepto da lírica da angústia pessoal e da independência solitária, tipicamente moderna, a afirmação de sua condição irreduzível de artista passava pela árdua conquista da universalidade por parte de um sul-americano. A integridade, a intransigência, até que caracterizavam a sua obra, começam pelo reconhecimento lúcido de sua origem

singular, lateral, que exige um esforço ininterrupto de aculturação. E isto exatamente para garantir ao seu transe pictórico, avesso a todo e qualquer compromisso, o direito de cidadania no mundo da arte. O seu destino expressionista ganha assim um caráter agonístico ainda mais pronunciado – só através da atualização mais e mais acirrada do próprio real da pintura é possível alcançar a liberdade de pintar por si mesmo.

A busca pela verdade da pintura coincide naturalmente com a ânsia por uma verdade humana. Na produção recente de Iberê Camargo, mais do que nunca, cada tela é o drama para materializar um sentido humano que a própria realidade parece desprezar. Em última instância, cabe à arte nada menos do que a tarefa de sustentar a consistência do mundo visível no momento em que este ameaça diluir-se completamente em imagens – mera sucessão de estímulos sensíveis que servem apenas para cifrar as aparências na lógica do consumo. Sem exagero, semelhante tarefa acaba por envolver o questionamento da própria idéia de Criação, como herdamos da metafísica judaico-cristã. Posto de maneira sumária, o problema toma a seguinte feição: como manter e repotencializar a Criação – nosso modelo, até segunda ordem, para explicar a gênese do real – num mundo em que, seja pela repetição mecânica, seja pela iminência da catástrofe nuclear, ela seria cotidianamente negada?

Nem símbolos, muito menos caricaturas, nem mesmo personagens, os *Ciclistas* de Iberê Camargo talvez sejam finalmente *criaturas*, na acepção básica e elementar do termo. É legítimo até especular se não estaríamos frente a uma das últimas grandes formulações plásticas da noção de Figura. E já que se movem obviamente no terreno da inquietude e da dissipação – estranhos por definição à ordem do Eterno – não se pode falar em arquétipos. Faltaria desde logo a essas criaturas a contrapartida do Criador. Sintomaticamente algumas telas assumem mesmo o aspecto de inscrições rupestres, a testemunhar a perplexidade primitiva da fera humana. Nada, porém, mais distante de qualquer brutalidade tosca do que esse virtuosismo pictórico, talvez inédito na história da arte brasileira. Pois toda essa atmosfera sombria, pós-hecatombe termina prontamente redimida pela intensidade de seu brilho estético – o que quer que

ainda sobre de autêntico e positivo na idéia de Beleza, encontra-se com certeza aqui.

E todo esse conflito aparece consubstanciado plasticamente nas relações entre forma e matéria. É fácil inadvertidamente pensar que tudo cede aqui à volúpia incontrolável da matéria. Tanto o senso do volume quanto a qualidade cromática seriam sacrificados em favor de uma pasta de pintura a revolver sobre si mesma obsessivamente. É flagrante, contudo, a extraordinária homogeneidade da luz, essa espécie de coerência intuitiva integral que distingue a boa da má pintura. E é o sábio domínio da Forma, no sentido estrito de processo intrínseco de individuação, que torna convincentes (e comoventes) essas figuras deliberadamente primárias. Tal ascese de pintura, a um tempo violenta e sutil, emprega uma dialética da diferenciação e da indiferenciação que parece rediscutir visceralmente a noção-chave para a construção cultural do EU no ocidente – o Princípio de Individuação. De certo modo, cada tela realizaria aqui o milagre de conservar a sua unidade após tantos ataques intempestivos, após múltiplas decisões e contradecisões, aos quais deve entretanto a sua existência. Daí, sem dúvida, a enorme carga de energia que concentram e propagam.

### Carretéis

Uma análise rigorosa e circunstanciada sobre o processo de transformação dos Carretéis de Iberê Camargo, desde a sua adoção como objeto privilegiado das naturezas-mortas, no início dos anos 50, até a sua plena afirmação como signo plástico autônomo, seria certamente manobra crítica das mais construtivas no Brasil de 1994. Entre tantas coisas, lembraria que a partir dos anos 60 – e à margem das ideologias construtivas que influíram decisivamente na formação das duas outras obras de pintura mais importantes da década de 50, as de Volpi e Dacosta – nossa cultura plástica moderna incluía uma formidável pictórica que havia travado a sua cruzada cubista particular

para chegar a uma versão autêntica de Expressionismo – Abstrato, sem dúvida muito mais próxima ao espírito europeu do Grupo Cobra do que ao do movimento norte-americano.

Mas o texto a seguir ensaia exatamente o contrário, ou quase: uma visada contemporânea livre, meia selvagem, desses fenômenos pictóricos que procura repô-los em questão enquanto tais. Não há, porém, como deixar de declarar ao menos duas premissas.. A primeira, óbvia, é que esses quadros com vinte, às vezes trinta anos, conservam toda a sua urgência; a Segunda é que nossa leitura começa por desconsiderar a oposição sumária que se costuma traçar entre o Iberê abstrato dos Núcleos e Desdobramentos, por exemplo, e o Iberê figurativo dos anos 80 e 90. Senão, literalmente, vejamos.

Não sei se já foi observado com a devida atenção mas, entre todas, a Forma Carretel me parece singularmente problemática para adaptar-se ao sistema de projeção linear da pintura de cavalete. De fato, tem um aspecto um tanto gótico. O determinante contudo é a sua peculiar interioridade dinâmica, muito menos um lugar recôndito do que um canal ativo de comunicação. Enquanto forma, o carretel apresenta-se como um feixe de tensão bipolar pouco propício à contemplação, não fosse aliás o meio para uma atividade incansável. A sua posição natural seria mesmo... rolando.

Finalmente, antecipemos, a tela deve passar através dos carretéis. No princípio era a Ação, dizia Goethe. A intuição espacial básica de Iberê Camargo é toda energia e movimento, irredutível a apreensões formais. Qualquer semelhança com o fluxo dionisíaco não é mera coincidência. Em contrapartida, impunha-se a medida apolínea da unidade temática, a coordenação de todos os esforços a partir de certo objeto mundano estável, com ressonâncias afetivas duradouras, certo volume já sugestivo de uma visão excêntrica de mundo. Desde sempre, portanto, o desafio era romper uma forma – o fluxo precisa arrastar consigo o peso, a gravidade e a intenção da forma, enfim, fluxo é desintegração perpétua da forma íntegra, nunca explosão incontrolável de manchas aleatórias. Daí o não, e um não peremptório, do pintor à voga tachista.

Uma vez admitida a consistência da forma, não há como resistir a experiência da profundidade. Depois das páginas de Merleau-Ponty sobre Cézanne, no entanto, ninguém está mais condenado a traduzir o fenômeno da profundidade na linguagem ilusionista da terceira-dimensão. Seguramente o tumultuado Plano Moderno, onde se deflagra a pintura de Iberê Camargo, estranharia uma aproximação com a Dimensão Planar construtiva e sua pureza eidética. Ambos derivam todavia da Forma-Quadro cubista e da conseqüente superação do ponto de vista psicológico de representação, ambos devem se desvencilhar de noções virtuais, apriorísticas, de tempo e espaço para atestar a produção de arte como Ato de Construção ou Ato de Expressão autônomos. De toda maneira, só a auto-suficiência do Plano – a estruturação da tela enquanto superfície bidimensional – pode atender à reivindicação moderna de emancipação da linguagem visual.

