

**Universidade Federal de Santa Catarina
Curso de Pós-Graduação em Literatura
Brasileira e Teoria Literária**

**Um intelectual entre os
spots e as academias**

**A crítica de Ronaldo Brito
em Opinião 1972-1977**

Antonio Carlos Santos

Florianópolis 1996

Antonio Carlos Santos



O . 258 . 234 - 0

UFSC-BU

Um intelectual entre os spots e as academias

**A crítica de Ronaldo Brito
em Opinião 1972-1977**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária - da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação do Professor Doutor Raúl Antelo, para a obtenção do título de "Mestre em Letras", área de concentração em Teoria Literária.

Florianópolis 1996

**“UM INTELLECTUAL ENTRE OS SPOTS E AS ACADEMIAS -
A CRÍTICA DE RONALDO BRITO EM OPINIÃO 1972-1977”**

ANTONIO CARLOS GONÇALVES DOS SANTOS

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LETRAS

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

Raúl Antelo

Prof. Dr. Raúl Antelo
ORIENTADOR

Alckmar Luiz dos Santos

Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos
COORDENADOR DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

Raúl Antelo

Prof. Dr. Raúl Antelo
PRESIDENTE

João Adolfo Hansen

Prof. Dr. João Adolfo Hansen (USP)

Maria Lúcia de Barros Camargo

Profa. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo

Prof. Dr. Nythamar F. de Oliveira
SUPLENTE

Agradecimentos

A Haydée Santos, por ter tido a paciência de digitar os textos do corpus, ao professor João Weber, pela coleção de jornais Opinião, aos amigos do Rio, Marcelo Praça e Nelly Praça de Souza Telles, pela ajuda na checagem do corpus na biblioteca da ABI e na Biblioteca Nacional, aos colegas e professores do curso pelo estímulo e amizade.

para Clara, Renata e Raul

..που εδω ηταν η αρχη των.
ΚΑΒΑΦΗ

“Aprender diz respeito essencialmente aos *signos*. Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja ‘egiptólogo’ de alguma coisa.”
Gilles Deleuze

Resumo

Esta dissertação tem por objetivo a leitura da prática de um crítico cultural, Ronaldo Brito, em um jornal alternativo, o *Opinião*, de novembro de 1972 a abril de 1977. Os 73 textos publicados na seção *Tendências e Cultura* tratam de temas diversos, abrangendo desde as artes plásticas, campo em que Brito se especializou, a literatura, psicanálise, arquitetura, cinema. O ponto de vista da análise foi construído a partir de quatro textos que fazem uma reflexão sobre o momento das artes plásticas e a função do crítico em um veículo da indústria cultural. Guiados por estes *metatextos*, separamos o *corpus* seguindo três perguntas fundamentais: o que é a arte hoje? o que é o moderno? que estratégia adotar quando se trabalha *entre os spots e as academias*?

Abstract

This dissertation intends to read the *praxis* of a cultural critic, Ronaldo Brito, in an alternative newspaper, *Opinião*, from November 1972 to April 1977. The 73 texts published in *Tendências e Cultura*, the cultural section of the paper, deal with different themes, comprehending arts, Brito's privileged field, literature, psychoanalysis, architecture, cinema. The analysis' point of view was built upon four texts in which Brito considers the moment of arts and the place of the critic in the media. Led by these *metatexts*, we divided the *corpus* according to three main questions: what is art today? what is modernity? which strategies should we develop when we work between *the spots and the academies*?

Índice

1. Praeludium	pg 1
2. Simulacros	pg 11
3. O presente	pg 30
4. L'homme au journal	pg 45
5. Epílogo	pg 61
6. Corpus	pg 66
7. Bibliografia	pg 262

Praeludium

**“O enigma é sempre um perigo extremo, mas seu terreno é apenas um
agonismo humano.”**

Colli

Nosso objetivo é estudar as relações entre linguagem, saber e poder, isto é, analisar as práticas específicas de um crítico cultural tomando como objeto de reflexão a obra de Ronaldo Brito em um jornal da imprensa alternativa, *Opinião*, de novembro de 1972 a abril de 1977, ou seja, dos últimos anos do governo do general Garrastazu Médici, ao penúltimo ano do governo do general Ernesto Geisel, portanto em plena época de ditadura militar, regime de exceção, censura prévia.

No início, os 73 textos formavam um corpus assemelhado à roupa do Arlequim: “composição descombinada, feita de pedaços, de trapos de todos os tamanhos, mil formas e cores variadas, de idades diversas, de proveniências diferentes, mal alinhavados, justapostos sem harmonia, sem nenhuma atenção às combinações...”¹ Este todo caótico continha desde pequenas notícias relatando as desventuras de Borges com Juan Domingo Peron, a notas necrológicas sobre mestres do modernismo, entrevistas com artistas plásticos, com críticos, e mesmo textos mais elaborados, de maior fôlego, com destaque na primeira página. A primeira ajuda veio da noção de montagem elaborada pelo cinema, pelas artes plásticas e pela literatura na primeira metade do século. Meu trabalho deveria ser, como explica o dicionário, uma “operação de reunir peças de um dispositivo, um mecanismo, ou qualquer outro objeto complexo, de modo que pudesse funcionar ou preencher o fim a que se destina”. Trabalhando melhor a idéia, Eisenstein mostrou como a montagem, a princípio um simples processo técnico inerente ao cinema, poderia alcançar efeitos artísticos ao ser colocada em primeiro plano: “Duas pontas quaisquer (da película) unidas combinam-se infalivelmente numa representação nova, surgida desta justaposição como uma nova qualidade”². O cineasta russo ressaltava ainda o fato de que “a justaposição de dois fragmentos de filmes se assemelha mais ao produto que à soma”³ e isto porque o resultado dessa justaposição é sempre qualitativamente diferente de cada um dos

¹ SERRES, Michel, *Filosofia Mestiça*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, página 2.

² cf EISENSTEIN, Serguei, *Reflexões de um cineasta*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969, página 72.

³ Op cit página 74.

elementos componentes tomados em separado. Explorada na poesia por Pierre Reverdy⁴, por exemplo, e nas artes plásticas por Max Ernst, a montagem me ajudaria a buscar uma sintaxe que produzisse um sentido entre os tantos sentidos possíveis. Meu trabalho era montar um quebra-cabeça de 73 textos que cobriam áreas diversas da cultura naqueles primeiros anos da década de 70. O corpus apresentava-se como o recorte de uma voz em um campo de forças com vozes dominantes e dominadas, com espaços permitidos e outros vedados, uma voz que apareceria ali como solista cantando *a capela*, mas que na verdade produzia contracantos, respondia a temas de ampla ressonância e estava articulada com as outras vozes. A linha melódica deste canto retirado de um grande coral caótico e fragmentado nos mostraria o caminho de uma reflexão que tinha seu ponto de vista em um intelectual que fazia neste início de década sua formação⁵.

A hipótese para trabalhar a obra de Ronaldo Brito em *Opinião* resultou, como não poderia deixar de ser, da leitura, do fichamento e da classificação do material pesquisado na biblioteca da Associação Brasileira de Imprensa (Rio de Janeiro). Do conjunto à primeira vista caótico, separamos quatro⁶ textos (*Artes Plásticas no Brasil: Explosão de mercado e crise de criação*, *Opinião* número 54; *A Imagem da Imprensa*, *Opinião* 191; *A questão da arte: o boom, o pós-boom e o disboom*, *Opinião* 200, e *Entre os spots e as academias*, *Opinião* 219) que nos pareceram reunir com mais alta densidade e sistematicidade os problemas que o crítico coloca a si mesmo: a dialética entre alta cultura e indústria cultural, por um lado, e a possibilidade de uma forma híbrida que escape às contradições que paralisam ambas esferas da produção cultural, duas vertentes que teriam sua síntese na relação produtor - de arte, de matérias jornalísticas sobre cultura - versus mercado. Dois destes ensaios, que passaremos a chamar de metatextos por serem os nós que nos permitiram organizar e ordenar as tramas deste longo texto construído nas páginas de *Tendências e Cultura do Opinião*, tratam do momento das artes plásticas no Brasil dos anos 70 (ou seja, da alta cultura e dos problemas de estratégia que os produtores podem dispor em sua relação com o mercado) e os dois outros, sobre o jornalismo cultural, prática específica do próprio autor, da relação alta cultura/indústria cultural.

É preciso deixar claro, antes de prosseguir, que utilizamos o termo indústria cultural conscientes dos problemas que ele implica. Antes de mais nada, poderíamos dizer, como Andrew Ross, que o papel da indústria cultural nas Américas é bem mais importante do que na Europa. Segundo ele, a cultura popular norte-americana tem sido determinada muito menos pela influência dos intelectuais do que pela maneira pela qual "the culture industries have responded to the changing organization of popular

⁴ Reverdy concebia a imagem como o descobrimento de relações secretas entre os objetos. Cada poema era concebido como uma série de blocos verbais sem nexos sintáticos, unidos pela atração da imagem. Cabe ao leitor montar esses blocos de modo a produzir efeitos de sentido. Ex: La neige tombe/ Et le ciel gris/ Sur la tête où le toit est pris/ La nuit/ Où ira l'ombre qui me suit/ A qui est-elle/ Une étoile ou une hirondelle/ Au coin de la fenêtre/ La lune/ Eu une femme brune/ C'est là/ Qu'un passe et ne me voit pas/ Je regarde tourner la grille/ Pour moi seul/ Mais là où je m'en vais il fait un froid mortel. REVERDY, Pierre, *Poemas*, Ilha de Santa Catarina, Hyphos Edições, 1993.

⁵ Nascido em 1949 no Rio de Janeiro, Brito tinha 23 anos quando começou a trabalhar no jornal *Opinião*.

⁶ cf as cópias em anexo a partir da pg 66.

taste"⁷. Renato Ortiz acredita que a relação dos produtores de arte com a burocracia estatal e os meios massivos, devido a um público letrado ainda reduzido, borra a distinção entre alta cultura e indústria cultural no Brasil, o que não quer dizer que a destrua. Com isto queremos ressaltar a complexidade do fenômeno cultural não passível de um simples ajuizamento do tipo "alienado/consciente", "manipuladores/manipulados", embora não deixemos de ter em mente as relações óbvias de poder entre aqueles que detêm, no mais das vezes monopolisticamente, os meios de produção e os outros. Nem apocalípticos, nem integrados⁸. Sabemos ser impossível pensar a cultura hoje ignorando a presença hegemônica dos meios massivos; mas, insistimos, suas relações com o público são complexas, vias de duas mãos. Em vez de demonizá-los ou endeusá-los, pensamos ser mais proveitoso buscar estratégias que estimulem o diálogo crítico com os meios de massa. As experiências de intelectuais alemães, como Adorno e Horkheimer, e seu *Kulturpessimismus* germânico se não nos servem no que diz respeito ao diagnóstico em relação à indústria cultural⁹, nos são úteis, por um lado, como gênese e referência do debate e, por outro, como processo de reflexão, esforço de conceito. Assim, cremos também ser uma atitude pouco produtiva simplesmente descartar a reflexão adorniana por considerá-la ultrapassada. Lembrando Roland Barthes, aqui nos interessa menos o resultado da pesquisa pioneira de Adorno do que o processo de produção de sua reflexão, incluindo aí todo o contexto histórico que o tornou possível.

Guiados pelas reflexões do crítico Ronaldo Brito em busca de uma forma, resolvemos dividir o corpus em três partes. A primeira se refere à tradição do Charles Baudelaire dos ensaios sobre os salões de artes plásticas (*Salão de 1859, O Pintor da Vida Moderna*, etc), nos quais o poeta das *Fleurs du Mal* define a modernidade tanto em termos do transitório, efêmero, contingente, quanto do eterno e imutável e que, no Brasil, nos remete às figuras de Mário de Andrade, Aníbal Machado e Murilo Mendes dos textos sobre os companheiros modernistas das artes plásticas¹⁰. Como um *flanêur*, Ronaldo Brito passeia pelos salões, bienais, exposições construindo sua biblioteca, separando, consagrando e demolindo, buscando construir uma história da arte brasileira através da crítica do anacronismo dos salões, por um lado, e das condições peculiares da produção e do mercado de artes em um país periférico como o Brasil (cf *Opinião* 200, *A questão da arte*). Ao avaliar o chamado *boom* do mercado de artes plásticas nos anos 70, o crítico, após longa análise da constituição histórica do mercado de artes nos países centrais e da tensão necessária entre produtor e mercado, mostra como no Brasil esse fenômeno representava apenas um momento de intensificação do comércio especulativo de objetos institucionalizados como arte e

⁷ ROSS, Andrew, *No respect/ intellectuals & popular culture*, New York, Routledge, 1989, página 7.

⁸ Os livro de Ross e Nestor García Canclini tentam pensar as relações múltiplas e complexas entre alta cultura, cultura popular e cultura massiva, fugindo da hierarquização moralista da visão dos apocalípticos e do otimismo simplista dos integrados. Cf CANCLINI, Nestor Garcia, *Culturas híbridas/ Estratégias para entrar y salir de la modernidad*, México Grijalbo, 1990.

⁹ cf ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

¹⁰ cf ANDRADE, Mário, *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1984; os textos de Aníbal Machado reunidos no capítulo Crítica de Artes in *Parque de Diversões Aníbal Machado*, organizado por Raúl Antelo, Editora UFMG, Editora UFSC, 1994; e as várias referências aos pintores Volpi, Ismael Néri, Fontana, Magritte, Ernst, etc em MENDES, Murilo, *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1994.

não, nas palavras do próprio Brito, "um verdadeiro mercado de arte interessado na construção de uma História da Arte Brasileira". É sob o signo desta tensão entre produtor/mercado que Ronaldo Brito percorre as exposições daqueles com quem se identifica - Carlos Zilio, Waltércio Caldas Jr, Lygia Pape, Antonio Dias, Cildo Meireles -, os salões decadentes e acadêmicos e discute pop art, arte conceitual, o fim do espaço renascentista desde Cézanne e os cubistas, a vertente construtivista, a coexistência do suporte tradicional com as outras formas de arte, etc. Aqui se dá o embate do crítico com a produção contemporânea, suas alianças, seus adversários, e, por isso, acreditamos poder resumir esta primeira parte na pergunta: *O que é a prática artística hoje?*

Na segunda, o crítico reflete sobre o fim de uma maneira de fazer arte; são as notas necrológicas que dão conta da morte de modernistas históricos como Max Ernst (1891-1976), Man Ray (1890-1976), W.H.Auden (1907-1973) e David Siqueiros (1896-1974), e os artigos sobre Duchamp, Kandinsky, a pop art, Bauhaus, Di Cavalcanti, etc. Neles, acompanhamos as posições de Brito em relação ao modernismo clássico e já então, na década de 70, canônico (como, por exemplo, em *Opinião* 168, *As ambiguidades de nosso modernismo*, uma resenha do livro *Tarsila, sua obra e seu tempo*, de Aracy A. Amaral). Há um olhar para trás que percebe a herança modernista como passado, como uma experiência que completa seu ciclo nas primeiras décadas do pós-guerra.

No Brasil, é Mário Pedrosa que detecta em 1966 uma atmosfera nova no mundo das artes e utiliza pela primeira vez a expressão *pós-moderno*: já não estamos mais nos parâmetros da arte moderna, afirma uma das mais fortes vozes do cenário modernista brasileiro, aquele que acompanhou dos anos 30 aos 70 a frenética alternância das várias tendências das artes plásticas. Esta distância permite que o crítico mais jovem se debruce sobre as ruínas que se acumulam no passado tentando reconstituir-lhes um sentido que produza efeitos no seu momento. Com este espírito, lê Duchamp, o artista-chave para a arte contemporânea (*O discreto provocador de escândalos*, *Opinião* 47 de 1 a 8 de outubro de 1973, sobre uma retrospectiva no Philadelphia Museum), Kandinsky (*A arte sem modelo*, *Opinião* 58 de 17 de dezembro de 1973), Siqueiros (*Siqueiros 1896-1974*, *Opinião* 63 de 21 de janeiro de 1974), Max Ernst (1891-1976), a Bauhaus, etc. Assim, a pergunta síntese desta parte seria: *O que é o moderno?*

Na terceira, encontramos a reflexão sobre a busca de um texto híbrido que representasse uma saída ao impasse surgido do confronto entre a alta cultura, que então se concentrava atrás dos muros das universidades de onde os discursos raramente saem para se espalhar pela esfera pública, e a indústria cultural, que tendia a simplificar o problema e a fazer o jogo das classes dominantes ao "fingir" uma neutralidade cunhada na "objetividade jornalística" e na crença de um real indiscutível, transparente e separado do sujeito. Esta relação, analisada em *Entre os spots e as academias* e *A imagem da imprensa*, aparece em sua própria prática, ou seja, em seus próprios textos, ao transitar entre os modernistas da literatura e das artes plásticas, portanto, no nível chamado culto, mas também entre os temas caros à indústria cultural (Carlos Castañeda, Paul Kavanagh, a versão filmada do *Grande Gatsby*, de Fitzgerald), não raro temperando a veia apocalíptica com observações de simpatia. Nos dois metatextos que tematizam a indústria cultural, assim como nos outros dois que tratam das artes plásticas, Brito destaca a relação do produtor com o

mercado e a tensão necessária entre eles para que um não seja mecanicamente determinado pelo outro; por isso, cremos poder falar em uma homologia entre a análise dos dois campos, o da cultura alta, mais especificamente o das artes plásticas, e o da indústria cultural - mais especificamente o do jornalismo cultural. Neste, Brito propõe uma *crítica da objetividade jornalística*, prática que se pretende produtiva na medida em que exacerba as contradições, produzindo atritos, tensão. Trata-se aí de destruir a falsa idéia de real e de sua relação com ele; em outras palavras, de desmontar a ilusão de ser um veículo que atua de fora mediando a relação entre os "fatos reais" e os leitores. Brito indica uma estratégia que lê o campo de forças da esfera cultural, desmonta sua linguagem naturalista e problematiza relações dadas como "naturais"; agindo assim, denuncia a função que a indústria cultural reservou ao jornal.

Em *A Imagem da Imprensa*, o crítico lê as conseqüências da ideologia naturalista da grande imprensa, quais sejam, seu efeito de dominação na maneira como a imagem é utilizada nos jornais. Para uma civilização que domina também pela palavra e para a qual o real é um dado objetivo passível de ser objetivamente transmitido, a imagem (fotos, desenhos, caricaturas, etc) tem posição subalterna na composição das páginas.

No ensaio *Entre os spots e as academias*, que faz parte de um debate proposto por Opinião, Brito reflete mais uma vez sobre a dualidade cultura alta/indústria cultural ao dividir os dois tipos de jornalismo cultural: 1) um primeiro que ele chama de *esquema Artes e Espetáculos* (grande imprensa); 2) um segundo, *esquema universitário* (imprensa como apêndice do processo acadêmico). Aí temos a tensão entre as duas esferas da cultura da modernidade tratada por um moderno como Theodor Adorno de maneira inequívoca. Como se comporta Brito diante dela?

Para resumir esta terceira parte, teríamos que construir uma pergunta fundada no terreno da especulação mais teórica e plasmada no jogo das estratégias produtor versus mercado que confinam as práticas tanto dos artistas quanto dos produtores de matérias sobre a cultura: *Como fazer arte agora entre os spots e as academias? Há uma terceira opção? uma saída?*

As três perguntas são na verdade uma só, uma ontologia do presente que se constitui de três estratos, de três temas que se interpenetram, que dependem um do outro, como notas de um acorde, ou linhas de contraponto. A modernidade, a arte contemporânea e a indústria cultural são formas agônicas de pensar os fins do moderno, as saídas da modernidade e o lugar do intelectual em um espaço social em ritmo de mudança acelerada.

de universal a específico

Em *Dits et Écrits*¹¹, reunião de textos e entrevistas até então dispersos de Michel Foucault, a questão do intelectual é especificamente discutida em três trabalhos: o primeiro, *Les intellectuels et le pouvoir*, é de 1972; o segundo, *La Fonction Politique de L'Intellectuel*, de 1976, e o terceiro, *L'Intellectuel et les*

¹¹ FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994.

pouvoirs, de 1984, ano de sua morte. Aparece ainda em *Foucault répond a Sartre*, 1968, e em outros trabalhos sobre a teoria do poder e a questão da subjetividade (*L'homme est-il mort?*, 1966, *Subjectivité et Verité*, 1981, *L'herméneutique du sujet*, 1982, *Le sujet et le pouvoir*, 1982). Em todos, pode-se sentir o tema da mudança da função do intelectual na sociedade. Se antes era universal, aquele que dava conselhos sobre as escolhas políticas, uma espécie que se considerava a consciência da humanidade, o modelo do sujeito livre, em oposição àqueles que eram apenas competência a serviço do Estado e do capital, agora, numa era de declínio dos grandes relatos e fim das utopias, reconhece seus limites, passa a ser específico, alguém que sabe não ser o dono da verdade, mas que procura atuar em situações concretas, usando seu saber para obter efeitos específicos em lutas específicas.

O velho intelectual universal, que, na França, teria tido sua gênese nos anos 1890 quando o país se dividiu em torno da prisão do capitão Alfred Dreyfus acusado de espionagem, estava encaixado no grande mito escatológico do século XIX, qual seja, a idéia de que o homem deveria ser liberado de suas alienações, de suas determinações, tornando-se mestre e senhor de si mesmo via conhecimento. Este modelo de intelectual, que nos anos 50 e 60 parecia estar encarnado na figura de Jean-Paul Sartre, este centro jurídico e de saber para onde convergem todas as consciências em busca da orientação científica e eticamente correta, este sujeito consciente de sua própria liberdade é, na verdade, uma espécie de imagem correlativa de Deus; o pastor - palavra que indica uma forma de poder particular - dos povos. No século XIX, nos mostra Foucault, houve uma teologização do homem compatível com o projeto de uma filosofia totalizante da experiência humana que se construiu de Hegel a Sartre, apesar dos trabalhos de Nietzsche já apontarem uma outra direção.

A idéia marxista de intelectual nos anos 50/60 era então ainda a do portador consciente da universalidade, assim como o proletariado era o portador inconsciente desta mesma universalidade. Trata-se, agora, de inverter esta situação e opor-se ao intelectual universal na figura do intelectual específico, ou seja, aquele que trabalha em setores determinados, em pontos precisos onde o colocam sua situação profissional e de vida, não mais aquele que dá conta do todo, mas o que opera sobre o fragmentário, sobre um domínio demarcado. As ligações entre teoria e prática, objeto de muita reflexão entre as gerações marxistas dos anos 50/60, teriam uma via produtiva à medida que essa teoria fosse imediatamente posta em prática, à medida que ela fosse encontrando muros, obstáculos, como queria Gilles Deleuze: "Nenhuma teoria pode se desenvolver sem encontrar uma espécie de muro e é preciso a prática para atravessar o muro"¹². Assim, Foucault construiu sua teoria em confronto com seus próprios problemas pessoais e de prática: a loucura, a prisão, a sexualidade. Teoria e prática como forças que se revezam constantemente, que se constroem em diálogo.

Desde o fim da Segunda Guerra Mundial, podia-se sentir uma mudança na função dos intelectuais. Nos Estados Unidos, esta diferença aparece, por exemplo, naquilo que Russel Jacoby denominou "uma geração ausente", ou seja, na constatação de que os intelectuais respeitados e influentes nos anos 80 eram ainda aqueles que haviam aparecido nos anos 50. Haveria, portanto, uma geração silenciosa, ausente, que havia deixado as grandes cidades, a rebeldia, o dinheiro curto, a boemia e,

¹² cf *Les intellectuels et le pouvoir* in op cit, tome II, página 307.

principalmente, o debate público, pelos *campi* confortáveis do interior¹³. Na França, no debate entre a geração de Sartre e Merleau-Ponty, da fenomenologia existencialista, e o grupo que se tornaria hegemônico nos anos 60 e 70, os chamados estruturalistas. No início dos anos 80 todos estariam mortos: Roland Barthes, atropelado por uma caminhoneta de lavanderia na frente da rue des Écoles, em 26 de março de 1980; Althusser, depois de estrangular a mulher Helène em novembro de 1980 é internado em Sainte-Anne, morrendo em 1990; Jacques Lacan, afásico, em 9 de setembro de 1981; Foucault, em 1984, de AIDS. Em 1980, morreria também Jean-Paul Sartre, uma espécie de modelo de intelectual participante do pós-guerra. Abre-se caminho, então, para um novo tipo de intelectual que retoma criticamente as histórias de seus professores e mestres dos livros, como Bernard-Henri Lévy que percorre a história dos sonhos e dos compromissos dos intelectuais franceses no século XX, ou Luc Ferry e Alain Renaut¹⁴ que buscam desmontar a filosofia francesa pós-fenomenologia, chamada por eles de *pensamento 68*.

Para Beatriz Sarlo, as questões da alta cultura, da cultura popular e massiva repõem insistentemente o problema do intelectual e seu lugar em uma sociedade pós-moderna: "Las preguntas trazan un mapa hipotético. Las ha formulado alguien que, en la quiebra de la figura del intelectual, no ve allí la ocasión de darle una sepultura piadosa sino de aprender a evitar las equivocaciones y el orgullo desmedido que la caracterizaron"¹⁵. No Brasil, os vínculos dos intelectuais com o Estado e suas práticas específicas estão mapeados, por exemplo, desde os anos 70 em *Os intelectuais e a classe dirigente*, de Sérgio Miceli, ou *Literatura em Revista*, de Raúl Antelo. Aqui também, especificamente na área da literatura, para dar apenas um exemplo, mudou o intelectual, como constata Flora Sussekind em *Rodapés, Tratados e Ensaíos, a formação da crítica brasileira moderna*¹⁶. Dos anos 40/50 aos anos 70, foi crítico-jornalista, crítico-scholar e, finalmente, crítico-teórico deixando as páginas do jornal, pelo menos da grande imprensa, para se entrincheirar nas universidades.

Mudou o intelectual, mudou também o Brasil. Desde os finais da década de 60, a rede universitária e os cursos de pós-graduação se multiplicavam. Era a época do estruturalismo, do *new criticism*, do formalismo e do embate de uma concepção histórica e alegórica com outra sincrônica e tautegórica. Época também de grande expansão da indústria cultural no país¹⁷, das redes de televisão, das tiragens de jornais e livros, do cinema nacional e da consolidação do processo de canonização dos modernistas clássicos, agora instalados nas teses de mestrado e doutorado, hegemônicos. Tempos em que o governo militar passava ao ataque na área cultural¹⁸,

¹³ JACOBY, Russel. *Os últimos intelectuais*, São Paulo, Trajetória Cultural e Edusp, 1990.

¹⁴ FERRY, Luc, e RENAUT, Alain, *Pensamento 68*, São Paulo, Editora Ensaio, 1988.

¹⁵ cf SARLO, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna/ Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1994, página 11.

¹⁶ cf in SUSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1993.

¹⁷ cf in ORTIZ, Renato, *A moderna tradição brasileira/ Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, São Paulo, Brasiliense, 1989, página 113 e HOLANDA, Heloísa Buarque. 1980, página 91

¹⁸ cf in MICELI, Sérgio. *O processo de "Construção Institucional na Área Cultural Federal (Anos 70)*, in *Estado e Cultura no Brasil*, São Paulo, DIFEL, 1984 página 53; in SUSSEKIND, Flora, *Literatura e Vida Literária/ Polêmicas, diários & retratos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, páginas 12 a 28 e SCHWARTZ, Roberto, *Cultura e Política, 1964-1969 in O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

elaborando políticas específicas (Programa de Ação Cultural, lançado em agosto de 1973 na gestão Jarbas Passarinho no MEC; Política Nacional de Cultura, gestão Ney Braga), criando novas instituições (Embrafilme, Funarte, Conselho Nacional de Direito Autoral, Conselho Nacional de Cinema) e usando seu poder mais para cooptar os produtores culturais do que propriamente para reprimi-los. A década de 70 é a década de uma literatura que privilegia as parábolas, as biografias e o naturalismo dos romances-reportagem, a produção artesanal da chamada geração do mimeógrafo, mas é também a da obra de Carlos Sussekind, Ana Cristina César, Antonio Carlos de Brito (Cacaso), Davi Arrigucci, Silviano Santiago, Luís Costa Lima, todos, aliás, colaboradores de *Opinião*¹⁹. Em época de censura e de regime de exceção, uma teoria que se constrói atrás dos muros da universidade, uma literatura que se aferra ao referente em sua vertente realista, mas que também opera com os simulacros. Uma literatura cujo espírito foi tão bem captado nas páginas de *Em liberdade*, de Silviano Santiago, que sai em 1981 e tematiza os dramas do intelectual Graciliano Ramos às voltas com o dilema, vida prática versus vida intelectual, produtor versus mercado, em tempos de ditadura e a partir de um suposto diário, num claro simulacro à Borges. Não deixa de ser sintomático, então, que a estréia de Ronaldo Brito nas páginas de *Tendências e Cultura* se dê com uma resenha de *História de Cronópios e de Famas*, de Julio Cortázar. Dividido em quatro partes, o livro de Cortázar traz na segunda delas, *Estranhas Ocupações*, um texto intitulado *Simulacros* que nos dá o tom de como trabalha a família de artistas na modernidade tardia: construindo arremedos, instaurando a série louca das diferenças e provocando o público.

Este, o grande contexto em que aparece a obra de Ronaldo Brito. Seguir seus passos de 1972 a 1977 em um jornal da elite intelectual brasileira é um ato deliberado de autobiografia na medida em que essa leitura tenta reconstruir o campo de forças da época em que minha própria geração despertava para a atração da esfera pública. Gostaria que o sentido desta pesquisa ultrapassasse o "resultado", como queria Roland Barthes, e fosse uma aventura do significante, mas uma aventura que transcorresse como uma experiência modificadora de si no jogo da verdade, uma ascese. Assim, quando Foucault afirma que seus livros sempre foram seus próprios problemas pessoais com a loucura, a prisão e a sexualidade, cremos poder amparar aí a ambição de nosso projeto: meu interesse, constituído pelas questões da minha geração, marca o meu ponto de vista.

¹⁹ Sobre a produção literária da época cf SUSSEKIND, op cit, HOLLANDA, Heloísa Buarque, *Impressões de Viagem/ CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*, São Paulo, Brasiliense, 1980, e *Jornal, Realismo, Alegoria*, entrevista/debate com Davi Arricucci, Carlos Vogt, Flávio Aguiar, Lúcia Teixeira Wisnik e João Luiz Tafetá in *Ficção em debate e outros temas*, São Paulo, Livraria Duas Cidades/ Unicamp, 1979.

4. o veículo

O jornal *Opinião*²⁰ nasce no apogeu da ditadura militar, no final do governo do general Emílio Garrastazu Médici, da iniciativa de um grupo de jornalistas profissionais, especialmente Raimundo Pereira que representava a ligação do jornal com a Ação Popular (AP), grupo de linha maoísta e então na ilegalidade; de Fernando Gasparian, industrial auto-exilado em Londres, articulador da chamada burguesia nacional, um grupo de empresários do setor têxtil, metalúrgico e mineral aliado ao governo Goulart e aliado do poder após 64; e de intelectuais consagrados como Antonio Candido, Antonio Callado, Fernando Henrique Cardoso, Francisco Weffort, Paul Singer, Darcy Ribeiro, Celso Furtado, muitos deles afastados das universidades pelo regime. É uma época em que florescem os jornais ditos alternativos, ou nanicos, que representam linhas políticas definidas ou alianças provisórias e instáveis²¹. *Pasquim*, *Movimento*, *Versus*, *Ex* são alguns exemplos destes personagens que vão ocupar por um breve momento o espaço reduzido e concentrado dos jornais brasileiros.

Grosso modo, podemos dividir a história do *Opinião* em duas etapas: a primeira marcada pela gestão de Raimundo Pereira, que vai de novembro de 1972 a março de 1975, quando o até então editor e parte da redação saem para fundar o *Movimento*; a segunda, de março de 1975 a abril de 1977, gestão de Argemiro Ferreira. No primeiro período, os conflitos foram polarizados, a princípio, por Raimundo Pereira e seu grupo, de um lado, e, do outro, Fernando Gasparian e seus amigos intelectuais - o empresário havia sido colega de colégio de Fernando Henrique Cardoso e Fernando Pedreira, então editor de *O Estado de São Paulo*, e era muito amigo de Celso Furtado, Oscar Niemeyer e Luciano Martins. Ai se estabeleciam dois tipos de choque: da redação contra o empresário e da redação contra os intelectuais. Este conflito viria a desembocar numa reivindicação dos jornalistas sobre o controle do jornal: eles queriam participação nas ações. Claro, Gasparian resistiu, apesar de não pagar salários compatíveis com os do mercado. Havia, pelo menos, duas concepções antagônicas: enquanto Gasparian pensava em um veículo inspirado no semanário inglês *The New Statesman*, de debate intelectual e de idéias; Raimundo Pereira, que mantinha secretamente contatos com a maoísta AP, sonhava com um jornal de jornalistas.

Com o racha na redação e a saída de uma parte da equipe para fazer o *Movimento*, *Opinião* entra em sua última fase, resistindo além do que se esperava ao bloqueio montado pelo governo para fazê-lo sucumbir financeiramente. Nesta

²⁰ cf a história de *Opinião* em KUCINSKI, Bernardo, *Jornalistas e Revolucionários/ Nos tempos da imprensa alternativa*, São Paulo, Scritta, 1991.

²¹ Segundo Kucinski, "a imprensa alternativa surgiu da articulação de duas forças igualmente compulsivas: o desejo das esquerdas de protagonizar as transformações institucionais que propunham e a busca, por jornalistas e intelectuais, de espaços alternativos à grande imprensa e à universidade". Ou seja, a imprensa alternativa buscava ser um espaço entre os *spots* e as *academias*. cf Op. cit página XVI.

história²², o grupo que trabalhava na editoria Tendência e Cultura, sob chefia de Julio César Montenegro, manteve certa autonomia. Na primeira fase, as posições ortodoxas de Raimundo acabaram gerando uma oposição interna liderada por Montenegro e centrada nos métodos autoritários do editor e não em sua linha política. No segundo período, a editoria de Tendências e Cultura entrou em choque com Gasparian por criticar constantemente seus amigos, ou seja, aqueles com posições dominantes no campo da cultura. Este o microcampo no qual Ronaldo Brito produz sua crítica.

²² Para uma idéia dos conflitos do jornal com a ditadura militar cf MACHADO, J.A. Pinheiro, *Opinião X Censura/ Momentos da Luta de um Jornal pela Liberdade*, Porto Alegre, LPM, 1978.

I

Simulacros

Agora, tudo o indica, a experiência foi consumada.
Mário Pedrosa

O sexto livro de Julio Cortázar, *Histórias de Cronópios e de Famas*, escrito de 1952 a 1959, foi publicado em 1962, quando o escritor vivia fora da Argentina, entre Roma e Paris. Cerca de 10 anos depois, mais exatamente em novembro de 1972, o crítico Ronaldo Brito fazia sua estréia no jornal *Opinião* com uma resenha deste estranho livro cujo sumário apresentava assim suas partes:

*Este livro contém o seguinte sortimento: Manual de Instruções, Estranhas Ocupações, Matéria Plástica, Histórias de Cronópios e de Famas*²³.

Abrindo o capítulo das estranhas ocupações, temos um pequeno texto de cinco páginas intitulado *Simulacros* (imagem, representação, espectro, fantasma) que nos introduz a uma estranha família. Eles copiam, pois lhes falta originalidade, modelos célebres, produzindo simulacros que de nada adiantam. São, como os define o tio do narrador, cópias idênticas ao original, a não ser que de outra cor, em outro papel, com outra finalidade. Cópias diferidas, portanto. Pois bem, esta estranha família resolve fazer um patíbulo no jardim, cuja disposição em relação à rua Humboldt - "o jardim fica três degraus acima da calçada"-, onde moram, nos dá uma idéia de teatro, de representação. Separados da rua por um muro de alvenaria com uma grade de ferro, eles atraem a atenção dos vizinhos e transeuntes para a montagem do patíbulo, uma máquina de morte, ou melhor, o simulacro de uma máquina de morte. O patíbulo é o lugar onde aqueles que são condenados sofrem a pena capital, ou seja, o lugar do *páthos*. Entre os vizinhos e o pessoal da casa se estabelece então um conflito cujo limite é o muro que mantém uns do lado de dentro, outros do lado de fora. A estranha ocupação desta família sem originalidade, portanto distante do conceito de gênio kantiano, é fazer coisas, desenvolver ocupações livres, tarefas sem importância, em um

²³ CORTÁZAR, Julio, *Histórias de Cronópios e de Famas*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1973.

país onde as coisas se fazem por obrigação. E o que eles fazem é simular, ou seja, fingir, fazer de conta, "escrever" as coisas não como elas são, mas como poderiam ser.

Vimos com Deleuze em *Platão e o Simulacro*²⁴ que a modernidade pode ser definida também como a potência do simulacro, ou dito de outra forma, potência para afirmar a diferença. Pois se com Platão tratava-se antes de mais nada de privilegiar as cópias-ícones e conter o movimento avassalador dos simulacros, em nome de um modelo, de uma centralidade (deus) que nos constrangia à imitação e a uma lógica da aparência e da essência, com Deleuze o objetivo é subverter o platonismo, no sentido de liberar o devir-louco que há no simulacro, instaurando séries infinitas sem centro, sem origem. A idéia de simulacro consagra um tempo sem a tutela de deus, sem a ditadura do referente que contém e regula as transformações. Um tempo de ética e de discussão da validade universal de um juízo, um tempo da razão, ou das razões, e de seus limites.

Tematizar a própria morte tem sido uma das principais obsessões da arte moderna desde o final do século XIX. Cortázar, já na ponta desta modernidade que vê seus primeiros contornos delineados no século XVIII por Kant, construiu uma obra que repõe insistentemente a pergunta sobre os limites, os fins, que se corrói ou se mata conforme a imagem de Davi Arrigucci do escorpião encalacrado. O tema da morte, pressentido por Hegel e, mais radicalmente, por Nietzsche, aparece como pergunta também na reflexão de Suzi Gablik que, após a festa dionisíaca das vanguardas, tenta juntar os pedaços que restaram do turbilhão da arte moderna: *Has modernism failed?*²⁵

Os ensaios de Ronaldo Brito tentam dar resposta a esta pergunta. Sua estréia em *Opinião* se faz sob o signo do simulacro, do fantasma que constrói um patíbulo no jardim. O último texto, entretanto, de 1977, fecha o *corpus* com a crítica a um anacrônico salão. Entre os simulacros e o academicismo dos salões, desfila a arte contemporânea. Quem são seus produtores?

Quase todos provêm da agitação dos anos 60, das influências da pop art, do *nouveau réalisme*, do neoconcretismo. São os anos de um último surto das vanguardas que, embaladas pelo fim da guerra e pela transferência do centro artístico da Europa para os Estados Unidos, se sucedem num ritmo frenético. Com a pop art, o mundo vê a arte entrar de cabeça na era de sua reprodutibilidade técnica, misturando alta cultura com indústria cultural, reduzindo as fronteiras, voltando-se para o realismo numa reação ao sucesso dos expressionistas abstratos e trabalhando com os objetos de um mundo industrializado, urbano e cercado pelos meios massivos de comunicação; o *nouveau réalisme*, na França, também reivindicando a herança de Marcel Duchamp, embora matizando-a com a positividade que contrasta com o gesto niilista do dadaísmo, pretende *dar a ver* a realidade do mundo moderno através de formas orgânicas puras, ou seja, usando o menos possível a retórica, a conceitualização e a inserção dos objetos em um sistema estético. Segundo as palavras de Pierre Restany²⁶, seu teórico, a contribuição do *nouveau réalisme* ao debate contemporâneo nos anos 60 é a tomada de consciência de uma natureza moderna, industrial e urbana;

²⁴ DELEUZE, Gilles, *Platão e o Simulacro*, in *Lógica do sentido*, Perspectiva, São Paulo, 1982.

²⁵ GABLIK, Suzi, *Ha muerto el arte moderno?*, Hermann Blume, Madrid, 1987.

²⁶ RESTANY, Pierre, *Le nouveau réalisme*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1978.

seu objetivo, uma arte popular, realista e otimista que reconhece a autonomia expressiva do real e busca liberar sua virtualidade expressiva através da apropriação.

No Brasil, os anos imediatamente anteriores aos textos que vimos analisando caracterizam-se por uma agitação enorme nos meios artísticos, comandada pelo teatro, pelo cinema novo e pela música popular. No campo das artes plásticas, assistimos a, pelo menos, quatro exposições importantes: *Opinião 65*, organizada pela marchande Ceres Franco e Jean Boghici com 29 artistas e reeditada em 1966; o evento realizado ainda em 1966 na Galeria G4, no Rio de Janeiro, com Antonio Dias, Rubem Gerchman, Roberto Magalhães e Pedro Escostéguy, e a exposição da Nova Objetividade Brasileira no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967, com Hélio Oiticica, Rubem Gerchman, Antonio Dias, Carlos Vergara, Lygia Clark, etc. No catálogo de *Opinião 66*, Hélio Oiticica declarava chegada a hora da antiarte, das apropriações que desvelam a inutilidade da elaboração da obra de arte: "Está na capacidade do artista declarar se isto é ou não uma obra de arte, tanto faz que seja uma coisa ou uma pessoa viva".

Mas para Ronaldo Brito, toda esta agitação e efervescência dos anos 60 se dissolve, nos 70, em ações esparsas e pessoais. O sentido coletivo dos movimentos e exposições que reuniam até 50 artistas deságua em estratégias individuais de luta contra o mercado que aparece então como fruto da concentração de renda levada a cabo pelo projeto de modernização das elites do país. À euforia política dos anos 60, com suas tentativas de compromisso entre os intelectuais e as massas (por exemplo, os CPCs) na busca de uma cultura "popular", na resistência à ditadura que havia se instalado no país em 1964 mas que deixara ainda espaço, até 1968 com a entrada em cena do Ato Institucional número 5, para alguns setores das oposições, segue-se a "calmaria" dos anos do milagre econômico, da implantação e expansão dos meios massivos, das faculdades de comunicação, do exílio de figuras de ponta do campo cultural, da repressão e da censura.

É possível detectar na praxis destes artistas dos anos 70 alguns sintomas daquilo que viria a ser caracterizado com mais rigor posteriormente como arte pós-moderna; por outro lado, não há dúvida de que muitos dos mitos centrais da arte moderna ainda persistem e produzem efeitos no campo artístico. Poderíamos alinhar entre as características pós-modernas, seguindo as indicações de Annateresa Fabris²⁷, a contestação da obra de arte como gesto pessoal e original, do mito do artista como ser especial (gênio), da arte como visão profunda e subjetiva e das fronteiras entre alta cultura e indústria cultural. Entre os mitos modernos, destacamos a idéia de vanguarda, o compromisso com a modernização (visível, por exemplo, nos textos de Pierre Restany) e a autonomia. Mantendo-nos dentro desse paradigma, podemos acompanhar o olhar de Ronaldo Brito e constatar, tanto no panorama da arte contemporânea quanto na praxis do crítico, a coexistência de estratégias modernas e pós-modernas.

A tese central do crítico em sua prática no jornal *Opinião* pode ser resumida na tensão existente entre mercado e produtor de arte, o que de saída caracteriza uma autonomia, um campo específico desta produção diferenciada que, para ele, não se

²⁷ FABRIS, Annateresa, *Pós-moderno & Artes Plásticas/ O artista como produtor: Andy Warhol e o pós-moderno*, in *Pós-moderno & Semiótica. Cultura, Psicanálise, Literatura, Artes Plásticas.org*, Samira Chalhub, Imago, Rio de Janeiro, 1994.

confunde com a da indústria cultural. Esse apagamento das fronteiras, que pode ser observado em Andy Warhol, por exemplo, não existe para Ronaldo Brito que coloca o campo das artes entre os spots e as academias, um dilema que vem marcando a arte moderna desde as vanguardas históricas do início do século e que pode ser visto, por exemplo, na arte de René Magritte. Em compensação, alguns de seus temas centrais, a crítica à concepção do artista como gênio, à visão da obra de arte como gesto pessoal e original, parecem coincidir com as estratégias do pós-moderno.

Se voltamos à imagem do enigma, à idéia da arte como escrita hieroglífica²⁸, percebemos que em Brito esta concepção ainda é válida e pode ser captada no jogo de forças entre produtor e mercado. A falta de originalidade que vimos ser uma das feições da estranha família de Cortázar não deixa de manter o enigma: arte ou antiarte? A própria colocação da pergunta implica uma distinção entre as duas posições, ou seja, implica o reconhecimento de uma fronteira. É o caso de compararmos o gesto de Marcel Duchamp ao produzir o ready made e o mesmo gesto, ou quase o mesmo, de Andy Warhol nos anos 60. Duchamp trabalha com a negatividade, ou seja, seu gesto, ao pegar no mundo industrial um objeto comum e dotá-lo de aura inserindo-o no contexto da arte, contesta de fato o valor da obra de arte, embora mantenha também as fronteiras, nem que sejam elas unicamente marcadas pelo território institucional e pelo gesto arbitrário do artista. Warhol não parece mais preocupado em distinguir as duas esferas; mergulhado no mundo da comunicação de massa, repetindo *ad nauseam* suas imagens banais, ele se dissolve em um mundo no qual nem o objeto de arte, nem o artista parecem dispor mais de algum resquício de aura. Sua práxis não está marcada pela negatividade, mas pela positividade da diluição das fronteiras.

Mas estamos falando de moderno e pós-moderno sem definir com precisão estes conceitos. Seguindo os passos de Andreas Huyssen, que faz no ensaio *Mapeando o pós-moderno*²⁹ uma verdadeira arqueologia da expressão, julgamos mais produtivo para fins deste trabalho encará-lo como uma *mudança de sensibilidade*, sem entrar na discussão de se essa transformação implica ou não uma mudança nos paradigmas culturais, sociais e econômicos, questão que relegamos para outra oportunidade. Cabe, desta forma, analisar o termo tal como construído para dar conta de uma diferença já visível nas artes dos anos 70 em relação ao cânone moderno, conforme constatou o crítico Mário Pedrosa no ensaio *Crise do condicionamento artístico*³⁰. O pós-moderno seria, então, uma tentativa de estabelecer os contornos desta diferença numa relação complexa. O próprio termo indica uma relação paradoxal, pois se por um lado o prefixo *pós* aponta para um ultrapassamento da fronteira moderna, por outro seu par, o *moderno*, está inscrito na palavra com a qual queremos afirmar a distância, a diferença. Como optamos por definir a modernidade como um *éthos* crítico em relação a seu próprio tempo, uma ontologia do presente, na esteira da reflexão de Foucault e de Baudelaire³¹, o gesto pós-moderno aparece como nossa maneira de olhar o moderno, nossa maneira de problematizá-lo para não aceitá-lo passivamente como cânone, para não deixá-lo esvaziado nas paredes dos museus, ou nas bibliotecas à

²⁸ cf ADORNO, Theodor, *Teoria Estética*, Martins Fontes, Lisboa, s/d, pg. 140.

²⁹ HUYSEN, Andreas, *Mapeando o pós-moderno*, in *Pós-modernismo e política*, org. Heloisa Buarque de Hollanda, Rocco, Rio de Janeiro, 1992.

³⁰ PEDROSA, Mário, *Crise do condicionamento artístico*, in *Política das Artes*, org. Otília Arantes, Edusp, 1995.

³¹ Tema desenvolvido no segundo capítulo.

mercê dos discursos dos políticos. Neste sentido, o pós-moderno seria pós-modernista, ou seja, a consciência da consagração e esvaziamento das principais estratégias e fundamentos da arte moderna, de sua cristalização como tradição e o surgimento de uma nova sensibilidade que melhor nos caracterizaria neste fim de século. É preciso ainda deixar claro que o termo expressa também a hegemonia dos Estados Unidos no campo das artes, hegemonia esta concretizada com o fim da II Guerra Mundial e a transferência do centro artístico de Paris para Nova York, pois a discussão sobre o pós-moderno tem muito mais peso na América do que na Europa, como reconhecem Andreas Huyssen e Antoine Compagnon³². A era do pós-moderno e da indústria cultural marcam o final do ciclo hegemônico da Europa e o início dos tempos americanos³³.

Voltando a Ronaldo Brito, observamos que apesar de ter estreado ainda em 1972 com uma resenha de *Histórias de Cronópios e de Famas*, seu primeiro texto sobre artes plásticas, *Op, pop e surrealista*³⁴, uma leitura da exposição de Kozo Mio, só aparece em julho do ano seguinte levantando uma das características das artes pós-modernas mais badaladas pelos críticos atuais, qual seja, a utilização de todas as técnicas modernas como um arquivo que está à mão de um artista que já não se sente obrigado a romper com o passado. Ainda desconfiado dessa estratégia, Brito vê Kozo Mio longe de qualquer radicalidade no que diz respeito ao espaço que ele não procura desintegrar. Sua técnica cinematográfica revela "tímidos recursos tridimensionais" - e aqui novamente constatamos a importância que o crítico atribui ao rompimento do espaço renascentista - já que esses recursos, misturados à utilização de várias linguagens modernas, provoca um certo mal-estar em Brito: "Com menos rigor técnico, e menos talento, teríamos a obra de um suposto historiador erudito que decidisse fazer uma síntese da arte moderna". Desconfiado, Brito percebe o enigma que ainda persiste nas produções do artista, embora não saiba descolá-lo de uma "sábia e estudada manipulação de tendências modernas", ou seja, de um gesto pasticheiro.

Outro caso de um artista que utiliza o arquivo da história da arte é o de Baravelli, tratado em *O olhar de Baravelli*³⁵. Chamado por Brito de máquina de apropriação, Baravelli trabalha com vários materiais, cartões-postais, anúncios, fotos, histórias em quadrinhos, arte, verbetes técnicos, desenhos de criança, etc., sem necessariamente estabelecer uma hierarquia entre eles. Ao utilizar esquemas formais cristalizados na história da arte, por exemplo, aqueles usados para expressar lirismo, chamados por Brito de *sintagmas de lirismo*, o artista consegue obter efeitos de auto-

³² HUYSSSEN, op cit, e COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris, 1990.

³³ 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; *Pós-Modernismo e Política*, organizado por Heloísa Buarque de Hollanda, 1992, que traz o texto de Andreas Huyssen, *Mapeando o pós-moderno*, citado neste trabalho, entre outros; *O mal-estar no Pós-Modernismo*, organizado por E. Arn Kaplan, 1993, onde se encontra o texto *O Pós-Modernismo e a Sociedade de Consumo*, de Fredric Jameson; *Moderno Pós Moderno*, de Teixeira Coelho, Iluminuras, São Paulo, 1995, 3 edição; *L'impasse post-moderne*, de Félix Gattari, in *La Quinzaine Littéraire 456 de 1/15 de fevereiro de 1986*; *A provocação pós-moderna*, Italo Moriconi, Diadorim/Uerj, Rio de Janeiro, 1994.

³⁴ Opinião 34 de 2/8 de julho de 1973.

³⁵ Opinião 159 de 21 de novembro de 1975.

ironia e ambiguidade. Como o artista manipula estes sintagmas, inserindo-os em um discurso, o efeito está longe do lugar comum, dos procedimentos gastos. A função destes sintagmas no discurso reveste-os de nova vitalidade.

É interessante observar como a mesma estratégia de citação não é olhada com desconfiança quando aparece no trabalho de Carlos Zilio analisado em *Leitura crítica do real*³⁶. Claro, pois aqui estamos em pleno território aliado: a exposição *Atensão* traz todos os ingredientes de um trabalho que rompeu com os suportes tradicionais e uma crítica à tradição construtiva. A referência à tradição construtiva, no entanto, faz-se aqui como crítica, como uma irônica demonstração da falência de seus pressupostos, ou seja, mantendo-se dentro da lógica moderna de ruptura e ainda distante do arquivo. A diferença entre os dois olhares demonstra a posição de Ronaldo Brito na fronteira da arte moderna com a pós-moderna e, se relacionarmos os principais temas e características da arte contemporânea destacados em seus textos, podemos constatar melhor esta posição:

- 1) Não forma um bloco; não há uma estética homogênea, mas manifestações pessoais e esparsas;
- 2) Caracteriza-se por estratégias de intervenção no circuito de arte para transformar suas regras, ou seja, age no nível institucional;
- 3) Afirma-se como modo de conhecimento, em pé de igualdade com as outras ciências;
- 4) Está longe do público e ocupa uma posição quase insignificante no campo cultural brasileiro;
- 5) Coloca-se contra a contemplação e a fetichização do objeto de arte e privilegia mais a estratégia racional, ou seja, uma estética das idéias, do que uma estética da forma, lançando mão de suportes não-tradicionais e de materiais não-nobres, embora não deixe de lado os suportes tradicionais (quadros, desenhos, gravuras, esculturas)
- 6) Vê a história da arte como construção das ideologias dominantes;
- 7) Atua em um meio duplamente contraditório: a) porque embora só exista com o mercado, opera contra ele, mantendo uma defasagem vital para seu vigor; b) porque o mercado local é precário;
- 8) Postula em vez da inocente morte da arte das vanguardas históricas, o fim do artista e sua substituição pelo produtor;

Ao nos determos na análise destes tópicos, podemos observar que a lógica dos movimentos, das estratégias coletivas que davam margem, mesmo precariamente, à caracterização das produções sob nomes como impressionismo, cubismo, surrealismo, etc., deixa de produzir efeito estilhaçando-se em posturas individuais que se alimentam de maneira diversa da história da arte e das linguagens que atuam no campo cultural

³⁶ Opinião 194 de 23 de julho de 1976.

contemporâneo. Esta atuação dispersa contém, no entanto, alguns pontos comuns com as vanguardas históricas, principalmente com os trabalhos de Marcel Duchamp e Man Ray, para citar os dois exemplos mais emblemáticos: há uma preocupação em agir dentro do campo institucional percebendo-o como um jogo de forças no qual tomam parte os produtores, o mercado, a crítica e o público; há ainda a intenção de trabalhar com a arte reforçando seu aspecto de modo de conhecimento, ou seja, em termos duchampianos, fazendo uma crítica da arte retiniana e enfatizando as estratégias racionais, o que destrói a força aurática do objeto de arte, deslocando-o para o modo de produção. A distância em relação às vanguardas está na substituição da tematização da morte da arte para a morte do artista que se dá, ironicamente, na marginalização da produção contemporânea no quadro geral da produção de cultura, pois uma das "reclamações" constantes do crítico é a ausência de público, principalmente de estudantes, e a transformação das exposições em compromisso mundano e vazio.

Em *Jogos Mentais*³⁷, Brito analisa uma exposição de Waltércio Caldas chamada *Narrativas*, um bom exemplo das estratégias contemporâneas. Aqui importam menos os objetos do que a leitura que o público é instigado a produzir. Mas os ecos da vanguarda histórica ainda podem-se ouvir no desejo do artista de "dar um 'susto' no espectador", questionando seus hábitos mentais e tentando colocá-lo em xeque. Mesma vontade observada em *Racional e Absurdo*³⁸, texto sobre outra exposição de Waltércio Caldas. Procura-se, então, um confronto com o público através de uma técnica de estranhamento; o objetivo é desmontar a contemplação passiva e exigir uma reação, ou, conforme as palavras de Brito, produzir um "clic" que provoque no espectador um momento de desorientação psíquica. Ou seja, o artista trabalha com a noção de enigma, obrigando o leitor a um esforço de decodificação para não ser devorado.

Outro ponto importante da exposição, ressaltado pelo crítico, é sua montagem, ou seja, seu caráter narrativo, como indica o próprio título. Não basta juntar uma série de obras para fazer uma mostra, mas é preciso construir uma sintaxe que possibilite uma leitura inteligente do enigma, enfatizando assim mais uma vez o privilégio da estratégia de produção sobre o objeto final. É a sintaxe também que permite a decifração ou a leitura do trabalho de Cildo Meireles objeto do texto *Um sutil ato de malabarismo*³⁹, sobre a exposição *Eureka-Blindhotland* e *Gueto Blindhotland*. Dois trabalhos sem ligação aparente: o primeiro composto de um espaço coberto por um pano de lã e cercado por uma rede onde estão bolas pretas iguais mas de pesos diferentes. Duas fitas emitem ruídos desordenados das bolas atiradas ao chão de nove posições diferentes: "No centro da área, uma balança registra a paradoxal igualdade de peso entre uma cruz de madeira maciça e duas barras semelhantes às que serviram para a construção da cruz. Como a intersecção das barras na cruz exige um determinado corte - no ponto em que se encontram - ela deveria ser mais leve do que as duas barras inteiras, é claro. Sucede que em algum lugar a cruz teve sua densidade aumentada de modo a equilibrar seu peso com o das barras não seccionadas". No segundo trabalho, slides de uma viagem ao interior de Goiás. A ligação entre eles deve ser construída pelo leitor. O artista utiliza dois tipos de procedimento: no primeiro,

³⁷ Opinião 79 de 17 de maio de 1974

³⁸ Opinião 41 de 20/27 de agosto de 1973

³⁹ Opinião 155 de 24 de outubro de 1975

monta um espaço com objetos para desarticular as referências espaciais do leitor; no segundo, manipula a fotografia com "informações" aparentemente destituídas de enigma. A compreensão da "obra" não está nos objetos, mas na relação entre os sintagmas, na sua sintaxe.

Um traço comum iguala estes artistas. Tanto Waltércio Caldas, quanto Cildo Meireles e Carlos Zilio trabalham no sentido da destruição da aura da obra de arte, situação teorizada nos anos 30 por Walter Benjamin no clássico *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1935/36)⁴⁰. No ensaio, podemos observar como a destruição da aura tem como uma de suas consequências acabar com o valor único da obra de arte cujo fundamento é, em última análise, teológico. Como a autenticidade é, nas palavras de Benjamin, a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição a partir da origem, e essa autenticidade depende da materialidade da obra, ela está longe desta estética que, na esteira de *dada*, privilegia mais a estratégia de construção, a sintaxe, do que o objeto. E este não é o caso de artistas como Carlos Zilio, Cildo Meireles, Waltércio Caldas? E não é também o caso da estranha família de *Histórias de Cronópios e de Famas*, que busca nas lojas de demolição o material para a construção do patíbulo? A diferença em relação ao procedimento dos dadaístas pode ser o esvaziamento do escândalo, ou seja, nos anos 70 os produtores de arte contemporânea não buscam mais suscitar a indignação do público (embora o público da construção do patíbulo em *Simulacros* ainda reaja violentamente, à moda dos anos 20), mas obrigá-lo a uma postura ativa, de leitor que decifra um texto enigmático. Em todo caso, é clara ainda a utilização de procedimentos de estranhamento para desautomatizar a percepção anestesiada do público e obrigá-lo a tomar uma atitude ativa diante da obra⁴¹.

O fim da aura do objeto único vem acompanhado também do fim do artista enquanto um ser especial (o gênio) e sua substituição pela idéia de produtor cultural inserido em um contexto social. A desmistificação, ou dessacralização, da figura do artista aparece também na história de Cortázar que nos serve de guia pelos labirintos dos fins da modernidade; lá o que define a família é o fato de *fazer coisas* (em grego ποιω, fazer, criar, verbo relacionado a ποιησις, criação, ação, fabricação, confecção, poesia), tarefas sem importância, regidas pela falta de originalidade. Aliás, o narrador de *Simulacros* enfatiza este fazer, afirmando que contar é mais difícil "porque falta o mais importante, a ansiedade e a expectativa de estar fazendo coisas, as surpresas tão mais importantes que os resultados".

Este parece ser o caso dos produtores de arte dos anos 70, por exemplo de Cildo Meireles para quem a reprodução de suas obras é livre e o plágio, uma estratégia válida⁴². Em seus trabalhos, a ênfase está no processo de produção e não no resultado, no objeto. A estratégia mais uma vez pode ser buscada em Marcel Duchamp, com seu *Fountain*, enviado à exposição dos Independentes de Nova York, em 1917, e, posteriormente, nos popartistas. O objetivo é destruir os conceitos

⁴⁰ A primeira tradução deste texto no Brasil, feita por Carlos Nelson Coutinho, aparece na Revista de Civilização Brasileira números 19 e 20 de maio e agosto de 1968; uma segunda tradução, de José Lino Grunewald surge em 1969 em *A Idéia do Cinema*, Ed Civilização Brasileira.

⁴¹ Uma idéia que se cruza com a reflexão dos formalistas russos e a noção de estranhamento. cf CHKLOVSKI, Vitor, *A arte como procedimento*, in *Teoria da Literatura/ Formalistas russos*, Porto Alegre, Editora Globo, 1971.

⁴² cf entrevista com o artista em Opinião 54 de 19 de novembro de 1973, página 28.

fundamentais do mundo burguês, tais como a noção de autor, de obra, de original e de cópia, de permanência, etc., para manter uma relação não-mercantil com o mercado, ou seja, para manter a tensão e um espaço autônomo de produção.

A questão da origem levanta ainda um ponto importante nesta arte dos anos 70: a idéia do patíbulo teria surgido na família ou de primos irmãos filósofos ou de um tio mais velho após a leitura de um romance de capa e espada. Entre a filosofia e o romance de capa e espada, a obra contemporânea busca seu espaço, bebendo aqui e ali informações que reorganiza em seus objetos, em suas montagens, enfim, nas obras. Entre os spots e as academias, ou dito de outra forma, entre os mestres clássicos do renascimento italiano e a arte popular estava também Edouard Manet com seu *Déjeuner sur l'Herbe*, feito sobre *Concerto campestre*, de Giorgione, mas atribuído a Ticiano, e *Julgamento de Paris*, de Rafael, e *Olympia*, cujos modelos são a *Vênus de Urbino*, de Ticiano, e a *Maja desnuda*, de Goya. Um gesto que iria se multiplicar na pintura moderna e que, para dar só mais um exemplo, pode ser acompanhado na série que René Magritte faz dos quadros de Renoir. Temos novamente aí o jogo da cópia e do modelo, da alta cultura e da indústria cultural que chegaria ao clímax com Andy Warhol e que nos traz à lembrança a visão de modernidade de Baudelaire como essa coisa dúplice, eterna e efêmera, que ele exemplificava com os desenhos de Constantin Guys.

Entre esses dois pólos, e bastante assemelhado ao pintor da vida moderna, temos em nosso *corpus* o desenhista húngaro Marek Halter⁴³. Com traços rápidos e nervosos que não apenas representam uma cena violenta, mas expressam de modo dinâmico o próprio movimento da violência, Marek Halter avizinha-se a Guys pelo olhar sintético e abreviador que Baudelaire associa à palavra *barbarie*. Seus desenhos, por isso, não podem ser substituídos por uma descrição verbal e não se relacionam de maneira subjugada com os textos ou as notícias que dão conta da guerra. O valor dos desenhos como modo de conhecimento autônomo que dispensa a explicação de textos é o tema de um dos metatextos de Ronaldo Brito, *A imagem da imprensa*, que veremos mais à frente. Por enquanto, basta lembrar Pierre Francastel, objeto do texto *A arte como documento*⁴⁴, que atribui autonomia ao *pensamento plástico*. Para este pensador, a arte teria um valor tão positivo para a história do conhecimento quanto, por exemplo, o pensamento matemático. Como prova, apresenta a importância da pintura renascentista na criação do espaço baseado na perspectiva que, com o tempo, ficou tão enraizado em nossa sociedade que esquecemos que ele é também uma construção intelectual do homem. Se o espaço da perspectiva nos parece uma verdade, é o caso de lembrarmos de Nietzsche quando ele se pergunta, em *Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral*, o que é a verdade.

"Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são,

⁴³ O traço crítico, in *Opinião* 76 de 22 de abril de 1974.

⁴⁴ *Opinião* 62 de 14 de janeiro de 1974.

*metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua eflúe e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas.*⁴⁵

A arte como um modo de pensamento é também o que transparece no trabalho e nas entrevistas de vários destes artistas dos anos 70. Em *A arte colocada a nu pelos artistas, mesmo*⁴⁶, Brito volta ao tema da estética das idéias contra uma arte puramente retiniana, com um título que é uma referência clara a Marcel Duchamp. Segundo ele, a proposta dos artistas conceituais ultrapassa a previsão de Walter Benjamin: além de opor-se à fetichização do objeto único, a arte conceitual reforça o trabalho dos artistas como processo intelectual. A reflexão é feita por ocasião da exposição *Arte em Posição Crítica: Prática e Teoria*, organizada pelo crítico Pierre Restany com 16 artistas franceses ligados à arte conceitual. Em vez de quadros, esculturas ou desenhos, temos slides, documentos, manuscritos que exigem um trabalho de leitura do público. O fato estético propriamente dito fica por conta, como diz o crítico, da utilização livre e criativa de modelos do pensamento discursivo, rompendo assim com uma longa tradição que se apoiava no *material*, em um objeto⁴⁷. A exposição, uma das primeiras do gênero a serem apresentadas no Brasil, traz ainda artistas que trabalham com a *Body Art* e expõe o público a seus *anxious objects*, para usar a expressão de Harold Rosenberg. Objetos de ansiedade são aqueles que nos inquietam e nos põem em dúvida em relação a algum trabalho de arte exposto diante de nós. Na exposição, por exemplo, Gina Pane fere o próprio corpo, entendido como suporte do sujeito, para estabelecer um modo particular de relacionamento com o público baseado no pânico e na identificação quase forçada entre artista e espectador, pois este é instintivamente sensível aos danos corporais, ainda mais quando provocados deliberadamente. Em outro trabalho, a mesma artista mostra fotografias onde aparece cortando a pálpebra e chorando lágrimas de sangue.

Arte como pensamento é também o objetivo de Carlos Zilio explicado na entrevista que faz parte de *O estranho dono de uma mala cheia de pregos*⁴⁸. Fazendo uma distinção entre seus trabalhos e os dos artistas conceituais - "O meu trabalho pretende estar voltado para o real, enquanto o dos conceituais é puramente epistemológico." -, Zilio afirma que a diferença entre a postura dos artistas tradicionais e dos contemporâneos é que aqueles falta a visão crítica e raciocínio discursivo. Os artistas retinianos, afirma, são uma espécie de "produtores burros" que precisam do crítico para falar por eles, enfatizando que agora o produtor interfere na leitura de seus trabalhos através de textos, documentos, etc.

Provocar o público a ter uma atitude mais ativa diante da vida é também o objetivo de Antonio Manuel⁴⁹. Como sua intenção é abolir a contemplação passiva e mexer com os limites que separam arte e vida, Brito afirma que neste caso estamos não diante de obras, mas de intervenções. Um exemplo desta estratégia é o trabalho feito sobre a primeira página do diário carioca *O Dia*. Aqui o artista interfere no jornal,

⁴⁵ NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*, in *Obras incompletas*, coleção Os Pensadores, Abril, São Paulo, 1983, pg 48.

⁴⁶ *Opinião* 108 de 20 de novembro de 1974.

⁴⁷ Sobre a ruptura da arte conceitual com a tradição ocidental cf COELHO, Teixeira, *Moderno pós moderno*, Iluminuras, São Paulo, 1995, pgs 114 a 124.

⁴⁸ *Opinião* 145 de 16 de agosto de 1975.

⁴⁹ *Os gestos de Manuel* in *Opinião* 158 de 14 de novembro de 1975.

oriando manchetes que dialogam de maneira irônica com as notícias "normais" ou utilizando o desenho da primeira página para construir "Mondrians". O título da mostra exemplifica também a maneira como ele trabalha; *Isto é que é*, uma referência clara à publicidade de um refrigerante, aponta para um gesto que intervém no cotidiano para sacudir o leitor e levá-lo a reagir contra imagens que o assaltam no dia-a-dia. Por isto, não cabe diante de tais trabalhos uma apreciação do tipo bom ou ruim, mas sim discutir sua eficácia; não importam as "obras", mas o processo de trabalho, a estratégia, e as consequências que essa estratégia pode deslanchar na relação necessariamente ativa e tensa com o leitor.

Pouco à vontade fica também o leitor que atravessa o aparato montado por Antonio Dias na exposição analisada em *A exposição-armadilha*⁵⁰. As quatro "obras" ocupam um setor inteiro do segundo andar do MAM, uma sala escura, pintada de preto, que revela ao público uma malha suspensa com a inscrição em tipos orientais *Bring me Nicely into the Morning*; ao lado da malha, um estandarte vermelho. Ventiladores fazem com que a malha fique numa constante e suave ondulação que parece se espalhar por toda a sala devido aos reflexos nas paredes. Ao lado, duas peças de neon, colocadas uma em frente à outra: *O Poeta e o Pornógrafo*, simples traços invertidos que podem indicar tanto a linha dos seios e das nádegas quanto pássaros voando. Os outros dois trabalhos são projeções: uma fixa de modo intermitente um pedaço de rosto aproximado a ponto de se ver os poros como uma acidentada paisagem; a outra mostra um torso nu de mulher em cujo seio há um pequeno coração que pulsa intermitentemente com uma série de transformações óticas. Pois bem, Brito explica que a intenção do artista é obrigar o leitor a vencer todo o aparato visual para poder compreender a exposição, concebida assim como uma armadilha. É preciso buscar a dimensão conceitual atrás do impacto visual. A sintaxe da exposição não permite também que o leitor desfile à vontade, como o faz tradicionalmente, pela sala: ele é levado a criticar sua própria posição dentro do museu e a perceber a ironia com que o artista se refere às exposições de arte de seu próprio tempo. O trabalho ganha assim uma dimensão temporal importante, pois deve ser lido no contexto cultural em que é produzido e não como uma obra sagrada, fora do tempo e do espaço, que mantém relações apenas como a História da Arte, com o passado. Mais uma vez, o destaque da exposição é para a estratégia do artista; o "deleite" não está nos objetos, mas no processo de leitura que desvenda a escrita hieroglífica, na relação tensa que o artista cria com o leitor obrigando-o a desvendar o enigma.

A importância que o crítico dá ao enigma pode ser ainda detectada na análise que faz da exposição de Rubem Gerchman, no texto *A pintura crítica a pintura*⁵¹. Comparando-o a Roberto Magalhães e Antonio Dias, Brito observa que os trabalhos de Gerchman nunca tiveram a força introspectiva de seus companheiros da década de 60 lançados na exposição da galeria G4. A mostra, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, apresenta um panorama dos 10 anos de atuação de Gerchman e permite ao crítico uma leitura histórica de seus trabalhos. Nesta trajetória, Brito consegue destacar uma mudança importante, qual seja, a desconfiança de que a comunicação direta pudesse alcançar bons resultados. Das formulações críticas

⁵⁰ *Para os olhos e para a cabeça* in *Opinião* 56 de 3 de dezembro de 1973.

⁵¹ *Opinião* 52 de 3/9 de novembro de 1973.

explícitas que o caracterizavam, por exemplo em *A cartilha superlativa* ou as *Caixas para Morar*, Gerchman passou a explorar as possibilidades das facções mentais da pop-art, seguindo os passos de Jasper Johns. O resultado é que em vez de simplesmente criticar explicitamente ou diretamente as situações, o artista passou a se concentrar na crítica às linguagens, mais especificamente à linguagem de sua própria arte. Brito compara então um trabalho de Johns, *The Critic Sees*, no qual o tradicional papel do crítico de artes plásticas é ironizado - ele é representado com um par de óculos e a boca entreaberta - com a tela *Splendor Solis*, então um dos últimos trabalhos de Gerchman. Na superfície desta tela, há uma outra tela, pequena, onde, por sua vez, está amarrado um saco plástico com as sobras do material de pintura utilizado na feitura da obra. Um exemplo claro de metalinguagem. Para o crítico, há sem dúvida um salto de qualidade à medida que o artista abandona uma estratégia muito clara e direta e passa a trabalhar com o enigma, garantindo assim uma tensão maior com o público e uma recuperação mais difícil do mercado.

A não obviedade é também o elemento ressaltado por Brito ao comentar a exposição *Museu da Masturbação Infantil*, de Tunga⁵². O erotismo dos desenhos do artista é puramente mental e muito pouco explícito. O desenhista prefere lançar mão das alusões, conseguindo passar uma inequívoca tensão sexual. Apesar de trabalhar com suporte tradicional, com desenhos, Brito acredita que Tunga percebe bem a futilidade de algumas *experiências* levadas a cabo nas exposições contemporâneas, facilmente esvaziadas e transformadas em moda pelo mercado. Mas mesmo trabalhando com desenhos, Tunga concentra seus esforços no lado mais mental do trabalho, contra o simplesmente formal ou visual, como no caso de *Pensamentos*, desenhos que conseguem expressar tensão sexual através de ambíguas sugestões de formas fálicas.

Enigma, autonomia, arte como pensamento, artista como produtor são os temas principais deste olhar de Brito sobre a arte contemporânea. Os textos deixam transparecer uma posição já distante dos modernos e um compromisso com a facção mais mental da produção contemporânea, na linha de Duchamp, especialmente com Carlos Zilio, Waltércio Caldas, Cildo Meireles e Antonio Dias. É uma crítica que não se quer "neutra", mas que se mostra engajada até na parceria de alguns textos com determinados artistas⁵³. Amparado em um veículo que, poderíamos dizer, está entre os jornais da indústria cultural, da grande imprensa, e as revistas especializadas dos circuitos mais restritos, Brito afirma sua prática no jogo de forças do campo das artes, compreendido por artistas, mercado, público e crítica, tomando uma posição clara. E mesmo que o termo pós-moderno não faça parte constante de seu vocabulário, é possível, como acreditamos ter demonstrado, perceber como ele navega entre as duas margens delimitadas pela própria expressão: entre o *pós* que se quer um depois, um ultrapassamento, e o *moderno* que se faz tradição, mas que deixa nas pegadas de Duchamp e Man Ray os caminhos a seguir neste fim de século.

⁵² Opinião 87 de 8 de julho de 1974.

⁵³ cf um dos principais textos do crítico, *A questão da arte! O boom, o pós-boom e o dis-boom*, in Opinião 200, de 3 de setembro de 1976, é escrito em parceria com Carlos Zilio, José Resende e Waltércio Caldas Jr.

Dos salões e da crítica

A crítica aos salões é uma tradição que pode ser acompanhada desde os primórdios da modernidade quando Baudelaire, entediado, escrevia sobre a falta de vigor dos pintores acadêmicos ou louvava a arte de Constantin Guys, o paradigma do artista moderno⁵⁴. No Brasil, Mário Pedrosa foi um dos que observou os salões e seu rápido esvaziamento em textos como *Artes Oficiais, Salões Oficiais, Incongruências do Salão, O Salão Moderno, Opinião... Opinião... Opinião*⁵⁵, etc. Desde aí, podemos acompanhar as críticas às organizações dos salões, às suas regras e às relações entre a produção artística e as mostras oficiais. Pedrosa, por exemplo, batia já em *Artes Oficiais, Salões Oficiais*, de 1957, na tecla das classificações ironizando a divisão entre clássica e moderna feita pelos burocratas; em *Incongruências do Salão*, ataca ainda a "mania das classificações hierárquicas", herança dos salões acadêmicos; e em *Salão Moderno*, apesar de reconhecer a presença de alguma novidade, não deixa de ressaltar a monotonia lamentando: "Há algo de profundamente errado em todas essas grandes mostras coletivas, a começar pelas Bienais".

Esse sentimento de um certo anacronismo na prática das coletivas oficiais ou organizadas por instituições privadas está presente em todos os textos de Ronaldo Brito que tratam do assunto: *Salão de Veraneio, O túnel do tempo, Os últimos suspiros da bienal paulista, Agora a arte, Casa da Titia*. As expressões irônicas multiplicam-se em todos estes textos: Brito fala em obscurantismo, fantástico show da vida, túnel do tempo em direção ao passado, chama um Salão de Verão de Salão de Veraneio, enfim, não deixa pedra sobre pedra. Mas o que parece incomodá-lo mais do que o anacronismo das iniciativas é a organização das mostras, ou seja, a maneira como as obras são expostas impedindo uma leitura consequente por parte do público que assim é obrigado a desfilar por um enorme número de obras que se diluem em um todo montado para esvaziá-las.

É o caso do VI Salão de Verão realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em fevereiro de 1974 e objeto do texto *Salão de Veraneio*⁵⁶. Apesar de reconhecer como justa a crítica ao caráter institucional das grandes mostras, Brito admite também que elas são, no mais das vezes, uma das poucas oportunidades que os artistas desconhecidos dispõem para apresentar seus trabalhos. "Talvez não seja inteligente cortar os pés da cadeira onde se está sentado", afirma, para em seguida concentrar sua crítica sobre a forma de organização do salão. Antes de mais nada, condena o fato de cada artista poder concorrer com apenas três trabalhos, o que torna quase impossível entender sua proposta, já que vivemos em uma época saturada de imagens devido à publicidade e à televisão. Assim, o salão de verão transforma-se em uma salão de veraneio pois o "público não tem alternativa senão a de passear indefeso entre os vários objetos, sem que tenha elementos para julgá-lo".

O mesmo problema é constatado no Salão Nacional de Arte Moderna, realizado em setembro de 1974, no prédio do Ministério de Educação e Cultura do

⁵⁴ cf os ensaios sobre os salões (Salon de 1845, Salon de 1846, Exposition Universelle, 1855, Salon de 1859 e Le Peintre de la Vie Moderne) in BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de La Pléiade, NRF, Gallimard, 1976, II volume.

⁵⁵ Todos estes textos podem ser lido em PEDROSA op cit 1995.

⁵⁶ Opinião 66 de 11 de fevereiro de 1974.

Rio de Janeiro⁵⁷. A visita à exposição deixa logo de saída no crítico a impressão de uma viagem ao passado por entre trabalhos "comprimidos de forma quase grotesca". É difícil distinguir o salão de 1974, do de 1973 ou do de 1972, a monotonia impera. Mas o grande problema para Brito não é a qualidade dos expositores, mas "o modo como está organizado e o seu significado para a arte brasileira atual". A possibilidade de encontrar trabalhos que mereçam alguma atenção fica desde logo prejudicada pela organização que parece armada para esvaziá-los de todo o vigor que porventura pudessem apresentar. Mesmo conseguindo achar algo de valor em meio ao "amontoado de trabalhos", diz o crítico, fica difícil livrar-se "da sensação de inutilidade diante do anacronismo do conjunto da exposição". Em um momento em que a arte desliga-se cada vez mais do objeto para se concentrar sobre as estratégias de produção, amontoar "obras" em uma sala sem um sentido rigoroso faz apenas com que as propostas dos artistas sejam irrecuperáveis e que o público consiga somente admirar o espetáculo passivamente.

O caso mais cruel é, sem dúvida, o da Bienal de São Paulo. Em seus primeiros momentos, a Bienal, uma iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho que teve sua primeira versão em 1951, trouxe para o Brasil o cubismo, o futurismo e várias outras correntes com retrospectivas de Picasso, Mondrian, Klee, Munch, Ensor, Calder, além de consagrar o trabalho de Lasar Segall, Victor Brecheret, Bruno Giorgi, Oswaldo Goeldi, Portinari, Di Cavalcanti, Lívio Abramo, etc. Em um longo ensaio sobre sua história, *A bienal de cá para lá*, escrito em 1970, Pedrosa já constatava que "as grandes manifestações coletivas de arte estão em crise" e que as bienais, ao se institucionalizarem, tornaram-se "instrumentos de glorificação do estado presente da arte", perdendo todo seu vigor.

Brito, no entanto, em *Os últimos suspiros da bienal paulista*⁵⁸, escrito em 1975, acha que criticar a Bienal por seu anacronismo ou por sua incompetência em abrigar a produção contemporânea não vai "à raiz do problema". Para ele, o próprio mercado tornou o trabalho das bienais sem sentido, pois elas não podem mais acompanhar a velocidade de produção de novidades exigida por ele transformando-se assim em "rituais burocráticos, demasiado lentos e rígidos". Mas mesmo assim, Brito tenta ler estas exposições como um esforço, paralelo ao do mercado, para lidar com o trabalho de arte e dar-lha uma direção social. No entanto, uma leitura da XIII Bienal de São Paulo deixa claro ao crítico a lógica da organização da mostra: "A única maneira pela qual se imaginou colocar a arte como produto cultural a ser consumido em larga escala" é a do espetáculo. Referindo-se a *La Société du Spectacle*, de Guy Debord⁵⁹, Brito afirma que a bienal acaba sendo levada ao público como mais um espetáculo na sociedade dos espetáculos, "destinada a uma fruição momentânea e superficial à moda dos *mass media*". Embora tenha sido fundada para agrupar tendências, permitindo que elas pudessem ser estudadas e absorvidas por nosso meio cultural, a bienal acabou funcionando de maneira inversa, ou seja, isolando os trabalhos, esvaziando seus significados, retirando os trabalhos de seus respectivos pontos de vista de produção. Visitar a Bienal na década de 70 era então realizar um passeio cansativo e longo "em torno de engenhocas e pelo meio de 'ambientes'

⁵⁷ *O túnel do tempo* in *Opinião* 97 de 16 de setembro de 1974.

⁵⁸ *Opinião* 156 de 31 de outubro de 1975.

⁵⁹ DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris, 1992.

artificiais" que tornavam qualquer tentativa de análise praticamente inútil: "O conjunto é suficientemente forte e homogeneizante para neutralizar qualquer intervenção"⁶⁰.

A dificuldade em lidar com a produção contemporânea pode ser vista na tentativa de organizá-la em uma coletiva no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Arte Agora*, objeto do texto *Agora, a arte*, traz todos os vícios dos demais salões, mas tem como seu maior pecado a intenção de recuperar uma produção que se caracteriza exatamente por um relacionamento crítico com o circuito de arte. O fracasso ficou patente na recusa de muitos artistas em participar do evento⁶¹. Para Brito, foi exatamente o desejo de recuperação que provocou o protesto público de alguns artistas e desencadeou a polêmica com Roberto Pontual, um de seus organizadores. A escolha de 100 artistas para participar da mostra revelou-se, mais uma vez, como uma maneira de tornar impossível uma leitura inteligente dos trabalhos: "No momento, no esperado momento em que a produção recalcada pelo mercado poderia afinal encontrar-se, formar um contexto e efetivar sua presença, descobre-se que a cena armada era a mesma e a espécie de representação também. O papel da produção experimental, como de hábito, seria o de indicar as margens de permissividade do sistema de arte vigente". A estratégia dos organizadores, afirma o crítico, parece ter sido a de realizar um salão como os outros, mas "acrescido do prestígio da contemporaneidade", estratégia esta que asseguraria a respeitabilidade institucional do evento não fosse o protesto de uma parte significativa dos produtores contemporâneos.

Em seu último texto para o *Opinião*, *Casa da Titta*, Brito volta ao ataque contra os salões concentrando suas baterias desta vez sobre o paternalismo do Estado em sua relação com as artes plásticas. A vítima agora é o VII Salão Paulista de Arte Contemporânea, realizado de dezembro de 1976 a janeiro de 1977 em São Paulo. Como de costume, o crítico constata uma inadequação entre o salão e a produção contemporânea, o que caracteriza o evento como um "monólogo do poder" e, como consequência, não permite uma leitura cultural. Ao contrário do mercado, que dispensa à produção contemporânea um tratamento "homogeneizante, dispersivo e despersonalizante", o salão paulista estabelece apenas um "paternalismo fascista" cujo objetivo é manter a arte em seu domínio tradicional, longe do circuito da indústria cultural. Mas, afirma o crítico, não é mais possível esconder a tensão existente entre a "rarefeita história elitista" da arte e "as pressões cada vez mais fortes da indústria cultural". O salão aparece então como indício do "desinteresse do estado por uma atividade tão vaga e remota", o que fica claro quando constatamos a falta de censura em uma época em que outras áreas da cultura brasileira, principalmente o teatro, a música popular e o cinema sofrem constantemente a vigilância dos censores oficiais. Desta forma, o Estado consegue reforçar o preconceito contra as artes plásticas, já encurraladas e pouco expressivas no meio cultural do país, através de uma "ideologia da representatividade", pois se elas apenas *representam* o real, é claro que a culpa pela falta de vigor e de expressão no campo das artes brasileiras é da própria produção contemporânea de artes plásticas. É preciso, afirma o crítico, denunciar este "sofisma do poder".

⁶⁰ Segundo a décima-terceira tese de Guy Debord, "le caractère fondamentalement tautologique du spectacle découle du simple fait que ses moyens sont en même temps son but". cf op cit pg 7.

⁶¹ cf carta dos artistas a respeito em *Opinião* 173.

Desta forma, podemos observar como Brito faz uma leitura da sintaxe destas exposições coletivas para mostrar como elas funcionam como aparatos de esvaziamento da produção contemporânea. Assim como destaca o caráter narrativo, por exemplo, da exposição de Waltércio Caldas analisada acima e intitulada *Narrativas*, é exatamente em sua montagem, em sua sintaxe que o poder concentra sua atuação para não apenas recuperar trabalhos considerados de difícil leitura, mas exatamente para tornar esta mesma possibilidade de leitura impossível, deixando clara assim a inoperância e futilidade das novas produções. Acreditamos assim que o crítico está reforçando o caráter mental da arte contemporânea ao não concentrar nos "sintagmas", nos objetos, nas "obras", sua leitura, mas ao deixar claro que a exposição funciona como uma escrita hieroglífica que exige a decodificação pelo leitor ativo.

O anacronismo dos salões levanta ainda a questão da crítica, tratada por Brito em vários outros textos. São eles: *As estruturas do etéreo*, *Acontecimento artístico*, *Achille Bonito Oliva, crítico italiano, de passagem pelo Brasil disse: "O público é a classe operária da arte"*, *As lições avançadas do mestre Pedrosa*, *Um balanço da arte brasileira e Olhando a arte do interior da crise/ Um painel didático sobre 20 anos de reviravoltas e esvaziamentos*.

O primeiro texto, *As estruturas do etéreo*⁶², alimenta a discussão então em voga sobre o estruturalismo e sua recepção no Brasil. Trata-se da resenha do livro *Arte e Linguagem*, da coleção Epistemologia e Pensamento Contemporâneo da Editora Vozes, que reúne ensaios de Roberto da Matta, Milton José Pinto, Luís Felipe Baeta Neves e Antonio Sérgio L. de Mendonça. A crítica à retórica vazia e estilística e a reivindicação do rígido esquema formal desenvolvido por Lévi-Strauss não parecem ajudar muito os trabalhos que, no mais das vezes, segundo Brito, abusam dos gráficos numa necessidade infantil "dos intelectuais das chamadas ciências humanas de se aproximar do rigor de seus companheiros das ciências exatas". Mas é quando trata dos críticos de arte que podemos ver como Brito define sua própria prática e de que ponto de vista costuma falar.

Ao fazer a resenha do livro *A Tradição do Novo (Tradition of the New)*, de Harold Rosenberg, em *Acontecimento artístico*⁶³, Brito toca na questão da função da crítica contemporânea. Segundo ele, não há mais espaço para uma crítica específica e independente, ou seja, para uma crítica que ignore o contexto social de produção de uma determinada obra, o que vai de encontro a vontade dos estruturalistas brasileiros de conceber a obra literária como um objeto autônomo que deve ser tratado por uma ciência da literatura. O mesmo ponto é debatido com o crítico italiano Achille Bonito Oliva, entrevistado por Brito em agosto de 1975⁶⁴. Em resposta a uma pergunta de Brito sobre a diferença entre a crítica tradicional e a moderna, Oliva afirma que a base da crítica tradicional era a filosofia idealista que considerava a arte uma intuição pura, portanto agindo fora da História. Sua tarefa era então traduzir, decifrar esta intuição para o público. Já a crítica moderna, diz Oliva, analisa a arte como uma produção específica dentro de um contexto social determinado. Sua função é compreender os vários níveis de significação social dos trabalhos, lançando mão para isto de várias

⁶² Opinião 35 de 8/16 de julho de 1973.

⁶³ Opinião 79 de 17 de maio de 1974.

⁶⁴ cf. Achille Bonito Oliva, *crítico italiano, de passagem pelo Brasil disse: "O público é a classe operária da arte"*, in Opinião 147 de 29 de agosto de 1975.

disciplinas como a semiologia, a economia, etc. Com o conceito de *sistema da arte*, estão rompidos os limites tradicionais da crítica de arte, não há mais auto-suficiência. Em vez disso, percebe-se a produção de arte dentro de um campo formado também pela crítica, pelo mercado e pelo público. A função desta nova crítica então, nas palavras de Oliva, seria a de explicitar os mecanismos desse sistema e analisar o processo de produção da arte em cada contexto sociocultural.

Brito chama a atenção para a importância desta nova abordagem em nosso meio cultural, pois ela rompe "o cerco mítico que envolve as chamadas artes plásticas, entendidas como coisa reservada a alguns poucos iniciados, dotados do privilégio de um 'olho bom', e abre-a à investigação crítica das várias áreas do saber contemporâneo". Ou seja, seguindo a tendência dos artistas contemporâneos preocupados em dessacralizar a arte e destruir a aura dos artistas-gênios, Brito busca tirar dos críticos também sua cobertura mítica jogando-os no campo de forças da sociedade.

O mesmo ponto é novamente debatido em *Olhando a arte do interior da crise/ Um painel didático sobre 20 anos de reviravoltas e esvaziamentos*⁶⁵, uma resenha ao livro *Artes Plásticas: A crise da hora atual*, de Frederico de Moraes. Aqui também o crítico é visto, tanto por Moraes quanto por Brito, como alguém implicado no sistema da arte, como participante de um processo de transformação que estava ocorrendo então e que envolvia a mudança do conceito tradicional de obra para "artesanato mental" e da função do crítico de distribuidor de valores para instigador de idéias e propositor de situações - um prolongamento da atividade do artista. Mas apesar de concordar em vários pontos com Frederico de Moraes, Brito critica o autor por não produzir uma conceituação mais rigorosa, ficando apenas no nível do registro, da intenção didática, pois só assim seria possível romper o cerco obscurantista do sistema de arte brasileiro.

Olhado com reverência, a figura emblemática da crítica de artes brasileira é, sem dúvida, Mário Pedrosa, objeto do texto *As lições avançadas do mestre Pedrosa*⁶⁶. Já pelo título pode-se notar a estima que Brito mantinha por Mário Pedrosa. O primeiro parágrafo, uma declaração de amor ao trabalho "do mestre Pedrosa", ressalta a importância do crítico no sistema de arte brasileiro e afirma ser impossível falar dele sem passionalismo. Ora, o próprio Pedrosa em *O ponto de vista do crítico*, citando Baudelaire, lembrava que a crítica deve ser parcial, apaixonada e política, lição que Brito parece seguir à risca ao se alinhar a um setor da produção contemporânea e bater insistentemente nas mesmas teclas (arte como modo de conhecimento, artista como produtor, etc.). A trajetória de Mário Pedrosa confunde-se também com a própria história da arte moderna no Brasil, já que ele seguiu sua produção desde os anos 30, acompanhando a transferência do centro de Paris para Nova York, o surgimento do expressionismo abstrato, do concretismo e do neoconcretismo no Brasil, até pressentir que o ciclo da arte moderna teria se completado em *Crise do condicionamento artístico*, artigo escrito para o jornal carioca *Correio da Manhã* em 31 de julho de 1966 e reproduzido no livro *Mundo, Homem, Arte em Crise*, resenhado por Brito.

⁶⁵ Opinião 152 de 3 de outubro de 1975.

⁶⁶ Opinião 152 de 3 de outubro de 1975.

É neste texto que Brito menciona a expressão pós-moderno para se referir à posição de Pedrosa em relação aos artistas ligados ao *nouveau réalisme* e à *pop-art*. Embora não entre em detalhes, afirma que o conceito "auxiliou decisivamente as manobras experimentais na arte brasileira", sem dúvida pelo vislumbre da especificidade de uma nova época que então mostrava apenas seus primeiros sinais.

Pedrosa aparece ainda na resenha que Brito faz ao livro *Arte Brasileira Hoje em Um balanço da arte brasileira*⁶⁷. Neste texto, o crítico menciona a transformação da crítica de artes plásticas que abandona seu papel didático para tornar-se, ela mesma, parte integrante da produção artística. É o que acontecia nos países centrais onde artista e crítico teriam tarefas semelhantes e estariam ligados aos mesmos projetos. Mas no Brasil, garante Brito, o clima era outro: aqui não havia um debate envolvendo produtores, críticos e público que garantisse tal prática. Por isso, a publicação de um livro com ensaios de críticos e depoimentos de artistas e *marchands* é bem-vinda, mesmo que Brito assinale nele muitas lacunas. Além do ensaio de Pedrosa *A bienal de cá para lá*, citado por nós anteriormente, o livro trazia ainda textos de Mário Schemberg, Aracy Amaral, Mário Barata e Ferreira Gullar, além de depoimentos de Amílcar de Castro, Rubem Gerchman, Hélio Oiticica, Newton Cavalcanti e dos *marchands* Jean Boghici e Franco Terranova. Para nós, o mais importante desta resenha é o fato de Brito mencionar a mudança de função da crítica, mesmo fazendo a ressalva de que o Brasil não apresentava ainda as condições ideais para esta transformação. Pois é nesta transformação que Ronaldo Brito toma parte como crítico engajado no sistema de arte brasileiro. Ele adota posições, entre a arte a moderna e a pós-moderna, entre os *spots* e as academias, para desenvolver seu trabalho. Busca responder a pergunta *o que é a arte contemporânea* questionando sua própria prática e sabendo que seu ponto de vista determina o objeto e, enfim, como um crítico parcial, toma posição em um campo de forças que o altera e que é constantemente alterado também por ele.

⁶⁷ Opinião 61 de 7 de janeiro de 1974.

II

O presente

"La postmodernidad es el tiempo y el espacio privado-colectivo que se inserta en el tiempo y espacio mas amplio de la modernidad..."
Ferenc Fehér

Acompanhar o olhar de Ronaldo Brito sobre a modernidade pressupõe conhecer suas posições enquanto crítico no momento em que atua, ou seja, nestes anos de formação de 1972 a 1977. Como um intelectual na modernidade tardia, ou entre a modernidade e a pós-modernidade, Brito lida com o moderno enquanto uma tradição sacralizada pela sociedade burguesa e que tem sua origem nos quadros de Edouard Manet. É o pintor de *Olympia* que “abre a ferida da modernidade”⁶⁸ nas artes plásticas, assim como o teria feito Charles Baudelaire na poesia. De Baudelaire e Manet em diante, temos uma arte moderna que se apresenta como cânone nos anos 70 e que enterra seus mortos com a solenidade devida aos mitos consagrados. Max Ernst (1891-1976), Man Ray (1890-1976), W.H.Auden (1907-1973) e David Siqueiros (1896-1974) aparecem nas notas necrológicas do crítico que, a partir de sua posição no jogo da arte contemporânea, escolhe, seleciona, separa, compara, buscando o que nesta tradição ainda permanece válido no jogo de forças do presente e o que ficou cristalizado, dominado, pelas forças do mercado.