A tela não vai representar o drama do mundo – o seu vir-a-ser é ele mesmo um exercício significativo do drama de estar-no-mundo. Exercício que se legitima apenas, sob o comando da ética de auto-superação de Iberê Camargo, se e quando o saber da pintura provoca o paroxismo emocional do contato pulsante com o fato plástico. Aí sim o trabalho de arte torna-se Ato Vital – empenho sempre renovado para repotencializar a disponibilidade plástica do mundo-da-vida. Por isto, mostre o que mostrar – carretéis, retratos, paisagens ou ciclistas – todo quadro de Iberê resume uma declaração enfática em favor da superfície pictórica moderna emancipada.

Dito isto, é evidente que essas telas notoriamente densas e carregadas precipitam-se no mundo justo para expressar a sua profundidade trágica. Nada mais profundo do que a superfície do mundo, alertava Camus. Nesse sentido, os carretéis me parecem um emblema plástico casual perfeito para designar nossa condição imperfeita de seres atirados ao real – a sua esquisita simetria, a sua instabilidade elementar, acresce o essencial buraco negro de sua profundidade. Buraco que, em geral, salta abrupto aos olhos, assinalado frontalmente pelo gesto nervoso e pelo óleo espesso, expletivo eloqüente a pontuar o discurso inflamado dos quadros. O que anunciaria ele senão a angústia e a volúpia da

redescoberta incessante da profundidade? Eis o que, longe da tradicional elevação sublime ao infinito, nos incita a estreitar nosso contato ansioso com a matéria multiforme do real para experimentá-lo de modo mais íntimo.

Os carretéis foram se trans-formando assim em agentes catalisadores, núcleos propulsores de espaço. Através da investigação sistemática de sua morfologia ambígua cumpria-se o ideal cubista da interação completa entre figura e fundo. Mas, ao invés de proceder à dedução analítica dos componentes da Forma ou promover a síntese entre planos múltiplos, o transe expressivo de Iberê preferia recorrer dramaticamente às contrações, distorções e expansões dos perfis da figura até “tomar” o fundo e magnetizá-lo. Ora pela propagação de energia plástica, ora inversamente por seu poder de concentração, a malha cubista tendia a fechar-se graças à própria abertura voraz das figuras e sua capacidade de imprimir ao espaço a sua forma – a operação não consistia obviamente em pintar carretéis no espaço e sim transfigurar o espaço em carretel.

Feita a análise esquemática, refeito por alto o percurso do artista até a conquista do plano antiilusionista moderno, haveria de pronto que desfazê-los. Por enquanto, deteríamos uma imagem parcial da obra de Iberê Camargo praticamente irreconhecível. Tanta pasta qualificada, vivida e sofrida de pintura, recusa-se aliás a deixar-se congelar em qualquer imagem. O caráter agonístico da Ato de Expressão, o clima tenso de desafio, aposta existencial absoluta, decorrem fatalmente do esforço insano – e também incerto, pois depende da graça da inspiração – para materializar nada menos do que uma Presença Intensa de Pintura. Diante da eventual tarefa, relativamente desimportante, de apontar o traço dominante de virtuosismo nessa pintura visceral e exuberante, austera e passional, não hesitaria um minuto sequer – ele reside no “milagre” do acúmulo fluido da matéria, na crescente transparência comunicativa da pasta pictórica à medida em que ganha reflexo, em suma, na espiritualização cada dia mais fluente da massa de tinta.

É inevitável, portanto, junto à explicitação de sua lógica estrutural pós-cubista – o conceito de quadro enquanto Todo Atual, a meu ver imprescindível

a uma pintura da urgência existencial contemporânea – mencionar a importância flagrante, para o caso e questão, do processo histórico de libertação do gesto e da matéria pictóricos, desde os célebres golpes de espátula de Courbet até as rupturas expressionistas do século XX, passando por Claude Monet e Van Gogh. É fato público, a persona artística de Iberê Camargo revela-se sobretudo pela força e pela qualidade, pelos excessos brilhantes ou soturnos inconfundíveis de sua matéria pictórica.

Todo pintor digno desse nome, é claro, cultiva a sua qualidade particular de matéria. Quando se trata dos modernos, é fácil constatar que isto veio a se tornar uma das exigências de originalidade inerente ao exercício livre e diferenciado do juízo estético. O que distingue a pintura de Iberê, sob esse aspecto, teria que ser algo mais grave – nomeadamente, o furor e o fervor da matéria pictórica. Se pararmos a adorá-la, entretanto, vamos paradoxalmente aliená-la do curso efetivo do trabalho. Premente que seja a vontade de adjetivá-la, atraente, a variedade de adjetivos, a verdade é uma só: a matéria substantivou-se, passou a fator intrínseco de formalização. Esgotaremos em vão nossos adjetivos se não percebermos a união conflituada entre matéria e forma nos quadros de Iberê. Ela manifesta tanto o transbordamento incontrolável de energia da forma quanto a sua pulsação mais íntima.

De novo, me ocorre, a corporeidade intrigante dos carretéis, sua espécie de profundidade liminar e sua mobilidade iminente, revelou-se um excitante eficaz para a insaciável curiosidade material da pintura de Iberê. Ao longo de vinte anos e mais, a exploração de sua morfologia estimulou a perícia do soberbo desenhista a arriscar toda sorte de variações do mesmo volume. O núcleo vazio dos carretéis, por sua vez, atraía irresistivelmente a massa de tinta e transformava a superfície da tela numa trama material palpitante, equilibrando afinal uma forma-quadro instável mas irretocável. O que presidia a sua evidência planar e sustentava a grade estrutural cubista era um dado, por assim dizer, imponderável: a distribuição equitativa da carga de energia expressiva. Não espanta que as sessões de pintura de Iberê fossem – e continuem a ser – embates intermináveis, intelectual e emocionalmente excruciantes.

## Destino de pintura

A principal virtude da crítica, frente a telas tão impressionantes, talvez seja saber calar-se. E só consentir palavras prementes, inevitáveis, que tenham o poder de transmitir a perplexidade duradoura que essas pinturas imprimem em nossa percepção. De fato, não pedem contemplação e sim convívio espiritual. Tudo nelas – desde a escala formidável até a sabedoria trágica de sua visão retrospectiva – exhibe uma densidade e uma intensidade existenciais que não se colocam à disposição do olhar. O pensamento visual promove aqui, a contracorrente, a vontade de permanência do singular: resistindo à deliquescência e à desqualificação generalizadas das aparências, típicas de nosso cotidiano, tais obras destinam-se a ficar.

Mas é um estranho espetáculo, talvez uma espécie fascinante de contra-espetáculo, o que finalmente apresentam. Trazem à luz o fluxo do tempo e sua capacidade aterradora de dispersar e dizimar. E, no entanto, todo o terrível que surge, surge com um brilho, uma atualidade, fruto da determinação de um Eu lírico empenhado nada menos do que em redimir a vacuidade, a própria futilidade da vida.