É esta posição sobre o moderno função do presente⁶⁹, do agora, que nos permite trazer à discussão a noção de modernidade de Michel Foucault e de Baudelaire. A pergunta ontológica sobre a modernidade foi levantada por Michel Foucault⁷⁰ em 1984 quando, 200 anos depois de Kant, ele volta ao clássico *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*⁷¹ para encontrar nele não aquilo que

⁶⁸ cf *O boom, o pós-boom e o dis-boom* in *Opinião* 200, de 3 de setembro de 1976. Para Georges Bataille, Manet “ouvrit la période où nous vivons”. cf BATAILLE, Georges, *Manet*, Éditions d'Art Albert Skira, Paris, 1994, pg 9.

⁶⁹ O personagem Graciliano Ramos de *Em Liberdade* (Silviano Santiago) também articula o passado ao presente ao se referir a Mário de Andrade: “Sua visão de passado não é acorrentada à tradição e ao imobilismo, aos valores da classe dominante. O passado é apenas um lugar de reflexão que o homem presente pode escolher (ou não) para melhor direcionar sua posição no hoje e no amanhã. Sendo o lugar da reflexão, o passado não tem um valor em si que deve ser preservado a todo custo, mas pode e deve ter um valor que lhe é dado pelo horizonte das expectativas do presente.” cf SANTIAGO, Silviano, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1981, página 85.

⁷⁰ FOUCAULT, *Qu'est-ce que les Lumières?* in op cit 1994, volume IV página 679.

⁷¹ KANT, Immanuel, *Resposta à Pergunta: Que é “Esclarecimento?”* in *Textos Seletos*, Vozes, Petrópolis, 1974.

esperavam os idealistas ou mesmo aqueles que defendem um modo de racionalidade que teria tido ali seu momento fundacional. Não, como leitor fino que era, vivendo em plena era da suspeita, Foucault busca no texto clássico aquilo que ali estava escondido para um tempo que já não seria mais idealista, nem teleológico. Uma pergunta que procura a singularidade do agora, a questão da atualidade, não mais como o faziam antes, ou seja, em termos de uma autoridade a ser aceita segundo um eixo de dois pólos, a Antiguidade e a Modernidade. Não o interessava saber se estávamos ou não em uma época de decadência ou se, pelo contrário, podíamos olhar com desdém para um passado que nos era infinitamente inferior. Foucault abandona a relação longitudinal aos antigos para colocar a questão da modernidade dentro do que ele chamou uma *relação sagital* à sua própria atualidade. A *Aufklärung* surge então como um processo singular de tomada de consciência de si mesmo: o que é o presente no qual vivo e a partir do qual olho, escolho, ordeno, julgo? O marco da modernidade compõe-se de um ato de reflexão sobre a atualidade. É a primeira vez, diz Foucault, que um filósofo coloca a questão do presente nestes termos, ou seja, não mais como uma questão axial dividida entre a valorização dos antigos ou dos modernos, mas como uma preocupação em torno do momento em que o próprio pensador faz parte e em relação ao qual tem de se situar. Trata-se de uma ontologia do presente, de estabelecer um diagnóstico de uma conjuntura histórica particular. Como crítico da razão centrada no sujeito autônomo, Michel Foucault entende a modernidade não apenas como um fato histórico singular, mas como uma conjuntura histórica de desagregação de um modo determinado de conceber a realidade: a crise marca exatamente o momento em que um determinado modo de saber deixa de operar como fundamento e referência comuns que justificam e orientam as ações dos homens. Essa ontologia crítica do presente lida no texto kantiano é concebida como uma atitude, um *éthos*: a crítica do que somos deve ser ao mesmo tempo análise histórica dos limites que nos são impostos e experimentação da possibilidade de transgredi-los. O fundamental para Foucault, então, é o fato de pela primeira vez um filósofo ter consciência de que sua reflexão procede de sua situação histórica, ou seja, o mais importante na *Aufklärung*, aquilo que vale a pena ser preservado, é a questão da historicidade do pensamento e não a substituição de Deus pela Razão. Em outras palavras, *Aufklärung* não é simplesmente um episódio na história das idéias, mas uma questão filosófica que inaugura a modernidade, um processo permanente que se manifesta na história da razão.

A pergunta sobre a modernidade revela, então, uma preocupação com a singularidade do presente e esta singularidade acaba sendo preenchida de várias maneiras, segundo a posição dos olhares, os objetivos dos discursos, os alvos políticos. Assim, podemos dizer com Teixeira Coelho⁷² que moderno é um termo dêitico, ou seja, uma expressão vazia que só completa seu sentido em contexto. É interessante pensar que Foucault busca definir a modernidade procurando um novo sentido para um texto clássico e lendo nele não o processo de independência da razão em relação ao pensamento teológico, mas uma reflexão sobre a historicidade do pensamento e a singularidade do presente. Ou seja, a estratégia do pensador francês também se constrói enquanto um interesse nas questões de sua atualidade e não no

⁷² cf COELHO op cit 1995, pg 13.

sentido canônico do texto concebido por uma hermenêutica que busca um único significado, o sentido, o mistério que esconde a verdade.

Outro viés que nos ajuda a compreender o dilema de Brito entre os spots e as academias é o da reflexão de Baudelaire sobre a modernidade. Em *Le peintre de la vie moderne*⁷³, de 1863, Baudelaire faz o elogio do desenhista e pintor Constantin Guys, a quem o poeta define como um *dandy* para logo depois fazer uma ressalva: se este padece de insensibilidade, o senhor G, como o chama o poeta para manter-lhe em segredo a identidade, está dominado por uma paixão insaciável. Seu lugar é a multidão; neste grande deserto de homens, ele passeia olhando, selecionando, ordenando, julgando. *Que cherche-t-il?* pergunta-se Baudelaire, para logo em seguida chamar este objeto de uma paixão insaciável de *modernidade*.

*"Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité."*⁷⁴

Mas este objeto da busca é formado por duas faces opostas: de um lado, o transitório, o contingente; do outro, o eterno, o imutável. O próprio do moderno é então estar cindido por esta dupla face, é manter um caráter híbrido, mesclado, que une aquilo que não poderia estar unido, como um poeta, o conde de Lautréamont, uniu um guarda-chuva e uma máquina de escrever sobre uma mesa de operações cirúrgicas. Por isso, o poeta de *Fleurs du Mal* escolhe um repórter que arranca do presente, com traços breves e rápidos, os acontecimentos que então envia aos jornais, ou seja, arranca do efêmero, o eterno. Aqui também, como na leitura que Foucault faz de Kant, desaparece a relação com os antigos: Constantin Guys é moderno por fazer do efêmero, do cotidiano das cidades, da guerra, da moda, o eterno. A modernidade para Baudelaire é então, como nos fez notar Antoine Compagnon⁷⁵, a "conscience du présent comme présent, sans passé ni futur; elle est en rapport avec l'éternité seule".

É importante frisar este aspecto da modernidade de Baudelaire, qual seja, sua descrença no progresso e na história. "La croyance au progrès est une doctrine de paresseux", diz o poeta em *Mon coeur mis à nu*⁷⁶. Ser moderno implica estar contra a modernização, ou pelo menos ter em relação a ela uma posição ambígua, ter consciência de que os novos tempos conspiram contra os poetas. Citando novamente Compagnon, a modernidade de Baudelaire "est toujours inséparable de la décadence et du désespoir". Ela é portanto ambivalente, ambígua, crítica.

E não é à toa que Michel Foucault escolhe exatamente Baudelaire, na versão de *Qu'est-ce que les Lumières?* que consta de *The Foucault Reader*⁷⁷, como o exemplo de uma das consciências mais agudas da modernidade no século XIX. Exatamente porque vê no poeta o *dandy* que faz de seu corpo, de seu comportamento, de seus sentimentos e paixões, enfim, de sua existência, uma obra de arte. Baudelaire é aquele que vê a modernidade não como um período histórico, mas como um *ethos*; é aquele

⁷³ BAUDELAIRE, op cit, 1976, volume II, página 683.

⁷⁴ BAUDELAIRE, op cit, 1976, volume II, página 694.

⁷⁵ COMPAGNON, op cit, 1990, pags 30 e 31.

⁷⁶ Também Nietzsche desconfiava do progresso: "Der 'Fortschritt' ist bloss eine moderne Idee, das heisst eine falsche Idee". cf *Der Antichrist*, 4, in NIETZSCHE, *Das Hauptwerk*, Nymphenburger, München, 1994, IV, pg 367.

⁷⁷ FOUCAULT, op cit, 1994, volume IV, página 562.

que busca inventar a si mesmo e não aquele que parte para a descoberta de seus segredos, de sua verdade encoberta.

Outro aspecto importante para compreender a visão de Brito sobre a modernidade é a noção de enigma, elemento, para ele, fundamental no jogo tenso entre produtores e mercado. O próprio da arte moderna, nos diz Theodor Adorno, é seu caráter enigmático: "Todas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas"⁷⁸ e como tais resistem às soluções definitivas nos convidando a uma reflexão incessante. Um enigma que, como o de Édipo, nos leva a nós mesmos e à nossa inserção social e que, como quer Ronaldo Brito, mantém a tensão necessária entre produtores de arte e mercado. Para que fique bem clara a idéia de enigma, é necessário distingui-la da de mistério. Se nesta, pressupõe-se uma verdade encoberta que cabe ao investigador descobrir, naquela, a tarefa é armar o quebra-cabeça de uma linguagem cifrada para construir uma solução, não a verdade, mas uma verdade possível fundamentada na densidade da trama e da argumentação. É, para voltar a Foucault, inventar soluções e não buscar verdades atemporais e universais.

A consciência do presente, o caráter duplo e enigmático da arte moderna fazem parte do mundo do crítico que passeia pelo salão moderno, que olha para trás, despedindo-se dos mestres que morrem na década de 70. A partir do *Dejeuner sur l'Herbe* Brito vê estabelecer-se a "ferida da modernidade"; daí em diante, a crise passa a reger a cultura ocidental, e a defasagem entre mercado e produtores está aberta instaurando um jogo de forças que implica tensão e enigma⁷⁹. O jogo da Esfinge, decifra-me ou devoro-te, desenrola-se não mais nas cercanias de Tebas e sim em pleno mercado capitalista que ameaça, como havia suspeitado Baudelaire, consumir os poetas que não sabem inventar novas respostas.

intelectuais x românticos

Dados estes parâmetros, como lemos Ronaldo Brito lendo os modernos? Se sua estréia se faz com os cronópios e famas de Julio Cortázar, podemos dizer que a partir daí seu caminho se bifurca em duas direções: a de uma linhagem intelectual, algumas vezes ligada à tendência construtiva, cuja tarefa é buscar novos caminhos após a explosão do espaço renascentista, que pode ser exemplificada pela arte abstrata, pelo cubismo, Bauhaus, e por uma certa vertente racionalista, e a da linhagem surrealista, que não necessariamente rejeita a perspectiva, e parece manter vínculos com a figura do artista gênio dos românticos e com outro modelo de razão. Não há dúvida que o ponto de vista do crítico é topológico, espacial e que o centro de sua análise da modernidade é o mercado, ou seja, a modernidade para Ronaldo Brito configura-se como um espaço dessacralizado no qual a arte busca uma função social longe das amarras ideológicas de uma classe em ascensão, a burguesia, que necessita de uma cobertura que legitime seu poder e construa seus mitos. Portanto, seu olhar sobre a modernidade é função de sua posição no presente e aponta para um tempo que já se mostra cristalizado em tradição.

⁷⁸ cf ADORNO, op cit, 1988, pg 140.

⁷⁹ Bataille refere-se ao jogo da tensão entre a arte e o público ao analisar a obra de Manet: "Jamais avant Manet le divorce du goût public et de la beauté changeante, que l'art renouvelle à travers le temps, n'avait été si parfait". cf BATAILLE, op cit, 1994, página 10.

Seguindo essas duas vias que poderíamos chamar de intelectual, a primeira, e romântica, a segunda, entre as quais oscila em muitos de seus textos, podemos acompanhar o crítico buscando o que valorar na obra de um surrealista como Max Ernst.

Em *A morte de um surrealista*⁸⁰, Ronaldo Brito define a produção surrealista como ocupando uma posição ambígua na história da arte moderna. Logo no primeiro parágrafo, estranha a ausência dos surrealistas da discussão sobre o rompimento deste espaço visual que, para ele, caracterizou os *fundamentos da arte moderna*. Aqui o crítico parece se alinhar ao projeto construtivo, buscando então em Max Ernst o que poderia ser ainda aproveitado em seu trabalho cuja verdade, afirma, é a verdade romântica da Floresta Negra, tipicamente germânica, que construiu o mito do artista enquanto um ser especial, gênio dotado pela natureza e capaz de originalidade. O que resta, a sobra do banquete romântico de um mestre aplaudido pela crônica mundana da arte e do mercado internacional, é um *método*. O crítico assim ressalta da obra de um romântico surrealista germânico seu lado cartesiano, seu outro, seu par paradoxal:

"É nesse sentido, como exemplo de disposição e organização metodológica do material arte, que Max Ernst pode ser lido e aproveitado."

Neste momento, Brito realiza uma crítica ao surrealismo por não ter rompido com o espaço renascentista e vai buscar Mondrian para ser o exemplo oposto ao pintor alemão, pois se o primeiro imagina o quadro como lugar de investimento da subjetividade, o segundo o veria como "a criação de um modelo de espaço coletivo e universal". Cuidadoso, o crítico prefere não deixar de lado totalmente o trabalho de Ernst, apesar de lembrar que ele estaria fora de qualquer história da arte moderna "racionalista ou positivista" que concedesse importância fundamental ao rompimento do espaço renascentista. Esta parece ser, muitas vezes, sua posição, o que indica não apenas a escolha de Mondrian como o oposto ao artista romântico, como a referência ao lugar ambíguo da produção visual surrealista na história da arte moderna. Em outros textos, o crítico define melhor suas idéias sobre a arte moderna, reavaliando a posição do surrealismo, enfatizando o lado intelectual e deslocando a importância do rompimento do espaço renascentista, da perspectiva, para segundo plano.

Mas o procedimento ainda é o mesmo na análise da obra de Franz Krajcberg⁸¹. Brito o define como um artista tradicional que busca no mundo objetivo a representação de seus estados subjetivos, um artista que não intervém na natureza, como o fazem os adeptos da Land Art, mas que recebe dela suas lições. Assim como em Ernst, em Krajcberg o que o crítico ressalta é exatamente seu método como par oposto à estratégia romântica, já que seu alvo aqui, tanto quanto na crítica a Max Ernst, é uma concepção do artista enquanto gênio.

Se contrapomos a esta análise a que faz em *Bauhaus, A arte no meio da vida*⁸², percorremos o caminho inverso podendo então perceber melhor o par de oposições com os quais o crítico opera. Aqui trata-se certamente da linhagem

⁸⁰ cf Opinião 179 de abril de 1976.

⁸¹ cf *Diálogo com a natureza*, Opinião 107, de 22 de novembro de 1974.

⁸² cf Opinião 88, de 15 de julho de 1974.

construtiva que buscava inserir a arte na racionalidade do século XX, que se opunha aos dadaístas pois confiava no mundo moderno (leia-se na modernização) e achava que o artista tinha um papel positivo a representar. Não era à toa que a arquitetura e o desenho industrial desempenhavam o papel principal na escola e que a atividade de alguns professores, como aponta o próprio Brito no caso de Oskar Schlemmer, fosse olhada com suspeição por seus colegas. Bauhaus como uma entidade anti-romântica que quer romper a diferença entre artesão e artista, entre arte e indústria, com sua vontade de integração que, em seus momentos mais radicais, desejava substituir a arte pelo desenho industrial. Se o crítico destaca ao final que os jovens artistas contemporâneos estão cada vez menos integrados à sociedade, assumindo em relação à realidade uma posição de crítica política e social, o que lançaria a herança da Bauhaus no esquecimento, não deixa de ressaltar sua tarefa moderna de enterrar o artista como "gênio romântico", como um ser especial, iluminado, dotado de indefiníveis poderes.

Dos dois exemplos, Ronaldo Brito monta sua leitura explicitada nos metatextos com o instrumental teórico da sociologia da arte, como um sistema que articula as relações entre produção e mercado, privilegiando os aspectos intelectuais, ou seja, aqueles capazes de manter um determinado grau de tensão necessária ao fazer artístico minimamente autônomo. Desta forma, a visão que o crítico tem de modernidade intimamente conectada com sua estratégia no espaço da arte contemporânea faz com que busque nos artistas modernos aquilo que lhe interessa no presente.

Por agora, vale deter-se um pouco na questão do mito do artista antes de prosseguir. Para a produção de objetos de arte, afirma Kant⁸³ em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, requer-se gênio. Este é definido da seguinte maneira no parágrafo 49:

"De acordo com nossos pressupostos, gênio é a originalidade exemplar do dom natural de um sujeito no uso livre de suas faculdades de conhecimento."

O alvo do crítico é exatamente essa noção de "dom natural" que destinaria ao produtor de arte um espaço fechado sobre si mesmo, desconectado das outras esferas sociais. Esta seria a forma da burguesia manter a esfera da arte sob controle e esvaziá-la de qualquer conteúdo explosivo que pudesse ameaçar sua hegemonia na sociedade. A idéia de artista enquanto produtor tenta exatamente quebrar a imagem romântica do ser inspirado, fechado em seu mundo de sonhos. Daí, podemos inferir de onde vem uma certa antipatia de Brito para com aqueles que ele chama de românticos e a necessidade de reler suas obras, a de Max Ernst, por exemplo, para buscar novos sentidos que ainda produzam efeitos na esfera artística contemporânea.

Quanto à originalidade, podemos rastreá-la enquanto tema desde o primeiro texto de Brito para o *Opinião*. Um dos defeitos da família estranha que produz simulacros de patibulos em *Histórias de Cronópios e de Farnas*, de Julio Cortazar, é exatamente a falta de originalidade. Da morte da arte para a morte do artista, atravessamos a planície da arte moderna sob o signo de uma morte simulada e muitas vezes anunciada. O ataque ao artista gênio e seus objetos de fetiche transformados em mercadoria são o alvo do crítico que define a individualidade criadora como um mito

⁸³ KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1993.

destinado a inibir a capacidade de investigação, uma forma de adulação do mercado que reduz o enigma, a tensão. Por isso, para ele o caminho da arte moderna se faz no sentido de tornar as obras cada vez mais indefiníveis dentro dos conceitos tradicionais de belas artes. Contra uma estética da obra, que pressupõe a contemplação e o artista gênio, temos a estética das idéias que valoriza o trabalho do artista enquanto processo intelectual, trabalho de leitura e raciocínio, e não enquanto produtor de objetos para o deleite de alguns poucos. Mais uma vez, a reflexão do crítico vai de encontro ao pensamento kantiano expresso na *Crítica da Faculdade do Juízo* segundo o qual arte e ciência, arte e conhecimento, estão em mundos separados, ficando a primeira delimitada pelo juízo de gosto que, sendo estético e subjetivo, não produz conhecimento. Assim, Brito faz a crítica da noção de gênio com os pés no presente, com os olhos na produção contemporânea da arte conceitual e suas congêneres.

Explicitada em *A questão da arte/ O Boom, o Disboom e o Pós-boom*⁸⁴, a tarefa da arte contemporânea é livrar-se deste artista e da noção de arte moderna como vértice do desenvolvimento de toda a arte, ou seja de uma concepção teleológica e progressiva da arte que culminaria exatamente nos tempos modernos. Ronaldo Brito, que assina o texto com os artistas plásticos Carlos Zilio, José Resende e Walmécio Caldas Jr, define a arte moderna como um estágio preciso da dinâmica do capitalismo; como processo de conhecimento específico estruturado a partir de um momento histórico determinado. A vontade de "desmistificar" a arte moderna como ponta de um processo denuncia um olhar *pós* armado com os conceitos da sociologia da arte. Daí os metatextos colocarem em primeiro plano a questão do mercado, de sua gênese e relação com a produção. São os instrumentos de uma análise sociológica e histórica que permitem ao crítico montar uma leitura do passado recente, da herança moderna das artes, leitura esta que pressupõe uma posição no presente, ou seja, a escolha de uma determinada estratégia artística como aquela mais capaz de manter a tensão necessária ao trabalho da arte.

Mas voltemos ao olhar que o crítico dirige aos mestres modernos. A exposição de 22 trabalhos de Wassily Kandinsky, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em dezembro de 1973⁸⁵, leva o crítico a relatar a história do primeiro quadro abstrato que, pintado em 1910, tornou-se um marco no caminho da arte para libertar-se do referente. Mais uma vez ele tem de se confrontar com um lado romântico, destacado no interesse do artista pelo sonho, em sua tendência mística explicitada no livro *O espiritual na arte*, com outro mais intelectual, visível na pesquisa de formas desenvolvida durante sua permanência na Bauhaus. O interesse pelo sonho, que dividia com seu colega de instituição Paul Klee, não o afastava da realidade objetiva, garante o crítico, mas permitia compreender e aceitar a realidade humana de forma integral. Esse esforço para compreender a realidade humana de forma integral, porém, esconde uma contradição apontada por Antoine Compagnon, qual seja, a utilização de um arsenal teórico ultrapassado, espiritualista, para justificar a arte não-figurativa⁸⁶. É interessante ressaltar mais uma vez uma certa queda do crítico pela vertente construtiva, pois se ele esquece o "pecadilho" de um artista como Kandinsky, que justificava com uma teoria espiritualista construída *après coup* sua arte não-figurativa,

⁸⁴ cf *Opinião* número 200 de 3 de setembro de 1976.

⁸⁵ cf *Opinião* número 58 de 17 de dezembro de 1973.

⁸⁶ cf COMPAGNON, op cit, 1990 página 88.

não deixa de condenar, a princípio, o surrealismo por sua posição "ambígua" ao não participar do rompimento com a perspectiva.

Em *Racional e Absurdo*⁸⁷, o crítico separa a arte moderna, do ponto de vista didático, em duas tendências: uma mais preocupada com a investigação de novos recursos óticos e espaciais, em termos duchampianos, *arte retiniana*, e outra cuja ênfase recai sobre o aspecto intelectual. Desta vez, a crítica que faz ao surrealismo por não estar vinculado à explosão do espaço renascentista não se repete. Aqui, o que se opõe é uma pintura para os olhos e outra para a cabeça, e, nesse sentido, um artista como René Magritte está salvo do pecado de permanecer dentro do espaço da perspectiva renascentista. Embora os dois raciocínios não sejam exatamente equivalentes, podemos inferir de ambos uma valorização do aspecto intelectual da arte, o que explica a simpatia do crítico pela arte conceitual, por Marcel Duchamp e René Magritte. Para o crítico, o mais importante não é satisfazer o fetichismo do mercado com objetos de arte, mas, como bem demonstrou Marcel Duchamp, provocar uma discussão sobre a função da arte na sociedade moderna e a busca de brechas para sua atuação social, ou seja, estabelecer um diagnóstico do presente e forçar os limites de atuação no sentido explicitado por Foucault. Daí, o destaque dado a um pintor surrealista como René Magritte que trabalha dentro do paradigma do espaço renascentista só para fazê-lo explodir, saturado de tensões que ameaçam o equilíbrio da realidade cotidiana. A partir daqui, o crítico parece não considerar mais fundamental a ultrapassagem do espaço renascentista, colocando todo o peso sobre a estratégia do pintor, sobre a trama que obriga o público a uma posição ativa de leitor não-inocente que não se satisfaz com a mera contemplação do "belo".

A leitura que Ronaldo Brito faz da arte moderna pode ser checada ainda no texto sobre um personagem emblemático da vida modernista brasileira: Mário Pedrosa. Em *As lições avançadas do mestre Pedrosa*⁸⁸, Brito destaca a posição de luta do crítico na polêmica que marcou o início da década de 50 dividindo o campo das artes entre o *realismo regionalista* e a *arte abstrata*. Pedrosa escolhe, nas palavras de Brito, "o lado mais progressista", qual seja, o de uma arte abstrata de caráter construtivo, racional, com raízes na realidade nacional. Como um crítico não esteticista que procurava enxergar a arte como parte de um projeto cultural mais amplo, Pedrosa dava as costas "a toda tradição irracionalista, metafísica, à qual a velha Europa permanecia atrelada" - mais uma vez aparece claramente a preferência do crítico por uma arte intelectual, racionalista. Para explicar a atuação deste crítico fundamental à arte brasileira moderna, Brito afirma que o que o distingue dos outros não é uma sensibilidade mais aguçada, mas o fato de encarar a arte como um modo de conhecimento específico.

O que fica claro, na leitura dos textos de Ronaldo Brito, é que o crítico constrói uma leitura da arte moderna a partir de sua posição no presente, ou seja, examinando o espaço da arte na sociedade brasileira contemporânea, suas possibilidades de ação após os trabalhos da vanguarda do início do século e dos movimentos que surgiram nos anos 50 e 60. É com os pés em uma década, a de 70, que

⁸⁷ cf Opinião, número 41 de 20/27 de agosto 1973.

⁸⁸ cf Opinião 152 de 3 de outubro de 1975

parece ter interrompido a agitação da década precedente⁸⁹, que o crítico junta as partes da história para dar-lhe um sentido que corrobore sua estratégia, ou seja, para ele, o fundamental é a singularidade do presente, é ele que define o cânone moderno. Assim, nosso clássico modernismo visto na figura do casal Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade aparece como um momento de ruptura com o passado. A produção de Tarsila é um marco que ressalta as ambiguidades e contradições da vanguarda brasileira, ou seja, de uma vanguarda construída em um país capitalista subdesenvolvido, periférico. Brito vê nos quadros de Tarsila o conflito histórico da aristocracia rural e da burguesia industrial em uma sociedade em processo de modernização e na ação do casal Tarsiwald as contradições de um projeto revolucionário ao lado das tentativas de inserção no meio empresarial paulista. A costurar essas contradições, o projeto de brasilidade perseguido no momento antropofágico, nos manifestos. De qualquer jeito, para o crítico são os trabalhos de Tarsila que introduzem em nosso meio de arte os conceitos e sensibilidades modernos em oposição ao academicismo. O corte aparece aqui como um momento de transição, de rompimento com o mundo da velha aristocracia rural para impor uma nova ordem "construída e progressista, racional e humanista". O ponto fraco de nosso modernismo, no entanto, está localizado exatamente num certo oficialismo, ou seja, na dependência de figuras oficiais, nos compromissos com o sistema⁹⁰, na reverência para com a Europa. Brito enxerga nas telas de Tarsila todas essas contradições. A falta de um mercado neste surgimento do modernismo no Brasil impede o jogo fundamental que garante, por exemplo, o vigor da arte moderna na Europa.

Preocupado em construir uma História da Arte Brasileira, Ronaldo Brito relativiza a práxis dos modernistas clássicos brasileiros de olho no último suspiro desse desejo vanguardista desenvolvido nos anos 50 e 60 com a transferência do centro artístico ocidental da Europa para os Estados Unidos. Esse desejo de construir uma História da Arte Moderna Brasileira está vinculado à análise da relação mercado/produção levada a cabo nos metatextos. Como o mercado brasileiro, ao contrário do mercado de artes dos grandes centros, não funciona como um agente de ativação da produção, mas apenas como agente de apropriação, o crítico conclui que não existe uma História da Arte Brasileira:

*"É fácil constatar portanto que o mercado brasileiro não é um agente de ativação, mas tão somente um agente de apropriação do trabalho de arte. É uma instância mais ou menos alheia à própria construção da História da Arte local. Ora, é impossível formalizar uma História da Arte sem uma participação efetiva do mercado: como conceituação hierarquizada dos sucessivos lances artísticos aqui levados a cabo, como patrimônio ideológico das classes dominantes, não existe uma História da Arte Brasileira."*⁹¹

⁸⁹ cf *Artes Plásticas no Brasil/ Explosão de mercado e crise de criação*, Opinião 54, 19 de novembro 1973.

⁹⁰ Em MICELI, Sérgio, *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, DIFEL, São Paulo, 1979 e ANTELO, Raul, *Literatura em Revista*, Ática, São Paulo, 1984, encontramos outros exemplos das relações oficiais que nossos intelectuais mantinham com o aparelho estatal. O drama do intelectual entre o emprego do Estado e sua posição de escritor foi o tema também de *Em Liberdade*, de Silviano Santiago.

⁹¹ cf in *O boom, o pós-boom e o dis-boom*, Opinião 200 de 3 de setembro de 1976.

Cabe então ao crítico tentar construir essa história, sempre escrita com maiúscula, juntando os cacos do modernismo brasileiro, a produção de Guignard, Di Cavalcanti, Ivan Serpa, aos da arte moderna ocidental. Nesse sentido, Di Cavalcanti⁹² surge como alguém que não pinta mais, apenas assina os quadros, estratégia classificada por Brito como uma forma irônica de tratar um mercado que não valoriza as obras, mas os nomes consagrados. Outra vez, o crítico valoriza mais a estratégia irônica do que os quadros de um artista que não conseguia mais, ou não queria, escapar do rótulo - pintor de mulatas -, que "estaria próximo demais do folclore" e "que nem sempre conseguiu escapar ao perigo de *fazer literatura* com o pincel e as cores", o que caracteriza a pintura acadêmica⁹³. Assim o crítico parece atuar exatamente como os produtores de arte, pois em vez da obra, destaca a estratégia.

Na balança, a obra de Alberto da Veiga Guignard consegue escapar da armadilha dos rótulos: nela se evidencia um pintor maduro que havia estudado a tradição moderna - Brito cita Cézanne e Matisse - e cuja obra se distanciava do academicismo pelo movimento de suas cenas. Guignard não cabe, portanto, no rótulo "pintor de Minas Gerais", pois suas paisagens, destacadas por Brito, "são um esforço para fixar um instante transitório", o que, dito na língua de Baudelaire, é fazer do efêmero, o eterno.

Ivan Serpa⁹⁴, por exemplo, é comparado a Pablo Picasso, o pintor dos muitos estilos, ou de nenhum estilo. O crítico o vê como alguém que havia compreendido de forma precursora no Brasil "a tarefa do artista moderno como um exercício incessante em busca do novo e do desconhecido". E mais uma vez Brito ressalta um dos temas que o perseguem nos textos dispersos por *Opinião*: o mito do artista enquanto gênio dotado pela natureza. Serpa seria um dos que teria compreendido que este mito do artista como um ser especial poderia muito bem ter como objetivo justamente inibir a capacidade de investigação e manter os produtores culturais, no caso os pintores, afastados da trama política. Mas se a diversidade do pintor é vista como um aspecto positivo, Brito não deixa de concordar com a segunda acusação que a crítica costuma lançar sobre sua obra: o didatismo. Mais preocupado em produzir um estudo sobre a arte moderna, Serpa produziu muito sem, no entanto, explorar radicalmente as possibilidades pelas quais passou.

Em *Verdades Convencionais*⁹⁵, analisando as litografias e pinturas da série *Cenas da Vida Brasileira*, de João Câmara, Brito chega à seguinte definição de arte:

"Não é necessário nenhum comprometimento com a ideologia da vanguarda para se perguntar se a função da arte é dizer as coisas ou questionar as próprias formas vigentes de dizer e abrir novas possibilidades neste sentido. É muito possível que, como meio de dizer as coisas, a arte seja um instrumento dos mais ineficazes e limitados."

⁹² cf *Opinião*, número 72 de 25 março de 1974.

⁹³ Bourdieu afirma que os pintores acadêmicos são formados na escola da cópia, instruídos no respeito aos mestres do presente e do passado, obedientes aos cânones, construindo suas obras sobre o conteúdo literário. cf BOURDIEU, Pierre, *O poder simbólico*, Difel/Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1989, página 264.

⁹⁴ cf *Opinião*, número 78 de 6 de maio de 1974.

⁹⁵ cf *Opinião*, número 184 de 14 de maio de 1976.

Portanto, utilizando os conceitos de Foucault em *L'arrière-fable*⁹⁶, a função da arte para Brito é menos ocupar-se da fábula, ou seja, do que é contado, os episódios, personagens, funções que eles exercem, acontecimentos, etc, do que da ficção, definida como aspecto da fábula, ou seja, a trama tecida pelo escritor, pelo artista, que estabelece um conjunto de relações que potencializam as significações. Se pensamos na oposição entre a arte acadêmica dos salões, que primava por uma estética do conteúdo, e a arte de Manet, que se preocupava mais com as formas, compreendemos melhor o sentido da crítica de Ronaldo Brito ao pintor.

Voltando ao texto *Verdades Convencionais*, Brito ataca ainda uma determinada concepção de arte nacional que estaria ao lado da categoria de Nação em política, por exemplo. As Cenas Brasileiras, de João Câmara, estão assim norteadas por uma teoria estética do reflexo, cujo sentido é refletir a essência das condições de vida no país. Em vez de enxergar a arte como processo de representação, o crítico busca compreendê-la como "processo de produção específico que demanda ser estudado no contexto da produção social mais ampla". Estar ao lado da arte brasileira, portanto, não é buscar as essências da "alma brasileira", mas colocar-se no ponto de vista da produção, analisando os eventos e as linguagens segundo os interesses da dinâmica local, ou seja, novamente estabelecer um diagnóstico do presente para conceber uma estratégia de atuação que empurre para diante os limites.

É baseado nesta concepção que Brito ressalta a "obra" de dois artistas-chave para a arte moderna e pós-moderna: Marcel Duchamp e Man Ray. Logo no segundo parágrafo de *O discreto provocador de escândalos*⁹⁷, o crítico assinala a razão de ser Duchamp um nome emblemático para a história da arte moderna: "Duchamp foi o mais autêntico profeta de tendências recentes como a Pop Art e a Arte Conceitual". Enquanto os demais estavam preocupados com a renovação da linguagem plástica, o criador de *LHOOQ* pegava objetos ao acaso e transformava-os em arte com a simples inserção dos mesmos no sistema arte, deslocando radicalmente do objeto para o artista (modo irônico), ou para o processo de produção, no caso um processo intelectual que exige a reconstituição de um raciocínio, a sedução da arte. A contemplação fica assim relegada ao plano da ironia, uma das armas mais eficazes dessa arte que se constrói, e/ou desconstrói, durante o século XX. Daí o crítico apontá-lo como o artista mais importante para a arte moderna.

Tanto Marcel Duchamp quanto Man Ray mantêm a tensão necessária ao fazer artístico fugindo da recuperação realizada pelo mercado que transforma rapidamente os quadros, as obras, em mercadorias disputadas a peso de ouro nos grandes centros do mundo capitalista, ou seja, mantêm o enigma destruindo a aura do objeto artístico e chamando a atenção para o sistema que transforma alguma coisa em arte.

Menos aprisionado ao esquema de autor, afirma Brito, Man Ray é o construtor de uma distância, definida em *Gargalhadas Materialistas*⁹⁸, como "a margem de ironia e humor que estabelecia com relação ao processo da arte". Em vez de uma obra a ser vendida e disputada no mercado, temos o jogo da dispersão em um trabalho que é "irritante, gratuito, desinteressado em construir labirintos de mitologias pessoais que

⁹⁶ FOUCAULT, op cit, 1994, volume I, página 506.

⁹⁷ cf *Opinião*, número 47 de 1/8 outubro de 1973.

⁹⁸ cf *Opinião* número 212 de 26 de novembro de 1976.

justificassem o epíteto de gênio, ápice da visão burguesa de arte". E é exatamente por esta ambiguidade que Man Ray mantém-se um artista importante para a contemporaneidade. Assim como Lautréamont, Man Ray resiste às interpretações da crítica e vai mais além ao desconstruir a função de autor e de obra, fundamentais para que o mercado possa tornar digerível o trabalho de um artista. Acompanhar o trabalho deste criador de distâncias, afirma Brito, exige do público muito mais do que a simples contemplação; é preciso desvendar sua estratégia para se chegar às gargalhadas materialistas.

No lado oposto, podemos encontrar o artista húngaro Vasarely, objeto de duas matérias de Brito. A primeira delas, *O moderno acadêmico*⁹⁹, trata o pintor como alguém a quem falta o vigor necessário para manter o jogo do enigma com o mercado. Com a expressão *moderno acadêmico*, o crítico quer se referir mais às concepções do artista do que à aparência das obras (outra vez a oposição entre a obra enquanto alguma coisa material e a concepção de arte enquanto uma estratégia racional imaterial). No caso de Vasarely, Brito critica a falta de proposição crítica, o que faz das obras do húngaro objetos decorativos, fácil e rapidamente engolidos e vendidos pelo mercado. No segundo, *Vasarely mais Vasarely*¹⁰⁰, destaca a moda em torno do pintor e o desequilíbrio na comparação com a obra do mestre alemão Johann Sebastian Bach¹⁰¹. Assim, moderno na aparência, pois abriu mão da arte figurativa, Vasarely continua sendo um artista acadêmico em suas concepções, ou seja, um artista que deseja ser rapidamente consumido e que faz de suas obras apenas objetos de contemplação. O destino de tal arte, garante o crítico, é decorar os saguões dos aeroportos. Voltando aos conceitos duchampianos, o húngaro faria apenas uma arte para os olhos, uma arte retiniana, que não exige do público nada além de um olhar despreocupado. Aqui, Brito abandona a posição de que a destruição do espaço renascentista seria fundamental para a arte moderna, pois apesar de trabalhar com arte não-figurativa, Vasarely pode ser comparado a um artista acadêmico por curvar-se ao mercado e produzir uma obra sem vigor. A menção a Vasarely na matéria *Bauhaus/ A arte no meio da vida* serve também para mostrar como o ideal de integração da arte à sociedade pode terminar, nas palavras do crítico, em um descarado comercialismo.

Um grande exemplo, ao lado de Duchamp e Man Ray, da vitalidade enigmática da arte moderna, é o conde de Lautréamont que aparece em *O caso do conde de Lautréamont*¹⁰². Na resenha ao livro *Falência da crítica*, de Leyla Perrone Moisés, Brito ressalta a força de Isidore Ducasse mantida após tantos anos de uma leitura crítica que não conseguiu "domesticar" seus *Chants de Maldoror*. Acompanhando os passos de Leyla Perrone-Moisés na tentativa das críticas biográfica, psicológica, sociológica, estruturalista e semiótica, destaca o vigor de uma obra que se mantém fora dos manuais de literatura das escolas e que resiste aos rótulos.

A morte de David Alfaro Siqueiros¹⁰³, em 1974, leva o crítico a escrever sobre um artista cuja atuação política foi muito importante em seu país natal, o México. Ao lado de Diego Rivera e de Jose Clemente Orozco, Siqueiros criou a

⁹⁹ cf *Opinião*, número 49 de 15/22 outubro de 1973.

¹⁰⁰ cf *Opinião*, número 51 de 29/3 novembro de 1973.

¹⁰¹ Entre outras obras, a exposição mostrava três objetos cinéticos em homenagem a J.S Bach.

¹⁰² cf *Opinião*, número 63 de 21 janeiro de 1974.

¹⁰³ cf *Opinião*, número 63 de 21 janeiro de 1974.

pintura muralista mexicana, classificada pelo crítico como "talvez a mais forte e autêntica expressão de protesto social em toda a arte moderna". E, exatamente por isto, era em seu país mais do que um artista, "uma espécie de símbolo". São estas condições que tornam a análise de sua obra difícil, pois, se por um lado, seu expressionismo parece hoje ultrapassado, por outro as questões e idéias estéticas levantadas pelo artista continuam na ordem do dia. Arte e vida, arte e política, é este par, tão trabalhado pelos surrealistas que o crítico valoriza aqui. Ou seja, no balanço da arte moderna realizada pelo crítico na década de 70, a parte estritamente plástica da obra do mexicano estaria velha, mas não a atuação enquanto artista e tampouco suas obras que ganharam as ruas deixando de ser objetos privilegiados para a contemplação da burguesia endinheirada. No caso de W.H. Auden¹⁰⁴, Brito utiliza novamente esses dois pólos: poeta inglês que considerava a arte como algo impessoal, ele, no entanto, não seria um artista da torre de marfim. Apesar de duvidar da validade dos escritos políticos, Auden foi uma espécie de profeta social na década de 30, um poeta que se transformou em porta-voz de sua geração. As fronteiras entre a arte e a vida marcam as relações entre as esferas da arte e as da vida social. Se no caso de Siqueiros a distância não era muito grande, e no de Auden havia um esforço, apesar da descrença, em não mantê-las muito afastadas, no caso de T. S. Eliot nos deparamos com um poeta de poetas. Em *A poesia fora do tempo*¹⁰⁵, Brito lê Eliot como alguém que ao contrário de Neruda e de Maiakóvsky não se tornou um mito em detrimento do conhecimento de sua obra. Fechado em sua torre de marfim, o poeta que trocou os Estados Unidos pela Inglaterra - movimento contrário ao de Auden - foi importante editor e ensaísta, além de ter sido um dos primeiros a reconhecer o valor de James Joyce. Por Eliot e por seu amigo Ezra Pound, diz o crítico, "passa toda a moderna poesia de língua inglesa". Mas o ensaísta de *Tradição e talento individual* é considerado por Brito como tradição não-válida para a contemporaneidade. Embora muitos liguem a Nova Crítica ao estruturalismo em voga na década de 70, ao crítico parece que mesmo isto não destrói seu caráter "pouco revolucionário". Com os três exemplos, Siqueiros, Auden e Eliot, Brito quer insistir na importância de uma "discussão crítica da realidade", ou seja, em uma autonomia relativa que garanta uma margem de manobra aos artistas, mas que não os mantenha distante das questões sociais. Em outras palavras, ele recusa a arte pela arte e exige dos artistas uma intervenção na realidade social que os envolve.

Entre "românticos" e "intelectuais", Brito passeia pelo salão moderno ordenando, escolhendo, atribuindo valor de olho em seu presente e nas condições da arte na década de 70. De sua caminhada, fica patente a valorização de uma arte que excita a inteligência, que arma estratégias e busca um diálogo com o público chamando-o para agir, para descobrir o enigma, para inventar soluções. Sua preocupação em manter uma tensão entre produtores de arte e mercado nos aponta para a questão da autonomia da arte na sociedade moderna.

Ao fazer a história do mercado e seus vínculos com o produtor em *O boom, o pós-boom e o dis-boom*, Brito mostra como a arte ocidental passou da forma de *serviço*, regida por uma relação de mecenato com a igreja e o estado nos tempos do Renascimento, para o mercado capitalista. Com a formação de instâncias específicas

¹⁰⁴ cf Opinião 49 de 15/22 de outubro de 1973.

¹⁰⁵ cf Opinião 14 de 5/12 de fevereiro de 1973.

para manipular a produção artística no século XIX, surge a arte acadêmica dos salões, uma arte submissa aos desejos da burguesia ascendente e que causava tédio no crítico Baudelaire¹⁰⁶. Mas se por um lado o estabelecimento do mercado forjou uma arte domesticada e controlada pelas classes dominantes, por outro viu aparecer uma classe de artistas que trabalhava a contra pelo: é o caso de Manet com seu *Dejeuner sur l'Herbe*. A defasagem entre mercado e produtor de arte, apontada por Brito desde essa época, é a marca da busca de uma autonomia, de um espaço de manobra para os artistas dentro das novas regras sociais que se estabeleciam com a subida da burguesia ao poder. Se antes a função da arte estava circunscrita aos rituais de consagração da igreja e da nobreza, agora, em um mundo regido pelo capital, era necessário forjar novos tipos de relação que garantissem um mínimo de autonomia. Este processo pode ser detectado já no final do século XVIII na obra de Kant que, em seu sistema desenvolvido nas três críticas, constrói as esferas independentes da ciência, da moral e da arte. Mas se Kant ainda mantém a arte subordinada de alguma forma à moral, os artistas do século XIX estabelecem, nas palavras de Pierre Bourdieu, a institucionalização da anomia¹⁰⁷, ou seja, uma revolução que elimina a referência a uma autoridade suprema, seja ela o estado, a igreja, ou mesmo algum tólos moral.

Mas a caminhada no salão dos modernos denuncia também os limites de um tempo que parece ir ficando para trás à medida que seus mestres vão morrendo. Auden (1907-1973), Siqueiros (1896-1974), Marx Ernst (1891-1976) e Man Ray (1890-1976) compõem uma época que já é possível estudar, mesmo na década de 70, nas universidades. A grande fase do modernismo, desta arte moderna que se radicaliza a partir do século XX com a sucessão frenética de movimentos, manifestos, rupturas, já dá mostras de cansaço. Os burgueses já não se sentem mais chocados; os mais radicais movimentos das vanguardas históricas estão presentes nos museus, nos cursos das universidades; a ruptura tornou-se tradição, desgastando sua estratégia e demonstrando sinais de cansaço. Este fenômeno não passa despercebido do crítico que, numa resenha ao livro *Mundo, homem, arte em crise*, de Mário Pedrosa, utiliza a noção de pós-moderno numa citação do próprio Pedrosa que, em 1966, se referia aos pop-artistas e aos novos realistas:

"Num desespero de suprema objetividade a que se entregam, negam a arte, começam a nos propor, consciente e inconscientemente outra coisa, sobretudo uma atitude nova, de cuja significação, ainda não têm perfeita consciência. Já não estamos dentro dos parâmetros do que se chamou arte moderna. Chamaí a isso de arte pós-moderna para significar a diferença."

E é esta diferença que marca a prática de Ronaldo Brito, que configura seu espaço de ação, seu momento. Este "estar depois" da modernidade, depois dos esforços e das obras dos mestres modernos, depois da era áurea da cultura européia, depois da separação tão clara entre alta cultura e indústria cultural, depois do objeto sagrado da arte (o quadro, a escultura, o desenho), depois ainda da figura mítica do artista. Para o produtor contemporâneo, o moderno é uma tradição.

¹⁰⁶ cf *Salon de 1859* in op cit, 1976.

¹⁰⁷ BOURDIEU, op cit, 1989.

III

L'homme au journal

**το αντιζοον συμφερον και εκ των
διαφεροντων καλλιστην αρμονιαν
Heráclito, Fragmento 8**

**"...durch die Vorliebe für die Zahl drei..."
Peter Sloterdijk**

sete erros, um acorde

É uma cena de interior, dessas íntimas do espaço burguês de final do século XIX, com a mesa posta, duas cadeiras *thoné*, um homem sentado em uma delas fumando e lendo jornal, um aquecedor preto de ferro trabalhado, alguns objetos em uma estante na parede, e, no canto esquerdo, a janela que nos traz o mundo urbano lá de fora - vê-se uma cúpula, alguns prédios, gaiivotas no céu e também, na lateral direita da janela, exatamente acima de um pequeno vaso, um termômetro como para ressaltar as condições confortáveis da sala. O homem está vestido de terno escuro, gravata, tem longos bigodes, cabelos curtos, sapatos de ponta fina com cadarço cuidadosamente amarrado em laço, lenço branco no bolso do paletó combinando com a camisa de colarinho alto e meias brancas; do cigarro sai uma densa fumaça que parece advir de sua atenta leitura. Sobre a mesa, onde apóia o antebraço direito, um copo e um canudo ou uma colher. O ambiente transpira aquela calma acolhedora das salas íntimas, o conforto de um interior quente que libera o sujeito das pressões da natureza e permite ao homem manter-se concentrado na leitura do jornal, sua ligação com o mundo lá de fora.

Esta ilustração, uma gravura extraída do livro *La Nouvelle Médication Naturelle*, de F.E. Bilz, publicado em 1899, é reduplicada por René Magritte em seu *L'homme au journal*, 28 anos depois. Aqui a cena de interior burguês é atravessada por uma estratégia de subtração que resulta nas seguintes diferenças: as duas cadeiras se transformam em dois bancos, ou seja, perdem seus encostos; a paisagem urbana que se via pela janela, vira uma paisagem natural (vegetação e céu) que entra em sutil tensão com o ambiente burguês; o homem que lê o jornal não fuma mais, não há, portanto, fumaça no ambiente; o aquecedor perde seus desenhos e em vez de o cano de exaustão sair pela janela, como verossimilmente faz o original, dirige-se para cima, passando sobre um quadro que está na parede, quadro este já fragmentado por sua

posição no canto superior da tela; os objetos que na gravura estavam em uma estante na parede (vaso com penas de pavão, passarinho, provavelmente empalhado, chapéu e leque) são reduzidos a chapéu e leque; o termômetro e o copo sobre a mesa desaparecem e as flores do vaso crescem consideravelmente; por último, a cortina que na gravura era apenas um bandô, na tela de Magritte torna-se longa, presa nas laterais.

Magritte procede por subtração e sua estratégia acaba pondo a nu as aporias da imagem: destituída dos detalhes que lhe garantiam verossimilhança, a cena ganha nova atmosfera, sutilmente povoada por estranhezas cotidianas. Daí a tensão entre exterior (natureza) e interior (cultura), entre a figura sólida e comum do homem de terno preto lendo o jornal e os bancos de aparência frágil e um quê de animal. Desfaz-se em fumaça o clima de atenção da primeira cena; agora, o homem que lê o jornal não parece tão concentrado; não fuma mais e dá a impressão de estar se equilibrando no banco, pois mantém a pose, pernas cruzadas, do burguês da primeira cena, apesar da falta de encosto. Do equilíbrio, conforto, calor, atenção, urbanidade, requinte sóbrio de burguês com seus objetos escolhidos, atmosfera segura, vida sob controle, passamos ao sutil desequilíbrio dos bancos na iminência de abrir as pernas e desabar, ao aquecedor que parece não aquecer mais nada e cujo exaustor atropela um quadro na parede, à estranha paisagem natural, meio selvagem, do mundo lá fora. O homem que reinava seguro produzindo fumaça, processando sua leitura preocupado com o mundo urbano dos negócios, vê-se agora em uma atmosfera sutilmente hostil e preso a uma narrativa que assinala sua ausência. Narrativa sim, pois Magritte repete no espaço retangular da tela (é um óleo sobre tela de 116 x 81 cm) quatro vezes essa mesma cena de interior com apenas uma diferença: só a primeira tem o homem lendo o jornal. Uma disposição que nos obriga a ler o quadro como uma tira de quadrinhos, ou um jogo dos sete erros estranhamente óbvio e, por isto mesmo, enigmático, mas de toda forma um jogo para passar o tempo, desses comuns nos jornais e revistas populares. Um jogo cuja chave está na ausência do leitor insistentemente repetida, na morte daquele leitor tão confortavelmente instalado na gravura do século XIX e que agora parece tão instável no frágil banco que lhe serve de assento¹⁰⁸. Ao contrário de seu modelo, Magritte não imita uma cena real, imita uma imitação que se orienta pela semelhança. Sua tela se constrói pela dissimilitude, pela produção de um efeito de semelhança conjugado a uma estranheza desconfortavelmente escondida em algum ponto invisível do quadro. Um simulacro, o fantasma visível na ausência do leitor em três dos quatro fotogramas de *L'homme au journal*.

A tela de Magritte, que havia engolido a gravura de 1899, aparece por sua vez engolida pela primeira página do jornal *Opinião* de 14 de janeiro de 1977 cuja manchete anuncia um debate sobre jornalismo cultural. Alinhado à direita, o quadro ocupa cerca de 2/3 do espaço da página; à sua esquerda, há quatro chamadas - *Contra a existência distraída; Celso Furtado: "Bem-aventurados os que não precisam de uma nova economia política"; Perfil do investidor na bolsa; Conselho da cidade e vida urbana em São Paulo*; logo acima, o nome do jornal em vermelho e ainda uma chamada na extremidade superior da página, *Polônia posta à prova*; abaixo, na

¹⁰⁸ Esta estrutura narrativa que assinala a ausência parece, paradoxalmente, chamar a atenção para a importância do leitor, figura central na idéia de arte de Brito, pois cabe a ele montar as partes criadas pelo produtor de arte e produzir um sentido, em vez de passivamente ajuizar a "obra" na simples contemplação.

extremidade inferior, a manchete - *Jornalismo Cultural/ Entre os spots e as academias* - que, com sua ilustração, o quadro de Magritte, constituem os elementos mais importantes da página; na parte superior do segundo fotograma do quadro, o logotipo do jornal francês *Le Monde*. A página está desenhada sobre fundo branco, com fio preto de moldura e as chamadas alternadamente em letras pretas ou vermelhas. A matéria de capa, *Entre os spots e as academias*, de Ronaldo Brito, tematiza a prática do jornalista intelectual frente ao dilema: ter uma função ditada pela indústria cultural ou manter-se no sistema fechado das academias.

Nosso jogo de sete erros ganha agora uma nova dimensão, abrindo-se ao infinito com seu terceiro elemento e constituindo-se como um acorde que poderia estar saindo de um trio de tubas incendiadas. E para analisar um acorde nada melhor do que a Harmonia, disciplina responsável pelo estudo das leis que regem a formação e o encadeamento dos acordes. Ao desconforto que pode causar a utilização das regras da Harmonia Tradicional para ajudar a compreender uma relação entre três imagens modernas, podemos responder que uma das características de René Magritte é exatamente o "realismo", ou seja, o fato de não ter abandonado, como o fizeram outros mestres modernos, os fundamentos, as técnicas e muitos dos temas da pintura tradicional. Magritte sabia construir a tensão no cotidiano, sabia buscar o paradoxo na doxa, assim podemos também localizar a estranheza de nosso acorde no interior das regras mais clássicas da Harmonia tonal. O recurso à harmonia também nos é sugerido por Mário de Andrade¹⁰⁹ que, em *A Escrava que não é Isaura*, define polifonia poética como "a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um efeito total final". Novamente Mário de Andrade, desta vez no *Prefácio Interessantíssimo*, compara a poética à música para mostrar como aquela está muito atrasada em relação a esta. Enquanto a música já havia abandonado o regime da melodia para desdobrar-se em mil com os recursos da harmonia, a poética até meados do século XIX, nos diz Mário, foi essencialmente melódica. Nas duas ocasiões, a intenção do escritor é desenvolver uma teoria do verso harmônico. Pois é na trilha desta tradição que nos levaria, se continuássemos, a Valéry, à polifonia de Bakhtin lida na partitura de Dostoiévski, que montamos nossa tríade de imagens-sons.

Sabemos que os acordes perfeitos, aqueles formados por fundamental, terça e quinta, ou terças superpostas - e.g. dó, mi, sol -, se desdobram em quatro tipos (maior, menor, diminuto e aumentado), segundo a natureza dos intervalos entre cada nota. Sabemos ainda que os dois últimos são chamados acordes perfeitos dissonantes¹¹⁰ por serem compostos por intervalos dissonantes (as quintas diminuta e aumentada). Se tomarmos como fundamental a gravura de 1899 - o acorde pode sempre estar em uma de suas duas possíveis inversões -, temos como terça o quadro de Magritte. Já nos detivemos neste intervalo quando procedemos ao jogo de erros entre gravura e quadro

¹⁰⁹ ANDRADE, Mário, *Poesias Completas*, Córculo do Livro, São Paulo, s/d.

¹¹⁰ Emile Durand, em seu *Tratado Completo de Harmonia*, editado no Brasil no final do século XIX, classifica os intervalos em consonantes e dissonantes, sendo os primeiros aqueles que dão uma idéia de repouso, ou seja, que se completam em si mesmos não exigindo, necessariamente, um outro acorde que o resolva; os dissonantes, por sua vez, se caracterizam pela necessidade de uma resolução, de um seguimento, ou seja, não se bastam a si mesmos. Entre os intervalos dissonantes, Durand lista os de segunda (dó/ré), sétima (dó/si), nona (dó/ré2), diminuta (dó/sol bemol) e aumentada (dó/sol suspenso).

ressaltando o processo de subtração que resulta na estranheza, na tensão. Não seria, portanto, se transferimos o raciocínio para o campo da Harmonia, uma terça maior, intervalo consonante. A subtração nos sugeriria uma terça menor que, embora não dissonante, resulta numa certa melancolia. Se a terça está encarregada do modo (maior ou menor), a quinta nos dá o caráter consonante ou dissonante do acorde, segundo se mostra justa, diminuta ou aumentada. Nossa quinta, a primeira página do jornal, utiliza a mesma estratégia do quadro, pois se este engole a gravura de 1899 antropofagicamente, aquela repete o gesto magrittiano fechando o círculo que havia começado com a imagem fundamental da indústria cultural. Seria, portanto, uma quinta diminuta.

Montado o acorde diminuto, um acorde dissonante, teríamos, então, uma estrutura Indústria Cultural (fundamental)/Alta Cultura (terça menor)/Indústria Cultural (quinta diminuta), estrutura circular que remete sempre à nota-imagem seguinte e que mantém o ouvinte em estado de tensão, de espera. Sendo nossa tríade (gravura/quadro/primeira página) um acorde de quinta diminuta, somos obrigados a uma resolução, a um passo seguinte - a tensão resultante da dissonância tem de ser resolvida em um outro acorde. Temos, ainda, um movimento circular garantido pela possibilidade das inversões que fazem com que cada nota-imagem possa, por um momento, ocupar a posição de fundamental. Desta forma, estaria garantida à nossa estrutura ternária um movimento que destrói o beco sem saída da dicotomia Alta Cultura/Indústria Cultural, que substitui OU por E, abrindo, com o terceiro elemento, que não exclui, nem aceita ingenuamente - é um elemento dissonante -, uma via de mão-dupla, de inter-alimentação, de intertextualidades. Rompido o cerco da dialética com sua promessa de reconciliação, não há mais hierarquias absolutas, apenas as funcionais, pois positivo e negativo estão misturados no jogo sem fim, sem repouso, da diferença. Já não importa saber quem tem mais valor, mas discutir o valor dos valores e que posição tomar de modo a manter a tensão, a explorar a produtividade da contradição do ponto de vista de uma ação afirmativa e criadora. Afinal, o nobre e o vil são apenas o elemento diferencial do qual deriva o valor dos valores e não valores em si.

os spots e as academias

Pensar a relação entre indústria cultural e alta cultura é voltar a Theodor Adorno, um dos inauguradores da reflexão crítica sobre o tema, em um texto hoje clássico, escrito em Los Angeles, Estados Unidos, em colaboração com Max Horkheimer - *Dialektik der Aufklärung/ Philosophische Fragmente*, 1944. É um texto denso que capta a atmosfera apocalíptica da Guerra Fria e, com uma dialética exacerbada que se recusa a uma síntese, traça um quadro sombrio da cultura do pós-guerra. Prenunciando a violenta crítica à tradição da *Aufklärung* de alguns pensadores contemporâneos, Adorno e Horkheimer ligam saber a dominação (poder), mito a esclarecimento, num jogo sem fim de positivo/negativo que tudo tritura. É neste contexto que aparece o termo *indústria cultural* como oposto a cultura de massa, conforme explicação do próprio Adorno em *Indústria Cultural*, texto que reproduz conferências radiofônicas de 1962, na Alemanha. A intenção era "excluir de antemão a

interpretação que agrada aos advogados da coisa", além de marcar com precisão a dualidade positivo (cultura) versus negativo (indústria).

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 derrota¹¹¹. 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"¹¹². O clima nostálgico de seus textos fica visível, por exemplo, ao se referir à Europa pré-fascista¹¹³, 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-Morss¹¹⁴ 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 e negativo da dialética transformando-se constantemente um no outro, sem possibilidade de repouso. Seu modelo era o 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 adorningiana 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 (*αλγος*) pelo regresso (*νοστος*) 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*

¹¹¹ LYOTARD, Jean-François, *Adorno come diavolo* in *Dispositivos Pulsionales*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1981.

¹¹² 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*, Vattimo, Paidós Studio, Barcelona, 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."

¹¹³ ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1994, página 124.

¹¹⁴ BUCK-MORSS, Susan, *Origen de la dialéctica negativa*, Siglo Veintiuno Editores, Mexico, 1981. cf especialmente o último capítulo, Epílogo: el método de la dialéctica negativa.

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. De toda forma, o termo *indústria cultural*, compreendido por Umberto Eco, por exemplo, como um conceito-fetichismo que bloqueia o discurso, com sua face dupla de linha de montagem, reprodução em série, mercadoria, por um lado, e originalidade, aura, transcendência, por outro, parece adequar-se como uma luva a uma modernidade que é ao mesmo tempo o fugaz, o contingente, o transitório e o eterno, o imutável. Se retirarmos dele o caráter de "quedá", a crítica moral que exige uma disjunção (OU - alta cultura ou indústria cultural), acreditamos que, pelo menos para fins deste trabalho, ele ainda produz efeitos, principalmente se pensado em termos baudelairianos.

No Brasil, a questão da indústria cultural só aparece, enquanto motivo de reflexão de nossos intelectuais, na segunda metade da década de 60 com um artigo de Ferreira Gullar sobre estética na sociedade de massa¹¹⁵. Em 1968, a *Revista de Civilização Brasileira* publica, traduzidos por Fernando Peixoto e Carlos Nelson Coutinho, um texto de Adorno e outro de Benjamin (*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*) em um número especial sobre Comunicação e Cultura de Massa. Em 1977, portanto em plena era da multiplicação das faculdades de Comunicação e da consolidação da mídia televisiva, Ronaldo Brito, em seu artigo sobre jornalismo cultural intitulado *Entre os spots e as academias (Opinião 219, de 14/01/77)*, utiliza o conceito adorniano para explicar a dicotomia de seu campo de ação. O crítico divide o jornalismo cultural em dois tipos característicos: 1) um primeiro que ele chama de *esquema Artes e Espetáculos* (grande imprensa); 2) um segundo, *esquema universitário* (imprensa como apêndice do processo acadêmico). Não há contradição entre os dois esquemas e a função a que estão acostumados a cumprir, ou seja, não há tensão, mas apenas divisão de tarefas.

Sua análise da grande imprensa não deixa dúvidas: segundo ele, o *esquema Artes e Espetáculos* vende a idéia de uma cultura despolitizada, idéia necessária à posição de classe de uma burguesia que controla os meios de produção. É um espaço aleatório, desligado do real, um posto avançado da indústria cultural - e este é exatamente o termo utilizado pelo crítico - que se coloca fora da luta ideológica. Sua proposta é não interferir, apenas acolher, é realizar "objetivamente" a função de mediadora, de quem apenas observa e não está incluído, de quem está fora do processo sobre o qual atua. Parte do falso pressuposto de que pode falar do "real" sem falar de si mesmo, de que existe um "real" externo que pode ser despreocupadamente manipulado. A crítica à noção de real ressalta a importância da linguagem no jogo de poder.

No *esquema universitário* da alta cultura, o problema não é menor: aqui, a questão reside na circulação restrita do saber, ou seja, ele existe paradoxalmente para reter o saber, colocar um dique em sua circulação, é apenas um eco das salas de aula da academia. Assim, o *esquema Artes e Espetáculos* transpira uma ideologia liberalóide; enquanto o *esquema universitário* revela um modo fetichista de encarar o

¹¹⁵ ORTIZ, Renato, *A moderna tradição brasileira*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1989, página 15.

processo cultural. Qual deve ser a estratégia de um produtor cultural diante de tal divisão de mercado? Como escapar à lógica perversa do binarismo? Seria interessante acompanhar como Ronaldo Brito desenvolve sua análise do campo das artes plásticas, onde também há um confronto entre produtor e mercado, pois acreditamos haver homologia entre as análises de ambos os campos. Artistas plásticos e jornalistas são compreendidos aqui como produtores culturais. É claro que Brito se apropria do sociólogo francês Pierre Bourdieu que muda, de certa forma, o foco da discussão. Passa-se, desse modo, de uma visão macro da contradição entre a classe que detém os meios de produção (burguesia) e as que vendem sua força de trabalho, para o jogo de poder dentro dos campos sociais específicos. Se Bourdieu mantém vivo o materialismo dialético em sua reflexão, seu olhar que mistura ainda outras tradições (a kantiana, a estruturalista) produz uma leitura diferenciada que nos ajuda a compreender o mundo das artes, o campo das artes, como um espaço social dessacralizado e, portanto, sujeito ao jogo de poder, de acumulação de capital, *habitus*, etc. Bourdieu e outros pensadores franceses - Lyotard, Foucault, Barthes, Deleuze, etc - são figuras assíduas das páginas de *Tendências e Cultura*, de *Opinião*¹¹⁶, e representam um paradigma de uma geração que caminha no sentido de um pensamento não-dialético, porém materialmente dramático. Entretanto, antes de entrar na análise do campo das artes plásticas, vamos acompanhar alguns textos de Ronaldo Brito sobre assuntos caros à indústria cultural para melhor equacionarmos sua posição frente ao debate. São textos que tratam dos livros do professor Allan Watts, propagandista do budismo nos Estados Unidos e crítico do *american way of life* muito popular nos anos 70, as resenhas aos livros de Carlos Castañeda, aos policiais de Chesterton e de Paul Kavanagh, a filmagem do *Grande Gatsby*, de Scott Fitzgerald.

¹¹⁶ 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, *Cumequié 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 Cunha em *Opinião* 65 sobre 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?*).

à luz dos spots

Em consonância com seus textos sobre artes plásticas, a resenha que Ronaldo Brito faz de *A sabedoria do padre Brown*¹¹⁷, G.K. Chesterton, concentra-se no tema do enigma e de uma leitura que não se esgota muito rápido. A comparação que o crítico busca para dar uma idéia do vigor das histórias de Chesterton é a dos textos de Conan Doyle com seu britânico e lógico Sherlock Holmes. De saída, descarta James Bond, o herói da indústria cultural, “com suas proezas erótico-homicidas” vividas no “ambiente insólito das modernas sagas tecnológicas”. Mas mesmo Sherlock Holmes não é adversário para o padre Brown, pois, segundo Brito, o companheiro de Watson não passa de uma leitura agradável para dias de chuva, enquanto o personagem de Chesterton distingue-se não apenas pelo uso da razão, mas pela densidade de seus textos que resistem às interpretações fáceis através de um manejo de virtuosismo do jogo de paradoxos. Ao contrário das tradicionais novelas policiais, Chesterton não desvela todo o mistério ao final de sua trama; o leitor afoito que corre para o fim da história em busca de uma explicação que acalme a tensão e resolva os problemas criados pela narrativa esbarra em mais um enigma, pois “quase sempre eles dão para um abismo: a mente humana”.

Mas não é desta maneira que opera Paul Kavanagh, autor de *Homens assim são perigosos*, livro resenhado por Brito em *A renda do jogo sujo*¹¹⁸. Neste livro, que segundo Brito adapta-se sem problemas ao modelo do anti-herói como “o homicida e libertino James Bond”, não há uma proposta de reflexão, mas apenas uma frenética corrida em direção ao final da narrativa que, para respeitar os padrões da moda, deixa ilesos os criminosos. *Homens assim são perigosos* foi escrito segundo a fórmula do gênero, com “a intenção de transformar-se em best-seller” e seguindo a dica do mercado cultural “que percebeu a dificuldade de continuar vendendo a imagem cor-de-rosa do *american way of life* e dos ‘simpáticos’ heróis que o representavam”. Os dois exemplos de resenha de livros policiais apontam, então, para os mesmos temas tratados por Brito em seu olhar sobre as artes plásticas: o vigor da obra residindo nas possibilidades múltiplas de leitura, no enigma, e na postura ativa de um leitor obrigado a manter uma relação agonística com o texto para não ser por ele devorado. Entre os dois exemplos, a figura gasta e querida da indústria cultural de James Bond, o “acéfalo executante dos delírios do sistema”.

E é ele mais uma vez que aparece na resenha aos três livros de Carlos Castañeda - *A erva do diabo*, *Uma estranha realidade* e *Viagem a Ixtlan*¹¹⁹ -, para indicar a falta de reflexão em seus trabalhos: “Como o espião inglês, Carlos Castañeda não se caracteriza precisamente pela inteligência”. A frase não deixa dúvidas sobre o lugar reservado por Brito a este autor de sucesso dos anos 70 que sabia misturar a técnica narrativa da ficção a uma pretensão científica. Mas se a mistura era suficiente para fazer dos livros best-sellers, seu lado científico não convence Brito: “A tese de *The teachings of Dom Juan*, porém, não é suficientemente revolucionária para promover intensos debates entre pessoas que tenham vagos conhecimentos de antropologia ou saibam um pouco a respeito do pensamento mítico

¹¹⁷ cf *O anti-James Bond* in *Opinião* 11 de 15/22 de janeiro de 1973.

¹¹⁸ *Opinião* 43 de 3/10 de setembro de 1973.

¹¹⁹ cf *Os ensinamentos de Carlos Castañeda* in *Opinião* 70 de 11 de março de 1974.

dos povos ditos primitivos. A descrição do que seria uma forma não-racional de conhecimento e a crítica implícita que Castañeda parece fazer ao racionalismo ocidental, que teria inibido consideravelmente nossas faculdades perceptivas, são descobertas que não podem ser comparadas com justiça à invenção da pólvora”.

Embora reconheça os méritos de narrador de Castañeda e o chegue a comparar ao Hermann Hesse de *Lobo da Estepe*, Brito não poupa a fragilidade do lado científico do trabalho citando Lévi-Strauss para mostrar como operam os antropólogos com capital no campo das ciências. E mesmo as qualidades de narrador são relativizadas na comparação com os trabalhos do poeta belga Henri Michaux sobre o mesmo assunto. Este “demonstra uma atitude reflexiva que torna o seu depoimento muito mais esclarecedor do que o de Castañeda”. O autor fracassa na tentativa de transformar o feiticeiro Dom Juan “num novo tipo de herói mitológico, uma espécie de Fausto da moderna sociedade industrial”, tarefa que exigiria um Thomas Mann. Mas Castañeda está mais para James Bond do que para Henri Michaux ou Thomas Mann, ou seja, está mais para indústria cultural do que para alta cultura.

A crítica ao racionalismo ocidental, hoje encarada como constituinte do pensamento pós-moderno, é também o motivo que Brito levanta na leitura dos livros de Allan Watts analisados em *Entre ocidente e oriente, A insegurança da sabedoria e A experiência mística*. O primeiro texto¹²⁰ trata dos livros *Psicoterapia, Ocidente e Oriente* e *Budismo-zen*, e apresentam no final um diagnóstico positivo ao autor. Brito compara a estratégia zen de destruir os hábitos da lógica via proposições absurdas à da psicanálise: ambos buscam libertar o homem das redes de Maya, termo hindu que significa as ilusões do mundo das convenções sociais. E mais do que isso, estende a comparação à visão de universo da ciência moderna que trabalha na base de *padrões de relacionamento* “onde todas as coisas são analisadas em relação com o todo”.

Desta forma, o zen estaria ligado às modificações de nossa visão de mundo e à crítica aos modos tradicionais do pensamento ocidental, por exemplo, à metafísica. Segundo Watts, a neurose do homem ocidental estaria localizada em perguntas impossíveis de serem respondidas, ou seja, as típicas perguntas da metafísica, amparadas nos “numerosos vícios do pensamento ocidental”, quais sejam, a noção de progresso, a crença no passado e no futuro como entidades reais, etc. Esta crítica, que contém elementos do pensamento pós-moderno atual, fazia parte, segundo Brito, de uma coisa vaga chamada cultura norte-americana contemporânea que incluiria ainda os nomes do “frenético escritor” Norman Mailer e do poeta *beat* Allen Ginsberg. O esgotamento dos mitos modernos parece, em *A insegurança da sabedoria*¹²¹, claro ao crítico Ronaldo Brito: “Não é mais possível ignorar o desgaste dos conceitos sobre os quais baseávamos nossa idéia de beleza, de justiça e de progresso”. Embora Watts mereça críticas por agir como “um panfletário em defesa de um determinado comportamento intelectual e vital” em seu livro *A sabedoria da insegurança*, isto é, por parecer um guru “no sentido negativo e mistificatório que esta palavra vem adquirindo”, Brito não deixa de ressaltar o lado positivo do livro ao provocar a reflexão sobre temas recalcados na história do pensamento ocidental. Em *A experiência mística*¹²², novamente são colocados na balança, por um lado, o caráter

¹²⁰ Opinião 3 de 20/27 de novembro de 1972.

¹²¹ Opinião 46 de 24 de setembro a 1 de outubro de 1973.

¹²² Opinião 78 de 6 de maio de 1974.

de moda do pensamento de Watts, chamado de uma espécie de guru da juventude norte-americana, por outro, sua crítica ao ocidente, sem que isto represente a adoção de “toda a tralha que costuma infestar as interpretações que o Ocidente faz da cultural oriental”.

No caso da adaptação de *O Grande Gatsby*, de Scott Fitzgerald, para o cinema, tratado em *O Grande Gatsby chega à cultura de massa*¹²³, Brito deixa claro de saída a intenção de que o filme tinha como um dos objetivos “lançar uma linha de produtos Gatsby que se baseasse no impacto emocional da película sobre os milhões de espectadores que haveriam de assisti-la”. O carácter comercial da iniciativa, que marca uma das principais fronteiras entre a alta cultura e a indústria cultural, vem se juntar à ironia sobre as “intenções artísticas” do projeto do produtor Evans, como o chama Brito, e sua mulher Ali MacGraw, a heroína de *Love Story*: “Adaptar Fitzgerald para o cinema não é exatamente a mesma coisa que adaptar Erich Segall (autor de *Love Story*) ou Mario Puzo (autor de *O poderoso chefão*)”. Para Brito, a estratégia da cultura de massa - é o termo que ele usa neste texto ao invés de indústria cultural, citando como fonte Umberto Eco - resume-se à transformação dos personagens literários em tipos de fácil identificação e, para exemplificar, menciona o *Ulisses* interpretado por Kirk Douglas, o capitão Ahab, de *Moby Dick*, por Gregory Peck, e os *Irmãos Karamazov*, de Yul Brimmer.

Assim, o que podemos destacar nestas leituras são a rígida separação entre alta cultura (Henri Michaux, Thomas Mann, Chesterton) e indústria cultural (Carlos Castañeda, Paul Kavanagh, Erich Segall, Mario Puzo), e o levantamento da crítica aos mitos do pensamento ocidental moderno (metafísica, a noção de progresso, o racionalismo, etc.) via contracultura norte-americana. Este é mais um indício da posição limítrofe de Ronaldo Brito entre o moderno e o pós-moderno.

o boom e o pós-boom

Em dois textos publicados no jornal *Opinião*, Ronaldo Brito se detém especificamente na questão das artes plásticas no Brasil dos anos 70, tomando como ponto de partida o tão comentado *boom* do mercado de artes. No primeiro, *Explosão de mercado e crise de criação*, de novembro de 1973, a quatro mãos com Heloísa Buarque de Holanda, compara a situação efervescente dos anos 60 com a estagnação do início dos 70 e ouve sete artistas (Rubens Gerchman, Eduardo Sued, Waltércio Caldas Jr, Orlando Teruz, Antonio Dias, Cildo Meireles, Roberto Magalhães). Como agir quando a obra de arte é vista e manipulada como uma mercadoria, ou como uma ação na Bolsa de Valores? Como é possível a criação individual em uma sociedade massificada? As respostas dos artistas parecem ressaltar ainda mais o problema: isolamento, tentativas de escapar ao comercialismo e ao mito do artista. Em quase todos, o conceito de arte já está completamente desligado da idéia de belo. O texto termina se perguntando pelo público e deixando claro um momento agudo de crise.

O segundo, de setembro de 1976, *O boom, o pós-boom e o dis-boom*, de autoria coletiva (assinam também Carlos Zilio, José Resende e Waltércio Caldas Jr), faz a história da formação do mercado e seus vínculos com os produtores na sociedade

¹²³ *Opinião* 80 de 20 de maio de 1974.

capitalista moderna para compreender a dinâmica do mercado de arte internacional e as aporias singulares de nosso mercado local. O gancho continua sendo uma propalada explosão no mercado de artes. Vamos acompanhar a construção deste texto já da última fase do jornal *Opinião* para dele retirarmos os conceitos que nos interessam e depois compararmos com a situação do produtor cultural jornalista.

O fim do vínculo com os mecenas e as religiões mergulha a arte no mundo do mercado capitalista que engendra tanto uma arte acadêmica¹²⁴, controlada pelos salões oficiais, quanto outra não tão facilmente manipulável e que buscava cada vez mais autonomia, pensando a arte como alternativa para o progresso da ciência. É da relação dessa arte que busca autonomia com o mercado, uma relação tensa, que nasce a ferida da modernidade identificada por Walter Benjamin em Baudelaire e por Ronaldo Brito em *Déjeuner sur L'Herbe*, de Manet¹²⁵. Com o descompasso entre mercado e produção, os mecanismos de absorção e recuperação do trabalho de arte ficam mais lentos que o desenvolvimento das linguagens. A partir daí, a arte está em crise, o que nos sugere uma ligação íntima entre crise e arte moderna. Todos os sentidos que se desprendem do substantivo feminino grego κρισις (ação ou faculdade de separar, de discernir, luta, decisão, juízo) indicam a singularidade de nosso momento.

A importância dessa relação tensa dá-se em função da enorme força do capital no mercado de artes¹²⁶. Se o mercado tradicional de objetos de arte trabalha sobre o antigo, o estável, a tradição, o mercado moderno opera de olho na valorização futura. Preocupado com sua própria reprodução, o capital tende a tornar-se fator determinante na produção, pois agora investe diretamente na figura do produtor, atento ao futuro, à expansão do mercado e aos lucros. A criação das bienais dá-se exatamente em função do poder do capital no mercado de artes, ou seja, para elaborar processos consagratórios indispensáveis ao jogo do próprio mercado. A ausência de tensão representa, para Brito, o fim do fôlego criativo e o exemplo está na arte européia do pós-guerra, logo superada pela norte-americana que inaugura uma nova fase das relações produtor/mercado. Volta a se estabelecer tensão com a atividade febril da pop art, a tematização da morte do artista e não mais da morte da arte, como nos tempos da vanguarda histórica. Mercado vigoroso e produtores ousados criam um jogo de pressões, de forças e contra-forças, de transgressão e recuperação, que resulta na expansão do próprio mercado e numa relativa autonomia dos produtores.

Se este é o quadro do mercado internacional, uma certa instabilidade propícia à criação, no Brasil a situação é diferente, dadas as condições singulares de país periférico. Aqui, um mercado fraco e pouco interessado em construir uma história da arte que lhe garanta a própria sobrevivida reproduz apenas lucro; não funciona como um

¹²⁴ Bourdieu nos diz que os pintores acadêmicos são formados na escola da cópia, marcados pelo respeito aos mestres do presente e do passado e às regras que definem suas práticas. Cf BOURDIEU, Pierre, op cit, 1989, página 264.

¹²⁵ Bourdieu cita Manet como o oposto da arte acadêmica para mostrar como a constituição de um campo é uma institucionalização da anomia (Cf op. cit 1989). Para Bataille, "il ouvrit la période où nous vivons. [...] C'est un soudain changement qu'opéra la peinture de Manet, un renversement acide..." BATAILLE, 1994.

¹²⁶ Para uma outra visão do mercado de artes cf DURAND, José Carlos, *Expansão do mercado de arte em São Paulo - 1960-1980*, in MICELI, Sérgio, *Estado e Cultura no Brasil*, Difel, São Paulo, 1984.

agente de ativação, mas apenas de apropriação. A conclusão do crítico é trágica: como não é possível formalizar uma história da arte sem mercado, não há História da Arte Brasileira, "mas uma crônica grosseira atualizada nos leilões"¹²⁷.

Diante de tal quadro, Brito propõe uma *estratégia de intervenção cultural* que procura espaços para possíveis transgressões - coletivas, faz questão de afirmar. A meta é acabar de destruir a aura da arte ocidental mostrando como ela explicita um estágio preciso da dinâmica do capitalismo, o que pode ser lido como um gesto dessacralizador que continua a vanguarda; analisá-la como processo de conhecimento específico estruturado a partir de um momento histórico determinado, o que nos remete à sociologia da arte. A estratégia de intervenção deve ser aqui a discussão da própria inserção dos trabalhos no circuito. Esse gesto que ainda se liga à vanguarda, mais especificamente a Marcel Duchamp e Man Ray, está presente também no trabalho dos colaboradores de Brito, Waltércio Caldas Jr, Carlos Zilio, Rubens Gerchman, artistas que despontaram nos anos 60, influenciados pela pop art norte-americana e pelo *nouveau réalisme* que surgiu na Europa como adversário do abstracionismo. Num último esforço vanguardista, esta arte questiona sua função na sociedade burguesa, exige participação do público e parece ainda dispor de uma energia afirmativa capaz de impor-se a um mercado magro e voraz. Nos anos 70, a energia está em baixa, os protagonistas da efervescência dos anos 60 dispersos, o mercado hipertrofiado, crise de criação, crise de público, crise da arte moderna. O que fazer? Produzir atritos, tensionar as relações, apelar para a estratégia de Benjamin em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, citada por Brito em *Leitura crítica do real*¹²⁸, isto é, politizar a arte¹²⁹.

dissonância afirmativa

No caso do jornalismo cultural, Ronaldo Brito vai propor a mesma estratégia, qual seja, a de tensionar a relação com o mercado, no caso, atuar problematizando a dualidade *spots* (indústria cultural)/*academia* (alta cultura) através da criação de atrito, de tensão, de erosão, portanto, através de uma estratégia de intervenção. Para lidar com o dilema, explorar suas aporias, Brito propõe a desconstrução das malhas ideológicas que apreendem as práticas culturais. Atuar no terreno da negatividade, desmontando esquemas, desmistificando conceitos-fetice, tirando o véu, desvelando as bases institucionais do processo cultural, etc, mas afirmando uma intervenção criadora que foge à lamentação de um mundo "caído".

¹²⁷ O tema da história da arte aparece também em *Análise do Circuito*, in *Malasarte* 1 de set/out/nov de 1975: "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."

¹²⁸ cf *Opinião* 194 de 23 de julho de 1976.

¹²⁹ No texto para a revista *Malasarte* 1 de set/out/nov de 1975 intitulado *Análise do Circuito*, Brito escreve: "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."

Se o caminho do artista é tensionar sua relação com o mercado, o do jornalista da área cultural é não aceitar a tarefa de mediação imposta pela indústria cultural, combater o mito da objetividade jornalística que nos faz crer que os eventos ocorrem naturalmente, que a imprensa está fora da luta ideológica, apenas mediando e julgando. Novamente aqui trata-se de atuar no mercado, produzindo atritos, tensão. Como o campo de atuação da imprensa alternativa é o espaço da mediação prescrito pelo esquema Artes e Espetáculos, sua estratégia deve ser explorar os níveis de contradição com o mercado para problematizar este mesmo espaço de mediação. Para isso, Ronaldo Brito define a produção jornalística como prática cultural específica, uma produção cultural, visual, que não se pode entender como simples representação de um jogo externo a sua própria dinâmica. E como produtor envolvido no mercado e pelo mercado, busca a tensão. Tal ação rompe com a função "passiva" que lhe cabe na cadeia da indústria cultural.

A reflexão de Brito, seu dilema e consequente busca de uma nova forma (imprensa alternativa?), acontece, no entanto, justamente na última fase do jornal *Opinião* que, enfraquecido por seus constantes atritos com a censura do governo militar e por suas contradições internas, acaba sucumbindo quando o general Geisel anuncia um pacote fechando o Congresso em abril de 1977.

l'homme au journal

Preso no jogo da história, em um contexto de ditadura militar, com um mercado que lhe dá pouca margem de manobra como produtor cultural, Ronaldo Brito se esforça para encontrar uma saída que potencialize sua prática libertando-a do dilema alta cultura/indústria cultural: e a saída que vislumbra está escrita no quadro que lhe serve de "ilustração", *L'homme au journal*. Aí se identifica uma prática que não apenas duplica os fenômenos mas os interroga e problematiza, ou seja, interfere neles, fazendo-os dançar sob um novo ritmo, acrescentando alterações, ou subtraindo, para montar acordes diminutos, carregados de tensão e de impulso afirmativo.

O destaque dado à leitura do quadro de Magritte¹³⁰ e sua estratégia de intervenção apóia-se na reflexão do crítico sobre a relação entre matéria jornalística e sua "ilustração" em *A imagem da imprensa*¹³¹. Aqui trata-se mais uma vez de uma crítica à objetividade jornalística, a uma prática que padece de uma espécie de esquecimento estrutural, qual seja, o de que seu material primeiro de manipulação é a linguagem, são técnicas e convenções de linguagem, métodos de aproximação dos fatos. É esse "esquecimento"¹³² que o crítico questiona quando se pergunta: a quem interessa o mito da transparência do real? a quem serve a ideologia da "verdade dos

¹³⁰ A importância do pintor belga para Brito pode ser observada ainda na citação em dois de seus textos: *Racional e Absurdo* (*Opinião* 41) e *Op. pop e surrealista* (*Opinião* 34).

¹³¹ *Opinião* 191 de 2 de julho de 1976.

¹³² Esse esquecimento nos remete à noção de verdade em Nietzsche já referida anteriormente, só que de uma maneira mais cínica. Vale dizer que a crítica à objetividade jornalística integra-se ao projeto nietzscheano retomado pela filosofia francesa dos anos 60. Deleuze cita em *Nietzsche e a Filosofia*: "Não há fatos, nada além de interpretações"; e, em *Proust e os Signos*: "Erramos quando acreditamos nos fatos: só há signos. Erramos quando acreditamos na verdade: só há interpretações." O tema é retomado ainda por Foucault em várias oportunidades, entre elas, em *Nietzsche, Freud e Marx*.

fatos"? A quem interessa construir um tipo de leitor passivo, subestimado, incapaz de decifrar o menor movimento de inteligência visual? Embora não acredite ser possível transformar esse quadro unicamente pela "vontade do sujeito", trata de deixar aberto um espaço para uma crítica que se oriente no sentido de questionar as próprias verdades de sua prática.

Sendo crítico de artes plásticas, Ronaldo Brito escolhe o tema da imagem usada nos jornais como um sintoma da particularidade dos códigos jornalísticos vigentes que demonstram uma crença ingênua e autoritária na palavra como forma mágica do real se exprimir, reproduzindo, além do mais, uma relação autoritária. Ou seja, é pelo esquecimento da questão da linguagem que se pode atribuir à imagem uma função decorativa, privando-a de qualquer significado específico. Esvaziada, amarrada a uma legenda que a força a apenas "ilustrar" o real, a imagem é usada com fins decorativos, para "embelezar" a página já tão carregada pela "feiúra" do dia-a-dia. A fotografia e a imagem em geral estão presas a um esquema autoritário montado pelos proprietários da palavra (da verdade); assim como a mulher na sociedade masculina, a imagem tem no jornal uma função subalterna. Ela não enxerga mais o que não podemos ver a olho nu; fica reduzida a repetir o "real", a confirmá-lo, a servi-lo como um escravo. Cópia servil de um modelo inquestionado, o lado fraco, escravo, na relação de poder.

Toda esta reflexão parecia nos indicar que um dos caminhos para superar a dicotomia paralisadora estava no quadro de René Magritte, um ilusionista. Se a história não permitia que se superasse o espaço de mediação construído pela indústria cultural que obriga a prática jornalística a se confinar na banalidade das Artes e Espetáculos ou no círculo fechado das academias, a estratégia de sobrevivência estava no gesto magrittiano de tensionar o conforto quente do interior burguês, um dado que encaramos com "naturalidade". A estratégia de intervenção significa um reconhecimento da importância da indústria cultural e a necessidade de agir em seu interior, ou seja, exclui de alguma forma a visão demonizada do mercado da cultura e passa a encará-lo como espaço de luta, como um campo de forças onde é preciso atuar. Produtores culturais, principalmente após a mudança do eixo hegemônico da Europa para os Estados Unidos e da dissolução das fronteiras operada pela pop art, não podem se dar ao luxo de encarar a indústria cultural como "o mal" e ficar fechados na torre de marfim da alta cultura. Como a micropolítica de Foucault, é preciso, a partir da produção de diagnósticos sobre a situação, atuar onde é possível de modo a produzir efeitos, ou seja, de modo eficaz.

E se falamos em Foucault, Deleuze e Lyotard, levantamos o problema da recepção de Nietzsche na filosofia francesa dos anos 60 e 70. É a leitura do pensador alemão que vai permitir aos franceses operar uma crítica à filosofia dialética marxista e à fenomenologia e buscar novos parâmetros que permitam um diagnóstico mais eficaz da situação presente. Daí, o trabalho de fazer explodir a dialética, mostrando-a como uma continuação do platonismo, como uma filosofia da conciliação, em última análise, como uma teologia. Em vez do esforço dialético de opor à tese uma antítese, ou seja, de trabalhar negativamente, Nietzsche opera com o conceito de vida, de afirmação da vida; substitui o elemento especulativo da negação, da oposição ou da contradição pelo elemento prático da *diferença*, objeto de afirmação e de gozo. A pergunta fundamental para ele é *o que uma vontade quer?* e a resposta: *afirmar sua diferença*. Com essa estratégia, destrói também o campo de atuação da metafísica por

atacar exatamente a desvalorização do mundo material em prol de um mundo "melhor", extra-sensível, de um mundo divino, como o fazem o platonismo e o cristianismo, por exemplo. É a prática, portanto, de uma filosofia materialista não dialética que se abre enquanto uma nova via de pensamento nos trabalhos de Foucault, Deleuze e Lyotard, por exemplo.

A reflexão de Brito, realizada em um veículo, o *Opinião*, que mantinha constante tensão com o mercado (a ditadura militar, a dialética marxista, os ídolos sagrados dos intelectuais, a grande imprensa), representa um esforço para vencer o beco sem saída das funções controladas: se não é possível, pela "vontade do sujeito" simplesmente mudar as condições do empírico-histórico, ou seja, fazer a revolução, é possível atuar criticamente no jogo de poder, potencializando as contradições, trabalhando no desmonte das regras "naturais", portanto operando de modo não ingênuo com a linguagem e com o saber em situações específicas. Se não é possível atuar no "universal", e o fim das utopias nos mostra isto, ainda há espaço para estratégias de intervenção cultural, mesmo, ou talvez principalmente por isto, que elas sejam efêmeras.

Sua reflexão aponta ainda para a questão do lugar do intelectual na sociedade brasileira. Entre os spots e as academias, seu discurso, sua fala, mantém-se refém de uma estrutura montada para esvaziá-la, pois se o governo militar deixou os intelectuais falarem, teve o cuidado de fazer com que seu discurso circulasse por canais controlados: ou seja, não apenas a vigilância da censura controlava sua fala, mas também o fato dela circular por canais menos "inflamáveis"¹³³. A existência instável de *Opinião*, dos últimos anos do governo Médici ao Pacote de Abril no governo Geisel, pode ser vista como um hiato que acentua o dilema do intelectual, do produtor cultural nos anos 70. A possibilidade de pensar sobre sua própria prática dá-se na existência precária deste veículo, o *Opinião*, fruto de um acordo de classes (a burguesia liberal, Gasparian, e os jornalistas das esquerdas) e do jogo de forças entre os grupos hegemônicos do poder. O Brasil da modernização, dos meios massivos, parece exigir do intelectual uma nova reflexão, uma nova postura diante dos novos problemas.

A sistematização desse conflito paralisante, os círculos viciosos da alta cultura e da cultura de massa e a busca de uma forma entre os spots e as academias, configura-se em um impasse que se ilumina enquanto questão, enquanto problema, no exato momento em que as contradições do próprio veículo e de suas relações com o empírico-histórico chegam ao ponto máximo de tensão: é o fim do *Opinião* após 231 semanas de precário equilíbrio. O último número, 230, sai como uma provocação às ruas, driblando a censura prévia e estampando na página 6 o editorial *Fim de uma Etapa*. Nas páginas 16, 17 e 18, uma entrevista de Bernard-Henri Lévy com Roland Barthes estampa como título: para que serve um intelectual?

¹³³ cf SCHWARZ, Roberto, *Cultura e Política* in *Pai de Família e outros estudos*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978.

Epilogo

"Aucune théorie ne peut se développer sans rencontrer une espèce de mur, et il faut la pratique pour percer le mur".
Gilles Deleuze

Percorrido o caminho do crítico Ronaldo Brito, resta agora uma pergunta: qual a relação do corpus com a teoria literária? Para respondê-la torna-se necessário dizer como eu analiso o percurso dos estudos literários, desde as iniciativas dos formalistas russos na primeira década do século para definir a literariedade de um texto, para isolar a especificidade da literatura, até a dissolução do objeto literário em tempos de estudos culturais.

Em *A Teoria do Método Formal*, Boris Eikhenbaum¹³⁴ esclarece qual era o objetivo dos teóricos reunidos em torno do Círculo Linguístico de Moscou e da OPOIAZ (Associação para o Estudo da Linguagem Poética)¹³⁵ que diagnosticavam uma crise da estética filosófica e se aliavam às novas correntes poéticas que tomavam de assalto a Rússia nos primeiros anos do século: “libertar a palavra poética das tendências filosóficas e religiosas cada vez mais preponderantes entre os simbolistas”, ou seja, “opor os princípios estéticos subjetivos que inspiravam os simbolistas em suas obras teóricas, à exigência de uma atitude científica e objetiva em relação aos fatos”¹³⁶. Tratava-se naquele momento de dar um estatuto de ciência aos estudos literários, de delimitar seu objeto e, como reação ao que era chamado de “crítica impressionista”, mostrar que não há matéria para o “belo”, mas que o texto se define pelo princípio de construção, pela ficção, como queria Foucault, e não pela fábula. Teorizado por Tynianov¹³⁷, o princípio de construção demonstrava como o fato literário dependia de sua qualidade diferencial, ou seja, de sua função e não de seus restos materiais, sejam eles psicológicos ou históricos. A teoria da literatura seguia o

¹³⁴ EIKHENBAUM, *A Teoria do Método Formal* in *Teoria da Literatura/ Formalistas russos*, Porto Alegre, Editora Globo, 1971, página 3 a 36.

¹³⁵ Para uma história do formalismo russo, cf prefácio de Boris Schnaiderman in op cit página IX.

¹³⁶ Op cit página 7.

¹³⁷ cf TYNIANOV, *A noção de construção* in op cit página 99.

movimento das outras ciências humanas que vinham sendo construídas, delimitadas, separadas de outras disciplinas desde o século XIX¹³⁸ e o fazia aliada à vanguarda, no caso russo, ao futurismo. A reflexão dos formalistas caminhava na direção do isolamento de um campo específico para a teoria da literatura no qual atuavam seguindo o modelo das outras ciências: desmontando a máquina literária em pedaços, classificando, estabelecendo relações, descobrindo funções. Como queria Vítor Chklovski, o procedimento deste objeto particular, a literatura, era o da “singularização dos objetos, um procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”¹³⁹. O literário era o “estranho”, aquele discurso em que predominava a função poética, centrada na mensagem, como queria Roman Jakobson, figura central do formalismo russo, que levaria essas idéias para Praga, para os Estados Unidos e para a França.