Inspirado por uma ética da auto-superação, comum aos expressionismos no sentido lato, a poética de Iberê Camargo seria uma declaração enfática em favor da repotencialização constante da vida. O real será movimento, esforço e ânsia de realização, ou será apenas uma vã esperança, ilusão medíocre de coerência e harmonia. A prática da pintura, no contexto da modernidade tardia, consiste no discreto exercício heróico de renovar a dinâmica plástica da vida: atentar, acreditar naquilo que vemos, senti-lo plenamente, eis o que se torna mais e mais difícil no receptivo Império da Imagem.

Perceber, desde o princípio, é um modo de compreender e agir. O impulso de uma memória ativa elimina desses quadros, a empreender quase

uma autobiografia das formas do pintor, qualquer acento nostálgico para emprestar-lhe um caráter de desafio, autênticos embora sóbrios *tours de force*. E observá-los, admirá-los para valer, não o seria menos: devemos suportar o peso considerável de sua gravidade sem deixar escapar a sua inquietude, o transe de sua realização. De maneira flagrante, a tela é produto de gestos intempestivos e juízos contraditórios, no furor de momentos eminentemente incertos – guiados contudo, impossível esquecer, pela intuição infalível de um artista voltado incondicionalmente ao destino da pintura.

Retomar a figura humana, reelaborá-la obsessivamente, raspá-la e refazê-la dez, cem vezes, repassar a sua história enquanto a forma por excelência do ocidente, é justamente a tentativa de reviver a sua agonia primitiva. E assim, saturadas todas as etapas, reaproximar-se de sua verdade primordial. No mesmo espírito radical, a terra sumária, o antiambiente a que essas figuras pertencem, sugere algo como o primeiro dia depois do fim do mundo. Nesta versão conclusiva do Sul, com sua enormidade elementar, nenhum excesso é permissível, paisagem básica reduzida a traços essenciais. E o seu brilho ácido, terroso, plúmbeo ou quase púrpura, desmente a naturalidade do real; no limite, parece duvidar que o homem moderno consiga resgatar qualquer gênero de co-naturalidade.

Sob essa inédita luz arcaica, o mundo revela-se pela primeira vez um lugar secundário, ancestral, exaurido pela repetição. A narrativa temporal retorna fatalmente a seu impasse inicial. Essas anônimas criaturas universais, paralisadas em um torpor metafísico ou movidas por uma agitação sem rumo, anunciam uma verdade humana veemente porém enigmática. Nada, em todo caso, que não esteja patente em seu drama pictórico. Ao contrário entretanto do que ocorria ao tempo de Goya, a quem esses óleos remota mas legitimamente podem evocar, nenhuma distorção expressiva será eloqüente o bastante para adjetivar o desespero cultural contemporâneo. Daí a compulsão criativa de Iberê Camargo, arriscando-se nos extremos da pintura de cavalete, de levar a cabo a concentração e a dilapidação exaustivas de todo conteúdo expressivo.

Não há pois como decidir se contemplamos o olhar opaco da idiotia absoluta ou a fisionomia compreensiva, ironicamente implacável, da lucidez integral. Nem há garantias que o dilema seja crucial para a experiência estética dessas obras. Existe, sim, quero crer, um fato inegável: ao evidenciar com semelhante grau de virtuosismo a miséria, a demência do presente, essas telas tratam, na medida de seu alcance, de salvá-lo. E o que viéssemos a especular não passaria provavelmente de uma antecipação ociosa e pretensiosa. Todos os que se disponham a enfrentá-las terão com certeza que encontrar as suas próprias palavras para não conseguir defini-las.

### Guaches

No momento em que todos celebram o extraordinário virtuosismo da pintura de Iberê Camargo, nada mais oportuno do que a exposição de uma pequena série de guaches despojados para reatestar os valores básicos de sua poética. A intensidade emocional e o drama existencial que é capaz de investir em obras tão despretensiosas relembram prontamente o que o impacto de seus grandes óleos corre o risco de nos fazer esquecer: o empenho sempre renovado de uma profissão de artista que não cessa de interrogar o fenômeno plástico como meio de sustentação e transfiguração do real. A seu modo rápido, quase fulminante, esses guaches retomam a Cena Essencial – figura, coisa e espaço interagem sumariamente para reascender a perplexidade inicial do homem-nomundo. E a volúpia desse traço nervoso mas infalível domina sabiamente a dinâmica da transfiguração: capta a fugacidade e fixa o peso da angústia inerentes à nossa finitude. Nessa série em particular – por isto a isolamos como um momento estético coeso – a extrema economia expressiva reduz muitas vezes a própria cor à condição de elemento discreto – um tom de fundo uniforme, ligeiramente nuançado é o que basta para difundir a essência da densidade fluida que distingue esses guaches singelos. Entre todos, singelo seria talvez um dos poucos adjetivos que a obra fervorosa de Iberê Camargo

parece de imediato excluir. E, no entanto, impõe-se naturalmente a propósito do clima espiritual de cenas tão casuais quanto pungentes e que, apenas se apresentam, já dizem tudo.

## Fato estético e imaginação histórica

Este texto<sup>i</sup> pretende apenas desenvolver algumas reflexões e ponderações livres acerca do nosso trabalho cotidiano no Mestrado em História Social da Cultura na PUC-RJ. O problema crucial que esse mestrado procura enfrentar – na medida em que incorporou o programa de História da Arte – tem sido o de repensar a História da Arte como disciplina acadêmica e teórica, enfim, como afirmar seu estatuto “científico”. Em paralelo, coloca-se a questão de como uma História Social da Cultura pode, superando os impasses da tradição, abrir-se, efetivamente, ao fenômeno estético e incorporar um dado simbólico cujo caráter exige a revisão de seu conceito básico de princípio – o conceito de *Fato Histórico*.

Por algum tempo vigora já uma disciplina de História da Cultura que consiste em historiar as séries dos fatos culturais e a produção artística. Um conceito mais contemporâneo de História da Cultura torna contudo tal perspectiva insuficiente e considera seus critérios precários, rudimentares. Percebe-se que o problema não consiste somente em historiar fatos culturais. A questão é incorporar a dimensão da cultura, a dimensão do simbólico, ao próprio conceito de fato histórico. O que passa a exigir do historiador o reconhecimento da fundamental importância, para seu próprio ofício, do que chamariamos “imaginação histórica”.

No sentido amplo do termo, vivemos hoje notoriamente uma crise da consciência histórica. O que viria a ser essa crise? Vem a ser, antes de mais nada, o reconhecimento de que a História escapa aos desígnios do que seja uma *Consciência* – o que permitiria compreendê-la e mesmo projetá-la ou programá-

la – assim como vem a ser também a crise da própria noção enfática, algo teleológica, de *crise*.