Do trabalho dos formalistas russos, do Círculo Linguístico de Praga¹⁴⁰ e da antropologia de Lévi-Strauss iriam se alimentar as várias correntes do estruturalismo que se tornariam hegemônicas nos anos 60 e 70¹⁴¹. O novo paradigma defendia uma estratégia sincrônica e tauteológica centrada no texto enquanto autoridade máxima e exclusiva das possibilidades de sentido da literatura. Cabia, então, aos teóricos da literatura isolar uma determinada narrativa, ou um poema, para buscar uma estrutura, uma espécie de invariante, na verdade um curioso substituto da essência, segundo o método adotado por Lévi-Strauss em suas análises dos mitos. Se o texto era agora o centro único de irradiação de sentidos, o autor, grande referência para muitos dos estudos chamados de “impressionistas” pela falta de rigor teórico, estava fadado à morte. Michel Foucault e Roland Barthes foram dois pensadores que se ocuparam da figura do autor nesta era de declínio do sujeito¹⁴². A escritura seria então “esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito”, esse “lugar onde a identidade se perde”¹⁴³, um oceano textual anônimo, ou cujos nomes representassem apenas funções, referências para um poder que vigiava de perto sua produtividade. A relação da escritura com a morte e com o erotismo fica patente na idéia de Bataille¹⁴⁴ de que os seres descontínuos tem suas marcas sociais apagadas no momento de fusão do orgasmo. O tema da morte do sujeito, consequência da morte de Deus e de outras mortes declaradas ao longo do século, fazia par com a hipertrofia do texto definindo um campo de ação específico para o literário. Neste campo, atuavam a linguística, a psicanálise, a antropologia, num cruzamento de disciplinas que buscavam a estrutura dos discursos da literatura, dos “loucos” e do outro. Chegou-se a um máximo de autonomia e a reflexão de alguns pensadores articulados com o estruturalismo, como Roland Barthes, Foucault, Lacan, levaria a teoria para fora dos limites do texto.

¹³⁸ Para a constituição das ciências humanas cf FOUCAULT, *As palavras e as coisas*, Lisboa, Portugal Editora, s/d.

¹³⁹ CHKLOVSKI, Vítor, *A arte como procedimento* in op cit *Teoria da Literatura/ Formalistas russos*, página 45.

¹⁴⁰ cf FONTAINE, Jacqueline, *O Círculo Linguístico de Praga*, Editora Cultrix/Editora da USP, São Paulo, 1978.

¹⁴¹ Para uma história do estruturalismo cf DOSSE, François, *História do Estruturalismo*, Editora Ensaio/ Editora da Unicamp, São Paulo, 1994.

¹⁴² cf FOUCAULT, *O que é um autor*, Passagens, 1992, e BARTHES, *A morte do autor* in *O rumor da língua*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1988.

¹⁴³ BARTHES, op cit página 65.

¹⁴⁴ cf BATAILLE, *O erotismo*, LPM, Porto Alegre, 1987, página 13.

Este objeto tão procurado pelos teóricos da primeira metade do século iria, no entanto, desmanchar-se¹⁴⁵ 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 interpretação¹⁴⁶. A teoria ataca então os centros (o logocentrismo, o falocentrismo, o etnocentrismo), a história dos grandes vultos¹⁴⁷, 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 sistêmico do estruturalismo e do marxismo formalista-dogmático”, a teoria incorporava “a incerteza e a abertura como fatores constitutivos da produção de conhecimento”¹⁴⁸. 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 sentido¹⁴⁹. Como na prática de Brito com as artes plásticas, aqui a figura privilegiada é a do leitor, este personagem de uma “era da suspeita”¹⁵⁰ que

¹⁴⁵ 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

¹⁴⁶ Um sintoma deste fato pode ser observado no abandono de Foucault da questão literária. cf RAJCHMAN, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1987, especialmente o primeiro capítulo à página 13.

¹⁴⁷ 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*, 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 outras disciplinas...” páginas 11 e 12. cf também WHITE, Hayden, *Meta-história*, Edusp, São Paulo, 1992.

¹⁴⁸ cf MORICONI, Ítalo, *A provocação pós-moderna/ Razão Histórica e Política da Teoria Hoje*, Diadorim/ UERJ, Rio de Janeiro, 1994, página 35.

¹⁴⁹ 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*, Martins Fontes, São Paulo, 1994, página 220. Para as relações entre a noção de prática e discurso cf MORICONI, Ítalo, *A provocação pós-moderna/ Razão Histórica e Política da Teoria Hoje*, Diadorim/ UERJ, Rio de Janeiro, 1994.

¹⁵⁰ cf SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, in *L'ère du soupçon*, Gallimard, Paris, 1956.

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 Williams, 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 também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais”¹⁵¹.

É com base neste paradigma que lemos a trajetória crítica de Ronaldo Brito no jornal *Opinião*. A idéia era seguir os passos de um crítico cultural nos anos 70, montar um corpus fragmentado, composto de pedaços díspares, desiguais, para então levantar uma hipótese e testá-la. Era ainda seguir os conflitos e as tensões em seu discurso, as articulações entre suas idéias e o debate cultural da época, seus avanços e recuos, suas alianças e desavenças. Assim, a voz solista de Ronaldo Brito nos mostraria o ponto de vista de um intelectual, uma reflexão sobre o seu lugar e o seu presente: a ontologia de um tempo sem deuses.

¹⁵¹ cf WILLIAMS, Raymond, *Cultura*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1992, página 29, e também o primeiro capítulo de *Marxismo e Literatura*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1979.

Corpus

Opinião 2, 13/20 de novembro de 1972

O novo jogo de Cortázar

Segundo Júlio Cortázar, o argentino de 58 anos que vive em Paris, o mundo é habitado por três tipos de seres: os espontâneos e inventivos *Cronópios*, os *Famas*, gente minuciosa e trabalhadora, e as *Esperanças*, os parasitas. Os três, com total gratuidade, maníaco zelo, ou absurda indiferença, estão empenhados na tarefa de subverter a realidade.

Nos seus outros livros (*Bestiário*, *Final do Jogo*, *O Jogo da Amarelinha*) - a fusão de realidade e imaginação arma situações complexas que deixam os personagens entre a razão e a loucura. Mas em *Histórias de Cronópios e de Famas* Cortázar libera os personagens que agem de modo totalmente arbitrário. Assim, um fio de cabelo jogado no ralo da pia, numa pacata manhã, pode tornar-se a razão principal de uma vida, e levar a um insano processo de busca que acaba no esgoto central da cidade.

Da mesma maneira, no capítulo *Manual de Instruções*, um dos contos ensina com seriedade e minúcia delirantes, como se deve proceder para subir uma escada, o que, de acordo com o autor, exige manobras delicadas e precisas. Com implicações mais graves, a *Instrução para se dar corda nos relógios* começa por advertir o leitor de que no fundo dessas pequenas máquinas está a morte.

Mas os contos de Cortázar têm outras analogias com os relógios. Como eles, são precisos, elaborados por uma inteligência que enxerga nos fatos corriqueiros, nos gestos cotidianos, uma dimensão absurda. Ao contrário dos relógios, no entanto, os textos de Cortázar são críticos. Mais do que isso, são satíricos. Na verdade, cada conto de *História de Cronópios e de Famas* pode ser interpretado como alusão, distante e caricatural, à irracionalidade do sistema que se faz passar pela realidade natural e objetiva.

Com esse livro, principalmente, o nome de Júlio Cortázar poderia constar na lista dos grandes satíricos, junto com Aristófanes, Swift, Jarry e muitos outros cuja literatura buscava sobretudo desarticular a realidade social e mostrá-la como resultado de convenções quase sempre irracionais. O verdadeiro precursor desses textos curtos de Cortázar foi o autor de *As viagens de Gulliver*, Jonathan Swift, em seu livro *Instruções aos domésticos*, que ficou apagado com a popularização de Gulliver.

Tanto as *Histórias de Cronópios e de Famas* quanto as *Instruções aos domésticos* provocam o riso solto, às vezes convulsivo. Mas em ambos o riso é produto de um *Humor Negro*.

O leitor que espera (ou teme) o Cortázar dos complicados jogos lógicos - o homem que armou o texto-labirinto, para muitos ilegível, de *O Jogo da Amarelinha* - deve estar preparado (ou ficar descansado) com relação ao das *Histórias de Cronópios e de Famas*. Esse livro não exige roteiros de leitura (em *O Jogo da Amarelinha* os capítulos não têm uma sequência lógica, o leitor deve escolher a ordem de leitura), os capítulos têm às vezes uma página e são extremamente diretos. Disso resulta sua força: com poucas e sucintas frases desmontam nosso universo cotidiano, e nos propõem uma revisão completa de nossos valores.

Para tanto, Cortázar recomenda, por exemplo, como uma de suas *Maravilhosas Ocupações*, a seguinte operação: cortar cuidadosamente a perna de uma aranha, colocá-la num envelope, e enviá-la ao Ministro das Relações Exteriores.

Apesar da ausência de jogos estilísticos e do uso mais manifesto do humor, as *Histórias de Cronópios e de Famas* não ocupam lugar à parte, nem são corpos estranhos na obra de Cortázar. Primeiro, porque uma das características desse ex-professor de literatura (o que foi enquanto morava na Argentina) é a de utilizar estilos diversos, às vezes num mesmo livro. As frases longas, sem pontuação, de *O Jogo da Amarelinha*, dão lugar a outras curtas, diretas, que são a tônica dos breves relatos a respeito dos Cronópios, das Famas e das Esperanças.

O humor, aqui mais explícito, foi sempre uma preocupação de Cortázar. Em seu livro *Todos los fuegos el fuego* (1966), relata um engarrafamento monstro numa estrada de acesso a Paris, quando os carros voltavam do fim de semana, que se estende por vários dias, acabando por criar entre as pessoas um relacionamento íntimo e desconcertante.

Vivendo há muito tempo fora de seu país, não se prendendo às paisagens e preocupações da América Latina, Júlio Cortázar não escapou naturalmente da acusação: "escritor europeu". Ao lado de outro argentino, Jorge Luis Borges, ele estaria no rol daqueles que teriam renegado suas origens. A década de 60, quando começou o interesse mundial pela literatura latino-americana, parece ter demonstrado o contrário: que Borges e Cortázar são em grande parte os responsáveis pelo aparecimento de um "estilo latino-americano", representado por escritores como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Marquez e outros.

As críticas ao europeísmo de Cortázar ficam ainda mais suspeitas quando se sabe que o interesse por sua obra na América Latina - e no Brasil, em particular - foi em grande parte importado da Europa, depois que Antonioni filmou *Blow up*, baseado no conto *Las Babas del Diablo*, do livro *Armas Secretas*.

Como os personagens de seus contos, que passeiam ao mesmo tempo em Paris e Buenos Aires, Júlio Cortázar não se preocupa com fronteiras geográficas, nem mesmo com as da imaginação. Os Cronópios, os Famas e as Esperanças são exemplos disso.

Opinião 3, 20/27 de novembro de 1972

Entre ocidente e oriente

Desde a sua adoção pelos hippies, como uma das formas de reação à chamada sociedade de consumo, o Zen-budismo se tornou objeto de consumo. No caminho entre os plácidos mosteiros do Japão e São Francisco - capital do movimento hippie - o Zen sofreu, como era de se esperar, uma série de desvios que o transformaram num elemento a mais na onda de orientalismo da cultura Pop. E o satori - palavra japonesa para exprimir a liberação Zen - passou a constar no vocabulário corrente como uma espécie exótica de "barato".

Entre os que acreditam, no entanto, que a contribuição do Zen e o constante interesse que desperta no ocidente têm razões mais profundas está Allan Watts. Inglês de formação protestante, Watts aos 18 anos já sabia chinês e lia os textos fundamentais do Zen. Após anos de treinamento num mosteiro Zen no Japão, voltou para o ocidente, instalando-se em São Francisco. Desde então tem sido um ativo divulgador da cultural oriental e do Zen em particular.

Watts resume sua atividade teórica a dois pontos: a exposição didática - mas nunca erudita - da doutrina Zen, e a análise de suas contribuições para o desenvolvimento da cultural ocidental. *Psicoterapia Ocidente e Oriente (Psychotherapy East West)* trata de um tema que, segundo o autor, estava no "ar" há muito tempo": os pontos de contato entre os "meios de liberação" orientais e as psicoterapias ocidentais.

Para Allan Watts o que o budismo busca não seria nenhum nirvana transcendente (equivalente ao paraíso cristão), mas a libertação do eterno jogo de desejos e ambições que a sociedade veicula. O termo Maya - antiga palavra hindu que significa a Grande Ilusão - não se refere, como acredita o ocidental ingênuo, à vida biológica, e sim ao mundo das convenções sociais - da ideologia em suma. "Não se trata mesmo, afirma Watts, de se libertar do Maya, mas de vê-lo como ele é".

O raciocínio é simples. O neurótico, ou quem quer que procure a ajuda do analista, é sobretudo uma vítima de Maya. A tarefa do analista é livrar o paciente das redes do Maya: a mesma do mestre Zen que, por meio dos Koans - proposições absurdas que visam a destruir o hábito da lógica -, pretende afastar o discípulo da

ilusão de tomar o Maya, as regras de comunicação de uma comunidade, pela realidade.

Mas o interesse do Zen para a sociedade ocidental teria ainda bases mais profundas: estaria ligada à modificação de nossa própria visão de mundo, e de nosso modo de viver. Surpreendentemente, ao menos na aparência, a antiga tradição budista (o Zen inclusive) se aproxima bastante da visão do universo da ciência moderna. Esta, a partir de De Broglie, Einstein, Russel e outros, abandonou as categorias fixas e isoladas - o conceito de *entidade* - para trabalhar na base de *padrões de relacionamento*, onde todas as coisas são analisadas em sua relação com o todo.

Dessa maneira, o ocidental acostumado a pensar o cosmo segundo o conceito de entidade, se viu obrigado, após as conquistas da ciência do século XX, a tentar compreender a realidade como uma síntese. Um sinal dessa necessidade é o aparecimento de monstros híbridos como bio-psico-sociologia, medicina psico-somática, etc, que indicariam, segundo Watts, uma tentativa de prosseguir numa linha de ação que já se sabe ser errada.

Lição de saúde

O *Budismo-Zen* (The Way of Zen) é sem dúvida o livro mais famoso de Allan Watts, e o principal responsável pela grande popularidade do autor entre os hippies norte-americanos. Além de ser uma exposição muito clara da doutrina, o livro consegue passar ao leitor o espírito poético do Zen, tornando-se particularmente fascinante. Mas, longe de qualquer sectarismo e atento à realidade do ocidente, Watts não defende a importação do Zen. Ressalta apenas a eficácia de alguns de seus elementos para a mente ocidental, que pode tirar deles uma lição de saúde e inteligência.

Além de um histórico do Zen, e da transcrição de textos e poemas, *O Budismo-Zen* contém ainda uma crítica aos modos de pensar do ocidente. Segundo Watts, o homem ocidental se torna neurótico não por não saber responder as perguntas que costuma se fazer, mas exatamente por fazê-las. Essas perguntas são absurdas, e portanto impossíveis de responder. A análise dos mecanismos que produziriam constantemente perguntas desse tipo ocupa boa parte do livro, e nela Watts aponta numerosos vícios do pensamento ocidental: a ilusão de que o mundo está sempre progredindo, a crença no passado e no futuro como entidades reais, etc.

Falso Ego

Contra a metafísica ocidental - especialista em colocar perguntas irrespondíveis - o Zen-budismo prega a "compreensão direta da vida", sem passar pela representação simbólica. Mas a crítica fundamental de Watts ao homem do ocidente dirige-se à noção de *Ego*. Para ele o desequilíbrio psíquico viria em grande parte da concepção de um *Ego* independente do universo. Ao situar-se fora do mundo e tentando controlá-lo, o *Ego* se veria na impossibilidade de controlar-se.

Com um enfoque didático e crítico, mas livre de jargões e recursos eruditos, Allan Watts conseguiu fazer de seu *Budismo-Zen* o melhor livro de iniciação ao Zen, superior em muitos aspectos ao de D.T. Suzuki, *Introdução ao Zen-Budismo*. Numa hora em que o Zen, que reivindica para si a pureza do Taoísmo chinês, passa a ser confundido com toda a espécie de misticismo, e com doutrinas esotéricas as mais fantásticas, o livro de Watts mostra-se ainda mais oportuno.

Opinião 7, 18/25 de dezembro de 1972

E depois de Freud?

Houve um tempo em que a psicanálise vivia encerrada em discretos gabinetes de uma Viena moralista e protestante. Uma aura de mistério e perversão envolvia o nome de Sigmund Freud, para quem a mente humana seria uma espécie de inferno de Dante, onde figuras demoníacas do inconsciente lutavam contra as forças benígnas da luz. Este tempo passou, e hoje a Psicanálise é parte da paisagem da sociedade tecnológica, e tem a função de ajustar as pessoas ao ritmo do consumo.

A Psicanálise é hoje também um instrumento de poder, e tornou-se portanto uma questão política: correntes, senão partidos, se estabeleceram rapidamente, e lutam por dois objetivos - a posse exclusiva da "verdade" de Freud, e o domínio desse vasto, e cada vez mais vasto, meio de influência social em que se transformou a Psicanálise.

Enquanto vivo Freud era alvo de duas críticas básicas e contraditórias: os materialistas acusavam-no de idealista; estes, ao lado dos religiosos, consideravam-no um materialista, e viam na Psicanálise uma "ameaça aos valores eternos da civilização ocidental". Morto Freud, em 1939, as duas correntes se preocuparam em colocar a Psicanálise a serviço de si próprias.

Foram feitas desde então numerosas "revisões" do pensamento de Freud, cada qual formando uma "escola". A análise dessas revisões é o assunto principal de *A Psicanálise depois de Freud* de J.B. Pontalis. Ele pede basicamente um retorno ao texto de Freud, contra as arbitrariedades cometidas em seu nome, e clama por uma "volta às origens" - e o reinício da investigação psicanalítica a partir daí.

Razões ideológicas

A crítica de Pontalis é sobretudo contra o processo de banalização da Psicanálise. Assim, o que era para Freud uma dificuldade essencial do homem em relação a seu desejo - por causa do nascimento prematuro, que o coloca em excessiva dependência em relação ao "outro" - foi transformado por muitos em simples conflito passageiro; da mesma forma, a sexualidade, questão fundamental para Freud, tem sido constantemente abordada do ponto de vista do mero desempenho. No primeiro caso, finge-se que o problema está resolvido quando ele deixa de "pressionar" a consciência

do indivíduo; no segundo, esquece-se as raízes do desejo humano, passando a considerar somente o sexo como atividade biológica.

Tudo isso teria, principalmente, razões ideológicas. É que a Psicanálise estaria de um tempo para cá, e cada vez mais, comprometida com uma utilização repressiva de sua técnica. Ao invés de promover a liberação do indivíduo, ela tentaria controlá-lo, visando sua adaptação ao meio, ainda que este seja, como o é muitas vezes, insano. Nesta perspectiva, também, foram retirados muitos elementos da teoria analítica, e encaixados em técnicas de dinâmica de grupo, laboratórios de sensibilidade, e todo tipo de métodos de "orientação" do indivíduo. Esses métodos, longe da especulação característica da Psicanálise, preocupam-se exclusivamente com a produtividade e a eficiência da pessoa.

Vagas e perigosas

Por outro lado, mesmo as análises contrárias a essas técnicas de função gregária tomaram muitas vezes aspecto vago e perigoso. Freud sempre tentou evitar desvios nos caminhos por ele traçados para a Psicanálise, rompendo com todos aqueles que não o seguissem. Os mais brilhantes entre seus alunos foram as principais vítimas desse rigor: o suíço Jung, que pretendeu desvincular em parte a libido (a energia psíquica) do sexo e Wilhelm Reich, para quem a Psicanálise deveria ingressar definitivamente no programa da revolução marxista. Ambos foram expulsos por Freud da Sociedade Internacional da Psicanálise, após inflamados debates.

Denunciando a obsessão de Freud pela sexualidade, Jung criou uma vasta mitologia simbólica, não sem paralelos com as elaboradas pelas religiões, sobretudo as orientais. Numa larga medida, ele é o reponsável pela atração dos jovens ocidentais pelo oriente. Mas a ênfase num vago e místico *Eu profundo*, e um mal disfarçado conformismo social, tornaram a análise junguiana algo sempre interessante, mas muitas vezes inócuo.

No pólo oposto, está a figura controvertida de Wilhelm Reich, cuja teoria e prática psicanalíticas foram suficientes para que morresse numa prisão nos Estados Unidos. Para muitos um gênio, para outros um mero charlatão, Reich jamais conseguiu explicar com clareza como um materialista-dialético podia sair em busca de um elemento cósmico indefinível, chamado por ele *Organon*, e que funcionaria mais ou menos como a panacéia universal.

O Ego Imaginário

Mas as mais difundidas entre as "revisões" freudianas foram as várias correntes norte-americanas que podem ser englobadas sob o rótulo de *Terapia do Ego* (*Ego Therapy*). Sobre ela, fundamentalmente, Pontalis concentra sua crítica. Para ele, desde a psicologia pré-freudiana o ego é considerado uma formação psíquica artificial, e não poderia servir como critério de integração do indivíduo consigo mesmo. Ora o analista, que busca reconhecimento do paciente para suas formações imaginárias, ao enfatizar a importância do Ego estaria cristalizando uma formação imaginária como outra qualquer.

Preocupada muito mais com o comportamento do indivíduo do que com suas elaborações psíquicas, a Terapia do Ego traz a marca do velho pragmatismo norte-americano: e as preocupações do velho Freud para formular um *modelo psíquico* do homem caíram irremediavelmente diante da necessidade de homens saudáveis e "produtivos".

Contra esse tipo de análise, cuja finalidade é a "superação dos conflitos", e contra as banalizações e o aproveitamento da Psicanálise para fins repressivos, Pontalis faz parte de uma nova geração de analistas que procura estudar as conseqüências teóricas das descobertas de Freud sem se afastar, nem para a esquerda, nem para a direita, da linha traçada por ele.

Mas não se espera dos textos dispersos e variados de *A Psicanálise Depois de Freud* um inventário completo das tendências da Psicanálise, nem a descrição nítida de uma nova interpretação de Freud. Em compensação, numa época em que a análise parece ser um compromisso social das classes privilegiadas, o livro de Pontalis serve para mostrar o que Freud não disse. E que a culpa não é dele se a Psicanálise deixou de procurar a verdade de cada um, e passou a distribuir um vago bem-estar.

Opinião 11, 15/22 de janeiro de 1973

O ANTI-JAMES BOND

O padre-detetive de G. K. Chesterton não é como
os agentes secretos de sua majestade:

ele pensa.

A sabedoria do padre Brown, G.K. Chesterton

As histórias do pacato padre Brown não têm a ação desvairada e o ambiente insólito das modernas sagas tecnológicas; nem as tramas cujo objetivo é, pelo menos, o de evitar literalmente o fim do mundo. Num cenário onde proliferam James Bonds, com suas proezas erótico-homicidas, a figura desajeitada do padre Brown parece no mínimo simplória. O que o distingue porém de todos os agentes secretos mais recentes é o uso da razão.

Se compararmos o personagem de Chesterton não a meros tele-guiados como os que estão a serviço de sua majestade, mas ao lendário Sherlock Holmes, de Conan Doyle, ainda assim ele sairá tranquilamente vencedor. Holmes, o preciso e genial observador, será sempre uma leitura agradável para dias chuvosos. O padre Brown, cujo raciocínio nada deve ao do detetive inglês, tem além disso a capacidade de transformar seus pequenos casos em relatos de conseqüências mais graves.

O inglês G. K. Chesterton, escritor católico do início do século, tinha essa característica: a de criar, sob uma mera trama novelesca, histórias cujas interpretações parecem inesgotáveis. Um exemplo é o seu famoso *O Homem que Era Quinta-feira* (*The Man who was Thursday*), relato de uma irrisória comunidade anarquista que pretendia dominar o mundo, mas que seria na verdade a exposição simbólica de uma visão metafísica e religiosa do universo.

Nos contos do padre Brown, Chesterton não vai tão longe: limita-se a explorar ao máximo as possibilidades do suspense - que no caso surge menos dos fatos que do modo enigmático como Brown consegue esclarecê-los - e a jogar com paradoxos. Até aí nada de novo, pois suspense e paradoxo são os elementos que definem o gênero policial. A originalidade das histórias do padre Brown é que seus desfechos - que nos

livros policiais costumam sepultar o interesse do leitor - permanecem quase sempre enigmáticos, e constituem temas de reflexão. Quase sempre eles dão para um abismo: a mente humana.

Jorge Luis Borges, cuja prosa ao mesmo tempo concisa e sugestiva lembra a de Chesterton, fez sobre este uma observação precisa: a de que ele conseguira conjugar dois gêneros que Edgar Allan Poe sempre mantivera distintos - o policial e o fantástico. Mas Chesterton não escreve apenas para contar uma história que se leia com interesse até o fim. Enquanto se segue o secreto raciocínio do padre Brown, convém parar em frases como essa (a respeito de um personagem): "Como o fogo ou o mar, era simples demais para se confiar nele." Ou ainda nessa estranha afirmativa - "o que mais tememos é um labirinto sem nenhum centro."

De qualquer forma, esses são contos policiais que incrivelmente não pretendem apenas passar o tempo de um leitor indefeso, e, provavelmente, entediado. E que também não impõem a ele a vontade de se sentir imortal e invencível em meio a explosões atômicas e maquiavélicas chantagens internacionais. Lidos com atenção, esses contos podem desencadear um certo tipo de ação bastante simples e ao alcance de qualquer leitor: a ação cada vez mais rara de pensar um pouco na vida.

Opinião 14, 5/12 de fevereiro de 1973

A poesia fora do tempo

De modo insistentemente geral, a reputação dos poetas depende muito mais de sua imagem junto ao público do que de suas obras. O romântico solitário, o ativista político ou o gênio de personalidade magnética têm sido sólidos mitos capazes de justificar um poeta, em detrimento do próprio conhecimento de seus poemas.

Assim, lê-se muito pouco - e só nas antologias - Pablo Neruda. Mas se "sabe" que ele é um defensor de seu povo, de sua terra, e portanto um grande poeta. Poucos também são os que lêem Maiakovsky. Mas seu rompimento com o Estado soviético e consequente suicídio é tema para controvertidos e intermináveis debates.

T.S. Eliot (com um l só, embora a edição brasileira tenha generosamente acrescentado mais um) escapou curiosamente a este destino. Não que tenha escapado a todos os equívocos e confusões críticas. Apenas manteve-se tão estritamente ligado à literatura, à poesia em particular, e ausentou-se tanto de outras questões, que é impossível julgá-lo a não ser como homem de cultura, editor, crítico, poeta, etc. As tendências esquerdistas dos anos 30, e seu conservadorismo religioso de após-guerra não chegam a modificar o panorama.

Impossível ser muito radical diante desse poeta que conjugou tão naturalmente essa condição com a de editor - num século em que os poetas têm sido quase marginais - que uniu tão tranquilamente a tradição às aventuras estéticas de nosso tempo. Desse homem que, num gesto de quieta recusa, trocou a América natal pela Inglaterra e que escreveu uma das críticas mais radicais ao mundo atual, *The Waste Land*.

Mesmo o fato de ter seu nome sempre ligado ao do controvertido Ezra Pound, com quem professava os mesmos credos literários, não conseguiu abalar sua aristocrática figura. Enquanto este fazia pela rádio italiana longos discursos em favor de Mussolini, justificando o fascismo com erudição, e depois era literalmente engaiolado e mantido num manicômio durante 20 anos nos Estados Unidos, T.S. Eliot editava, pela Faber & Faber, a moderna poesia de língua inglesa, e conservava uma atitude de espectador imparcial diante dos acontecimentos.

E no entanto poucos poetas podem ser considerados tão influentes e tão discutidos quanto T.S. Eliot - embora num âmbito necessariamente restrito. Por ele, e por seu companheiro Ezra Pound, passa toda moderna poesia de língua inglesa. É que as chamadas "torres de marfim" (célebre imagem para definir o isolamento de um certo

tipo de artistas), fechadas para fora, são às vezes bastante movimentadas do lado de dentro.

Nos ensaios de *A Essência da Poesia*, título "lapidar" escolhido para a edição brasileira de *One Poet and One Poetry*, o que mais causa espanto é como estes textos serenos, inteligentes, mas às vezes acacianos, puderam um dia provocar polêmicas e dividir oceanos. É certo que T.S.Eliot era um fino crítico, algo mais que um erudito, e é mais que elogiável seu empenho em defender, acima das tendências e ideologias, a poesia genuína. Ainda a seu favor está o fato indiscutível de ter sido um incentivador das experiências literárias mais diversas, e um dos primeiros a reconhecer o trabalho de James Joyce, o complexo autor de *Ulisses*.

Mas, em 1972, é difícil entender a importância e as contribuições da Nova Crítica (New Criticism) - movimento das décadas de 30 e 40 do qual Eliot era a principal figura. Afirmá-la precursora de algumas tendências atuais, como o estruturalismo aplicado à crítica literária atualmente em moda, não apaga absolutamente seu caráter pouco revolucionário. Comparada, por exemplo, a seu contemporâneo Surrealismo, ela parece no mínimo modesta - pois o movimento francês pretendia nada menos que, segundo seu teórico André Breton, "descobrir o funcionamento real do pensamento". Além disso, a Nova Crítica jamais propôs uma saída para a vida, nem mesmo foi além dos limites do poema para chegar a uma estética propriamente dita.

O que parece comprometer definitivamente a atualidade desses sensíveis ensaios de *A Essência da Poesia*, no entanto, é a estranha ausência de uma discussão crítica da realidade, como se a poesia não fosse a forma talvez mais verdadeira de exprimi-la, exatamente por captá-la em todos os níveis. Embora tenha demonstrado saber essa verdade ao longo do livro, Eliot fez questão de esquecê-la, abstendo-se de comentar a relação da poesia com nosso conturbado tempo.

Opinião 33, 18/25 de junho de 1973

RONALD LAING, A SAÚDE ESQUIZOFRÊNICA

Há pouco mais de 10 anos a loucura não permitia discussões: era sem dúvida uma doença, o terror das famílias e da sociedade: era um conceito científico, um dos que a razão tinha por inconstentável. De todos os modos, a loucura ficava numa região onde o próprio termo humano não era mais discutível. Objeto de pena para o senso comum e de estudo para a ciência, o louco merecia da parte desses dois setores um mesmo cuidado: o internamento, a vida confinada, a palavra cassada.

Há pouco mais de 10 anos teorizar sobre as origens da loucura com o problema político e social pareceria absurdo - coisa de loucos, claro. A esquizofrenia era reservado um lugar à parte entre as pragas que o homem devia combater, por ser - como o câncer - incurável. A cura possível, naquele panorama, estaria sobretudo na descoberta de suas bases orgânicas. Aos doentes, restava a esperança do elixir mágico: aos outros, a segurança que lhes dava um organismo sadio.

Quando o psiquiatra inglês Ronald Laing expôs a tese da esquizofrenia como um distúrbio existencial, que tinha suas raízes no psiquismo individual e na vida social, foi o escândalo. A família sentiu-se ameaçada, os psiquiatras, de um modo geral, sorriram o cético sorriso da autoridade.

Apoiando-se na fenomenologia existencial, em Freud, e em certos aspectos de Heidegger e Sartre, Laing procura, em *O Eu Dividido (The Divided Self)* chegar a um quadro da esquizofrenia fora do modelo clínico-psiquiátrico tradicional. Para ele, o relacionamento médico-louco está marcado por uma repressão básica: a não aceitação do louco como outra pessoa e a interpretação de seu comportamento a partir de dados pré-determinados. Assim, diagnosticado pelo médico-padrão e confrontado à normalidade-padrão, não resta ao paciente outra saída senão a de se comportar como o louco-padrão.

Essa posição leva a psiquiatria e a psicopatologia a estudar a esquizofrenia apenas a partir de sua deflagração, de um momento crítico. As causas, o contexto desse processo são praticamente deixados à margem. O diagnóstico, legítimo representante da autoridade outorgada pelo saber, substitui esse estudo, trazendo a doença - o desconhecido - para o âmbito da teoria - o conhecido.

É justamente o processo de transição para a psicose que Laing procura analisar, mostrando essa passagem como resultado de uma reação individual a uma

situação familiar particularmente difícil. A esquizofrenia, por exemplo, nada mais seria do que a experiência fracassada de um certo tipo de indivíduo que ele chama de esquizóide.

O eu dividido de Laing não se refere portanto somente ao psiquismo cindido do esquizofênico, mas também ao indivíduo esquizóide, que ele define como sendo aquele cuja experiência se caracteriza "por uma ruptura em seu relacionamento com o mundo e por uma ruptura em sua relação consigo mesmo". O esquizóide - que estaria perfeitamente esquadado na chamada sanidade - é a pessoa que se sente "outra" em sua ação no mundo, e no seu relacionamento consigo mesma (já Rimbaud escrevera: *Je est un autre*).

Não se considerando suficientemente real, verdadeira, em sua maneira de ser na sociedade, ela teria um psiquismo dividido em duas espécies de eu: um falso, que seria o de sua atitude fria e automática na vida social; e outro íntimo, secreto, povoado de fantasias liberatórias que seria o verdadeiro, mas que não se identifica com sua ação na realidade. Essa dualidade típica do esquizóide pode, no entanto, ser vivida criativamente, e para Laing, muitos artistas conseguem fazê-lo. O desequilíbrio da posição esquizóide é o que determina a queda na esquizofrenia.

Treze anos após seu lançamento, o então polêmico *O Eu Dividido* de Ronald Laing pode ser acusado de timidez teórica. Numa larga medida, o desenvolvimento do pensamento de Laing e as teorizações que continuam a surgir mais ou menos ligadas à sua iniciativa tornam algo insípidas as afirmações de *O Eu Dividido*. A prática mesmo de Laing na famosa comunidade de Kingsley Hall - onde médicos e loucos convivem entre si sem hierarquia - e a configuração da Antipsiquiatria como movimento organizado, com numerosos adeptos e exercendo influência dentro da própria instituição psiquiátrica de alguns países, vieram a tornar tímidas as idéias que o livro veicula.

É certo também que o Laing de *O Eu Dividido*, embora o tenha escrito mais preocupado em expor suas observações clínicas do que em discuti-las com o devido rigor teórico, estava longe decididamente de ser o seguro mentor da antipsiquiatria. Assim, apesar de grande parte de seu discurso criticar o poder arbitrário do diagnóstico, nas diversas análises que faz de seus pacientes ele não dispensa o seu, e em nenhum momento parece opor-se ao conceito da loucura como algo a ser curado, do louco como objeto de cura. Em nenhum momento deixa de utilizar o aparato de seu saber médico, projetando-o sobre o mistério da loucura.

Mas, situando o livro em 1960, perde-se logo essa sensação de timidez. Ele aparece então como uma estratégica manobra para tentar impor um raciocínio radicalmente contrário ao da grande maioria dos psiquiatras da época. Pode-se lê-lo, a partir daí, como uma inteligente e agressiva tentativa de romper a distância tradicional entre os médicos e os pacientes: de torná-los não tão médicos, nem tão pacientes.

Opinião 34, 2/8 de julho de 1973

OP, POP E SURREALISTA

Desde Cézanne, a pintura ocidental parece ter se ocupado sobretudo em dissolver a rígida noção espacial do Renascimento. A *Perspectiva*, que serviria como um poderoso instrumento revolucionário para os artistas renascentistas, após alguns séculos passou a ser o centro de nossa visão cotidiana: mais do que isso, tornou-se tão comum que pôde ser confundida com uma visão "natural" do mundo.

Do cubismo na primeira década do século XX até o expressionismo abstrato após a Segunda Guerra, passando por Paul Klee e Mondrian, houve um sistemático assalto ao espaço renascentista. O mundo, na arte moderna, foi literalmente virado de cabeça para baixo. Daí por que movimentos mais recentes como a Pop Art, limitada muitas vezes à mera reprodução fotográfica - e a câmara fotográfica é o resultado técnico mais óbvio do espaço renascentista - foi considerada por muitos como um regresso.

Mas por outro lado a Pop Art introduzia uma nova intervenção da arte na chamada sociedade de consumo: uma maneira mais eficaz de criticar o mundo moderno e suas contradições. Ao contrário da maioria dos movimentos artísticos do nosso século, a Pop se definia por uma preocupação com a realidade social, com seu meio-ambiente principalmente.

Nas telas do japonês Kozo Mio - em exposição na Galeria Bonino do Rio de Janeiro até 7 de julho próximo - há uma evidente tentativa de fundir a Pop Art com uma busca de um novo espaço. E mais ainda, há uma mistura de quase todas as tendências da arte moderna, desde o surrealismo até a Op Art. Apesar disso, o resultado obtido é o que se chama normalmente de um "trabalho pessoal".

No que se refere ao espaço, Mio está longe de qualquer solução radical: para construir sua nova ordem, utiliza recursos quase cinematográficos; ao invés das desintegrações do espaço feitas por um Pollock, ele ainda joga com tímidos recursos tridimensionais.

ESTRANHAMENTE POÉTICO

Os elementos das telas, por sua vez, se analisados isoladamente, chegam a incomodar: as explícitas referências ao surrealista belga René Magritte misturam-se a rostos e nus tipicamente *pop* e a panos e lençóis *op* de uma forma aparentemente gratuita. Com menos rigor técnico, e menos talento, teríamos a obra de um suposto historiador erudito que decidisse fazer uma síntese da arte moderna.

E no entanto as telas de Mio são, no mínimo, inquietantes. O uso arbitrário dos símbolos - peras e borboletas obsessivas, presentes em quase todos os trabalhos - introduzidos numa cena realista, cria um clima estranhamente poético. Não o clima de René Magritte, que surpreende sobretudo pelo absurdo intelectual, mas o de um universo de obsessões eróticas. Quanto mais se olha uma tela de Mio mais se acha que ela propõe com seus símbolos um enigma que tem sua origem no sexo. E que Freud talvez seja a chave.

Às vezes, porém, os trabalhos de Kozo Mio provocam outra impressão, menos estimulante: a de que, ao invés de enigmas eles apresentam apenas uma sábia e estudada manipulação de tendências modernas, o que por certo seria suficiente para "justificar" seus preços (que variam de 12 a 35 mil cruzeiros) e sua reputação no mercado internacional.

De qualquer forma, Mio vai sempre além dos virtuosismos técnicos, caros aos chamados especialistas, e dos quais é certamente um mestre: a simples reunião de elementos tão dispersos e variados, embora nunca originais, se não é uma proposta artística realmente importante, indica pelo menos que o jogo é arriscado.

Opinião 35, 8/16 de julho de 1973

AS ESTRUTURAS DO ETÉREO

A inutilidade geralmente atribuída à crítica literária deve-se sem dúvida a duas atitudes extremas e contraditórias: a de uma crítica subjetiva, ou "psicológica", cuja tarefa principal é descrever laboriosa e inconsequentemente as reações e os "complexos" dos personagens, ou a de uma crítica objetiva e "social" que visa sobretudo enquadrar a obra nos estreitos limites de sua situação sócio-econômica. Nos dois casos cabe ao crítico um ingrato papel: ou discursa com maior ou menor coerência sobre um outro discurso, sem um instrumental teórico que lhe permita ir muito além das opiniões; ou se esforça para explicar um objeto com critérios numa larga medida estranhos a ele.

O único ponto em comum entre esses dois tipos de crítica é a retórica. Para a exaltação delirante ou para o enfático proselitismo ela é absolutamente necessária. É justamente essa retórica que uma nova geração de críticos, influenciados principalmente pelo estruturalismo, parece preocupada em destruir. Para eles, ao invés de uma crítica literária há necessidade de uma *Teoria da Literatura*. Ao invés de análise estilística, impõe-se a existência de uma *Ciência do Texto*.

O livro *Arte e Linguagem*, da coleção *Epistemologia e Pensamento Contemporâneo* da Editora Vozes, reúne alguns ensaios de jovens críticos brasileiros manifestamente nesse sentido: contra a retórica vazia e estilística, eles reclamam uma formalização rigorosa, uma leitura capaz de esgotar a inteligência do texto. Daí as constantes referências ao antropólogo estruturalista Lévi- Strauss, cujo rigoroso modelo formal pretende explicar a estrutura dos mitos nas sociedades ditas primitivas. Daí também a proliferação de esquemas gráficos, consequência de raciocínios que se pretendem cerrados, complexos.

Talvez seja exatamente por causa dessas ambições - das justas reivindicações para uma crítica que pise em terreno firme - que o conjunto dos ensaios de *Arte e Linguagem* pareça tão etéreo. O artigo de Roberto da Matta sobre Edgar Allan Poe, por exemplo, pretende lutar contra a idéia desse poeta como um alcoólatra delirante: para ele, Poe foi um "bom antropólogo estruturalista". Nesse momento pode ocorrer a alguém uma hipótese fantástica: a de que os papéis se inverteram e o poeta delirante é apresentado como cientista, por um cientista este sim delirante.

OS BRINQUEDOS PREDILETOS

Não que a tese do prof. Matta seja desprezível. Apresentar Poe como um *bricoleur* - termo empregado por Lévi-Strauss para definir a manipulação criativa e não científica dos elementos, própria dos primitivos - pode até ser interessante. Principalmente quando, como é o caso, se pretende mostrar que o poeta revivia com sua imaginação os processos míticos das sociedades primitivas. Desde que isso não signifique uma tentativa ideológica de domesticar a imaginação do poeta: derrubar o mito romântico do poeta desvairado em favor de um outro, mais inocente, do poeta como um engenhoso *bricoleur*. E é aí que a exposição teórica do prof. Matta levanta questões que numa larga medida escapa aos limites de seu ensaio. Isto é, o que deve ser mais uma vez discutido são as consequências de uma crítica que se pretende rigorosa e que por isso mesmo não hesita em teorizar autoritariamente sobre seu objeto.

É ainda no atraente artigo sobre Edgar Allan Poe que aparece com maior evidência o mais recente e festejado brinquedo dos intelectuais brasileiros: os esquemas gráficos. Presente de Lévi-Strauss e da Lógica Formal, esses esquemas cada vez mais ganham espaço entre as outrora intermináveis letras dos nossos teóricos. Na maioria das vezes, no entanto, eles são inúteis. Ou talvez uma maneira delicada de chamar o leitor de burro: incapaz de acompanhar naturalmente um raciocínio em torno de alguns elementos, precisando de um esquema que apenas repita visualmente o que já foi dito.

A proliferação desses esquemas - presentes também na análise que o professor Milton José Pinto faz do conto *Augusto Matraga* de Guimarães Rosa - parece ser uma infantil necessidade dos intelectuais das chamadas ciências humanas de se aproximar do rigor de seus companheiros das ciências exatas. Acontece que, quando não expressam um raciocínio topológico ou pelo menos sintetizam visualmente um processo discursivo complexo, os esquemas são simplesmente dispensáveis.

JARGÕES, JARGÕES

O artigo do prof. Milton José Pinto, cujo aparato teórico é mais sofisticado que o de Roberto Matta, tem uma curiosa coincidência de enfoque, e propõe mais ou menos a mesma coisa do que o seu companheiro: no lugar de Edgar Allan Poe agora é *Augusto Matraga* quem enseja complexas teorizações sobre os ritos de passagem e sobre o caráter mítico da arte. Novamente Lévi-Strauss povoa obsessivamente as páginas de *Arte e Linguagem*.

Para esse artigo especialmente o leitor deve estar preparado: não apenas o estilo do prof. não consegue reduzir o nível de dificuldade que a matéria envolve, como se encontra mergulhado no habitual mar de jargões. Isto exige, para começar, um cuidadoso reconhecimento do terreno, sem o que o desânimo, ou alguma vaga sensação de inutilidade poderá vencê-lo facilmente.

Passando por um simpático e despretenhoso artigo de Luís Felipe Baeta Neves sobre a famosa e antiga história em quadrinho *Os Sobrinhos do Capitão* - que propõe e inicia um estudo sobre o sistema econômico e a ideologia de Bongo-Bongo (local imaginário onde se passam as histórias) - chega-se a um estudo sobre *Dom Casmurro* de Machado de Assis. E mais, um estudo sobre a lendária Capitu, principal personagem do romance, cujo segredo o professor Antonio Sérgio L. de Mendonça pretende desvendar.

POUR LIRE MENDONÇA

Dessa vez, no entanto, o nome do antropólogo Lévi-Strauss foi substituído pelo do psicanalista Jacques Lacan. E as estruturas míticas deram lugar a uma análise da ideologia e do sistema de classes baseados, por sua vez, em Louis Althusser. (O "genial" título de uma das partes do trabalho - *Pour Lire Capitu* - é uma analogia óbvia com a obra de Althusser, *Pour Lire le Capital*).

Trata-se naturalmente de uma interpretação da personagem de Machado de Assis fora dos moldes éticos normalmente utilizados. O que interessa ao articulista são as marcas da linguagem da dominação social no inconsciente dos personagens. Assim, Bentinho, traído por Capitu, interpreta o gesto de sua mulher de forma negativa segundo o código estabelecido pelo *status quo*. Capitu, por sua vez, representa uma transgressão à normalidade vigente, o que a coloca na condição do "Outro-não-normal", ao mesmo tempo autônoma e vítima em relação a essa normalidade.

Mas a tentativa de, num pequeno artigo, unir o inconsciente freudiano ao "estabelecimento de uma teoria geral das ideologias", ou fazer uma interpretação literária a partir de Lacan e Althusser, certamente exige uma clareza e precisão que o autor parece não possuir. Resultado: não só não se reconhece concretamente uma trajetória crítica visível - do tipo, "onde esse cara quer chegar" - como não se fica sabendo sobre que conceitos específicos de Lacan e de Althusser o articulista está trabalhando.

Opinião 36, 16/23 de julho de 1973

JUNG, ENTRE SÍMBOLOS E MANDALAS

O nome de C.G.Jung ocupa uma posição muito nítida quando se fala em psicanálise: logo após ao de Freud, e em evidente oposição a ele. Para o senso comum, pelo menos, o suíço Jung sempre representou uma feliz reação às concepções obsessivamente sexuais de Freud. Além disso, ao contrário de Adler e Reich - outros importantes dissidentes da toda-poderosa Sociedade Internacional de Psicanálise, fundada por Freud - Jung conseguiu o chamado lugar ao sol: não só tornou-se um autor quase tão divulgado quanto Freud, como obteve a institucionalização de sua teoria (Instituto Jung, em Zurique).

Do ponto de vista teórico, as dissensões entre os dois psicanalistas começaram com o conceito de *libido*, que Jung pretendia em parte desvincular da energia sexual. A partir daí criou-se um impasse definitivo: enquanto Freud pensava o problema do *Complexo de Édipo* como a instância primeira e constitutiva do psiquismo humano, Jung o considerava apenas mais um entre os numerosos arquétipos da humanidade.

As posições eram irreconciliáveis. O pai da psicanálise, rompido com o filho dileto, desenvolveria sua obra buscando um modelo cada vez mais rigoroso para o psiquismo do homem e para a lógica do inconsciente em particular. Livre da presença do pai, senão de sua sombra, Jung enveredou por sinuosas e intermináveis regiões à procura dos arquétipos. Naturalmente, os dois psicanalistas não se cruzariam mais pelo caminho.

A obra de Jung, a partir daí, despertou mais e mais interesse, menos por sua conceitualização dentro da psicologia do que por uma longa, e até certo ponto desordenada, investida pela antropologia, pela religião e por toda a tradição esotérica do ocidente e do oriente.

Auxiliado, quem sabe levado, pelo conceito de *Inconsciente Coletivo*, ou seja, a suposição de que a humanidade teria uma mesma infra-estrutura psíquica, com base nos mesmos arquétipos - Jung desandou a buscar mandalas e símbolos em todas as culturas com o sentido de ilustrar as figurações do inconsciente do homem. Alguns de seus livros lembram uma espécie sofisticada e erudita de almanaque ilustrado.

Para desenvolver sua teoria, e ao contrário de Freud - que se manteve rigorosamente no âmbito epistemológico da ciência de seu tempo - o psicanalista suíço recorreu a todo tipo de aproximações: as noções de *Yang e Yin* da tradição filosófica oriental - que significam os pólos positivo e negativo da realidade - e a purificação buscada pelos alquimistas foram apenas alguns dos exóticos elementos utilizados por Jung em sua abordagem da psicologia do homem.

PETULÂNCIA OU MAU-HUMOR

As entrevistas filmadas que o professor norte-americano Richard Evans fez com o dr. Jung, em 1964, não abordam com muita ênfase o aspecto algo místico ao qual o psicanalista dedicou grande parte de sua obra. Com um caráter predominantemente didático, as entrevistas visavam mais à elucidação detalhada dos conceitos junguianos: os arquétipos e o inconsciente coletivo, a teoria de extroversão e introversão, etc.

Esse enfoque, embora privilegie o que há de mais concreto na teoria de Jung, deixou de lado um assunto interessante e talvez polêmico: a relação do psicanalista com a onda de orientalismo - na época, em 1964, começando a ganhar força - que invadia os Estados Unidos, e pela qual o próprio Jung era em grande parte responsável. De fato foi sobretudo através da obra de Jung que o ocidente tomou conhecimento das mandalas e símbolos alquímicos que depois viriam a ser popularizados pela chamada *cultura pop*.

De qualquer modo, pelo seu próprio caráter, as entrevistas revelam sempre um aspecto mais pessoal e menos secreto da personalidade de um autor. Por isso, era até certo ponto desnecessário que o autor chamasse atenção, no pós-fácio, para o zelo de Jung em declarar-se o inventor de termos como *complexo* - aceito e utilizado pelo próprio Freud - e os de extroversão e introversão.

Talvez fosse mais necessário, embora indelicado, lembrar a petulância - ou apenas o mau humor - com que Jung rechaça as críticas, baseadas em suposições aparentemente não absurdas, acusando-o de místico. Para o velho psicanalista, esses críticos não passam de "idiotas". Essa resposta, no entanto, se enquadra perfeitamente numa atitude geral de Jung ao longo das entrevistas: impedido naturalmente de expor suas teses com o devido rigor científico, ele muitas vezes optou por saídas apenas divertidas.

BRIGAS DE FANTASMAS

Refutando a importância específica da famosa divisão freudiana das fases no desenvolvimento da libido - fase oral, fase anal e fase genital - ou explicando seus próprios conceitos, Jung dá às vezes a entender que as coisas são simples demais.

Essa atitude vai contra a própria seriedade de sua teoria. Por exemplo: todos sabem da suspeição científica com que é vista a teoria de Jung sobre os tipos psicológicos, dividindo as pessoas em introvertidas e extrovertidas. O sucesso dessa teoria junto ao senso comum está na mesma medida de seu fracasso junto aos cientistas, que vêem nessa divisão uma manipulação pouco rigorosa dos elementos da psicologia. Como se isso não bastasse, Jung encerra sua resposta sobre esse tema com uma observação estranha para um cientista de seu porte, mas muito comum entre conselheiros matrimoniais, ou astrólogos de um modo geral: "Quando o extrovertido sensitivo e o introvertido intuitivo casam, isto significa complicações, posso assegurar".

Quanto às reações do psicanalista Ernest Jones - cuja fidelidade irrestrita a Freud nem sempre significou uma compreensão correta de sua teoria - em relação às entrevistas com Jung, nada se pode dizer: essas "reações" existem apenas na cabeça de quem as colocou como chamada na capa do livro, procurando explorar uma briga que agora se desenrolaria entre fantasmas, já que Freud e Jung estão mortos. As entrevistas do dr. Evans com Ernest Jones, principal biógrafo de Freud, giram em torno das idéias psicanalíticas de Jones e de seu relacionamento com Freud. Em nenhum momento Jones é chamado a defender Freud contra Jung, nem a refutar alguma resposta deste em suas entrevistas.

Opinião 41, de 20/27 de agosto de 1973

RACIONAL E ABSURDO

De um ponto de vista didático, pode-se verificar na arte moderna duas correntes distintas: uma ligada diretamente à investigação de novos recursos óticos e espaciais, e outra cuja preocupação essencial seria mais intelectual, sem deixar de ser plástica. É natural que artistas como Paul Klee e Max Ernst, por exemplo, sobrem nessa definição tão simples.

Mas, de um modo geral, essa questão sempre esteve em evidência: sempre houve quem criticasse a pintura surrealista - e a Pop-Art, numa certa medida - por serem muito "literárias" e conceituais, da mesma maneira que sempre houve quem rejeitasse a arte abstrata como decorativa. A própria história dos movimentos artísticos contemporâneos obedece até certo ponto às oscilações dessas correntes. E não foi por acaso que a Pop-Art apareceu como uma reação manifesta a uma escola tão exclusivamente pictórica como o Expressionismo Abstrato, imediatamente anterior a ela. É claro que essa reação não se dirigia a Pollock, De Kooning ou Mark Rothko, grandes artistas do movimento, mas à inevitável proliferação dos Pollocks, dos De Koonings, etc., de uma arte enfim obcecada por questões apenas plásticas.

De qualquer forma, enquanto o termo *decorativo* serviu muitas vezes para esconder a incompetência ou insensibilidade crítica diante do modo de produção da arte abstrata, o oposto não foi menos verdadeiro: o recalçamento de certas obras, atribuído ao seu aspecto *literário*, dirigiu-se muitas vezes contra a sua inteligência, seu explosivo conteúdo intelectual. Um pintor tão importante quanto René Magritte, por exemplo, teve que esperar pelos jovens artistas pop para ser reconhecido como um dos grandes do nosso século.

ALÉM DA RETINA

Num país sem uma tradição surrealista eficaz, vítima de um surto de falso primitivismo que parece incurável, as manifestações artísticas *não retinianas* (de acordo com o conceito de Marcel Duchamp, separando os artistas entre os que só usam também a cabeça) são constantemente reprimidas, pelo menos ao nível do

mercado. Daí a importância de exposições como a de Waltércio Caldas, no MAM, até o dia 9 de setembro.

Seguindo uma tradição - ou uma antitradução - que começa com os dadaístas - Schwitters, Duchamp, Man Ray (de quem o artista se sente mais perto) e passa pelos surrealistas, Waltércio apresenta seus desenhos e suas caixas como objetos que se pretendem fora do âmbito da estética. O que lhe interessa é a produção de um "clic" que provoque no espectador um momento de desorientação psíquica.

A arte, dessa maneira, é muito menos objeto de contemplação do que uma forma ativa de veicular um pensamento, de produzir uma crise nos hábitos mentais do espectador. Para isso, Waltércio utiliza poucos e repetidos procedimentos. Com seus desenhos, ele procura fazer uma reclassificação fantástica e ironicamente enciclopédica dos objetos cotidianos. Esse fantástico, no entanto, não está ligado ao horror, nem às já enfadonhas cenas escatológicas. Ocorre, ao contrário, graças a uma extrema e por isso mesmo absurda racionalização. E parece haver sempre uma possibilidade racional que não entra nos cálculos de nossa razão cotidiana.

Mas talvez seja com suas caixas que Waltércio consegue maior eficácia. Com um sóbrio clima mágico, essas caixas não parecem ocupar lugar no espaço objetivo: o espaço em que existem é apenas mental, exigindo do espectador uma abordagem sobretudo intelectual. Nelas estão melhor explicitadas tanto a mitologia pessoal do artista quanto a estranha sensibilidade para a qual pretende apelar, numa fórmula quase puramente mental. Waltércio consegue mesmo, às vezes, evocar o clima de alguns contos de Jorge Luís Borges que levam o leitor a um sereno pânico devido à habilidade do escritor em jogar com a questão da identidade.

Apesar do inevitável desnível entre os trabalhos - e no caso de Waltércio os piores, ao invés de poéticos e misteriosos, são apenas ingênuos e pretensiosos - a mostra consegue algo difícil entre nós: dar uma idéia do plano geral da obra do artista, permitindo a compreensão da inteligência que está por trás dela. Num momento em que ver arte parece sobretudo um requintado compromisso social, a exposição de Waltércio Caldas tem pelo menos o valor de um desmentido: que a arte não é apenas para ser olhada, mas para se pensar a respeito.

Opinião 43, 3/10 de setembro de 1973

A RENDA DO JOGO SUJO

No início do século, a *histeria* era considerada a loucura típica e merecia da parte dos psiquiatras um estudo demorado em busca de suas causas. E foi exatamente sobre a histeria que Sigmund Freud escreveu seu primeiro livro, uma tentativa de explicá-la a partir das então recentes descobertas de Charcot.

Tudo indica que as rápidas e surpreendentes transformações econômicas e morais daquele período desencadeavam nas pessoas uma forte tendência às reações histéricas. E que, em meio à confusão de valores, não lhes era permitido um relacionamento sensato com o mundo. Daí, as atitudes exacerbadas e a conseqüente proliferação das crises histéricas.

A segunda metade do século XX, no entanto, parece ter relegado a histeria a um segundo plano, a supor alguma hierarquia no conceito de loucura. Agora é a *esquizofrenia* que cada vez mais começa a ser vista como a própria loucura. Ao contrário do que se pensa normalmente, porém, ela não se caracteriza por levar a um afastamento progressivo, até a perda total do contato com a realidade. Mais exatamente - e como a própria etimologia da palavra indica - a esquizofrenia é um processo de ruptura que ocorre no psiquismo.

E parece que nada como uma sociedade onde o indivíduo funcione como uma peça dentro de um vasto e anônimo mecanismo para promover um surto de esquizofrenia coletiva. Não faltam teóricos, como o antipsiquiatra inglês Ronald Laing, que a considerem uma tentativa do indivíduo de escapar às pressões de uma realidade que não atende às reivindicações de seus desejos.

Seguindo esse raciocínio, a esquizofrenia seria uma reação contra a "irrealidade" de um mundo em que as pessoas são levadas a uma existência automatizada, sem muitas ocasiões pensantes. Ela se apresentaria então como uma viagem destinada a restituir à vida humana um sentido perdido de aventura. Muito embora conduza à desintegração da personalidade.

FRENÉTICAS MÁQUINAS

Se for verdade que cada época tem sua loucura típica não é difícil concluir que a esquizofrenia é a da nossa. E há muito que essa constatação parece ter deixado as

serenas bibliotecas e os discretos consultórios dos especialistas, chegando mesmo às frenéticas máquinas de escrever dos autores de romances policiais.

Quem duvidar disso, basta uma leitura de *Homens Assim São Perigosos*, de Paul Kavanagh, para verificar que as tradicionais peripécias, antes confinadas ao plano objetivo, passam-se agora também no plano psíquico. E que, ao contrário, de milhões de outros romances policiais, esse livro abre uma frente dupla: a ação tanto se passa no conturbado cenário político como no não menos conturbado psiquismo do personagem principal. A habilidade do escritor está em relacionar esses dois planos.

Mas se é claro que o personagem Paul Kavanagh (o mesmo nome suposto do autor do livro) não é nenhum James Bond, acéfalo executante dos delírios do sistema, também não se pode ter certeza de estar diante de alguém que se propõe a uma crítica desses delírios. E esta talvez seja a própria questão do livro: até que ponto o personagem Kavanagh consegue tornar seu processo esquizóide - uma forma de revolta contra a "esquizofrenia" do mundo - real para o leitor, ou se tudo se perde na tradicional irrealdade dos romances policiais.

Porque, apesar de tudo, *Homens Assim São Perigosos* foi escrito segundo a fórmula do gênero. E mais, com a segura intenção de transformar-se em *best seller*. As frases, os diálogos, um tipo de escritura-transê apropriada para descrever uma ação ininterrupta são comuns a qualquer conto policial realizado com a devida competência. De certo modo, portanto, Kavanagh não está propondo uma reflexão. Pelo contrário, pretende levar o leitor rápida, vertiginosamente ao fim do livro. E sem interrupções, sem pausas.

O MITO DO ANTI-HERÓI

Homens Assim São Perigosos pode também tomar facilmente seu lugar na fila de recentes produções literárias e cinematográficas que se baseiam na figura do anti-herói (do ponto de vista moral, por exemplo, o homicida e libertino James Bond é um típico anti-herói). Já há algum tempo o "mercado cultural" percebeu a dificuldade de continuar vendendo a imagem cor-de-rosa do *american way of life* e dos "simpáticos" heróis que o representavam.

Para respeitar uma espécie de final atualmente na moda, em *Homens Assim São Perigosos* novamente a lei não consegue capturar os criminosos. Mais uma vez o crime compensaria. O problema é que, para Kavanagh, as coisas estão de modo a não compensar nunca. E embora tenha saído ileso de tantos riscos, e não tenha pago pelos assassinatos e roubos que cometera, o seu futuro não é muito diferente de uma prisão. A menos que se pense que uma paz forçada numa ilha deserta é a melhor utilização que um homem pode fazer de sua liberdade.

Opinião 46, 24 de setembro a 1 de outubro de 1973

A INSEGURANÇA DA SABEDORIA

Se aceitarmos a existência de algo tão vago como um "cultura" norte-americana contemporânea - definida aproximadamente por um turbulento debate sobre liberdade sexual, drogas, psicanálise e zen-budismo - há alguns nomes que se impõem como seus mais legítimos representantes. O frenético escritor Norman Mailer e o poeta *beat* Allen Ginsberg são dois deles. Um professor universitário ligado às culturas orientais, Alan W. Watts, seria outro.

Embora longe de levar uma vida tão pública e excêntrica quanto Ginsberg e Mailer, o até certo ponto pacato Watts conseguiu sensibilizar a juventude norte-americana para suas críticas à metafísica e aos hábitos mentais do ocidente. E isso de uma forma pioneira: desde a década de 40, quando esteve em treinamento nos mosteiros zen do Japão, ele denuncia o que considera as falácias da vida moderna e levanta questões - como a crítica à sociedade de consumo em defesa da ecologia - que só há pouco começaram a ser devidamente analisadas.

Livros como *O Budismo Zen (The Way of Zen) e Psicoterapia Oriente-Occidente (Psychotherapy East-West)* (1) transformaram-se em importantes ingredientes dos *hippies*, em busca de sua paz espiritual. E, claro, o nome de Watts passou a ser identificado com todo tipo de esoterismos obscurantistas. Também suas observações mais inteligentes sobre a dinâmica do pensamento oriental foram com frequência ignoradas, assim como a desmistificação que tenta promover em relação a ele.

ENCANTANDO TURISTAS

Mas não é difícil adivinhar porque Watts se tornou um ídolo de fácil consumo. Querendo a todo custo evitar a erudição - à qual toda essa suposta "cultura" norte-

americana é fundamentalmente alérgica - ele acaba muitas vezes escrevendo de um modo irresponsável que permite, por sua vez uma leitura também irresponsável. *A Sabedoria da Insegurança (The Wisdom of Insecurity)* é um exemplo dessa falta de rigor. Nesse livro, sem o apoio de suas autorizadas interpretações sobre as tradições orientais, as idéias de Alan Watts parecem vagas e repetitivas e não chegam a formular-se devidamente.

O autor aparece então, o que não ocorre em outras ocasiões, como um panfletário em defesa de um determinado comportamento intelectual e vital. Isto é, uma espécie de guru, no sentido negativo e mistificatório que essa palavra vem adquirindo. E, nessas circunstâncias, ainda que seja mais inteligente e honesto do que outros gurus, Watts sugere ao leitor a imagem de um encantador de serpentes, desses que só conseguem encantar turistas norte-americanos.

Não que ele cultive o gosto cada vez mais em moda pelo esotérico. Ao contrário, um dos aspectos mais positivos de seus livros são os ataques aos teosofistas fascistóides e à ingenuidade dos ocidentais que pensam o oriente como um estranho lugar onde as pessoas seriam dotadas de poderes sobre-humanos e onde a lei da gravidade não funciona.

É justamente contra essa necessidade do transcendente que Watts se volta em *A Sabedoria da Insegurança*. A tese do livro é simples, embora paradoxal. Para esse adepto do taoísmo, a insegurança do mundo moderno viria exatamente da busca neurótica pela segurança, dos esforços insistentes para evitar as transformações. A partir daí, ele desenvolve o que chama de "lei do esforço reverso". Essa lei é oposta à mentalidade programática ocidental e seguiria o *Tao*: ao invés de lutar ininterrupta e cegamente para obter algo, deve-se esperar o momento propício para agir. E de um modo não ansioso. Como no judô, a tática é utilizar a própria força do adversário para neutralizá-lo.

LONGE DO REAL

"Governe o Império como se cozinha um peixinho". Esta máxima taoísta dificilmente seria aceita por um estadista contemporâneo, a tal ponto está distante de tudo o que manda o nosso saber. E, no entanto, para o taoísmo, o desinteresse e a falta de preocupação com o futuro são indispensáveis para se levar a bom termo qualquer ação. Esse pensamento seria conservador? Analisado com isenção ele talvez apareça como um lúcido questionamento de nossos hábitos mentais considerados os mais indiscutíveis. Não é mais possível ignorar o desgaste dos conceitos sobre os quais baseávamos nossa idéia de beleza, de justiça e de progresso.

Da mesma forma que não é mais possível achar, como achava o austero século XIX, que uma educação rigorosa produziria uma mente inflexível ideal. Para Alan Watts essa mente inflexível se caracteriza sobretudo por um modo precário de viver a realidade. Obcecada pelo futuro - afinal, uma miragem - ela esquece o real, o presente; concentrada nos símbolos, ela os toma pela própria coisa; excessivamente voltada para si própria, não tem inteligência para compreender melhor os processos naturais.

Ao contrário do que ocorre em *O Budismo Zen*, e mesmo em *Psicoterapia Oriente-Occidente*, onde esses pontos são tratados com algum rigor, nesse *A Sabedoria da Insegurança* eles estão diluídos em repetidas passagens, comprometidas pela vontade do autor de convencer, e não de explicar. Mas exatamente para quem não está procurando convicções, mas tentando refletir, os livros de Watts têm interesse: eles retomam elementos recalcados na história do pensamento ocidental e que por isso mesmo exigem agora atenção. Uma atenção inteligente, e não apenas voltada para o "mistério" do "estranho" oriente.

Opinião 46, 24 de setembro a 1 de outubro de 1973

SUED, DAREL, IBERÊ E ARAÚJO

A galeria (Grupo B) recentemente provocou um *frisson* no sensível círculo de artes plásticas expondo o acadêmico Oswaldo Teixeira, em mais uma manifestação por conta da atual "onda de nostalgia". A exposição com quatro gravadores (Darel Valença, Eduardo Sued, Iberê Camargo e Octávio Araújo) que agora apresenta tem pelo menos um aspecto positivo: marca o reaparecimento em circuito comercial de um artista importante: Eduardo Sued.

Divididos em quatro salas, os artistas em questão estão na verdade separados por muito mais coisas do que as concretas paredes da galeria, inclusive na qualidade. O surrealismo escatológico de Octávio Araújo, por exemplo, está longe de evitar os tradicionais clichês do gênero. Apesar do excelente nível gráfico, seus trabalhos pertencem à vasta série de produções que parece ter herdado do Surrealismo apenas a aparência escandalosa, mas não a inteligência explosiva.

Se o problema com as gravuras de Araújo é o de não conseguirem se definir em meio a tantas obras com o mesmo espírito, o dos trabalhos de Darel é exatamente o oposto: eles parecem descansar sobre um estilo excessivamente cristalizado, num curioso, mas muito frequente processo de auto-imitação. Como se o artista, após conseguir o seu famoso traço sutil e de muita mobilidade, se limitasse a reproduzi-lo sem maiores preocupações.

POÉTICA SIMETRIA

Iberê Camargo é um artista cuja concentração nem sempre foi bem recompensada. Mas com os carretéis que povoam obsessivamente sua imaginação já há alguns anos, ele consegue muitas vezes uma produção poética. A preocupação essencial de Iberê parece ser a de registrar os traumas, delicados ou violentos, que sofre a matéria. A tarefa do espectador seria então a de interrogar com atenção esses

movimentos na matéria, buscando não a sua eventual "beleza", mas a compreensão de seu percurso.

As gravuras de Eduardo Sued, e não apenas por serem as únicas "coloridas", são as que chamam maior atenção. Apesar de sua extrema limpeza e técnica excepcional, verifica-se logo que elas exigem muito mais do que essas constatações para serem olhadas. Pode-se talvez afirmar que a grande força desses trabalhos é a de parecerem indefiníveis. A simetria, o aparente rigor geométrico existem neles justamente para desmentir a idéia de espaço, a idéia de uma organização fechada.

Desse paradoxo de uma simetria "aberta" e da presença de cores que escapam milagrosamente à poluição visual que somos obrigados a suportar, pelo simples fato de nos locomovermos entre anúncios de toda espécie, os trabalhos de Sued tiram seu registro poético. É uma arte cuja aparência "agradável" não prejudica sua inteligência, que está além de qualquer inteligência verbal.

Nota - Sobre o livro reunindo gravuras dos quatro artistas, editado pela Nova Fronteira, e cujo preço é de 100 cruzeiros, deve-se destacar não só o cuidado com que foram feitas as reproduções, como a própria idéia de uma galeria editar um livro - e não apenas um catálogo - com seus artistas. Sem discutir intenções - que no caso poderiam ser mais do que discutíveis - é fácil constatar a necessidade de livros como esse em qualquer país que pretenda profissionalizar a arte.

Opinião 46, 24 de setembro a 1 de outubro de 1973

DIRETOR DE BIBLIOTECA OU INSPETOR DE GALINHAS

Um pouco antes de sua queda, em 1955, Juan Domingo Perón ainda teve tempo para tomar uma medida curiosa contra o escritor Jorge Luis Borges: retirou-o de seu cargo de diretor da Biblioteca Nacional, nomeando-o oficialmente Inspetor de Galinha. Tornou-se histórico esse conflito entre um homem cuja obra muitos consideram revolucionária, e de idéias indiscutivelmente conservadoras, e o político cuja principal característica é a indefinição.

Embora já se tenha dito que a História não se repete, a não ser como farsa, as circunstâncias parecem semelhantes. Não só Borges está reinstalado como diretor da mesma biblioteca, como principalmente Perón detém o poder outra vez. A cena, portanto, é propícia para um novo *arreglo*. E os rumores, ou mais que rumores, já começam a aparecer: Borges seria substituído pelo político radical Jorge Faría Gómez em breve, já tendo inclusive entrado com seu pedido de aposentadoria.

A opinião que Faría Gómez faz de seu possível predecessor é, em uma palavra, implacável. Para ele, a cegueira de Borges o teria deixado apenas com uma percepção mágica - a auditiva - e naturalmente sem olhos para a realidade como ela é. Não é difícil ver nessa declaração uma ponta, longa e afiada, de ironia. Nem mesmo a correção e honestidade com que o velho escritor se comportou durante o exercício do cargo - recusando-se a aceitar as viagens e todos os eventuais benefícios a que tinha direito - parecem estar influenciando no processo de sua substituição. Espera-se apenas que a reputação de Borges, que de 1955 para cá se tornou mais e mais universal, leve Perón a agir com mais discrição. E que Borges não venha novamente a ser nomeado para cargos exóticos, e possa voltar sereno para casa para imaginar suas geniais histórias labirínticas. Espera-se também que cuide mais de suas declarações públicas que costumam desmentir a inteligência de sua obra.

Opinião 47, 1/8 de outubro de 1973

O discreto provocador de escândalos

O nome de Marcel Duchamp está longe de ser conhecido pelo grande público. Pensando em arte moderna invariavelmente lhe vem à mente os nomes de Picasso e Matisse, quando muito o de Paul Klee. E no entanto para entender grande parte da produção artística da segunda metade do século, Duchamp é mais importante que todos esses artistas, cuja arte de uma forma ou de outra parece hoje especificamente ligada às primeiras décadas desse século.

Para começar, Duchamp foi o mais autêntico profeta de tendências recentes como a Pop Art e a Arte Conceitual: os ataques ao que chamava arte retiniana (preocupada apenas com aspectos óticos) e a preocupação de que cada obra sua tivesse uma certa proposta conceitual eram feitos, nas décadas de 20, 30 e 40, quando os artistas estavam concentrados sobretudo na tarefa de renovar a linguagem plástica. À margem deles, e com sutil inteligência, Duchamp encontrava ao acaso objetos aos quais dava o nome de *ready-made*, expondo-os da maneira como os achava.

Além disso, ele foi um consciente, e paradoxalmente discreto, provocador de escândalos. Quando o tema do nu estava banido pelo dogma do Cubismo, Duchamp não pensou em outra coisa senão em pintar um quadro cubista exatamente com este tema - e o seu *Nu descendo da escada* acabou se tornando um clássico. Pouco depois, em 1913, ele teve um ato tão pueril quanto fundamental na arte do século XX: colocou em exposição um mictório com a inscrição *Fountain*. Comparado a esse gesto, pintar bigodes na Mona Lisa, o que fez pouco depois, era até certo ponto respeitoso.

Mesmo sua principal obra, na qual trabalhou durante oito anos, Duchamp não abandonou a irônica distância que sempre manteve em relação aos seus trabalhos: quando a lendária *A Noiva despida por seus Celibatários Mesmo* (*La Mariée Mise-à-Nu par ses Celibataires, Môme*), mais conhecida como *O Grande Vidro* (*Le Grand Verre*), rachou ao ser transportada para um museu, sua reação foi exatamente oposta à esperada. Sorrindo, ele comentou: finalmente acabei.

Por tudo isso a idéia de uma *Retrospectiva Marcel Duchamp*, atualmente no Philadelphia Museum, pode parecer uma contradição. É que Duchamp, mais do que qualquer outro de sua geração, suspeitava desse conceito clássico de arte que

incentiva manifestações como retrospectivas, etc. Mas se estivesse vivo - ele morreu em 1968 - é quase certo que concordasse ironicamente com a iniciativa. 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 estreitas frestas pode-se ver algo - ou nada? - que está dessa vez literalmente fora do domínio da aparência.

Opinião 47, 1/8 de outubro de 1973

Em busca de um Proust "purificado"

É fácil antecipar a repercussão e o sucesso de livreria de *Monsieur Proust*, escrito pela camareira e confidente do escritor, Céleste Albaret, atualmente com 81 anos. O livro, que sairá esta semana na França, pretende dizer a verdade sobre a vida particular do sutil escritor, famoso principalmente pela sensibilidade para captar os desejos e sentimentos da aristocracia francesa do início do século.

Um espírito sofisticado, Proust foi muito mais do que um escritor inteligente, criador de uma linguagem pessoal. Mas, assim como o título de sua obra *A la Recherche du Temps Perdu* serve hoje como velho recurso para jornalistas sem imaginação, também a complexa personalidade "proustiana" passou a ser sinônimo de tudo quanto se refere a sofisticadas futilidades. E seu homossexualismo, motivo de refinadas ironias.

A julgar pelos extratos de *Monsieur Proust*, publicados recentemente pela revista *Nouvel Observateur*, não convém esperar do livro nenhuma crítica a esses inevitáveis desvirtuamentos que, ao longo dos anos, sofreu a figura de Marcel Proust. Pelo contrário, ainda que de uma maneira inocente, parece incentivá-los. Primeiro, transparece claramente a necessidade de Céleste - resultado sem dúvida de uma anacrônica mentalidade moralista - de "salvar" a reputação de seu antigo patrão. Quanto ao famoso caso Agostinelli, o motorista de Proust que seria também seu amante, Céleste apresenta uma versão hollywoodiana: Proust teria pago a ele um curso de pilotagem de avião por pura generosidade, e a brusca partida de Agostinelli foi atribuída à sua mulher, que simplesmente não se dava bem em Paris.

Com respeito ao "hotel para homens" que Proust teria financiado, Céleste pretende deixar claro o nojo de seu patrão pelo lugar, afirmando que o escritor costumava se perguntar tristemente como alguém poderia frequentá-lo. Seu interesse em relação aos clientes - a maioria políticos e homens de posição - seria exclusivamente literário. *Monsieur Proust* também fará as delícias de todos os que tenham o gosto por detalhes intimistas e pelas reações do escritor às coisas do dia-a-dia.

Com o auxílio de sua leitura não será difícil imaginal Proust deitado na cama, descansando de sua torturante asma, nem mesmo reconstituir o seu cotidiano. O que esse sentimental depoimento certamente não traz é o relato das posições de Proust em

relação à literatura e ao sexo, por exemplo. Se qualquer biografia deve se esforçar para ser uma fotografia nítida de alguém, esta de Céleste Albaret parece mais um pálido retrato impressionista, antes preocupado em criar uma certa atmosfera do que propriamente em reconstituir os traços do rosto de Marcel Proust.

Opinião 49, 15/22 de outubro de 1973

W.H. Auden (1907-1973)

Há um certo tipo de escritores que, embora certamente pensem em seus leitores, não estão preocupados com uma receptividade imediata. Nem sequer trabalham neste sentido. Mas há outros, como o poeta inglês W.H.Auden, morto recentemente em Viena aos 66 anos, para quem a comunicação é fundamental, e que se transformam muitas vezes em porta-vozes de suas gerações. Este foi o caso de Carlos Drummond de Andrade entre nós, e o de W.H.Auden para os ingleses.

Embora vivendo em Nova York desde 1939 - o que lhe valeu a acusação, dos ingleses naturalmente, de estar fugindo da guerra - Auden permaneceu até a sua morte o poeta mais representativo da consciência intelectual de seu país. E, ao contrário de muitos outros, que conquistam esta posição graças a uma imagem como homem, ele se recusou a misturar sua vida com sua produção poética. Fortemente influenciado pelos utópicos em sua juventude, Auden sempre considerou a arte como algo impessoal. "Todo poema é uma tentativa de apresentar uma analogia de um estado paradisiaco no qual Liberdade e Lei, Sistema e Ordem, estão unidos em perfeita harmonia."

Ele não é, no entanto, um "poeta nas nuvens": muitos de seus poemas, os mais conhecidos, são expressamente políticos. Na década de 30, principalmente, ele construiu uma segura reputação de profeta social que talvez tenha permanecido como sua principal característica. Muito embora recentemente declarasse numa entrevista que seus poemas desse período "não tenham salvo sequer um judeu da câmara de gás. Desde então, passei a duvidar da validade dos escritos políticos dirigidos. As únicas coisas que funcionam nessas ocasiões são reportagens verdadeiras para que as pessoas saibam o que está acontecendo".

Desde um pequeno e obscuro *Poems* (1930), W.H.Auden publicou numerosos livros de poesia, como *New Year Letter* (1941) e *The Sea and The Mirror* (1945), e peças de teatro como *The Dog beneath the Skin* e *The Ascent of F6*, além de ser um dos mais ativos editores de poesia da língua inglesa. W.H.Auden era cidadão norte-americano desde 1946 e professor de poesia em Oxford, e ultimamente dividia seu tempo entre uma pequena casa de campo na Áustria e um apartamento em Nova York. Apesar das frequentes visitas à Inglaterra, ele recusava-se a morar em seu país natal por achar que ali o meio intelectual parecia um círculo familiar. Um tipo de relação que não lhe agradava.

Opinião 49, 15/22 de outubro de 1973

O MODERNO ACADÊMICO

O termo acadêmico tem sido utilizado para designar um certo tipo de artistas cuja arte, em pleno século XX, ainda apresenta características anteriores ao Impressionismo, movimento que no final do século passado deu início ao processo de transformação que resultaria na arte moderna. A rigor, no entanto, este termo não tem aplicação fixa. Mais do que à aparência das obras, ele se refere à concepção do artista e à inteligência que ele coloca em ação para realizar o seu trabalho.

Por isso o termo acadêmico talvez possa ser usado com relação ao artista húngaro, radicado na França, Vitor Vasarely. É exatamente porque, apesar da novidade de suas soluções plásticas, a arte de Vasarely parece propor apenas uma agradável contemplação. Não há nela uma inteligência introspectiva, muito menos uma proposição crítica. Desse modo, ao espectador cabe a tarefa, afinal acadêmica, de acompanhar pacificamente os jogos óticos que Vasarely agora programa com o auxílio de um computador eletrônico.

A exposição *Vasarely, Ses Maîtres, Ses Amis* (sessenta serigrafias), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, pretende reconstruir parcialmente a trajetória dessa tendência ótica da qual Vasarely seria o ponto culminante. Os mestres e amigos de Vasarely, no caso, são 15 artistas entre os quais Josef Alberts, Hans Arp, Sonia Delaunay e Auguste Herbin. O mínimo que se pode dizer, no entanto, da aproximação de nomes como os de Alberts, Arp e Sonia Delaunay ao de Vasarely é que ela se deve muito mais ao gosto desse último pela arte daqueles do que propriamente por alguma semelhança entre os seus trabalhos.

A obra de Josef Alberts - representada na exposição por três poéticas gravuras - podem (sic) bem ser considerada o oposto da de Vasarely. Enquanto este procura a diversidade infinita de formas e cores, através de operações combinatórias que exigem agora um cérebro eletrônico devido à sua complexidade, o artista alemão radicado nos Estados Unidos ficou famoso por sua concentração sobre uma única figura: o quadrado. Com este quadrado apenas Alberts permite ao espectador uma reflexão muito mais consequente, sem dúvida, do que as decorativas construções estruturais de Vasarely.

O caso de Hans Arp seria ainda mais estranho. Ligado tanto ao abstracionismo quanto ao Surrealismo, o artista alsaciano (morto em 1966) teve uma trajetória pessoal que seria difícil conciliar com a de Vasarely. O que certamente interessou a este foram as formas criadas por Arp e que estão bem representadas nas cinco serigrafias expostas no MAM. Também os trabalhos de Arp estão longe de se esgotar por seus elementos óticos, o mesmo ocorrendo com as três gravuras de Sonia Delaunay -

"retratos abstratos dos poetas Arthur Rimbaud, Mallarmé e do romeno Tristan Tzara. Se realmente Alberts, Arp e Delaunay foram os mestres de Vasarely, então talvez sejamos obrigados a concluir que ele foi um mau aluno.

ARTE SOCIAL?

Os outros artistas, os amigos de Vasarely, são mais ou menos seus seguidores, à exceção de Auguste Herbin, mais velho do que Vasarely e que realmente o influenciou. Nessa até certo ponto cansativa paisagem ótica, é interessante atentar para os trabalhos do teórico Michel Seuphor, um dos mais conhecidos na Europa. As três gravuras presentes no MAM são exemplares: mostram como é insuficiente o conhecimento teórico para a produção artística, servindo muitas vezes até como uma barreira. No caso de Seuphor, além evidentemente de suas preocupações óticas, fica clara a presença, incômoda para o espectador, de Paul Klee.

Mas uma exposição de Vasarely é sempre uma oportunidade para se colocar em discussão algo além de seus trabalhos: a idéia de uma *arte social*, integrada no meio-ambiente e aberta a todas as pessoas, defendida pelo artista em seus escritos (*Notes Brutes, Plasti-Cité*). É claro que, em princípio, a integração arte-ambiente e a própria possibilidade de uma arte social é, pelo menos, desejável. Mas é claro também que esta integração não significa exatamente apenas decorar aeroportos e salas de conferência. Principalmente quando se sabe que a função dessa decoração está longe de ser artística, e que, dependendo do trabalho do artista, ele não poderia fazê-lo. Que para isso ele talvez tenha que ser agradável, pouco agressivo. Pode-se perguntar então se a possibilidade de uma arte social, aberta a todos, não dependeria fundamentalmente das condições desta sociedade. E se, na ausência dessas condições, se poderia praticá-la de uma forma honesta.

Vasarely, Ses Maîtres, Ses Amis, entretanto, tem um valor indiscutível: o de informar o público brasileiro (a exposição será apresentada também em Brasília, São Paulo e Salvador) sobre uma tendência importante - o construtivismo abstrato - e um artista que, queira-se, ou não, tem que ser levado em conta dentro da situação atual das artes plásticas. Além disso, embora com menos destaque, a exposição permite que se veja Alberts, Arp e Delaunay que, como aqueles brilhantes coadjuvantes de alguns filmes, acabam roubando a cena da estrela principal.

Opinião 51, 27 de outubro a 3 de novembro de 1973

GIACOMETTI, DUBUFFET, BACON E KOONING

A exposição *Quatro Mestres Contemporâneos* (Museu de Arte Moderna do Rio, até 4 de novembro) não é apenas a mais importante do ano: é uma das poucas oportunidades recentes dadas ao público do Rio e de São Paulo (ela estava no Museu de Arte de São Paulo) para um contato com artistas realmente fundamentais dentro da arte moderna. E não somente através de obscuros e esparsos trabalhos, mas de algumas de suas obras mais representativas.

Alberto Giacometti, Jean Dubuffet, Francis Bacon e Willen de Kooning ocupam posições muito nítidas na arte do século XX. E a tal ponto que pretender, como formula o catálogo, dar um tema central - o tratamento da figura humana - a uma exposição que reúne os quatro parece ingenuidade. É claro que o trabalho de cada um tem muito mais coisas do que a mera ilustração da figura humana. Algumas das características dos quatro mestres:

O suíço Alberto Giacometti tem sido chamado de o Kafka das artes plásticas, numa analogia talvez fácil demais. Dos quatro expositores, ele é o único cuja arte está ligada também à primeira metade do século: desde a década de 30, quando ele associou-se ao Surrealismo, suas inquietantes figuras estão entre as principais esculturas modernas. Com o seu desligamento do Surrealismo, e a partir de uma forte influência teórica do Existencialismo, Giacometti se concentrou na busca de uma expressão quase clássica e atemporal para a angústia humana. O testemunho do sucesso dessa busca são as figuras delgadas, soberanamente dignas em seu desespero, que podem ser vistas no MAM. A peça *Homem Andando*, em tamanho natural, poderia sintetizar a arte de Giacometti: colocada à entrada da sala onde estão reunidos os trabalhos do escultor, ela lembra ao mesmo tempo uma múmia e alguém que se dirige apressado a algum lugar. Parece ao mesmo tempo andar em direção a algo determinado e ser vítima de uma desorientação definitiva.

LOUCOS E CRIANÇAS

O francês Jean Dubuffet, embora tenha nascido no mesmo ano de Giacometti - 1901 - somente na década de 40 começou a pintar profissionalmente, chocando o público com a utilização de todo tipo de material em suas telas e dando origem a um movimento que ficou conhecido como L'Art Brut. Além de introduzir sistematicamente materiais pouco "nobres" na textura da tela - e de uma maneira muito mais truculenta que a dos *papiers collés* do Cubismo - L'Art Brut valorizava também a arte dos loucos e das crianças.

Olhando para os seus trabalhos no MAM percebe-se que ele foi um dos poucos artistas a prestar atenção às palavras de Paul Klee, que recomendava o estudo das criações dos loucos e das crianças: a partir do momento em que segura o pincel ou o lápis, Dubuffet parece dispor da mesma liberdade das crianças e da mesma imaginação dos loucos.

O "caso" Francis Bacon é um dos mais estranhos da arte contemporânea. Asmático e jogador inveterado, o pintor irlandês operou um quase milagre: usando uma técnica até certo ponto tradicional e concentrado sobre a figura humana de uma forma que já não parecia possível ele acabou se transformando num artista tão importante quanto necessário. Seus numerosos retratos baseados na tela de Velásquez representando o papa Inocêncio X, dos quais dois estão presentes no MAM são exemplos do pesado desespero que é a marca registrada da arte de Bacon.

CONTINUANDO PICASSO

O holandês radicado nos Estados Unidos Willen de Kooning foi, ao lado de Jackson Pollock, um dos criadores da Action Painting, que revalorizava o automatismo do gesto de pintar, a exemplo de algumas técnicas orientais. Emigrado para a América do Norte em 1926, de Kooning foi um dos principais representantes do Expressionismo Abstrato ali surgido após a Segunda Guerra Mundial. Por isso, suas frequentes incursões pela figuração, embora impossíveis de serem consideradas acadêmicas, foram criticadas pelos "defensores" de uma pura arte abstrata. O tempo se encarregou de silenciar essas críticas e de colocar essas produções no devido lugar: a importante série *Woman* iniciada em 1950, pode hoje ser olhada como uma inteligente continuação do processo de dilaceração da figura levado a efeito por Pablo Picasso. A representação de Kooning no MAM tem ainda duas esculturas recentes que marcaram o reparcimento do artista após um período de aparente estagnação.

Reunindo quatro artistas tão importantes, cada um com uma representação numerosa e expressiva, a exposição do MAM vai evidentemente muito além do caráter didático, ainda necessário para nós. Ela consegue mesmo mostrar o percurso de Giacometti (morto em 1966), Dubuffet, Bacon e de Kooning (ainda vivos) e a sua aventura intelectual. E, sem dúvida, entre outras coisas, mostrar também as peripécias por que passa a figura humana em nossa época.

Opinião 51, 27 de outubro a 3 de novembro de 1973

VASARELY, MAIS VASARELY

A moda Vitor Vasarely parece afinal ter chegado ao Rio. Em duas semanas, duas exposições do artista húngaro: a primeira, no Museu de Arte Moderna (ver OPINIÃO número 49) e agora outra na Livraria Carlitos, com 14 serigrafias e três objetos cinéticos em homenagem a Johann Sebastian Bach. Enquanto a mostra do MAM interessava sobretudo pela presença, ao lado de Vasarely, de artistas como Alberts e Arp, esta última tem um aspecto nada desprezível: os trabalhos apresentados são os últimos feitos por Vasarely, ainda neste ano de 1973, permitindo assim uma análise da sua arte *agora*.

É fácil explicar o interesse de Vasarely por Bach. Entre as características do compositor barroco está justamente uma genial inteligência combinatória - típica da técnica de contraponto usada na época e que consiste na coexistência, com o mesmo valor musical, de duas ou mais melodias - que parece ser a preocupação essencial do artista húngaro. Evidentemente, enquanto Bach combinava sons, Vasarely maneja formas e cores. O que parece difícil creditar a Vasarely não é a sua indiscutível força combinatória, mas precisamente a expressividade que se pode encontrar na música de Bach, talvez porque ela não seja apenas o resultado de combinações mecânicas.

O mais importante da exposição *Jean Sebastien Bach* é que ela pode atualizar o debate sobre a obra de Vitor Vasarely no Brasil, onde frequentemente se discute com informações atrasadas e parciais. Em relação aos grandes artistas, mesmo os contemporâneos, somos quase sempre indefesos e ávidos espectadores de obras esparsas, muitas vezes sem importância. Quanto a Vitor Vasarely, a questão é saber, não se é válido ou não um artista utilizar um computador eletrônico - ingênua objeção que se costuma fazer - mas se o resultado que ele obtém é apenas agradável ou tem alguma coisa a mais. A menos que se pense que a função da arte é apenas a de servir como mais um espetáculo, como o mar ou o pôr do sol, agradável aos olhos.

Opinião 52, 3/10 de novembro de 1973

A PINTURA CRITICA A PINTURA

O nome de Rubens Gerchman costumava aparecer, na década de 60, quase que necessariamente ao lado dos nomes de Antonio Dias, Roberto Magalhães, Carlos Vergara e Pedro Escosteguy. Juntos, em 1966, eles fizeram uma exposição (na extinta galeria G4) que serviu para lançá-los como um grupo de vanguarda do Rio de Janeiro. Ligados teoricamente ao Novo Realismo, movimento patrocinado pelo crítico francês Pierre Restany, esses artistas tinham na prática diferenças sensíveis. Que o tempo se encarregou de acentuar, levando-os a seguir um caminho próprio.

A arte de Gerchman, cujos 10 anos de atividades estão agora sintetizados no MAM, nunca teve a força introspectiva que se pode encontrar nos trabalhos de Magalhães e Dias. Talvez por nunca ter se proposto a isto, voltada quase sempre para uma atuação mais crítica e objetiva. E é certamente em função dessa perspectiva que se deve olhar o seu desenvolvimento, desde uma fase inicial quase panfletária - cujos melhores exemplos talvez sejam as *Caixas para Morar* - até a tentativa de uma arte mais intelectual que é fácil notar agora.

Prêmio de Viagem do Salão Nacional de Arte Moderna de 1967, Rubens Gerchman viveu em Nova York todo esse tempo, o que para um artista do seu tipo é muito importante: antes de tudo um hábil manejador de informações, preocupado com a elaboração de mensagens, ele pode tirar daí o indispensável *feed-back* - termo técnico que na Teoria da Comunicação, significa a realimentação constante de informações - para a sequência de seu trabalho. E Nova York, além do seu amadurecimento pessoal, parece ter ensinado a ele algumas lições, como por exemplo a de suspeitar da eficácia da comunicação direta. Gerchman passou a dividir, sem dúvida, daquelas formulações críticas explícitas que o caracterizavam, mesmo em sua *Cartilha Superlativa*, uma fase mais elaborada em que colocava palavras construídas em acrílico, de tamanho gigantesco, no meio do próprio objeto que essas palavras exprimiam. (Um objeto representando a palavra *Ar*, por exemplo, era exposto ao ar livre).

METAPINTURA?

A última seção da mostra no MAM reúne os trabalhos mais recentes do artista, suas novas propostas. Eles dão conta sobretudo de uma mudança nos seus interesses

teóricos, que parecem agora se concentrar na facção mais "mental" da Pop-Art, cujo principal representante talvez seja Jaspers Johns. E é até certo ponto fácil notar que as questões de Gerchman, no momento, são semelhantes: após criticar as situações, ele agora preocupa-se, como Johns, em criticar as linguagens, os códigos, como dizem os técnicos em comunicação. Em especial, Gerchman procura criticar sua própria linguagem: a da pintura.

Num trabalho que ficou célebre, chamado *The Critic Sees*, Jaspers Johns ironizou o tradicional papel do crítico de artes plásticas, representando-o com um par de óculos e uma boca entreaberta apenas. Uma tela que o próprio Gerchman considera a mais importante do período atual tenta uma crítica semelhante, mas desta vez dirigida ao próprio ato de pintar e também à aura sagrada que cerca a chamada obra de arte. Esta tela - *Splendor Solis* - tem pregada em sua superfície uma pequena tela onde, por sua vez, está amarrado um saco plástico contendo as sobras do material de pintura que foi utilizado para a realização dessa mesma obra. Para usar ainda uma vez um termo da teoria da comunicação, e também um problema epistemológico dos mais discutidos, o que o artista tentou foi criar uma *metalinguagem*, ou seja, uma linguagem que possa criticar uma outra linguagem.

O que pode dificultar a compreensão do plano geral da proposta de Gerchman é o fato dela estar visivelmente no início, apontando para algo que não está ainda explicitado o suficiente. Resta saber se essa proposta ficará nesse mesmo plano, ou se afinal se aprofundará numa forma cada vez mais pessoal. Para um artista que parece ter sempre se proposto muito mais a uma utilização passageira de informações objetivas do que à elaboração pessoal, esta pode vir a ser a verdadeira mudança.

Opinião 53, 9 de novembro de 1973

RONALD LAING: TERAPEUTA OU PROFETA?

Há cerca de 10 anos com os livros *O Eu Dividido* e *O Eu e os Outros*, o psiquiatra inglês Ronald Laing acertava um violento soco que poderia ser localizado na ponta do queixo, ou na boca do estômago da psiquiatria tradicional. Teses até então sólidas como a muralha da China - *a de que a palavra do louco era destituída de razão, por exemplo* - eram pela primeira vez contestadas, pelo menos por alguém que pertencesse ao círculo psiquiátrico.