O termo “consciência histórica” designa o momento do idealismo moderno que supunha seria possível reendereçar a História em sentido emancipatório ou revolucionário a partir da compreensão de suas leis. O que se constata amargamente agora, com a falência das ideologias e com o desencanto cultural que vivemos, é a insuficiência do próprio conceito de “consciência histórica”. E aí a História da Arte – a experiência estética – teria certamente muito a nos dizer. A História que, anteriormente, via com suspeição os critérios de avaliação estética, por julgá-los afinal subjetivos, começa a se interrogar sobre os eventuais méritos, sobre a eventual perspicácia crítica, dessa prática eminentemente incerta, dubitativa, do historiador da arte.

A História da Arte passa desde logo a interessar à História na medida em que envolve uma ambigüidade, uma relatividade, um questionamento que não é somente da ordem da consciência mas, sobretudo, da ordem da vivência. Talvez, ao invés de consciência histórica, o que se precisa hoje seja de uma autêntica experiência histórica. E por experiência histórica entenda-se uma inter-relação entre sujeito e objeto de tal forma que não há diferença nítida entre critérios objetivos e padrões subjetivos.

A disciplina da História da Arte para se impor, para obter estatuto Universitário, postulou alguns princípios que deixavam intacta a questão do juízo estético da obra. Wölflin, entre outros, fez isso. Era necessário que o juízo estético permanecesse de fora pois não dava conta do quesito objetividade. Eis a dificuldade da história em lidar com o fato artístico: nele são inseparáveis o princípio formal de construção e o elemento histórico de sua força de revelação, de sua potência estética propriamente dita.

O historiador da arte sempre lidou com a contemporaneidade do objeto – ali estava ele – tanto quanto com o fato de que aquele objeto, sendo o mesmo, parece falar sempre de forma diferente. O característico do trabalho do historiador da arte é, a partir do juízo estético, colocar em xeque a típica divisão da cultura ocidental entre sensível e inteligível, particular e universal. Na

prática, ele está sempre inevitavelmente tentando aplicar critérios de ordenação objetiva e, concomitantemente, engajado no embate sensível com as obras.

Apoiada em princípios positivistas de ordenação, a História tradicional compunha uma narrativa – que mal se reconhecia como tal – baseada na transparência de seus objetos teóricos, tais como o “curso do tempo”. O novo historiador tem cada vez mais a consciência aguda de que a História é escrita e escrita por ele, historiador. Ele escreve a História, é parte dela, e no momento em que a escreve constrói uma história a partir de certo padrão de narração, segundo uma *forma*. No momento em que se depara com o problema do *escrever* da História, a *forma* que está dando ao suposto curso objetivo de acontecimentos, se sabe, fatalmente, uma consciência contemporânea a expor os limites da suposta objetividade, os limites da suposta transparência dos fatos.

Merleau-Ponty, num texto em que menciona a Revolução Francesa, dizia que se a revolução tivesse ocorrido uma vez estaria ocorrendo sempre para quem a interroga, seja filosófica ou historicamente. O que postulava, fenomenologicamente, era que qualquer historiador, diante de qualquer evento, é sempre um contemporâneo. O historiador trata dos eventos no presente, com sua armadura cultural, com sua estrutura epistemológica, *conformando* esse objeto. Para Merleau-Ponty, não existiria passado em nenhum sentido estável do termo.

Tal relação com o tempo e com os eventos é o dilema e, também, o prazer específico do historiador da arte. A experiência, sempre contemporânea, que os objetos da História da Arte proporcionam ao historiador, inverte a ordem dos problemas iniciais; na medida em que o historiador faz a experiência atual do objeto que interroga, toda a feição cultural do indivíduo e de sua preparação condicionam a realização de seu trabalho.

Subitamente, é o historiador dito objetivo, o historiador com seus métodos e suas certezas, quem começa a interrogar a História da Arte e a própria Arte de maneira a que possa vir a manejar um *conceito plástico de fato histórico*. Um conceito plástico reconhece que o *fato histórico* tem um lado oculto, e que nenhum fato é um todo indiviso; ao contrário, fatos são entes

mutáveis, fluidos e demandam um conceito renovado, necessariamente diferenciado, sobre o seu coeficiente de realidade.

Esta perplexidade que a História está vivendo – quanto mais se apropria dos documentos, quanto maior o seu volume textual, mais o problema de sua própria forma se coloca diante de sua voracidade. Quanto mais o historiador interroga os fatos, mais conhece os vários relatos dos fatos, menos acha que sabe. Os fatos lhes chegam por todos os lados, por todos os meios, com diferentes colorações, a tal ponto que percebe que não existem fatos isolados, nem séries estritas; tudo pede a necessidade de uma forma, tudo exige uma *Gestalt*. Aquele ponto de vista de uma compreensão distante, aquele olho ciclópico renascentista, enfim, a possibilidade mesma de um *ponto de vista*, torna-se problemática.

Deveríamos, talvez, substituir o conceito de consciência, a noção de ponto de vista histórico e o conceito de visão de mundo, por um conceito de experiência da História, um conceito de experiência da vida, desde que tal conceito seja entendido como vivência e pensamento, no qual não se possa exatamente separar o sensível do inteligível, o particular do universal, a consciência da inconsciência, o imaginário do real. Daí o historiador começa a perceber que a História, efetivamente, depende de sua “imaginação”.

Uma História mal escrita é uma História mentirosa. A História começa por ser bem escrita. Não pretendo com isso, é claro, que o historiador venha a falsear uma realidade, tantas vezes atroz. Mas o ato de escritura ele próprio não pode ser um ato miserável ou atroz. Pode surgir um poeta do miserável, que faça eventualmente da miséria um tema da poesia, não um miserável poeta!

O historiador começa agora a sentir a sua falta de cultura, na acepção um pouco arcaica do termo, e repõe em parte a questão da erudição, a necessidade do contato mais estreito com o fato estético. Pois ele se dá conta de que o modo como sente a vida, o modo como sente os fatos, é parte intrínseca do real.

Uma das dificuldades crônicas que a arte e a História da Arte sofrem decorre do fato de que a arte é tomada como representação do real, reflexo do

real – tanto pelas pessoas de um modo geral, quanto por muitos intelectuais - , aparecendo, quase sempre, como a representação de um imaginário subjetivo. É muito difícil, para nossa cultura, reconhecer no fato artístico uma ordem fatural que, paralela aos outros modos de instituição, é constitutiva do real. Não há como tirar da história da modernidade ocidental a realidade do fato estético. Não há como tirar da modernidade a conquista crucial da autonomia estética.

Max Weber, o célebre sociólogo, já no início do século definiu o mundo moderno a partir da autonomia de três esferas: a esfera do jurídico, dos direitos do cidadão, incluindo aí seus direitos privados; a esfera da razão científica, que chamou de teleológica, e a esfera da autonomia do juízo estético, a autonomia do gosto. O gosto, finalmente, é um componente histórico e parte intrínseca da constituição do real.

Nietzsche dizia que tudo afinal se resumia a mudar o gosto. A sensibilidade deixa de ser assim “subjetiva”. Ao contrário, a dimensão da sensibilidade vincula-se à experiência histórica do real. Não se trata de apurar ou depurar a consciência, não se trata de construir um monumento de consciência histórica. Fazer História é fazer a experiência do Maior, diante do qual vivemos em situação de carência, em situação de demanda, mas que não deixa de ser um estado de desafio.

A interpretação não se sobrepõe aos fatos. Os fatos, em si mesmos, são fatos interpretados. Quando se lê a História se lê um texto, é claro. O problema do narrar, o problema do escrever a História é um problema histórico. Obviamente não estou dizendo que inexista o real. Mas, quando o real se torna histórico é captado no interior de outra ordem, é efetivado na ordem da linguagem. Quando o historiador contemporâneo percebe que utiliza uma linguagem – linguagem que não é só verbo e escrita, é também um método, uma tática de pensamento, um projeto de compreensão -, obriga-se a um comprometimento cultural. Num sentido muito amplo, passa a sentir como a filosofia lhe é imprescindível para a compreensão íntima da metafísica ocidental, dentro da qual seu trabalho ainda problemáticamente se encontra. Assim, ele pode observar as premissas idealistas que operam, sem que

suspeitasse, na base da sua História. E como essa origem e essa tradição conduzem à determinada concepção de História, à certa concepção de Verdade.

Um grave problema se insinua quando observamos a incorporação, por parte dos historiadores contemporâneos, de diversos objetos – alguns até bastante localizados – plasmando formas históricas de significação que permeiam toda sociedade, desde as relações econômicas até um certo artesanato, certa produção modesta de tecido ou joalheria. A constante repetição desse procedimento nos leva a suspeitar dessa redução das obras de arte a objetos culturais de certa comunidade. Numa ficção assim construída, perde-se o essencial da experiência estética: exatamente a *potência estética* das grandes obras. Tornou-se comum interrogar obras dóceis que fazem parte de um conjunto de significados, sem que a sua potência estética, a sua emergência como obras de arte sejam assimiladas.

A potência estética das grandes obras coloca um desafio para o historiador que tende a supor que essa potência não é histórica, tende a pensá-la como fenômeno de outra ordem – o que seria absurdo – ou que teme instintivamente essa potência. Para esse historiador, no entanto, há um campo de observação muito interessante e que está reduzido até agora à comunidade artística, à História da Arte, que é o campo de formação do consenso no qual, com o tempo, as obras vão impondo, embora de maneira imprevisível, sua própria evidência, permite que as pessoas especializadas em determinados campos de conhecimento alcancem a sua qualidade específica. Tal processo expõe a existência de um diferencial que, até Segunda ordem, parece torná-las irredutíveis ao processo de construção de sentidos da História. Pensando dessa forma, caímos novamente no equívoco de separar importância histórica e evidência estética.

O termo “aura”, e todo um discurso acerca dele, consagrou uma visão da arte como o substituto moderno da religião. Essa impregnação de religiosidade caracterizaria a relação do homem moderno com a obra de arte e sua “aura” de sagrado. De certo modo, nos acostumamos a olhar com suspeição, desconfiados, a potência estética das grandes obras. Porém, a meu ver, a “aura”

do sagrado é que é um componente da força estética – o fenômeno estético transcende a “aura” -, a pulsão estética é irreduzível ao sagrado. O sagrado, ele sim, seria redutível ao impulso estético, à sensibilidade humana perante a vida. A arte pode muito bem passar sem “aura” e, ainda assim, conservar sua força de emergência que torna sua evidência plástica alguma coisa que escapa ao historiador “tradicional”.

Existem historiadores, em particular o italiano Giulio Carlo Argan, que, com todas as suas premissas idealistas, detêm entretanto uma compreensão intrínseca da poética das obras. Fluem, por assim dizer, entre a Arte de História. Argan, no caso, apresenta um desígnio teórico bastante produtivo: compreender o valor estético como o próprio valor histórico. A historicidade seria fator constitutivo do valor estético. O próprio conceito de histórico passa a envolver uma questão estética qualitativa. No seu fazer mesmo, a arte seria uma modalidade histórica pois se repõe continuamente; na verdade, o seu modo de incorporar a vida a transforma, no limite, em modelo de historicidade.

A partir de tal esquema teórico, o problema do historiador se desloca da pergunta estéril de procurar, por exemplo, a relação entre “Velásquez e seu tempo” para problematizar a verdadeira historicidade da Arte. Tal historicidade faz com que, estranhamente, alguém possa dizer uma verdade sobre Rembrandt e outra pessoa possa dizer uma verdade diversa sobre o mesmo Rembrandt, contrária à verdade inicial, e as duas permanecerem autênticas verdades. Verdades que atestam dois modos de experimentar uma Verdade da obra de Rembrandt. Esse modo de compreensão nos daria um modelo de Verdade bem diferente dos critérios de verificação, adequação, ou cálculo tradicionalmente utilizados pelo discurso histórico. O fato do texto literário ou da obra de arte serem contemporâneos ao esforço de compreensão recoloca, enfaticamente, a questão do envolvimento do historiador com a obra.

O público em geral tem uma idéia inocente, altamente insuficiente, acerca da experiência da arte. Acredita, entre outras coisas, que exista o “connoisseur”, o crítico de arte, alguém autorizado a falar sobre os objetos de arte porque os conhece os domina. Não existe nada disto, é óbvio. Ninguém é

“connaisseur”, por princípio ou méritos pretéritos: só se conhece arte quando se a está experimentando. Nada sabemos de Miró, senão quando vivemos a experiência de sua obra. Se falamos dele, sua obra está em nossa mente. Se não estivermos com ele, nada podemos dizer. É da natureza da Arte reclamar esse envolvimento, uma experiência com a presença atual. Inexiste fórmula, portanto, diferentemente do campo matemático que pode esquecer da essência da matemática e continuar a usar eficientemente a sua fórmula. A experiência artística - por isto é um modelo para a experiência histórica - é algo que só se cumpre em ato. Só se pode falar da experiência da arte de dentro, daí que ninguém possua, *a priori*, autoridade dessa fala. Falar de uma obra de arte, de uma poética, é ingressar em um domínio fluido do qual, a rigor, ninguém volta o mesmo. A experiência da vida moderna, nossa experiência da História atual tem muito a ver, se não me engano, com semelhante *élan*. Talvez o que esteja faltando seja o prazer, a graça, a recompensa que a experiência estética propicia e que o real, na medida mesma em que é real, parece quase sempre recusar.

Mas, afinal, quem é o historiador? Aquele que sofre de paixão crônica pela realidade.<sup>ii</sup> Ou está à altura desse envolvimento passional, ou não será capaz de produzir história. Não produzirá forma histórica porque uma forma histórica é sempre uma produção. Não digo que seja obra de arte, mas com certeza trata-se de algo que se faz num esforço de criação e com linguagem autônoma. Subitamente, as dificuldades e os impasses da História da Arte, se não resolvem absolutamente os problemas da História, até certo ponto, passam a ser paradigmáticos. A História compreende agora a construção de seu objeto como diverso da construção de uma estrutura lógica, que se apresenta necessariamente da mesma forma. Grande parte da própria História da Arte e seus derivados, sobretudo os seus aspectos patrimoniais, permanecem inspirados, infelizmente, nessa dissociação entre a materialidade das obras e o fenômenos estético. Como se fosse possível conservar a materialidade dessas obras dissociada de sua avaliação estética. Essa impossibilidade mostra, por si só, essa estranha verdade: o fato, materialmente, está ali mas o fenômeno não é imediatamente visível. É necessário extrair o fenômeno - a forma - do fato. Um

quadro, em certo momento, pode não ser nada para alguém. O mesmo quadro, em outro momento, quando esse alguém já está preparado, revela-se fenômeno estético. Isso é semelhante, em todo caso não é muito diferente, do que ocorre com os *atos*. Um ato só é *ato histórico*, na acepção elevada do termo, quando se capta seu fenômeno, sua emergência e sua razão de ser.