Ao acusar de autoritária a relação médico-paciente na psiquiatria tradicional, Laing o fazia enquanto psiquiatra praticante. Daí, talvez, o incômodo. E a quase obrigação de se levar em consideração suas amargas palavras. Com o auxílio de um discípulo ainda mais radical, David Cooper, Laing conseguiu tornar a antipsiquiatria um movimento conhecido em todo o mundo, chegando mesmo a determinar modificações na prática psiquiátrica de muitos países.

A publicação agora na Inglaterra do ensaio *Laing de Edward Z. Friedenberg*, na série Fontana Modern Masters (que já focalizou também Marcuse, McLuhan e Norman Mailer), vem provar pelo menos uma coisa: Laing está hoje naquela perigosa faixa onde as pessoas são objeto de teses universitárias. Ou seja, onde as suas idéias passam a entrar em contato com um número muito maior de pessoas e, naturalmente, a ficar muito mais sujeitas a distorções. Exatamente agora, após uma viagem ao Ceilão à qual não faltaram as tradicionais sessões de meditação com algum sábio, Laing parece ter mudado alguns de seus pontos de vista, senão seus próprios conceitos. E, pelo menos para o crítico Anthony Storr do *Sunday Times*, abandonando a sua posição de terapeuta, assumindo uma outra menos consistente: a de profeta.

Isso se revelaria sobretudo por uma visão idealista da sociedade moderna, interpretando seus conflitos não como o resultado das forças concretas nela em jogo, mas como uma espécie de "queda" causada por alguma fraqueza intrínseca. A menos que já estejam em ação os fluidos místicos sutilmente exalados pela meditação com sábios cingaleses, parece difícil conciliar esta visão de Laing com a sua posição, pelo menos a sua antiga posição, diante da esquizofrenia. Contra o conforto dos rótulos, e o aspecto muitas vezes arbitrário do diagnóstico, ele reclamava a observação sem preconceitos do comportamento do louco, a atenção respeitosa às suas palavras.

Opinião 54, 19 de novembro de 1973

EXPLOSÃO DE MERCADO E CRISE DE CRIAÇÃO

O mercado de arte no Brasil vive atualmente dias de explosão. As galerias de arte proliferam, as vernissages tornam-se pontos de reuniões de elegância fazendo lembrar uma certa *belle-époque*, os preços nos leilões atingem cifras inéditas, artistas que representaram marcos da pintura brasileira começam a fazer concessões ao gosto do momento e os preços chegam à relativamente absurda casa dos 100 mil cruzeiros.

Aparentemente, a especulação, em seus variados sentidos, instalou-se. A alta da Bolsa no Brasil nos anos 70 a 72 gerou um subproduto: a especulação no mercado de arte. Parece que uma parte dos imensos ganhos de capital passou a ser aplicada em obras de arte. De repente, ficou na moda comprar quadros e ter um Portinari na sala de visitas passou a ser tão importante quanto ter um Mercedes último tipo na porta. Os decoradores passaram a frequentar galerias procurando a mulata do Di Cavalcanti que combine com o estampado do sofá da sala principal da cobertura. Os preços de Tarsila, Segal, Portinari, Ismael Neri, Vicente do Rego Monteiro e Volpi, a maioria nomes quase desconhecidos dos leigos até três anos atrás, subiram espetacularmente num prazo muito curto. Ismael Neri, por exemplo, o importante pintor da década de 20, que morreu cedo e deixou obra pequena, foi redescoberto por volta de 67, época em que seu óleo era vendido por 800 cruzeiros. Hoje, qualquer obra sua vale entre 50 e 100 mil cruzeiros e uma delas foi vendida no ano passado a um conhecido empreiteiro por Cr\$ 276 mil (mais taxas e comissão do leiloeiro).

Como decorrência da valorização a compra da obra de arte passou a ser olhada principalmente como investimento. Criou-se um tal clima de especulação que investidores passaram a considerar a compra de uma Tarsila com a mesma cabeça fria com que compram um terreno na Avenida Vieira Souto. A demanda é tão voraz que a qualidade da obra adquirida deixou de ser importante, de maneira tal que, dadas as dimensões, o tema e as cores, qualquer *marchand*, por telefone, sabe o valor de determinada obra.

Como decorrência do *boom* surgiram fortes e organizadas empresas no setor, que através de exposições e leilões passaram a vender em larga escala. Não é incomum que num leilão de três dias o faturamento chegue a 3 milhões. O mercado agora organizado insiste no termo investimento e recentemente uma grande empresa de São Paulo anunciava: "Compre um quadro de em 10 prestações mensais de 250 cruzeiros e estará fazendo um ótimo investimento". Já existe mesmo uma galeria no Rio que fornece a seus clientes um certificado de recompra, garantindo a devolução do capital por ele investido.

Como consequência do *boom* numerosos artistas, novos ou antigos, bons ou sofríveis, foram lançados criando-se um verdadeiro mercado secundário, geralmente de seguidores, imitadores ou diluidores dos grandes nomes. Assim, se tem notícia de que recentemente um artista preparou uma exposição de 50 quadros em menos de dois meses. E vendeu quase tudo. Surgiu até uma curiosa figura, a do pintor que só vende em leilão, em geral artistas menores que fazem uma pintura agradável e comercial e que são adquiridas por incautos, ou não, investidores. Parece também que algumas galerias encomendam a seus artistas paisagens, naturezas mortas ou gatos (gato vende muito, especialmente se tem grandes olhos amendoados) de tamanho pequeno para médio e de preferência com muito vermelho (quadro em que predomina o preto, por exemplo, é mais difícil de vender).

O que tem a ver todo esse movimento, aparentemente tão natural, com as questões fundamentais da arte, especialmente de algo que vagamente chamaremos de arte brasileira? Para entender possíveis ligações entre esse mundo pragmático dos negócios e o universo no mínimo menos mercantil da teoria é preciso ver que neste campo há também uma crise, digamos, uma explosão teórica. Em 1936, Walter Benjamin, filósofo da escola de Frankfurt, companheiro de Adorno e Marcuse, diagnosticava a crise da obra de arte única - o quadro único, por exemplo, sem reproduções - autêntica, sacralizada, num momento em que o mundo moderno se abre para os meios de produção em série e reproduções técnicas. As formas de expressão feitas para serem reproduzidas - como a fotografia, o cinema, etc. - formas modernas exatamente por prescindirem do "original", golpeariam de certa forma o que ele chama de "aura" da obra única que determina uma relação ritualística, de culto à obra. Segundo Benjamin, a emancipação da obra de arte do que seria sua existência parasitária, imposta por essa função ritual, passa a ser o próprio sentido da arte contemporânea.

Desse ponto de vista, o próprio conceito de arte e a função do artista na sociedade foram colocados em questão. Lentamente, o artista vai perdendo seu *status* de maldito, sua imagem mistificada, e vai se aproximando das massas. A arte perdendo seu caráter contemplativo, característico da estética burguesa, e passa a exigir e propor uma participação efetiva do público. A arte começa a pensar em sair dos museus.

Na década de 60, em todos os setores da nossa cultura houve uma efervescência de movimentos. Em 1965 realiza-se a primeira das mostras *Opinião*, que torna patente o empenho, já observado nos anos anteriores, de volta à figuração. Mas esta figuração está longe daquela outra, acadêmica. Ela é agressiva, crítica, e busca sobretudo produzir no público um outro tipo de relacionamento da obra com o espectador, que não é mais aquela pessoa que se deleita passivamente diante do objeto de arte. A sua influência mais forte é a combatida Pop-Art norte-americana, e um movimento que surgiu na Europa contra o abstracionismo, chamado *Nouveau Realisme*.

Em 1966 outra exposição polêmica, a da galeria G4, com Antonio Dias, Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara e Pedro Escosteguy, iria se converter num marco ainda mais evidente desta tendência. Essa exposição, além de manifestar a sempre tão importante ação de um grupo, revelou o interesse específico de mobilizar e mesmo provocar o público com manifestações agressivas, levando-o a reagir e participar de alguma forma. Entretanto, o grande momento de protesto e tentativa de

reestruturação do conceito de arte foi sem dúvida a exposição no Museu de Arte Moderna do Rio, do movimento Nova Objetividade Brasileira, em 67, quando Oiticica, Gerchman, Antonio Dias, Carlos Vergara, Lygia Clark, Alúcio Carvão, Ivan Serpa e perto de 50 artistas resolveram lançar mão de figuras, símbolos e todo tipo de expressão de massa como histórias em quadrinhos, cartazes, etc., com a finalidade de conseguir uma maior divulgação de suas obras e, conseqüentemente, atingir um custo mais baixo, e naturalmente maior número de pessoas.

Toda a efervescência dos anos 60 acabou se dissolvendo em manifestações esparsas e pessoais. Vivemos hoje, ao que parece, outros tempos. As ações são isoladas, as produções são de tipo independente, basicamente sem uma coordenação orgânica dentro dos demais setores da cultura brasileira. Até fisicamente foi como se os artistas líderes de movimentos na década de 60 se tivessem evadido: Antonio Dias vive na Itália, Hélio Oiticica em Nova York, Lygia Clark em Paris.

Frente a esta situação, onde a obra de arte é vista e manipulada como um bem durável de consumo, ou como uma ação na Bolsa, como reagem os artistas? Compactuam ou não com essa situação? Que tipo de limitações sofre um artista que se pretenda revolucionário?

Orientando uma discussão que abordasse basicamente pontos polêmicos como a situação da arte brasileira, a possibilidade de uma criação individual numa sociedade massificada, a organização profissional do artista e as relações da arte com a sociedade, OPINIÃO procurou alguns artistas que tiveram ou têm uma atuação marcante no quadro das artes plásticas no Brasil - Rubens Gerchman, Cildo Meireles, Eduardo Sued, Waltércio Caldas, Antônio Dias, Roberto Magalhães - e dois atuais fenômenos de mercado, como é o caso de Milton Dacosta (que se recusou a dar entrevista) e Orlando Teruz.

Inquietação e isolamento

Ainda que de forma e por caminhos diferentes a maioria dos entrevistados manifestou uma sintomática inquietação dentro de suas posições. E, se o isolamento em que trabalham parece indiscutível, ficou claro também que eles continuam procurando uma saída mais eficiente do que o mero comercialismo. A exceção de Teruz, alheio ao seu próprio sucesso comercial, mas também a quase todo o resto, todos os outros deram o seu depoimento em função de questões que os preocupam como artista. E nesse ponto mesmo as declarações de Roberto Magalhães, negando qualquer caráter artístico aos seus trabalhos - para ele, "uma escrita toda cifrada, simbólica", de conteúdo esotérico - são significativas. Ainda mais quando se sabe que Magalhães é considerado por muitos como o maior desenhista brasileiro.

Pouca diferença faz se Antônio Dias, por exemplo, se mostra tão preocupado em utilizar todos os veículos de comunicação para fazer sua arte - o quadro para ele é apenas *uma* de suas habilitações - e se Waltércio Caldas e Eduardo Sued se dizem muito mais preocupados com o gesto individual, solitário, de *fazer* sua própria arte. O que talvez seja mais importante é o fato dos três - cujos trabalhos são bem diferentes - pensarem a arte como algo desligado de qualquer conceito de *belo*.

Todos também parecem céticos em relação ao chamado processo de democratização da arte, pelo menos a curto prazo. Gerchman, talvez o mais

preocupado com esta questão, é o primeiro a reconhecer que “o destino da obra, depois que faço, é incontrollável”. E quanto à própria reprodução, vista por muitos como o caminho para se acabar com a aura do objeto único, o artista acha que sua idéia foi desvirtuada, pois as próprias reproduções “acabam virando objeto de luxo, sendo numeradas e cotadas no mercado”, etc.

A impressão geral que fica do depoimento destes sete artistas é que, embora talvez sentindo dificuldades teóricas e práticas mais ou menos semelhantes, eles por motivos vários não parecem ter pensado estas dificuldades em conjunto. Nem entre si, nem com outros artistas brasileiros. Não há, dessa maneira, nenhum consenso geral, nenhum plano de ação. São pessoas isoladas que, à exceção óbvia de Teruz e de Antônio Dias, que vive na Itália, não encontram um ambiente particularmente receptivo - ou pelo menos inteligentemente receptivo - para os seus trabalhos.

Resta saber em que medida a arte que se faz atualmente no Brasil está em condições de satisfazer às necessidades reais do público.

Em primeiro lugar torna-se necessário, para responder a essa pergunta, identificar qual seria esse público: não é evidentemente aquele que visita as galerias em busca de *status* (ter uma pinacoteca ou “entender de pintura” é extremamente elegante) favorecido por um poder aquisitivo alto e que estimula a especulação desenfreada, marca do nosso mercado de arte. Nem tampouco a passarela reduzida de artistas intelectuais. A indiferença do povo, dos universitários e dos jovens em geral à manifestações de artes plásticas é fato indiscutível. Mesmo no museu a frequência é mínima em relação à frequência do cinema, por exemplo. O que este público latente estaria esperando? Um outro tipo de arte mais ligada às massas? A realização das promessas da década de 60? Um tipo mais eficiente e menos elitista de divulgação? Ou uma arte mais atenta aos problemas que afligem este público?

RUBENS GERCHMAN: PARA INTEGRAR A ARTE

Da geração de Antônio Dias e Roberto Magalhães, Rubens Gerchman (31 anos) também passou a ser conhecido a partir da exposição da Galeria G4, em 1966. Ao contrário de seus companheiros, no entanto, Gerchman sempre teve uma intenção crítica explícita, o que sem dúvida contribuiu para popularizá-lo rapidamente. Com as suas Caixas para Morar, principalmente, uma crítica às condições de habitação nas grandes cidades, ele assumiu uma posição de combatividade que passou a distingui-lo de Dias e Magalhães, mais introspectivos.

Prêmio de Viagem ao Exterior do Salão de Arte Moderna de 1967, Gerchman escolheu Nova York para fixar residência. Escolha fácil de entender: para um

artista acima de tudo atento ao movimento de trocas de informações, Nova York é certamente o lugar ideal. O desenvolvimento recente da arte de Gerchman, que pode ser visto em sua última exposição no MAM, parece entretanto afastá-lo um pouco dessa perspectiva: influenciado por partidários de uma arte mais intelectual, ele está preocupado agora em criar uma arte que não seja "um prato feito" e que obrigue o expectador a uma atitude de reflexão.

Arte Brasileira - Atualmente estou trabalhando com telas, discutindo outra vez a tela como linguagem; discutindo a tela, um material já gasto, usado há centenas de anos. Então estou dobrando a tela, cortando a tela, botando corpo por trás dela, isto é, fazendo toda uma discussão em torno da tela como linguagem. O que me interessa são os materiais enquanto linguagem. Hoje há uma evidente desvirtuação do material que não parece mais estar a serviço do artista. (A obra de arte passa a ser entregue ao público não pelo seu valor artístico, mas pelo material de que é feita.) Os materiais vêm como uma amostragem de si mesmos o que resulta num quase catálogo de indústria. Nessa última exposição montei uma sala onde as obras todas convivem dentro de um jardim, e se tem todo tipo de material: areia, pedra, alumínio, madeira, etc., mas não com o sentido de conservação e sim de devolver ao material um certo conteúdo que está desgastado. Por exemplo, minha tela *Splendor Solis* é uma tela amarela, pintada em pinceladas largas, que situa o espectador no meio de uma vibração incrível, apesar das pinceladas possuírem uma certa organização. No meio da tela grande há uma menor com um pacotinho de plástico, que contém o pigmento com que foi pintada. Começa-se então a criar relações de ambiguidade de linguagens, de coisas acontecendo simultaneamente.

No Brasil de hoje não compreendo esse surto de *design*, de *gadgets*, de joguinhos para entreter a burguesia que prolifera. São coisas fáceis que não requerem nenhum tipo de solicitação mais profunda do espectador. Acho às vezes que o que está no caderno dos artistas (projetos) é mais interessante do que o que eles estão produzindo como obra acabada.

Criação Individual - É lamentável, mas falamos mesmo é para 10 pessoas. E isso aparentemente contraria o sentido de minha obra que seria aberto. Mas tenho que assumir a contradição, acho que de um estágio cultural. Me acusam de estar ficando muito intelectualizado. Mas não posso fazer concessões. O que me interessa sobretudo é a ambiguidade. Existe cada vez mais uma distância entre o público e o que você propõe porque o público vem armado de uma bagagem conhecida. Sabendo disso eu proponho, por exemplo, um sistema *ready-made* de palavras e o público é que vai acionar esse sistema. Assim não estou dando um prato feito: o público é que vai dar o sentido daquilo. O que você traz para mim é o que vai receber.

Arte e Indústria - Desde 65 começamos a pensar na democratização, na reprodução em série, na obra multiplicada, na serigrafia, mas foi tudo desvirtuado. O que se estava querendo era um objeto no sentido mais social, mais político, realmente de grande alcance. Me lembro que eu vendia gravura a 5 e 10 cruzeiros. Mas não fomos levados a sério. As obras foram consideradas reprodução: "Não estão fazendo gravura, estão fazendo cartaz". E foi financiado por nós, e ninguém aguenta financiar indefinidamente uma coisa que não está dando certo. Fiz 200 exemplares da *Bela Lindonéia* para lançar com o disco da Nara Leão. Mas as coisas firaram. E a noção de reprodução virou na verdade objetinhos de luxo, numeradíssimos, caríssimos e na

maioria das vezes importadíssimos. Ou então o acrílico, esse material que é uma praga, que está inclusive sendo usado querendo competir com o vidro, recebendo polimento, etc. E seu sucesso vem da falsa necessidade que se tem de ter as coisas bem acabadas, de ter coisas em que se vê refletido, muito chique. O acrílico vai virar meio jóia, eu tenho horror ao acrílico.

O artista hoje tem que achar sua saída. A integração com a indústria é difícil. Quando uma indústria convida um artista para fazer uma encomenda vem logo uma série de limitações. Quando você faz independente, o seu produto não tem colocação no mercado. As documentas, bienais e museus são quase como prisões dos quadros, são quase mausoléus onde as coisas ficam confinadas. O dia em que o artista extrapolar isso, puder ou estiver fazendo obras mais integradas com a vida, essas contradições todas desaparecerão.

WALTÉRCIO CALDAS: A intenção de esclarecer

Até bem pouco tempo atrás, a imagem que se fazia no Brasil da arte da vanguarda estava necessariamente ligada a pesquisas ambientais ou a obras com um óbvio caráter crítico. Tratava-se, em última análise, de atacar o conceito tradicional do belo e de acabar com o conceito tradicional de arte, mas os meios só podiam ser as obras críticas ou de pesquisa ambiental. Seria difícil imaginar um artista que trabalhasse com discretos desenhos figurativos, e que golpeasse essas tradições.

E foi exatamente isto que Waltércio Caldas (27 anos) conseguiu mostrar em sua exposição no MAM, em setembro. Utilizando sóbrias e pequenas caixas, ou pequenos desenhos sem valor plástico, ele desmentiu alguns conceitos que ainda são moeda corrente para a maioria: como, por exemplo, o de que a arte deve necessariamente ter um impacto visual. Se o problema da vanguarda é o de modificar o relacionamento do espectador com a obra, acabando com o mito sagrado da arte, então certamente artistas como Waltércio Caldas pertencem à vanguarda.

"A arte não seria minha preocupação básica. Eu me proponho apenas a articulações de pensamentos". Embora não tenha sido dita com esse objetivo esta declaração pode ser tomada como o contrário do que ainda pensa a maioria de nossos artistas, que diriam: "Eu me preocupo apenas com a arte. Não com pensamentos".

Arte Brasileira - Há uma diferença essencial entre importação que não pressupõe uma elaboração pessoal, e influência, que pressupõe. O erro, por exemplo, estaria em estudar o dadaísmo, no Brasil, sem se lembrar que aqui existiu um programa como PRK 30, talvez tenha sido uma manifestação dadaísta ao nosso modo.

O artista só é regional quando não aprofunda sua arte, que fica presa ao local. Se ele limita sua atenção ao regional, mas o faz de uma maneira verdadeira e profunda, então passa para o plano humano, interessa a todos.

Arte e Indústria - Acho o momento da "criação" individual, ou melhor, o gesto de fazer, importante, esclarecedor. A reprodução em série deve ser necessariamente posterior à produção do objeto. A confusão hoje entre arte e indústria chega ao seguinte ponto: enquanto os processos industriais se esforçam para chegar à perfeição artesanal, as pessoas parecem valorizar cada vez mais nos objetos seu aspecto industrial. Uma certa qualidade artesanal do meu trabalho, por exemplo, é particularmente valorizada. E no entanto minha única intenção é apenas esclarecer conceitos às vezes labirínticos. De qualquer forma, a integração arte-indústria não é problema dos artistas - que estão preocupados apenas em produzir e veicular suas produções - mas dos industriais.

A arte tem uma destinação coletiva, mas quem compra é sempre uma minoria - o museu, por exemplo. A maioria fica portanto dependente da minoria. Há, no entanto, uma possibilidade do problema da posse se anular, uma vez que as "reproduções" sejam iguais aos "originais". Além disso, acho que a arte tende a ser cada vez mais mental, no sentido de que o objeto vai importar menos do que a sua idéia. As pessoas vão se satisfazer de modo diferente, mais preocupadas com o pensamento, menos com o "bonito".

Criação Individual - Não consigo entender muito essa idéia de uma especificidade criadora do artista. Isso é uma forma de supervalorização cultural. A arte, para mim, é um fazer como outro qualquer. Sua supervalorização se deve ao fato de que, em geral, as pessoas pensam que ele é um homem privilegiado, que teria o privilégio de deliberar. O artista seria livre para fazer o que quisesse em sua obra. Daí também o mito de que o artista não trabalha. Sua atividade não é considerada trabalho, devido à desvalorização do trabalho psíquico.

Organização Profissional - Em tese, sou a favor do artista amador. Embora em nossa sociedade talvez haja necessidade de profissionalização, não acho que agora ela seria benéfica. Talvez os artistas ficassem submetidos a novas dificuldades, sem os benefícios que seriam de se esperar. Além disso, como arte é um trabalho muito individual, isto certamente prejudicaria a formação de uma consciência de classe. Agora, em relação à nossa situação profissional, temos alguns procedimentos práticos para nos defender da especulação que *marchand* e público podem fazer com nossa obra. Um desses seria, por exemplo, o de tentar manter a maior parte de nossa produção conosco mesmo.

EDUARDO SUED: Abrindo fronteiras

Pouco conhecido do grande público, Eduardo Sued (48 anos) tem uma segura reputação entre artistas e críticos. Ainda assim, ele é mais valorizado por sua técnica e por sua antiga atividade como professor de pintura e gravura

(Fundação Álvares Penteado) do que propriamente por sua obra recente, que não foi mostrada de forma sistemática. Por ser relativamente "difícil", a pesquisa de Eduardo Sued - que poderiam ser aproximadas do trabalho de expressionistas abstratos como Josef Albers e Kenneth Noland - deu margem inclusive a alguns equívocos que a ligaram à Op-Art.

Segundo o próprio artista, no entanto, ele nada teria a ver com esta tendência: "Embora usando formas e cores, eu tento apontar para o mental". Ele gosta de deixar claro que não lhe interessa o ótico, e que como artista sua tentativa é a de "devolver ao olho uma função inteligente".

Arte Brasileira - Arte brasileira é uma expressão inapropriada, senão utópica. Não há manifestação desligada dos acontecimentos que vinculam o artista ao mundo contemporâneo. Esta "arte brasileira" se faz dentro do mundo, não fora dele.

A arte que se realiza num país assimila inevitável e positivamente informações e conhecimentos de outras fontes. Não são puros reflexos, imposições de uma cultura à outra, mas necessidades naturais no processo de formação e desenvolvimento de uma cultura. A este respeito, estou com o pintor norte-americano Jackson Pollock: "A idéia de uma pintura americana isolada me parece tão absurda quanto a idéia de uma física ou matemáticas puramente americanas... Os problemas fundamentais da pintura contemporânea são independentes de qualquer país".

Abrir fronteiras, assumir uma atitude de participação, ou mesmo de impertinência, são fatores positivos no crescimento de uma cultura.

Arte e Indústria - O artista não é um produtor de "séries", sua função não é abastecer o mercado. O fato de viver em uma sociedade de massificação de produtos não lhe confere, em tese, uma posição marginal. Ele deve ter consciência de que é fundamentalmente um ponto crítico, fazedor de cultura em movimento, modificador dos conhecimentos estabelecidos. Assim, circunscrito à sua função, ele pode e deve participar da multiplicidade de seu produto original. Ele realiza e aceita, dessa maneira, o fenômeno tão propalado da integração arte-indústria.

Quanto à democratização de seu produto ela se faz sobretudo em termos de difusão - e não de compra, o que de certa forma perpetuaria a noção de arte como objeto de posse - e aí é importante a participação dos museus, fundações, entidades culturais públicas, etc. Isso ajudaria a minimizar a contradição que existe entre o isolamento da obra pela apropriação privada e a sua destinação eletiva. Porque é desejável que o produto seja "tocado" por todos.

Criação Individual - Acredito no fazer individual, mas não no isolamento subjetivo. Todo sistema, seja psicológico ou social, de natureza confinante leva o artista a distorções de comportamento, ao processo informacional limitado ou condicionado. A crítica de arte deveria nesse ponto ser útil, integrar o artista no debate, na polêmica. Isto é muito importante. Mas a crítica brasileira é feita, com raras exceções, através de associações apenas óticas - fulano parece com sicrano, etc. - ou através de manifestações obscurantistas de linguagem. Ou de manifestações apenas sentimentais.

Organização Profissional - Nós, no Brasil, estamos longe de ter um sentimento de classe. Nunca estive em questão, por exemplo, a idéia de um sindicato, embora há algum tempo Sérgio Camargo estivesse empenhado em criar uma cooperativa para os artistas plásticos. O termo profissional entre nós, aplica-se muito

mais àquelas pessoas que fazem arte como profissão, entendida em seu sentido mais estrito. Pessoas que produzem visando apenas à venda.

Quanto à especulação que a sua obra pode sofrer - com uma supervalorização que muitas vezes é seguida de uma depreciação absurda - é óbvio que o artista está mais ou menos indefeso. Eu, pessoalmente, estabeleço meus preços com base no mercado internacional - puxando um pouco para baixo, devido ao nosso poder aquisitivo - que é um barômetro já meio gasto, mas afinal um barômetro. Ao contrário do nosso mercado que é simplesmente delirante. De qualquer forma, acho que o artista tem a responsabilidade de vigiar o máximo possível o preço de suas obras, mantendo-o no nível que considera justo.

ORLANDO TERUZ: A pintura valorizada

Orlando Teruz (71 anos) é hoje indiscutivelmente um dos maiores sucessos de mercado. O cronista Ibrahim Sued seria um dos principais responsáveis pelo boom de Teruz, que durante muito tempo foi conhecido apenas por sua participação, ao lado de Portinari, na formação de uma temática brasileira nas artes plásticas.

Organizador do 1. Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, em 1931, ao lado de Lúcio Costa e Portinari, Orlando Teruz (não confundir com seus filhos Alexandre e Rogério, também pintores) viveu os primeiros momentos da elaboração de uma pintura com caráter nacional. Assim como foi dos primeiros, com Portinari, a recusar o academicismo para adotar o modernismo.

Teruz é uma figura criticada por muitos. À medida que crescem as cotações de seus quadros (cujos preços chegam a 50 mil cruzeiros, uma cifra enorme no mercado de arte brasileira) aumentam também as acusações de que sua arte estaria há muito tempo estacionária e, historicamente superada. Autor de cerca de 6 mil quadros, dizendo-se "sem princípios acadêmicos ou vanguardistas", Orlando Teruz parece indiferente a essas críticas assim como se diz indiferente também aos leilões, locais onde seus trabalhos têm sido esplendidamente vendidos: "Na minha opinião, leilão não significa nada, não só do ponto de vista financeiro mas cultural. Ele tem um caráter passageiro e nenhuma responsabilidade para apontar uma obra e dar valor cultural a ela".

Arte Brasileira - A pintura brasileira já tem condições de representar o Brasil em todo o mundo. E foi a partir do Salão de Arte Moderna, em 31, que nossa pintura começou a ter características próprias e acentuadas. Criou-se uma nova arte brasileira pela agitação que este salão causou no meio artístico e a partir desta época todos começaram a aceitar a arte moderna. Este salão foi mais importante do que a Semana de Arte Moderna de 22 em São Paulo, pois alterou profundamente o ritmo da pintura brasileira. A Semana de Arte Moderna não teve a repercussão de que hoje se fala. Ela não agitou, não escandalizou e por isto não contribuiu em nada. Quando organizamos o Salão - não houve prêmios - quase ninguém quis participar e eu e Portinari tivemos

que enviar muitos quadros para encher paredes. Foi um verdadeiro escândalo e quase nos apedrejaram.

Nos Salões de Belas Artes os temas eram sempre acadêmicos e sem significado nacional. Tarantelas, cabeças de espanholas, chales, rosas vermelhas, napolitanas, a Europa estava sempre bem representada. E foi realmente a partir de 1931, e não da Semana de 22, que a arte moderna se firmou entre nós. Hoje nossa pintura é reconhecida no mundo inteiro. E não é somente a pintura de temas nacionais e populares que se projeta no exterior. O que dá caráter nacional à arte é sua mensagem, sua força e não o tema, que é apenas um pretexto para que o artista use essa força artística. O tema foi necessário para se chegar a uma forma nova de expressão e essa forma pode ser usada sem estar ligada a uma temática regional.

Mercado - Quanto ao problema do mercado, só sei o que concerne à minha vida de artista e a julgar pelo interesse dos meus quadros acho que não poderia estar melhor. Não me interessa em vender muitos quadros, que têm preços muito elevados não porque eu queira, mas porque são valorizados. Não acompanho muito essa fase de sucesso porque com sucesso ou sem sucesso sempre fui o mesmo pintor, interessado antes de tudo na satisfação interior. O que vem depois, para mim, são conseqüências inesperadas. A causa deste sucesso será, talvez, a unanimidade dos colecionadores, que são pessoas cultas e de gosto refinado, isto terá sido decisivo para a repercussão do meu nome. Sempre pintei - ao todo cerca de 6 mil quadros - e a procura aumenta cada vez mais.

A valorização não é feita pelo autor, mas nos leilões ou na revenda dos meus quadros que sempre atingem um preço superior ao da compra. E eu não posso reduzir o preço de meus quadros. Se pelo preço que vendo a procura é enorme, imagine se eu reduzir os preços.

Arte e Indústria - Os países industrialmente adiantados são culturalmente adiantados. O desenho é um fator muito importante para o desenvolvimento industrial de uma nação e é aí que existe uma ligação entre arte e indústria. Quem criou uma obra de arte tem condições de criar uma obra de interesse industrial. O desenvolvimento do gosto artístico vai influenciar a indústria. Se o gosto artístico é elevado, a indústria vai procurar atingir este nível. Os italianos, por exemplo, que artisticamente estão bem adiantados, produzem carros e navios com uma grande preocupação com as linhas e as linhas dos carros italianos são conhecidas por sua beleza. A arte indiretamente influencia a indústria e hoje nós sentimos isso pelos trabalhos dos desenhistas industriais.

Organização Profissional - Quanto à organização profissional, o mais importante são os direitos autorais. Em todo meio desenvolvido isso é reconhecido. Cabe ao governo apenas um decreto. As associações de arte é que devem preparar as sugestões e projetos porque isto não pode ser resolvido pelo governo nem pelo artista individualmente. Não tenho certeza se um sindicato e a regulamentação da profissão são importantes. Como vivi sem esta organização, não estou bem familiarizado com este assunto.

ANTONIO DIAS: O trabalho frio, seco e difícil

Na década de 60, os trabalhos de Antonio Dias (29 anos) se distinguem facilmente dos de Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Rubens Gerchman e Pedro Escosteguy (os cinco expuseram juntos na G4) pela maior virulência. Eles tinham algo de visceral - com frequência representavam fígados e corações - ao mesmo tempo que eram críticos.

A fixação na Europa (em Milão, principalmente, onde foi contratado de uma grande galeria) desde 1967 modificou radicalmente a arte de Antonio Dias. Ela perdeu o seu aspecto visceral, tornou-se mais crítica, como se, antes, seus trabalhos se preocupassem em criticar situações, coisas, e agora estivessem ocupados em reconstituir os próprios mecanismos conceituais de que se serve toda e qualquer crítica.

Criação Individual - Por muitos anos trabalhei no campo das artes e adquiri o *status* de artista. Batalhei e ganhei. Agora, o trabalho que me interessa é testar o mecanismo dentro do qual eu funciono e minha arte funciona. Quero me utilizar, basicamente, dos meios de produção existentes. Se me aparece a oportunidade de publicar um trabalho numa revista, procuro fazê-lo em função de como vai ser impresso, que tiragem tem, que circuito abrange, quem paga, a quem vai atingir: em que sistema estou atuando. Se me surge a oportunidade de fazer um trabalho com um material novo como o ferro vou pensar em relação a esse material. O tipo de trabalho-quadro é, também, uma das minhas habilitações que estou interessado em desenvolver. Estou procurando estudar todos os aspectos do objeto-quadro: como o manipulo, como o transformo. Ainda que aparentemente eu utilize certas leis, certas normas, certa lógica na construção de um trabalho, quero perceber no quadro aquilo que não nasce como quadro. Fui abandonando progressivamente tudo quanto era exterior à pintura, ao quadro, como por exemplo fazer um quadro sobre alguma coisa exterior a ele. Venho me preocupando em eliminar de dentro o que não diz respeito a ele. Me sobrou, então, um trabalho muito frio, muito seco, diferente do trabalho que eu fazia antes. Essa nova atitude que descobri que teria de assumir exige uma leitura difícil, quase especializada. O espectador tem de abandonar a antiga atitude intuitiva, que é passiva.

A meu ver, para ler um quadro é preciso saber a "gramática do quadro". No meu trabalho atual, tenho procurado esclarecer essa gramática. Mas no que o quadro descobre uma lei que pode se estabelecer dou uma volta e proponho o lado negativo dela: o lado escuro da lua.

Arte e Sociedade - A arte só me interessa na medida em que sirva para conscientizar alguma coisa no meu universo de relações com o mundo. Seja desvendando a gramática do quadro, seja me preocupando com a veiculação das obras, o que evidentemente também determina o sentido de uma obra. O artista deve ser, sobretudo, consciente de sua atuação como artista, de sua responsabilidade social como artista. Deve ainda estar ciente, por outro lado, de seus limites, ou seja, do pouco alcance da arte num plano imediato. A arte, por mais atuante que seja, modifica pouco o ambiente. Uma obra vai geralmente para a parede, dentro de uma casa, dentro

de um museu. Entretanto, tem havido reações com esses limites que a obra traz. A *performance*, por exemplo, é um tipo novo de comunicar visualmente. O uso do vídeo-tape como linguagem pode abrir caminhos insuspeitos para o artista. O fato das obras de arte ficarem confinadas em coleções particulares ou mesmo em museus, reduzidas a um consumo de elite, é fato inquietante.

Arte Brasileira - Aqui no Brasil os meios de produção e veiculação de obras estão sendo muito pouco usados. O pessoal está muito parado em relação ao ambiente. Mas isso já é uma consequência de 68-69, quando houve fechamento de exposições, quando o mercado começou em torno de primitivos e dos consagrados como Volpi, Di Cavalcanti, Portinari. Passei dois meses aqui, e percebi os jovens artistas todos muito agitados, preocupados, sem saber como veicular cinco anos de trabalho engavetado, sem condições de exportar trabalhos mais novos, ambientais ou por exemplo de atuação com o corpo, em galerias, museus ou bienais. O governo não protege as artes apesar dos quatro prêmios anuais e incentivos às bienais; o artista que queira expor fora do circuito de galerias, sofre, imediatamente, uma pressão. Tem uns poucos que a despeito disso começam ou continuam a trabalhar como é o caso do Cildo que utiliza vários sistemas para criar seu trabalho, ou do Roberto Magalhães, que continua desenhando mas mantém uma qualidade importantíssima. Sem cair na improvisação que eu condeno, porque não se pode dizer que o simples fato de fazer Super-8, desenho de objeto, seja lá o que for, seja fazer arte.

As coisas aqui estão dando um giro incrível. Surgem galerias todos os dias. Há um pingue-pongue entre Rio e São Paulo assustador. Mas uma galeria não deve ser isso. Deveria refletir a noção do que está se processando em vários setores: cultural e econômico. Então produziria uma trabalho construtivo. No Brasil, o mercado de arte está um desastre: exige do artista a troca contínua de trabalho, de cidade, em função de uma demanda que não mantém continuidade e que por isso mesmo dificulta a evolução séria e autêntica por parte da produção do artista.

Categoria Profissional - Um artista de cinema ou de teatro paga INPS, tem uma classificação profissional. Entretanto artista plástico brasileiro não existe como profissional, nem tem carteira de trabalho. Na Europa é bem diferente. O artista, em média, é engravatado, polido, frequenta as pessoas por obrigação profissional, documenta tudo por obrigação profissional, trabalha tantas horas por dia por obrigação profissional. Existem categorias, estágios específicos dependendo de onde você atua. Fora desses há uma minoria que pode ser considerada vanguarda, mas que também são muito organizados. Todas as promoções se fazem coordenadamente, se protegem.

É óbvio que podemos inferir os aspectos também negativos dessa profissionalização e aproveitar nosso estágio atual para, enquanto produzimos arte, procurar também construir o artista profissional que a está produzindo. Nossas relações com as galerias, por exemplo, são instrumentos que deveremos aprender a manipular nesse sentido.

CILDO MEIRELES: Liberdade para plagiar

Durante muito tempo o plágio representou para a arte talvez a única coisa realmente inaceitável. A única coisa que, mesmo entre os que se colocavam contra o conceito tradicional de obra de arte, não permitia discussões. Era passível até de processo jurídico. Exatamente o plágio parece preocupar Cildo Meireles (25 anos) que recomenda o seu uso como a forma mais eficaz de acabar com o objeto de arte.

"Um dos trabalhos meus, o do cordão, é praticamente idêntico a um trabalho americano. O importante é você assumir as coisas e não retê-las, receber e passar no sentido mais amplo". Além disso, Cildo grava em todos os seus trabalhos a frase: "A reprodução dessa peça é livre e aberta a toda e qualquer pessoa". É claro que Cildo não acha mais possível uma atuação eficaz da arte pelos veículos tradicionais. Ele a considera sobretudo um modo de ação social aberta. Dai recomendar o uso dos próprios circuitos que a indústria utiliza para distribuir seus produtos. Até o momento na curta carreira (ou não-carreira) de Cildo Meireles incluem-se a participação na Bienal de Jovens de Paris, em 1969, e uma exposição individual na Petite Galeria em 1970.

Arte Brasileira - O que está me interessando fazer hoje são o que chamo de inserções em circuitos ideológicos. Esses circuitos são a repetição cíclica da trajetória de uma informação através de um veículo. Existem vários tipos de circuitos. Circuitos de controle centralizado como a televisão, por exemplo, e circuitos de controle descentralizado. Entre esses últimos o que me interessa particularmente é o circuito de refrigerantes e bebidas, vendidos em garrafa de vidro, coca-cola, por exemplo. Depois de beber uma coca-cola, você devolve o casco vazio ao comerciante e em troca ele lhe dá uma garrafa cheia. O comerciante envia o casco vazio para a fábrica onde, através de processos automáticos, ele é lavado, desinfetado e torna a ser cheio de coca-cola e vendido novamente. Sugiro, então, num audiovisual, que se gravem opiniões críticas e informações nas garrafas de coca-cola (através de um processo de serigrafia sobre plástico, impresso com tinta branca vitrificada, o mesmo processo da gravação feito pela fábrica) e que se devolvam as garrafas à circulação. Desse modo se forma uma rede de comunicação anônima e descentralizada. A inserção é mimética pois a tinta sendo branca só aparece quando a garrafa estiver cheia. Sugiro ainda que se descubram novos circuitos, melhores maneiras de se gravar inserções e a divulgação desse trabalho. Estou basicamente interessado em trabalhos que circulem. Também em trabalhos que sejam capazes de interferir numa determinada maneira de comportamento. Por exemplo, gostaria de produzir industrialmente um pente de plástico para negros a um preço muito acessível. É importante marcar um comportamento cultural, ideológico, conscientizar alguém de que você está participando de um processo de abertura para todos os grupos que sejam discriminados.

Criação Individual - O importante é fazer e divulgar. Pintar e expor é uma maneira de você levar alguma coisa aos outros. A outra maneira seria fazer, executar porque por isso alguma coisa vai cair na mão de outra pessoa. Um trabalho meu, o do cordão, é praticamente idêntico a um trabalho americano. O importante é você assumir as coisas e não retê-las, receber e passar no sentido mais amplo. No fim de meus trabalhos gravo também: "A reprodução dessa peça é livre e aberta a toda e qualquer pessoa".

Arte e Indústria - Houve um momento em que um francês, no início do século, Duchamp, pegou um objeto industrial e o isolou chamando de *ready-made*, e a partir disso estabeleceu um novo ponto de vista em relação a tudo aquilo que vinha sendo feito. Essa conquista marcou toda uma maneira de pensar, de relacionar o que você acreditava, o que estava sendo feito, tudo. Comecei a considerar o que seria o contrário disso, sobre o que podia se irradiar através do objeto industrial, do circuito desse objeto. Que se poderia espalhar toda uma série de informações, de conclusões percorrendo o caminho inverso da indústria no indivíduo. Existe uma série de pressões nos circuitos de informação industrial, como por exemplo na televisão, onde você, bloqueado, se perde. Mas existem outros circuitos dentro da produção industrial, onde o sistema de troca permite formar uma cadeia aberta. É nesse sentido meu trabalho sobre a coca-cola. Acho que se deve pensar e interferir dentro do circuito industrial existente. Procuro fazer um trabalho em torno disso, ao lado de outras coisas, mas basicamente dentro desse ponto de vista político, quer dizer, na relação de indivíduo para indivíduo, de grupos para grupos.

ROBERTO MAGALHÃES: O misticismo desenhado

Entre os membros da Nova Objetividade Brasileira da década de 60, Roberto Magalhães (33 anos) era sem dúvida o menos objetivo. Quando Gerchman praticava ainda um realismo quase panfletário, as figuras alucinadas de Magalhães já eram bem diferentes, sardônicas, meio surrealistas. E revelavam sobretudo um artista introspectivo, preocupado talvez em decifrar seu inconsciente.

Considerado com quase unanimidade pela crítica como um dos maiores artistas brasileiros, principalmente por seus desenhos, Magalhães ganhou vários prêmios, inclusive o de viagem ao exterior do Salão Nacional de Arte Moderna de 1966. Viveu na França de 67 a 69 e desde que retornou não mais expôs. Preocupado com a tradição esotérica, com a religião e as coisas espirituais, Magalhães não se considera mais um artista. Os desenhos, que ele continua a fazer, são para ele agora uma "escrita toda cifrada, simbólica".

Criação Individual - Essa fase de desenho que estou agora é espiritual: são estudos de religiões, de esoterismo, da ioga, do budismo, enfim, de religiões do mundo inteiro que eu estudo e depois vou procurando formar desenhos disso. Esse trabalho surgiu recentemente depois de ficar quatro anos parado me dedicando inteiramente a

esses estudos. Estou me dirigindo, com esses desenhos, especialmente às pessoas ligadas ao estudo das religiões, porque são pessoas que podem compreender o significado dessa simbologia. E me dirijo a essas pessoas porque esse trabalho tem uma significação específica, é uma linguagem toda hermética, toda cifrada que requer para ser compreendido um conhecimento também específico. A importância desse meu último trabalho é a informação que ele traz. A parte artística não está me interessando. Esse trabalho não foi criado por mim, apenas harmonizei essa simbologia toda que está espalhada nos livros. Eu trabalho com livros. Meus primeiros trabalhos foram com bico-de-pena, surrealistas, fantásticos. Depois descobri a cor e comecei a usar muito a cor que veio junto com uma liberdade muito grande de forma. Foi quando rompi com o preconceito da forma e da cor. Então parei quatro anos para pensar. Foi quando veio o rompimento com forma e com cor para entrar no campo da simbologia. Agora faço uma pesquisa, mas uma pesquisa muito dirigida.

Eu não estou procurando. Nas fases anteriores de meu trabalho, quando eu fazia aquarelas, aquilo era uma forma de procura, de busca. Até que eu vi que eu não criava nada porque já estava tudo criado. E fui descobrir isso na simbologia hermética das religiões, nas formas de espiritualidade de todo o mundo. Tudo já foi criado. Apenas organizo as coisas. Parei definitivamente de usar a forma e a cor apenas como beleza plástica, como estética, para usá-la como ciência, como uma coisa precisa. É uma escrita toda cifrada, simbólica. Um trabalho que contenha uma ilha e uma flor não é para ser olhado como uma paisagem, para ser contemplado, mas para se reconhecer o relacionamento desses símbolos que contam por trás desse relacionamento uma história imensa, uma outra coisa a ser compreendida. Esse trabalho independe do tempo e do espaço, porque essa simbologia é muito antiga. Penso, além dos desenhos originais, em fotografar esse material novo e distribuí-lo como fonte de informação para os estudiosos.

Arte Brasileira - Como fiquei quatro anos parado afastei-me do que se passava no mundo das artes. E ainda estou. Não estou sabendo exatamente o que está acontecendo.

Arte e Indústria - Acho que uma certa parte das artes plásticas reflete exatamente o que é o mundo de hoje: a sociedade de consumo, a superprodução de tudo, a reprodução e multiplicação das coisas. Existe também, ao mesmo tempo, a arte mais artesanal. Há campo e sentido para as duas posições: ou se reproduzir muito, ou se trabalhar em nível mais artesanal. No meu caso, quanto mais existe a industrialização, mais multiplicação, mais me interessa pelo aspecto artesanal, detalhado, individual das coisas. Mas não considero minha posição superior à outra. Acho que qualquer trabalho, não só o trabalho do artista, mas qualquer trabalho, é igual.

Opinião 56, 3 de dezembro de 1973

ANTÔNIO DIAS: PARA OS OLHOS E PARA A CABEÇA

Quando partiu para a Europa, em 1967, Antônio Dias deixou atrás de si uma segura reputação como um dos principais "valores" jovens nas artes plásticas brasileiras. Era então mais ou menos previsível que ele conseguisse sucesso na árdua tarefa de sobreviver como artista no exterior, mas nunca como conseguiu fazê-lo. A sua ligação com uma das maiores galerias européias, o Studio Marconi, de Milão, era até certo ponto surpreendente, assim como a presença de seus trabalhos nas principais revistas de arte daquele continente.

Mas Antônio Dias, que tem algumas de suas telas recentes (embora não as mais recentes) expostas até 5 de dezembro na Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, não conseguiu esta posição na Europa sem que modificasse radicalmente, e coerentemente, a sua arte. O caráter visceral e quase sempre anedótico de seus trabalhos antigos - ele pintava então órgãos humanos e suas telas tinham quase sempre um clima de violência - desapareceu totalmente de suas ascéticas produções atuais. Estas são muito mais intelectuais, e por isso mesmo exigem do espectador uma atitude muito mais reflexiva.

Desse ponto de vista, a exposição de Dias é exemplar: demonstra de um modo que não podia ser mais explícito que a função da arte não é apenas de deleite ótico, mas sobretudo a de movimentar a inteligência. Todas as telas expostas são "enigmas" que o espectador deve decifrar: os seus títulos (escritos sempre em inglês, no alto da tela), nesse sentido, fazem parte do trabalho, e são indispensáveis para a tarefa de compreendê-los. Diante desses trabalhos é impossível - a não ser por desinformação ou excessiva ingenuidade - se prender às considerações plásticas e ficar alheio à sua proposta conceitual. E é justamente a tentativa equivocada de atender mais a imagem do quadro do que para o conceito que pretende veicular que talvez tenha sido a causa principal das acusações de "dificuldade e frieza" que o trabalho de Dias vem sofrendo. Essas acusações provavelmente têm origem no hábito já enraizado de se olhar pintura com os olhos bem abertos e a cabeça bem fechada.