A potência estética das grandes obras tem muito a nos ensinar acerca da força de propagação histórica dos acontecimentos cruciais: tais eventos são cruciais, entre outros motivos, por sensibilizarem, mobilizarem as pessoas, condicionando, propondo e dando outra forma à vida. Isto é produzido por agentes vivos, relativamente conscientes, mas ultrapassa as suas consciências. E produz uma experiência que, na medida mesma em que é experiência na acepção aqui referida, escapa a uma *consciência*.

A própria História da Arte, grande parte dela, é tratada como se a sua função fosse conservar, ser o lugar por excelência da memória insigne do passado. Porém tal conceito de memória é muito pobre, convenhamos. A noção de memória como mera conservação está ligada a uma inteligência primária de tempo, balizada por referências simplistas de passado, presente e futuro. Este conceito de articulação histórica, fundamentalmente causalista, toma a História como um conto tradicional com princípio, meio e fim. Mas a História não tem fim, bem como não teve início. A História é um processo em aberto, é uma interpretação ininterrupta, é remorso e projeto.

Há pouco tempo, aqui mesmo num dos auditórios do CCBB, ocorreu um incidente que bastaria para nos levar a refletir sobre a relação entre arte e história. Durante uma mesa-redonda acerca das pinturas e dos desenhos de Roland Barthes, uma senhora da platéia tornou pública sua preocupação com a eventual entronização na História da Arte dessas obras despretensiosas desse célebre crítico literário em razão do esforço crítico que se estava ali realizando. Isto seria um verdadeiro absurdo, ao ver da interlocutora, pois Roland Barthes não mereceria a glória insigne de entrar para a História da Arte. Ora, a História da Arte não é nenhum prédio onde se guarde obras segundo um critério determinista do que deva ou não estar ali dentro. Esta é uma concepção

tradicionalista que enxerga seu campo como o Panteão. Por outro lado, o fato de haver uma História da Arte, no sentido forte, indica que o que é histórico propriamente dito vem da potência estética dos grandes artistas.

Não consigo evitar de olhar com certa antipatia a “história dos pequenos artistas”. Esforço que me parece, muitas vezes, uma tentativa de escamotear uma evidência perturbadora. A potência estética coloca um dilema qualitativo que exige do historiador uma redefinição do processo simbólico da cultura e veja aí não uma exemplaridade arcaica qualquer mas um poder de emanção histórico ainda maior. Não acho que o fato estético forje a História graças a seu caráter excepcional; ele, no entanto, revela melhor a própria dinâmica da historicidade. Por isto mesmo é mais enigmático, presta-se menos a contextualizações confortáveis. É com ele que a História tem que se debater. Se fizermos da História da Arte o lugar da exceção, da exemplaridade, da singularidade ideal, o lugar da aura e do gênio, estaremos contudo falseando a própria experiência estética. O interessante na experiência estética é exatamente o seu critério de transformação qualitativa – o que, para uma experiência efetivamente moderna e democrática, me parece hoje mais do que oportuno, fundamental. Quando se começa a apreciar certo nível de formalização torna-se logo intolerável um nível inferior. Quem vive no embate contínuo de fazer a experiência de grandes obras tende a não suportar as pequenas, as falsas obras.

Li em Adorno uma frase meio antipática mas que aponta algo sobre o qual quase nunca nos damos conta: inexistente a má ciência, ciência é ciência; mas existe a má arte e a má arte põe de fato em risco a essência da Arte. No limite, a má arte é uma afronta à arte. O que demonstra a sua imensa fragilidade: a qualquer momento pode vir a morrer. E, certamente, na experiência da arte há sempre um impulso de autotransformação, auto-superação, concomitante a essa angústia da insuficiência e da indeterminação.

A experiência da arte, mesmo para o leigo, está sempre vinculada a uma fala, a um esforço verbal de compreensão. É bom lidar com esse esforço. Para o historiador ele é particularmente instrutivo porque a História lida afinal com palavras. O historiador lê a História. E como a lê tende a acreditar que a

compreende. Neste ponto a obra de arte serve de imprescindível advertência. O historiador para começar deve passar a não compreender a História. Suspeitar sistematicamente dessa compreensão inicial, renovar a aventura da interrogação. Aí sim, reconhece e retoma a perplexidade diante do fato histórico. Este me parece o mínimo de bom senso teórico e de critério estético para se enfrentar a complexidade de uma História que não cabe em nenhuma consciência, nenhum programa, não é passível de compreensão esquemática – dialética ou analítica – não é passível de ordenação estável, nem cabe em processos, séries a não ser que sejam sabiamente plásticos.

Um antigo conceito estético, o velho conceito da *forma*, torna-se afinal mais realista, faz mais sentido enfim para a História, do que os esquemas lógicos de conexão, e adequação, e mesmo talvez, mais do que os conceitos presentes nas pragmáticas de compreensão histórica. Ou melhor, talvez se deva acrescentar problemáticamente a todas essas correntes se elas conseguirem atinar com seu inexorável. Em arte, o conceito da *forma* é interessante e instigante justo porque a forma nunca está fixa em lugar algum. Só aparece quando a detectamos. Quando revemos as grandes obras não as revemos para confirmar nada, vamos vê-las na ânsia de que de novo nos apareçam! Eventualmente não aparecem e pronto. Eis um estilo mais contemporâneo de lidar e de evocar a realidade. Esta talvez seja a forma simbólica nos fatos: a forma dubitativa, incerta, da Dimensão Simbólica.

Para a História, dentro do tema Cultura. Substantivo plural, cultura não é algo que se acresça à vida, que a ela se some. O homem é, de saída, animal interpretativo, animal cultural. Não há vida e depois cultura. Não há formação cultural independente da vida. Toda vida já é vida em cultura, obviamente, é desde logo, condicionada e elaborada. E, no entanto, quando aos políticos faltam todos os outros argumentos, aí e só aí apelam para a famosa “crise cultural”. Desde sempre existiu, existe e existirá o problema da “crise cultural”, ela não se desprega da estrutura do real. Por isto, é tão inócuo e improdutivo pretender “explicar” o fenômeno cultural por fatores causais, econômicos ou sociais; tão inócuo quanto querer que a cultura resolva o problema da estrutura

básica do real. A cultura não cabe, absolutamente, a “solução” da vida material. Da mesma maneira, não será uma estruturação material da vida em que a cultura é tratada como secundária e irrelevante que vai produzir novas perspectivas culturais, novas vidas culturais, enfim.

Cultura é experiência vivida e assim se incorpora inextricavelmente ao real. Os historiadores, felizmente, ficam perplexos ao saber que o fato histórico é fato interpretado, e interpretado também por eles mesmos: o problema da História tem início exatamente na relação do historiador com esse fato. Já o “velho Kant” falava do gosto, do problema da universalidade do “gosto”. Ao pensar o juízo de gosto, Kant inventou o paradoxo da “universalidade subjetiva”. Na cultura ocidental, o universal sempre foi o conhecimento objetivo passível de “mathesis”; o subjetivo era a “doxa”, a opinião relativa. Kant – que pouco entendia de arte – pressentiu uma dimensão específica da transcendência do pensamento que constituía justamente a “universalidade subjetiva”. Um pensamento não objetivo porém universal.

Para nós, na contemporaneidade, o que continua insatisfatório é a restrição à subjetividade. O problema que a arte coloca, e pode ser algo de ordem maior do que a ciência, é que o debate não se encerra entre objetividade e subjetividade. Ao fracassar, a política lança mão do argumento cultural. Mas a política também é um fato cultural. Há uma cultura política, uma sensibilidade política e, se a cultura política fosse um pouco mais desenvolvida, se houvesse uma efetiva sensibilidade política, não ouviríamos dos políticos o que tão freqüentemente somos obrigados a ouvir. Não há, pelo menos no Brasil, uma cultura política na acepção autêntica da expressão. A política aqui não é vivida e sentida como algo que exprima uma verdade para a comunidade. Assim, limita-se a um instrumento burocrático, um exercício violento e opaco de poder. Com certeza, não é política no sentido grego do termo, da “pólis”, não é política no sentido aristotélico.

A verdadeira política só começa quando há diálogo. É algo falado, necessária e incessantemente falado. A idéia de cultura que se tem no Brasil é arcaica, a sociedade não consegue produzir uma dinâmica real de cultura.

Ficamos, então, com sua caricatura: uma fantasia de vida, compensação simbólica e subjetiva. O que o Brasil pede da cultura é um efeito imediato de compensação, alegria e identidade. Não se propicia assim sua experiência efetiva como reflexividade e sensibilidade correntes do processo da vida. Cultura. Substantivo plural significa a demanda de que a cultura seja reconhecida enquanto tal, que a dimensão simbólica seja incluída no fluxo da vida.

Se existe fato sem potência simbólica e, mais ainda, sem potência estética, o problema da história transforma-se consideravelmente. Se a História da Arte reconhece uma experiência específica, inalienável, ela não pode trair a sua verdade ao separar nocivamente o conservar, o patrimônio artístico, e o julgar. O juízo estético está constantemente em ação, a obra é sempre contemporânea e isto imprime a sua contribuição à dinâmica de transformação do real.

O próprio de uma sociedade do mito não é ser destituída de fato estético, pelo contrário; o que faz porém com o fato estético? Ela o entroniza no sagrado, entroniza-o na esfera do imutável. E o canaliza para a instância da autoridade do mito, reforçando o vínculo de cada um com a beleza e com o aspecto terrível da vida. O específico de nossa experiência ocidental moderna – e propriamente assustador – é que a potência estética vem sendo pulverizada; por um lado, é um fato conspicuamente institucionalizado, por outro, privadamente individual. A experiência da arte desencadeia um conflito simbólico e um encontro simbólico marcadamente difíceis de reter e propagar no registro correto. Todo o problema se concentra no *envolver-se na Experiência da Obra*, o que não consiste, propriamente, em ver uma obra e fazer uma avaliação dela para ver o que nos diz acerca do futuro. E assim é que talvez seja possível aprender a viver historicamente.

---

<sup>i</sup> 1) Adaptado, sem maiores acréscimos ou cortes, apenas com as correções e alterações que se impõem à linguagem escrita, de uma palavra com o mesmo título.

<sup>ii</sup> 2) Mas é casado, querendo ou não, com a linguagem.

Estado de São Paulo, 15 de novembro de 1997

## Um dos gigantes da arte atual expõe no País

O norte-americano Richard Serra inaugura mostra no dia 27 no Centro de Arte Hélio Oiticica, no Rio, que estará lançando um catálogo sobre o artista, cujo texto o 'Cultura' publica com exclusividade

RONALDO BRITO

Especial

Um contato produtivo com a obra de Richard Serra (San Francisco, 1939) passa, de saída, pela reavaliação dos fundamentos racionalistas, platônicos, que ainda governam a nossa compreensão da geometria. De fato, o que distingue a nossa assimilação das linguagens construtivas tem sido a maleabilidade intelectual e imaginativa, o fervor afetivo, enfim um inesperado élan corpóreo frente às figuras geométricas. Nossas ousadias e elegâncias, nossas torções fenomenológicas e mesmo nossas aberturas existenciais são, pois, todas elas relativas a essa tradição intelectualista. A escultura de Richard Serra, ao contrário, tem origem numa tradição empirista, anglo-saxônica, que toma desde logo a geometria como saber positivo. Ela é muito mais práxis, modelo de construção, do que contemplação de figuras ideais. O que torna a nossa eventual 'conversão' particularmente proveitosa - senão empatia intuitiva

- é que, sob muitos aspectos, Serra vem fazendo com os postulados dessa tradição empirista, com sua vocação pragmática, alguma coisa análoga ao que fazemos com os axiomas do racionalismo europeu - ele os encarna em manobras problemáticas que desafiam o senso comum formal vigente e instilam um caráter imediatamente vital, até de muda aventura pessoal, à experiência estética.

Desde o neoconcretismo ao final dos anos 50, nos empenhamos em devassar a estrutura formal do objeto correspondente ao sujeito cartesiano, congênito às culturas latinas, e assim nos abrimos a uma vivência estética efetivamente interativa. Serra, por sua vez, desde cedo empenhava-se em radicar um conteúdo de verdade material, repor um senso de experiência corpórea dentro das linguagens minimalistas desencarnadas, anti-substancialistas, que se reproduziam através de progressões lógicas e séries matemáticas. Pelo lado de dentro, digamos assim, nossos artistas testavam e forçavam os limites, eventualmente chegavam a romper a clausura ideal das figuras geométricas. Serra interrogava a disponibilidade literal, a exterioridade fluente dos elementos minimalistas, para logo constatar a sua insuficiência em sustentar um conceito enfático de escultura contemporânea. Quer dizer: enquanto enfrentávamos os impasses últimos da lógica composicional e despertávamos para o seu arcaísmo, enquanto nos debatíamos em nossas "mônadas", Serra vivia a insatisfação com a auto-suficiência do objeto vazado minimalista e seu modo de apresentação quase virtual no mundo. Em sua versão pessoal, a recusa da interioridade expressiva se dava através da exterioridade opaca do aço desde logo problemática porque não-transparente. A superfície do real não seria, finalmente, plano lógico virtual e sim materialidade histórica espessa; esculturas não se resumem a exercícios sobre possibilidades perceptivas, em uma palavra, jogos de linguagem, mesmo se jogos críticos ao mercado da arte e feitos em materiais industriais e em escala pública. Esculturas são agentes formais destinados à experiência de apreensão concreta, poética e política, do fenômeno do espaço.

Atuar na superfície do real e assim participar de seu processo de construção — viver, enfim, na atualidade do plano: eis a divisa utópica que herdáramos das vanguardas construtivas e tentávamos repotencializar em condições particularmente adversas porque quase exclusivamente privadas. Ora, o impulso inicial de uma obra como a de Richard Serra é indissociável de um partido crítico decidido perante as condições de realidade pública do trabalho de arte contemporâneo. Indissociável ainda de uma tomada de posição estratégica frente ao processo de institucionalização integral da arte moderna que teria resultado numa autêntica vitória de Pirro: custou-lhe a própria causa.

Desde uma posição excêntrica, um tanto anacrônica, graças, em parte, à convivência com o impacto superficial dos ícones bizantinos, Malevitch pôde extrair prontamente da conquista planar cubista as conseqüências mais radicais e reverter o imediatismo do fervor religioso em força cultural revolucionária. O êxtase místico transformava-se, com a mesma voracidade, no êxtase da práxis. Creio que a intuição básica de Malevitch - a verdade universal da forma está no ímpeto inédito de sua emergência - é condição de possibilidade histórica para a linguagem contemporânea de Serra. Mas a visão planar idealista — a terra contemplada de cima, pela primeira vez, independente de pontos de vista regionais — materializa-se agora numa percepção estética descentrada que se sabe exercício político no plano espesso e truncado do real. Nele, Serra promove intervenções que sempre envolvem as formas públicas do estar-no-mundo. De modo incisivo — muitas vezes incluindo o imaginário coletivo, através da referência de seus títulos, em suas operações de superfície —, a sua poética tem a ver com o desenho ativo do envolvimento topológico entre homem e mundo. Manifestamente, a começar por sua aparência e por sua escala, Serra parte da adesão irrestrita ao curso do mundo: a arte será tudo menos evasiva. Também manifestamente, penso, ele atua aí por contraposições, por rearticulações e redefinições que, justo por assimilarem o entorno a seu processo de formalização, conseguem desafiar a sua fisionomia dominante. E,

Recusando a aura, o tempo celebrativo do monumento, a escultura de Richard Serra insiste em radicar nas circunstâncias básicas, nos embates incontornáveis mas também na renovada disposição lúdica, de um estar-no-mundo que, como nos adverte Merleau-Ponty, consiste muito menos em ver do que em ser visto, muito menos em exercer uma visão compreensiva sobre o todo do que em transitar entre múltiplos fenômenos de coesão e dispersão, entre múltiplos fatores de conjunção e descontinuidade, que tornam risíveis nossos conceitos meramente instrumentais acerca da percepção e exigem o seu urgente reendereço em termos de pensamento do corpóreo e de inteligência topológica.

O interesse espontâneo de Serra pelo valor cognitivo íntegro de uma linguagem do corpo transitivo em meio ao enganoso sistema de signos do real contemporâneo — longe de qualquer mimetismo antropomórfico mas muito próximo à nossa vivência cotidiana entre vastos labirintos de planos urbanos, ao mesmo tempo, concretos e abstratos demais — o afastou instintivamente do minimalismo ortodoxo. De fato, para esse tipo de nominalismo escultórico, que respirava a atmosfera rarefeita comum às filosofias da linguagem, a obra de arte tendia a se resumir à proposição de problemas de sintaxe perceptiva, impregnados, com frequência, pela discussão crítica sobre os conceitos de arte vigentes pública e institucionalmente. Nada mais estranho à contundência típica da arte de Serra, sempre a propor tensões, iminências e desequilíbrios materiais, sempre a nos defrontar com situações espaciais-limite.

Ainda assim hesito em falar em expressividade, pelo menos na acepção estrita do termo. O adjetivo talvez comprometesse o trabalho com o dualismo metafísico do corpo e da alma, da forma e do conteúdo, que pretende resolutamente deixar para trás. E a ausência de tratamento de superfície, a ausência de concessões a valores plásticos qualitativos, naturalmente acentuam o seu aspecto anônimo. Dito isto, me parece inegável o seu sóbrio patos

quem sabe, entre outras coisas denunciar o que chamaríamos a sua má-fé formal generalizada.

E se a linguagem do artista não é mais "construtiva", nem por isto toma feição negativa, muito menos cética - ela se realiza por meio da posituação tenaz e reiterada da experiência viva da forma. A sua força de atração é francamente mobilizadora. O juízo estético autônomo ganha uma súbita reabilitação contemporânea porque deixa de ser momento de subtração ao mundo para se converter na hiperatenção a determinados aspectos do real que o trabalho surpreendentemente altera ao expor algumas de suas propriedades formais latentes até então imperceptíveis. E semelhante contato estético situa-se, desde logo, na dimensão do fazer: trata-se de fazer (com tudo o que o verbo implica de prospectivo) a experiência da escultura ou do desenho enquanto agentes da forma móvel do mundo circundante. A verdade de cada obra coincide, pontualmente, com a atividade intensa de apreendê-la. Nada ilusionista, nem mesmo especulativa, ela entretanto paradoxalmente atesta (e seu volume, sua massa e seu peso só vêm ajudar a promoção desse paradoxo) a vibração sempre um pouco "aberta", indeterminada, inerente à nossa presença transitiva no circuito do mundo.

Sem dúvida, o raciocínio do artista não parte de figuras geométricas, mas de elementos regulares que vão operar com a autoridade e a mobilidade de transformadores espaciais. Tampouco o seu conceito de espaço equivale à noção de entidade matemática homogênea, a priori, a nada enfim que se confunda com o plano geométrico abstrato: se alguma coisa, o espaço já começa a surgir para Serra como extensão histórica heterogênea, extensão política conflituada e ainda, é provável, extensão social insuficientemente assumida e tratada como tal. Inexiste, a rigor, espaço: só existem atos de espacialização e suas conseqüências concretas. O que por si só reafirmaria, se não me engano, sua adesão ao espírito de livre pesquisa da razão moderna e sua vocação emancipatória.

dramático. A própria economia de uma poética voltada exclusivamente a certos materiais — enfim, a autodisciplina implícita numa aparência estética austera que vai se impondo no mundo quase por exclusão de todas as outras, em todo caso, pela recusa a todo apelo frívolo — já revelam uma sensibilidade propensa a lidar com a massa de gravidade da existência. Mas, notoriamente, o efeito dramático das obras de Serra deriva sobretudo da enérgica disposição - eu diria até, de seu drive escultórico - para enfrentar a maciça e complexa, a instável e arriscada engenharia do espaço social da vida. As suas enormes placas de aço e seus pesados desenhos negros exibem contudo a inesperada concisão peculiar aos aforismos, a mesma linguagem sucinta mas de alcance amplo, o mesmo senso de humor ocasionalmente mordaz. E, o que no momento me parece crucial, concentram uma reserva quântica de energia ética: irradiam confiança na ação da forma, isto é, na própria transformação.

Atravessando o contorno do objeto de arte tradicional - e, por extensão, toda idéia de gênese morfológica -, levando às últimas conseqüências a rejeição moderna do ilusionismo antropomórfico, a obra de Richard Serra permanece entretanto fiel à noção de escultura como o pensamento próprio da experiência física da presença, a investigação por excelência da participação material do homem no mundo.