ESTUDANDO A ARTE

Tudo indica que Dias esteja agora pensando menos em fazer arte do que em elucidar os mecanismos conceituais de que se serve toda e qualquer arte. É como se, ao invés de se preocupar como os outros pintores com o resultado de seus trabalhos, ele estivesse, invertendo a questão, preocupado com os processos de produção dos trabalhos. E, com um tipo de mente rigorosa, tentasse definir as condições necessárias para fazer arte.

Mas para passar a sua proposta - que deve ser entendida como um plano geral dentro do qual cada obra toma lugar - o artista faz uso de uma extrema correção técnica e um minucioso acabamento, o que é sem dúvida muito importante para as exigências profissionais do mercado europeu. E no caso de uma pintura tão "filosófica" que parece se definir exatamente como um *estudo* sobre a arte, a correta utilização da técnica pode ser comparada à fluência do estilo de um filósofo que, em um livro, queira esclarecer as categorias filosóficas que pretende manejar.

É verdade que para muitos a exposição de Antônio Dias pode parecer alguma coisa esotérica. Mas o adjetivo esotérico só pode ser usado com relação a esses trabalhos se os compararmos com esse tipo de produção artística que atualmente prolifera.

Opinião 56, 3 de dezembro de 1973

ADRIANO D'AQUINO: LÍRICO, MAS MODESTO

Exposições tão simples e tão líricas como a dos desenhos de Adriano D'Aquino no Centro Cultural Lume parecem hoje em dia até certo ponto surpreendentes. Primeiro, porque já não se pensava ser possível existir um trabalho que tivesse um conteúdo lírico, mas que fosse também honesto. O lirismo tem sido a porta mais fácil para se conquistar um requintado lugar em elegantes paredes da nossa sociedade. E os desenhos de D'Aquino têm um inequívoco lirismo sem, no entanto, apresentar as costumeiras facilidades do gênero. É claro que o lirismo desses desenhos feitos em acetato (uma discreta inovação desse artista que tem uma técnica segura) são uma consequência do tipo de pesquisa, não uma busca de efeitos pelos efeitos.

Depois porque D'Aquino - um artista de 27 anos que esperou cerca de 10 anos, participando apenas de coletivas e salões, para fazer a sua primeira individual - é um dos poucos artistas jovens que não parecem preocupados em atacar o conceito estabelecido de obra de arte. Nem em mudar as regras do jogo. Os seus trabalhos revelam, ao contrário, uma mente contemplativa, mais ocupada com dados introspectivos do que com qualquer tipo de crítica. Não é difícil inclusive ver muitos desses 21 desenhos com fragmentos de paisagens que, pela sutileza de traços e de cores, assumem um aspecto passageiro.

Não são porém trabalhos que tenham alguma coisa de acadêmico, mesmo sendo pequenos desenhos com intenções principalmente plásticas. Os desenhos de D'Aquino são sobretudo o resultado do processo de auto-investigação de um artista. Desse ponto de vista, é fácil notar preocupações místicas - indicadas até pela presença de palavras com *Spiritus*, e *Lux Aeterna* em alguns trabalhos - e também entender melhor algumas indecisões que aparecem principalmente por uma certa timidez no uso de seus meios expressivos.

Apesar dessas indecisões, os belos - adjetivo aqui usado, por incrível que possa parecer, sem sentido pejorativo - desenhos de Adriano D'Aquino estão entre os poucos trabalhos, ao lado dos de Antônio Dias, em exibição na Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, que justificam no momento, nessa cidade, uma visita a uma galeria de arte. Pelo menos para todos aqueles que vão às galerias apenas por seu interesse intelectual pela arte.

Opinião 58, 17 de dezembro de 1973

Wassily Kandisky

A arte sem modelo

Quando em 1910 o russo Wassily Kandinsky (1866-1944), então vivendo na Alemanha, pintou a primeira aquarela totalmente abstrata ele pensava em libertar a pintura da tarefa de representação, tornando-a mais espiritual. Como explicaria logo depois em seu livro *O Espiritual na Arte*, publicado em 1912, Kandinsky achava que um quadro não devia ser julgado em função dos objetos que representava, mas precisamente por sua própria composição. O conjunto de linhas, cores e formas é que seria o objeto do quadro, e ao artista caberia a tarefa espiritual de imaginá-lo sem as limitações de nenhum modelo do mundo exterior.

Para Kandinsky, a arte abstrata era um meio da pintura conseguir a mesma autonomia e liberdade de que dispunha a música. E há mesmo quem aproxime, como faz o historiador de arte Pierre Francastel, as suas descobertas na pintura às decisivas inovações de Wagner na música. Mas, sem que precise ser um historiador de arte, é muito comum que um espectador se lembre da música enquanto olha o frenético e ao mesmo tempo organizado dinamismo das telas de Kandinsky.

Apesar da importância de Kandinsky e do fato da arte abstrata ter se tornado algo muito mais amplo do que uma mera escola, só agora o público do Rio, e de S. Paulo pode ver uma mostra importante do artista considerado o "pai da arte abstrata". A exposição aberta no MAM - e que estava numa sala especial da representação francesa na recente Bienal de São Paulo - conta com 22 importantes trabalhos, inclusive a última tela feita pelo artista, pouco antes de morrer, em 1944, na França. Ela permite que se acompanhe a trajetória da arte de Kandinsky, desde uma tela expressionista de 1909, onde já se pode notar o pintor abrindo caminho para a abstração, até os seus trabalhos posteriores, com nítidas preocupações geométricas.

Formas espirituais

Ao contrário do que ocorreu com muitos pintores que adotaram a abstração e que permaneceram presos a um único estilo, Kandinsky foi sempre um inquieto. Entre as suas primeiras produções abstratas, líricas e espontâneas, e os seus trabalhos posteriores mais geométricos, a única semelhança, além evidentemente da qualidade

plástica, é o constante desejo de levar o espectador a uma meditação que Kandinsky certamente situava além do racional.

Mas seria um engano achar que as telas de Kandinsky sejam o resultado apenas de uma mente sonhadora, ou de suas preocupações místicas. Coerente com os propósitos da famosa escola Bauhaus, cujo diretor, o arquiteto Walter Gropius, pretendia integrar a arte na racionalidade da vida do século XX, o professor Kandinsky foi um dedicado pesquisador de novas formas, e é claro que o imenso repertório que utiliza ao longo de sua obra foi consequência desse estudo. Mas, apesar disto, a Bauhaus não conseguiu diminuir neste inimigo declarado do racionalismo do século XIX - como não conseguiria com seu amigo e também professor da Bauhaus, Paul Klee - o interesse pelo sonho. Mas este interesse, como sua própria idéia de uma arte abstrata, não significa, evidentemente, uma recusa da realidade objetiva. Representam um esforço de aceitar e compreender a realidade humana integralmente.

Opinião 60, 31 de dezembro de 1973

EXPOSIÇÃO NA ONDA DA NOSTALGIA

São certamente muito raras as exposições de artes plásticas sobre as quais se tem menos a dizer dos quadros em questão do que do lugar em que estão expostos. Este parece ser o caso da mostra *Art Nouveau (1900), Art-Deco (1920)* aberta na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, entre 12 e 31 deste mês. Porque o que surpreende e chama a atenção aqui é o fato de uma sala comercial destinada a expor trabalhos de arte moderna decidir, corretamente, exercer funções que, pelo menos em tese, pertencem aos museus. Mas, sob outro ponto de vista, a exposição é perfeitamente justificável: ela dealiza bem na atual onda de nostalgia que tem levado ao interesse, nas áreas mais diversas, por tudo aquilo que se caracteriza precisamente em informar a respeito do nosso tempo. Ainda nesse ano, outra galeria no Rio expôs o acadêmico Oswaldo Teixeira, cuja pintura, desde que Cézanne e os impressionistas pegaram num pincel, no século passado, está rigorosamente obsoleta. No caso dos objetos Art Nouveau e Art Deco - vasos de porcelana, pequenas estatuetas, bibelôs, cujos preços vão de 300 a 8 mil cruzeiros - a maioria de origem francesa, alguns deles estão longe de ser sem interesse, embora não se possa creditar a nenhum a genialidade das criações arquitetônicas do espanhol Antoni Gaudí ou dos desenhos eróticos do inglês Aubrey Bearsdely, para citar dois grandes nomes da Art Nouveau.

Opinião 61, 7 de janeiro de 1974

UM BALANÇO DA ARTE BRASILEIRA

Pode parecer estranho à maioria do público que a crítica de artes plásticas deixe o seu tradicional papel didático e o evidente segundo plano em relação às obras que deve analisar para tornar-se em si mesma, parte integrante da produção artística. E no entanto é mais ou menos isso que ocorre nos Estados Unidos e em alguns países da Europa: escrever sobre arte, pensar a arte, enfim, passou a ser nesses lugares tão importante quanto fazer arte. Ou melhor, falar sobre arte passou a ser uma forma de fazer arte.

Essa aparente inversão de valores - que ganhou força a partir da Arte Conceitual, para a qual, como o próprio nome indica, a arte é uma maneira de se manejar idéias e conceitos - significa também de certa forma uma maior coesão entre as pessoas que vivem da arte. Artista e crítico teriam tarefas aproximadamente semelhantes e estariam ligados, ocasionalmente, nos mesmos projetos.

É certo, porém que essa idéia absurda e injusta para muitos, só poderia ocorrer a pessoas que vivessem num país onde a arte já era há muito tempo objeto de debates. E de interesses, é claro. Num país onde a arte tenha, não só críticos e estudiosos com autoridade, mas também uma audiência suficientemente grande e forte para influenciar o próprio ato de criação do artista.

O Brasil, evidentemente, não é este país. Só agora, por exemplo, começa a se formar uma classe compradora regular, e mesmo assim com graves deformações. Quanto à participação do público em geral na cena das artes plásticas, ela ainda é restrita. Estamos certamente longe da coesão em torno da arte que se verifica em alguns países desenvolvidos. Por isso a publicação de livros tão precários como *Arte Brasileira Hoje* da Editora Paz e Terra, não deixa de ser importante. Com todas as suas lacunas, ele não deixa de contribuir para o estabelecimento, ou restabelecimento de um debate efetivo sobre arte em nosso país.

Apesar do título, *Arte Brasileira Hoje* deve ser situado precisamente em 1970, quando o editor reuniu os ensaios e depoimentos do livro. De lá para cá, é verdade, a situação não se modificou radicalmente. O longo artigo de Mário Pedrosa que abre o livro, por exemplo, permanece, em essência, atual. Ele dá uma excelente visão do que foi a arte brasileira desde a Primeira Bienal de São Paulo em 1951 até o início da década de 70.

Terminando por condenar a Bienal - cuja permanência é tão somente uma jogada conservadora - Pedrosa vai nos informando ao longo do artigo sobre o papel e a importância de figuras como Portinari, Volpi, Di Cavalcanti, etc. Pelo menos para as gerações mais novas, que já encontraram esses artistas no alto de seus inatingíveis pedestais, é interessante saber o que o talvez mais competente crítico de arte brasileiro

pensava a respeito deles. E saber também como ele valorizava artistas como Oswaldo Goeldi, "mais do que o inaugurador cronológico da nossa gravura, o seu criador no nosso espaço cultural", cujas geniais xilogravuras expressionistas estão agora num suspeito esquecimento.

O outro artigo mais interessante de *Arte Brasileira Hoje*, em parte também por causa de sua extensão, é o de Mário Schemberg, *Arte e Tecnologia*. Do ponto de vista didático, é quase exemplo: não fosse o uso um pouco sumário de termos das ciências naturais - cotidianas, é claro, para o físico Mário Schemberg, mas talvez obscuras para o leitor médio - ele seria perfeito. Principalmente porque expõe com clareza a relação entre a nova visão do mundo da ciência moderna e as tentativas experimentais da arte do século XX.

Mas Schemberg recusa, felizmente, uma aproximação apenas mecânica entre arte e ciência. Veja-se, por exemplo, a sua crítica a um certo tipo irrisório de arte cinética: "...Ainda há numerosas obras de arte cinética em que a participação do fruidor continua renascentista, ou se limita a apertar um botão elétrico ou pisar num pedal... Trata-se na realidade de obras de transição em que, havendo uma participação consciente, mas superficial do corpo do fruidor, não se atingiu efetivamente o novo espaço-tempo da sua cinética".

Em *O Artista Brasileiro e o Impasse no seu Tempo* Aracy Amaral pretendeu resumir em 10 páginas os problemas da prática artística no Brasil. O seu artigo de um modo geral diz coisas certas, senão evidentes. E as suas denúncias estão longe de ser sem fundamento. Não há como negar o desinteresse da grande maioria de nossos salões, da própria Bienal, nem o indefectível amadorismo de muitas das nossas manifestações vanguardistas (que, até 1970, ocorriam em muito maior número).

O que atrapalha um pouco é o tom nervoso, meio mal-humorado. E que a levou, talvez, a escrever uma frase até certo ponto absurda num artigo que critica justamente as atitudes impensadas da arte brasileira. Comentando a questão das artes plásticas e da juventude, Aracy Amaral diz, de passagem: "...A causa desse impasse está na mocidade ávida de expressão, não podendo toda ela se entregar ao teatro, à música popular e ao cinema que são, do ponto de vista estético, muito mais afins com nosso temperamento". Eis aí uma afirmação que certamente merece algumas linhas de explicação. Porque não parece que este seja um fato óbvio. Ainda mais quando está relacionado com coisas tão vagas e etéreas como temperamentos coletivos.

Os outros textos são mais ou menos sucintos. Mário Barata em *Relações da Crítica de Arte com a Estética no Brasil* inicia o que pode vir a ser uma proveitosa análise das bases filosóficas e estéticas da crítica de arte nacional. Frederico de Moraes escreve um mais ou menos confuso artigo sobre a questão ideológica ligada ao desenho industrial, cujo maior mérito talvez seja - sem ironia - o de lembrar que existe a ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial) sobre a qual se deve pensar mais do que se vem fazendo. E finalmente Ferreira Gullar em *Considerações* defende um pouco sumariamente uma arte com características sobretudo nacionais.

Quanto aos depoimentos de artistas e *marchands* pouco se pode dizer. No conjunto do livro estão meio dispersos, sem peso. Alguns, como o do escultor Amílcar de Castro e o de Rubem Gerchman, são apenas cartas enviadas ao editor. O de Hélio Oiticica interessante e radical, mas sem rigor, e o de Newton Cavalcanti é pessoal demais e sem muito interesse. A pequena *enquete* com Carlos Vergara, Roberto Magalhães, Tereza Simões e Antonio Henrique Amaral tem um aspecto de

improvisação e não chega a tornar-se concreta para o leitor. Já a entrevista com dois grandes *marchands* do Rio de Janeiro, Jean Boghici e Franco Terranova, deixa uma desagradável impressão: a de que não se pode confiar nas respostas, que foram até certo ponto lúcidas e verdadeiras. São pessoas falando sobre um mercado que elas próprias de certa forma ajudam a formar.

Opinião 62, 14 de janeiro de 1974

PIERRE FRANCASTEL A ARTE COMO DOCUMENTO

O historiador de arte francês e professor da Sorbonne Pierre Francastel sempre se recusou a olhar a arte como uma especulação puramente imaginária do cérebro de estranhas criaturas, os artistas. E também sempre se recusou a considerá-la mero reflexo da situação sócio-econômica e a analisá-la a partir de outros dados que não os de suas próprias leis de produção. Ele acredita e defende a autonomia de um *pensamento plástico* que teria um valor tão positivo para a história do conhecimento quanto, por exemplo, o pensamento matemático.

Não que seja a favor da "arte pela arte". Francastel luta contra o que reputa um preconceito ocidental de só dar valor histórico ao documento escrito, desprezando os documentos plásticos e os próprios monumentos. Daí que quadros e esculturas entrem em geral nos livros de História apenas para "ilustrar", e não sejam tomados como testemunhos em si mesmos.

A Realidade Figurativa é de certo modo um desmentido ao preconceito contra o valor do testemunho da arte. A arte é analisada como um poderoso agente de transformações sociais e humanas. Já em um pequeno e admirável livro *Peinture et Societé*, Francastel mostrara como uma questão específica da pintura - a questão do espaço - era tão particularmente significativa para a história das idéias. Ele demonstrou - o que antes dele não parecia de modo algum óbvio - que o espaço utilizado pelos artistas do Renascimento, baseado na perspectiva, transformara-se com o tempo numa espécie de espaço natural e que parecíamos esquecer que ele também era uma construção intelectual do homem. E que uma tela renascentista não representava melhor a realidade do que um quadro cubista. Apenas cada um usava um sistema diferente.

Ainda em *Peinture et Societé*, cujas teses são com frequência retomadas em *A Realidade Figurativa*, Pierre Francastel mostra como a fotografia de certo modo contribui para a permanência da ilusão do espaço renascentista como um espaço natural. É que a câmara fotográfica baseia-se precisamente no princípio do espaço renascentista levando as pessoas a aceitá-lo como o espaço "certo".

QUASE OLÍMPICO

Certo de que a análise das obras de arte tem uma contribuição efetiva para a História e para a Sociologia, Pierre Francastel estuda, em *A Realidade Figurativa*, desde temas amplos como *Técnica e Estética* até outros tão limitados como *O Diabo na Rua no Fim da Idade Média*. Em ambos se comporta de maneira semelhante: fala com clareza dentro da mais pura tradição cartesiana, confiante de que "não existe pensamento eficaz a não ser na conduta consciente do espírito", e colocando a seu serviço uma considerável erudição.

A relação entre técnica e estética está necessariamente em questão na moderna sociedade industrial. Em um livro anterior, *Art et Technique*, Francastel já se manifestara contra a tradicional oposição entre esses termos. Ao contrário de Theodor Adorno, para quem a força revolucionária da arte moderna estava precisamente em sua inutilidade social, Francastel considera os valores estéticos forças sociais atuantes. Ele insiste em estabelecer uma ligação concreta entre o progresso intelectual e material de uma sociedade e a arte que nela se produz.

É claro, portanto, que ele vê a técnica e a estética como campos de saber até certo ponto solidários. Mas é possível que no esforço racionalista de superar contradições Francastel tenha caído no erro de ignorá-las. O final do ensaio *Técnica e Estética* é quase olímpico. Recusando-se a levar em considerações os mecanismos muitas vezes irracionais e kafkianos da moderna sociedade industrial, ele propõe uma colaboração entre arte e técnica pelo menos utópica: "Sem arte, a técnica seria apenas uma atividade vã; sem técnica, a arte não passaria de um inútil jogo de sombras fugitivas". É verdade, no entanto, que para chegar a essa fórmula muito "estética", mas certamente pouco "técnica", Francastel analisou lucidamente o totalitarismo dos técnicos em relação à arte e denunciou a idéia romântica de "arte supérflua" defendida muitas vezes pelos próprios artistas.

CONSULTANDO DOCUMENTOS

A análise de um tema tão restrito *O Diabo na Rua no Fim da Idade Média*, pode parecer estranha para quem está habituado ao Francastel dos vastos problemas teóricos. Isso seria uma injustiça para com esse historiador que dá a impressão de passar a metade de sua vida consultando documentos. Preocupado sobretudo em discernir o que é imaginário e o que é representação da vida de uma época nas obras de arte. Desse ponto de vista, ele é quase um iconoclasta do imaginário. Não por desprezá-lo - ele não cansa de repetir que a obra de arte informa mais sobre os modos de pensamento de um grupo social do que sobre fatos e acontecimentos. Mas por destruir as fantasias de muitos outros historiadores de arte que, com menos disposição para exaustivas pesquisas, costumam ver o imaginário em tudo o que sirva para dar asas às suas imaginações.

O caso da tela do italiano Paolo Uccello, *São Jorge e o Dragão*, é exemplar. Talvez se pudesse publicar um livro com tudo o que se falou sobre a estranheza da gruta de onde saía o dragão - com um relevo difícil de imaginar nas pedras deste mundo - se não fosse pelo fato de que Francastel resolveu em poucas palavras o falso enigma. Com base em documentos, provou que a fantástica gruta pintada por Uccello era simplesmente a representação das grutas de papelão que eram construídas nas festas populares do dia de São Jorge naquela época.

O artigo sobre *O Diabo na Rua no Fim da Idade Média* é um esplêndido e sucinto exemplo de como a análise de imagens pode ser tão proveitosa e instrutiva quanto a de textos. Estudando a iconografia do demônio na Idade Média, Francastel mostra como ela foi se modificando à medida que a idéia do demônio foi se transformando para o homem. E como pelo estudo apenas das imagens é fácil notar o modo pelo qual o demônio foi deixando de ser uma força externa, mágica dentro do homem e contra a qual ele estava em luta constante.

Com *A Realidade Figurativa* o público brasileiro pode tomar contato com um dos principais pensadores da arte no século XX. Um dos primeiros, sem dúvida, a insistir na necessidade de se construir um *método de leitura da obra de arte* - um dos temas aliás favoritos do estruturalismo - para evitar, antes de tudo, que se analisem obras plásticas e visuais com critérios verbais.

Opinião 63, 21 de janeiro de 1974

Siqueiros (1896-1974)

O nome de David Alfaro Siqueiros está obrigatoriamente associado, na história da arte do século XX, aos nomes de Diego Rivera e Jose Clemente Orozco. Juntos eles criaram a pintura muralista mexicana, talvez a mais forte e autêntica expressão de protesto social em toda a arte moderna. Mas talvez não seja justo falar de Siqueiros levando em conta apenas a história da arte. Para os seus compatriotas pelo menos ele sempre foi alguma coisa a mais do que um mero artista. Como alguns políticos e estadistas, Siqueiros era uma espécie de símbolo.

Exatamente por isso talvez seja difícil analisar a sua obra como se costuma fazer com os artistas mortos recentemente. Do ponto de vista estritamente plástico, por exemplo, ela não parece de modo algum na ordem do dia. O seu violento expressionismo interessa pouco aos frios e reflexivos adeptos da arte conceitual ou da Minimal Art. E no entanto as questões que a obra e as idéias estéticas de Siqueiros levantam continuam sendo pensadas e debatidas. Nunca se desejou tanto, como desejava Siqueiros, que a arte saísse do museu e de todos os lugares institucionais para se instalar nas ruas, no meio da própria vida. E que, pelo menos em tese, pudesse ser vista por todos e não por uma minoria privilegiada. Os gigantescos murais de Siqueiros são, nesse sentido, autênticos precursores.

Mas quando morreu no último dia 6 Siqueiros não parou apenas de pintar telas e murais denunciando a opressão social e contando a história do povo mexicano. Parou também de dar opiniões e criticar com violência as medidas políticas que julgava contrárias ao povo ou mesmo à arte acadêmica que achava que era feita na Rússia, por exemplo. Na sua conturbada vida tinham ocorrido numerosos exílios políticos, um período de reclusão penitenciária de 1960 a 1964 e até mesmo a acusação de participar a um frustrado atentado ao líder comunista Leon Trotsky, no México, em maio de 1940. Além disso, ele foi um seguidor mais ou menos fiel - mais ou menos, pois recentemente por exemplo estava suspenso por elogiar o presidente Echeverria - do Partido Comunista Mexicano, atualmente na ilegalidade.

A atividade política, no entanto, não foi suficiente para impedir que Siqueiros - o único vivo entre os três muralistas mexicanos (Orozco morreu em 1949 e Rivera em 1957) - ganhasse a reputação de grande artista e ficasse mesmo milionário. Como sempre ocorre nesses casos, ele foi duramente criticado por cobrar pela sua maior obra - o mural *A marcha da humanidade*, que ocupa quase dois acres - 1 milhão de dólares. É possível também que parte de suas intervenções violentas feitas em nome do povo e da política possa ser vista como manifestações egoístas de um homem cujo sonho maior era, como diz o crítico do *The New York Times*, se tornar uma ponte entre Karl Marx e Michelangelo.

Opinião 63, 21 de janeiro de 1974

O CASO DO CONDE DE LAUTRÉAMONT

Para explicar a ineficácia da crítica tradicional Leyla Perrone Moisés escolheu um caso-limite: o do poeta Conde de Lautréamont, pseudônimo de Isidore Ducasse (1846-1870), cujos *Contos de Maldoror* permanecem um dos poucos livros não domesticados da literatura ocidental. Autor de apenas duas obras, aparentemente contraditórias - *Contos de Maldoror* e *Poesias* - e um homem que em pleno século XIX conseguiu não deixar praticamente vestígios de sua vida - não se conhece sequer uma fotografia sua - Lautréamont é o típico *maldito*. Um poeta que, ao contrário de outros reputados *malditos* como Baudelaire e Rimbaud - hoje quase poetas oficiais da França - ainda não consta nos manuais de literatura para ginasianos. E cuja obra parece resistir a quaisquer rótulos críticos.

O pequeno livro de Leyla Perrone tem todas as características das teses universitárias (a essas Lautréamont já não escapa). E o seu principal mérito talvez tenha sido o de fazer o levantamento didático, mais do que analisar com rigor, da maior parte das investidas críticas com relação à obra de Ducasse. Mas, apesar do título - *Falência da Crítica* - a autora não está contra toda e qualquer crítica.

Para Leyla Perrone, desde que o católico Leon Bloy no século passado chamou o autor dos *Contos de Maldoror* de um louco genial, e tomou-o como um sinal da proximidade do apocalipse, Lautréamont tem sido vítima de uma série de equívocos críticos. E mesmo os surrealistas, reponsáveis numa larga medida pela difusão de sua obra, teriam contribuído para que se fizesse uma leitura errada de Ducasse. Porque se o século XIX no fundo queira evitar Maldoror e sua loucura que colocava em xeque o racionalismo reprimido daquela época, muitos modernos, inclusive os surrealistas, fizeram um mito mais ou menos romântico de Lautréamont.

Dedicando cada capítulo a um gênero de crítica, a autora analisa, por exemplo, a crítica biográfica cuja maior preocupação é investigar a vida do autor na certeza de que ela poderá elucidar a obra. E para esse tipo de crítica a obra de Lautréamont é particularmente difícil. É que esse filho de um funcionário da diplomacia francesa nascido em Montevideú parece ter se esforçado em não deixar traços de sua vida - "Não deixarei memórias", diz ele em *Poesias*. Mas Leyla Perrone recusa a crítica biográfica sobretudo pela identificação ingênua que faz entre a pessoa do autor com a do poeta ou a do narrador. A noção romântica de *sujeito criador* é vista com suspeição pelos estruturalistas, que acham que uma análise científica do texto só pode ser feita a partir da sua própria estrutura e não a partir dos vagos atributos do autor.

Procurar explicações para uma obra na vida de seu autor seria semelhante a tentar explicar a História pela vida íntima de seus personagens.

Uma outra importante corrente crítica que a autora estuda é a crítica psicológica e psicanalítica. Lautréamont é o chamado caso clínico interessante. E não faltaram livros como o do dr. Jean Pierre Soulier - *Lautréamont, Génie ou Maladie Mentale* (citado pela autora) - onde se analisa a obra de Ducasse como a de um psicótico.

Mais uma vez Leyla Perrone invoca a especificidade da obra literária para livrá-la dos ataques de psiquiatras defensores da "normalidade". Mas assim como a obra de Van Gogh continua sendo vista por muitos como a de um louco - como se as suas deformações expressionistas não fossem um gesto perfeitamente lógico naquele período da história da arte - a fama de Lautréamont como louco excêntrico deve ainda durar.

Depois de observar que ainda não foi feita uma crítica sociológica satisfatória da obra de Ducasse e que politicamente seria imprudente atribuir-lhe qualquer ideologia, apesar de ser inequívoca a sua revolta social - a autora parte para estudar a tendência crítica com a qual está evidentemente comprometida intelectualmente: a *crítica estruturalista e semiológica*.

O que talvez mais caracterize essa crítica é o esforço materialista, até mesmo científico, de escapar à metafísica pelo estudo da linguagem e da lógica. E um dos seus maiores perigos talvez seja o de cair na própria metafísica ao conceder às suas fórmulas e a seus modelos um valor absoluto. Ou o de se limitar a um estudo acadêmico dos procedimentos da obra. Mas no caso, por exemplo, dos membros da revista *Tel Quel*, com os quais Leyla Perrone parece compartilhar certos interesses teóricos, talvez não seja justo falar em formalismo, embora nem sempre o furor antiuniversitário e antiacadêmico de escritores do grupo como Phillipe Sollers evite que suas produções sejam objeto de modismos universitários. O projeto a que estão ligados os membros de *Tel Quel* é, por um lado, manifestamente político e, por outro, representa um esforço para se chegar ao que Sollers chama de *ciência da escritura*, em oposição à literatura, que ele considera uma modalidade histórica já superada. Daí a atualidade de Lautréamont para esse tipo de crítica. Ainda no século XIX, ele dizia: "A ciência que empreendo é uma ciência distinta da poesia. Não canto esta última. Esforço-me por descobrir sua fonte".

Opinião 64, 28 de janeiro de 1973

FRANKENSTEIN: O MONSTRO SIMBÓLICO

O cenário era apropriado. As noites estavam frias e chuvosas naquele verão de 1816, na Suíça, onde os poetas românticos ingleses lord Byron e Percy Shelley e sua mulher Mary Shelley haviam combinado passar bons tempos reunidos. Provavelmente para enfrentar o tédio, Byron propôs: "Cada um de nós vai escrever uma história de fantasma." Essa idéia, até certo ponto apenas divertida, deu origem a uma figura que parece ter-se incorporado à imaginação do homem moderno, ou pelo menos aos seus pesadelos: Frankenstein.

O responsável pela concepção do monstro, entretanto, não foi Byron nem Shelley. A mudança de temperatura foi suficiente para afastá-los rapidamente do projeto. A jovem Mary foi quem escreveu a história que desde então tem levado o horror a milhões de leitores. E não sem sentir ela própria os seus terríveis efeitos. "Eu via o horrível espectro de um homem estendido, que, sob a ação de alguma máquina poderosa, mostrava sinais de vida e se agitava com um movimento meio-vivo, desajeitado", conta ela no prefácio que escreveu para o livro, relatando a angústia que sentira ao imaginar a história de *Frankenstein*, certa noite, antes de dormir.

VALOR SIMBÓLICO

Jorge Luis Borges escreveu certa vez um ensaio se perguntando as razões pelas quais um livro se torna um *clássico*. E muito à sua maneira irônica concluiu que não havia explicação racional: os *clássicos* eram alguns livros que as diversas gerações liam com a mesma "misteriosa devoção". Desse ponto de vista, *Frankenstein* é sem dúvida um clássico. E mais do que isso, esse monstro de 158 anos parece ter deixado o até certo ponto restrito círculo literário para ingressar na própria mitologia do Ocidente: como Dom Quixote (que quase conseguiu apagar o nome de Miguel de Cervantes), como Édipo, que hoje é mais propriedade de Freud do que do próprio Sófocles, e como o Hamlet de Shakespeare. Frankenstein vive uma vida mais ou menos autônoma e é sem dúvida muito mais conhecido do que a sua autora, Mary Shelley.

Mas se pensarmos um pouco a respeito da história do jovem estudante de química cujo sobrenome era Frankenstein e que construiu um "ser humano" com o

auxílio de antigas fórmulas mágicas e dos progressos da ciência veremos que a "misteriosa" devoção de que fala Borges talvez não seja no caso tão misteriosa. Essa criatura que de repente se vê no mundo, perplexa mas ainda assim feliz, e que após tentar sem sucesso várias aproximações com a humanidade se volta contra ela, tem um indiscutível valor simbólico. E não é preciso acreditar na teoria dos arquétipos do psicanalista suíço Gustav Jung, que postulava a existência de um inconsciente coletivo da humanidade onde ficariam gravadas algumas imagens de caráter universal, para reconhecer isso.

Quando de sua criação, por exemplo, no século XIX racionalista e confiante de que a ciência resolveria todos os problemas do mundo, Frankenstein podia muito bem representar uma apreensão nesse sentido: a ciência e a técnica levariam o homem a construir coisas que não conseguiria controlar. Talvez se possa inclusive aproximar o processo que o monstro de Mary Shelley simboliza ao processo desencadeado pelos automóveis, que hoje são vistos por muitos como monstros cuja proliferação parece incontrolável e que estão transformando no inferno a vida nas grandes cidades. Uma aproximação menos prosaica e talvez mais adequada poderia ser feita com relação à construção das bombas atômicas, por exemplo.

De qualquer forma, é provável que Frankenstein tenha passado do século XIX para o século XX como o símbolo dos perigos da civilização científica e como um protesto mais ou menos romântico à era do materialismo que se anunciava. Quem quiser pode até vê-lo como uma genial antecipação das monstruosidades da moderna sociedade tecnológica. Mas no século que foi obrigado a ouvir o dr. Freud falar que grande parte do nosso funcionamento psíquico era inconsciente - o que equivalia mais ou menos a dizer que não estávamos sós em nossa própria cabeça - era natural que Frankenstein mudasse de nível. E deixasse de representar os perigos externos para simbolizar os fantasmas e as fobias neuróticas do psiquismo do homem.

FREUD E ROUSSEAU

E de fato o texto original de Mary Shelley talvez autorize mais a leitura psicológica do que qualquer outra. A própria construção da criatura pelo jovem Frankenstein é o resultado de um esforço pessoal obsessivo que pode facilmente ser comparado a uma paranóia de poder. E quando o jovem toma consciência do monstro que criou ele sente esse drama como algo particular. Mesmo a ação criminosa do monstro - que assassina sucessivamente o irmão, a mulher e o melhor amigo do estudante - se restringe praticamente ao círculo de relacionamento daquele que o fabricou e que se recusou a dar-lhe uma companheira. Além disso, será a loucura e não algum outro tipo de punição por parte da sociedade o preço que o jovem estudante pagará por seu ato imprudente. A maldição é subjetiva, embora certamente os sentimentos de culpa sejam sociais.

Para reforçar ainda mais a hipótese de Frankenstein como um símbolo das forças inconscientes do psiquismo pode-se lembrar o final da história: criador e monstro acabam empenhados numa louca perseguição mútua em pleno Polo Norte, que era no século XIX um símbolo óbvio do desconhecido.

Frankenstein é um excelente exemplo também da influência das teses de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) sobre o pensamento dos românticos. O ser imaginado por Mary Shelley está longe de ser originalmente um gênio do mal, ou coisa no gênero. Ele é o típico homem bom destruído pela sociedade perversa e desnaturada. Antes de se tornar um criminoso, tenta de todas as maneiras aproximar-se das pessoas, que o repelem por causa de sua aparência. Frankenstein é afinal uma criatura doce, cheia de bons sentimentos, que se alimenta apenas de frutinhas silvestres e experimenta um prazer real em olhar o sol e os campos. Um ser que deseja acima de tudo uma companheira para viver uma vida calma e natural, ele é o modelo do "bom selvagem" de que falava Rousseau, arrastado ao crime e à perplexidade existencial pela incompreensão da sociedade. Símbolo dos perigos da má utilização da ciência e símbolo dos fantasmas do inconsciente, *Frankenstein* também pode ser o símbolo romântico de todos os tipos rejeitados pela sociedade e que entram numa guerra suicida contra ela.

Opinião 66, 11 de fevereiro de 1974

SALÃO DE VERANEIO

Os argumentos mais utilizados contra a existência dos salões de artes plásticas têm um ponto em comum: todos atacam o caráter institucional e gasto desse tipo de iniciativa. Estaria na hora, afinal, da arte deixar o âmbito restrito dos museus para se instalar na própria rua - livre da tradição e dos preconceitos que pesam sobre o museu - e aberta a todas as pessoas. Não é difícil encontrar nessa proposta, em tese justa, uma forte dose de idealismo.

É possível, no entanto, utilizar um outro argumento, menos contra a existência dos salões - afinal eles são praticamente a única oportunidade que os jovens têm de mostrar seus trabalhos, e talvez não seja inteligente cortar os pés da cadeira onde se está sentado - do que contra a forma como são organizados. Os 109 trabalhos do VI Salão de Verão, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro até 24 de fevereiro, por exemplo, são quase todos de artistas jovens ou iniciantes. Muitos são literalmente inéditos. O principal problema com relação a esses trabalhos é que eles não são suficientes para poder compreendê-los. Limitar a três o número de trabalhos de cada artista equivale nos dias de hoje, em plena era da invasão das imagens pela publicidade, a tirar qualquer possibilidade concreta de se entender a proposta, ou pelo menos a estratégia do artista: o desgaste das imagens pelo uso indiscriminado que nossa época faz delas tornou menos importante a imagem propriamente dita do que a perspectiva na qual ela é feita. A mesma imagem de um anúncio, se utilizada por um artista, adquire um valor inteiramente diferente.

O que seria assim um salão de verão, um momento oportuno para expor trabalhos de jovens artistas, por causa das férias escolares, transforma-se num salão de veraneio, onde o público não tem alternativa senão a de passear indefeso entre vários objetos, sem que tenha elementos para julgá-los. É verdade que o clima leve e ameno de muitas obras ajuda a tornar o passeio mais divertido e curioso. Mas se alguém realmente pretende que o salão lhe ofereça algum estímulo para a inteligência talvez seja conveniente desenvolver uma espécie de "faro" que permita identificar quais os trabalhos que significam alguma coisa. Com critérios racionais essa tarefa é irrealizável.

PAISAGEM TROPICAL

Fazer críticas, então, a este ou aquele artista é de certo modo uma covardia: o acusado não pode simplesmente se defender. O próprio trabalho vencedor, cujo autor, Flávio Vieira Pons, ganhou uma viagem à Europa e um prêmio de 10 milhões, é um caso típico. O *Tropical Landscape* de Flávio Pons são três mesas cobertas com toalhas brancas e com um prato fundo vazio, um garfo e uma faca sobre cada uma. A sua frente estão pendurados três panos (na verdade plásticos usados para cortinas de banheiro), cada um em frente de uma das mesas, representando a aurora, a tarde e a noite tropicais. De *Tropical Landscape* pode-se dizer tudo, ou nada. Assim, isolado, pode ser interpretado de todas as maneiras e não se sabe ao certo qual a proposta do artista. O simbolismo, por exemplo, que parece presidir a elaboração da obra tanto pode ser uma inocente alusão aos ciclos eternos do tempo como uma referência ao drama dos países tropicais, que possuem uma natureza exuberante mas que quase sempre têm sérios problemas de alimentação.

Quanto aos prêmios de aquisição - a empresa Jornal do Brasil que patrocina o salão compra um trabalho de alguns artistas escolhidos pelo júri - ele parece ter sido especialmente justo para com os desenhos de Robério Dias. Com o auxílio do "faro" de que falamos acima, pode-se perceber a inteligência dos seus três pequenos trabalhos: retomando talvez Marcel Duchamp, que aproveitou-se das rachaduras acidentais do seu *Grande Vidro*, ele fez os seus "desenhos" com rachaduras de vidro. Como essas rachaduras são cobertas pelo vidro da moldura, os trabalhos de Dias se beneficiam de uma certa ambiguidade irônica: eles expõem vidros quebrados "protegidos" por vidros intactos.

Um outro prêmio de aquisição foi dado a talvez um dos primeiros hiperrealistas brasileiros, Glaucio Pinto de Moraes, com suas locomotivas pintadas fotograficamente. Esses trabalhos, ao lado dos trabalhos de Luis Carlos Lindemberg, representam talvez o primeiro passo no sentido do nascimento de uma moda hiperrealista no Brasil. E já aparecem pessoas para elogiar nas telas de Glaucio a competência artesanal, o que equivale mais ou menos a elogiar um livro por sua encadernação. E pior, o que torna mais ou menos fácil prever que, no Brasil, o crítico e até satírico movimento hiper-realista pode muito bem se transformar num retorno em massa do academicismo.

Conta-se que o crítico de arte inglês Herbert Read, convidado certa vez a tomar parte em um júri, fez a seguinte proposição com respeito à escolha dos premiados: que se escrevesse o nome dos artistas em um papel e se sorteasse. Mas como o critério de antiguidade - no caso, a presença do artista em salões anteriores - é em geral decisivo na distribuição dos prêmios, pode-se estranhar que o desenhista Adriano D'Aquino não ganhasse sequer um prêmio de aquisição.

E de fato em parte por causa do equívoco de representar cada artista apenas por três trabalhos, tornando obrigatoriamente superficial a observação do espectador, o maior problema que enfrenta o Salão de Verão é o seu aparentemente indefectível aspecto amadorista. E que o torna algo semelhante a uma exposição de trabalhos universitários onde os alunos estão mais preocupados em fazer "bolações" do que em fazer uma proposição artística.

Opinião 70, 11 de março de 1974

OS ENSINAMENTOS DE CARLOS CASTAÑEDA

Há pouco tempo seria praticamente impossível imaginar que uma tese de doutorado em antropologia pudesse se transformar em um *best seller* que vendesse cerca de 500 mil exemplares em alguns meses. Mas foi o que aconteceu com o misterioso antropólogo (peruano? brasileiro?) Carlos Castañeda, autor de uma tese para a Universidade de Califórnia que foi parar na capa da revista *Time*, após se tornar leitura obrigatória nos círculos *underground* norte-americanos.

Não é difícil imaginar as razões do aparentemente estranho fenômeno. *The Teachings of Dom Juan* (*Os Ensinamentos de Dom Juan*, traduzido sensacionalisticamente para o português como *A Erva do Diabo*) parece com tudo menos com uma tese universitária nos moldes tradicionais. Nos meios acadêmicos europeus, as teses universitárias se caracterizam sobretudo pelo caráter sistemático e raramente trazem referência à vida pessoal de seu autor. Dizer de uma tese que ela lembra um romance, por exemplo, seria um modo pouco sutil de aplastrá-la. E no entanto o primeiro impulso com relação ao relato que Carlos Castañeda faz do seu encontro com Dom Juan, um velho índio Yaqui, de Sonora, no México, é compará-lo a um romance.

O debate em torno da veracidade desse relato - e mesmo da existência de Dom Juan - foi aberto pelo próprio *Time*, em sua edição de 5 de março de 1973. A revista encontrara uma série de mentiras na história que o escorregadio Castañeda - que entre outras coisas permitia apenas que se fotografasse partes do seu rosto - contara à sua repórter, durante a entrevista que tiveram no apartamento do antropólogo, em Los Angeles. Ele disse, por exemplo, que nascera em São Paulo, no Brasil, e que sua mãe morrera quando ele tinha apenas seis anos. As investigações da revista mostraram que Castañeda era peruano e que sua mãe morrera quando já tinha 24 anos.

Confrontado com esses fatos, o antropólogo saiu-se de um modo bastante coerente para alguém que passara um período de 10 anos às voltas com feitiçarias e plantas que produziam estranhos efeitos: aumentou que os sentimentos das pessoas em relação a suas mães não dependiam de coisas como o tempo. Despreocupado com respeito a esse tipo de fatos, mostrava-se por sua vez apreensivo com o excesso de popularidade - "Eu não quero ver Anthony Quinn no papel de Dom Juan" - e firmemente convencido de que levaria os ensinamentos esotéricos de Dom Juan às últimas consequências. "Eu vou me tornar um feiticeiro, isto é certo. Só a morte pode me impedir", declarou Castañeda.

Como revelasse um extremo desprezo por meros fatos objetivos, ficou mais ou menos claro que seria mais do que possível que as suas mentiras se estendessem até os seus escritos. Opinião corroborada, por exemplo, pelo chefe do departamento de etnografia do Museu Nacional de Antropologia do México, Jesus Ochoa, que declarou acreditar que o trabalho de Castañeda tinha uma alta porcentagem de imaginação.

É evidente que opiniões de etnólogos pouco ou nada influenciariam no consumo dos livros de Carlos Castañeda. (Depois de *A Erva do Diabo*, ele publicaria *Uma Estranha Realidade e Viagem a Ixtlan*). Eles rapidamente deixaram os grupos ligados apenas à onda de magia e misticismo para conquistar o público de um modo geral, por uma razão bastante simples: foram lançados exatamente no momento em que a razão, como a forma por excelência do homem resolver os seu problemas, se tornava mais e mais desacreditada nos Estados Unidos. Uma busca confusa e desregrada já existia há anos em torno do zen-budismo, da arte indiana e de toda a tradição esotérica ocidental e oriental. O próprio profeta dos tempos psicodélicos, Timothy Leary, já tinha acontecido.

CRÍTICA AO RACIONALISMO

Não era surpresa portanto que os livros de um antropólogo que participara de uma experiência mística e não racional fizessem sucesso. E tivessem ainda mais chances de conquistar o grande público, graças ao aval de autoridade científica que lhes era outorgado - afinal *A Erva do Diabo* não fora aceito como tese de doutorado? Assim, unindo uma técnica narrativa de ficção - a história do processo de iniciação de um jovem cientista nas artes mágicas dos indígenas - a uma pretensão científica, os ensinamentos de Dom Juan teriam quase que forçosamente de se transformar em *best seller*, pelo menos nos Estados Unidos.

A tese de *The Teachings of Dom Juan*, porém, não é suficientemente revolucionária para promover intensos debates entre pessoas que tenham vagos conhecimentos de antropologia ou saibam um pouco a respeito do pensamento mítico dos povos ditos primitivos. A descrição do que seria uma forma não racional de conhecimento e a crítica implícita que Castañeda parece fazer ao racionalismo ocidental, que teria inibido consideravelmente nossas faculdades perceptivas, são descobertas que não podem ser comparadas com justiça à invenção da pólvora. Mesmo porque até um antropólogo que criou um sistema tão rigoroso formalmente como Lévi-Strauss já tinha dito que "a linguagem e a civilização científica contribuíram para empobrecer a percepção e privá-la de suas implicações afetivas estéticas e mágicas, e para tornar o pensamento esquemático".

O que Lévi-Strauss e provavelmente nenhum outro antropólogo teria coragem de anunciar é que se transformaria, custasse o que custasse, em feiticeiro. Nem teria coragem para ignorar dois mil anos de pensamento lógico-abstrato e sair em busca de poderes mentais que teriam sido perdidos durante a evolução do pensamento racional. Não que seja sumariamente ridículo querer conhecer a sabedoria dos povos "primitivos", ou que se possa negar todo e qualquer valor ao pensamento mítico. O próprio Lévi-Strauss demonstrou a lógica cerrada que rege o pensamento mítico e o

equivoco que o Ocidente cometia em considerá-lo destituído de qualquer organização formal. Além disso, poetas modernos como o francês Antonin Artaud encontraram no mesmo México e nas mesmas plantas de Castañeda elementos que consideraram fundamentais para a compreensão da arte.

MÉRITOS LITERÁRIOS

Mas se, do ponto de vista científico, a obra de Castañeda não parece das mais irrepreensíveis - a sistematização que se pode encontrar no final de *A Erva do Diabo* provavelmente não convence a um especialista - do ponto de vista literário ela tem méritos indiscutíveis. Castañeda sabe levar o relato a seu clímax e não seria forçado comparar *A Erva do Diabo* ao famoso *Lobo da Estepe*, do escritor alemão Herman Hesse. Em ambos a trama se desenvolve em torno da progressiva e dolorosa iniciação do personagem, obrigado não só a abandonar os seus antigos esquemas de pensamento como a passar por experiências que o deixam a um passo da loucura. O fascínio do personagem Dom Juan - exista ele de fato em algum ponto obscuro do México, como sustenta o antropólogo, ou não - também é indiscutível. Como antropólogo, o dever do autor talvez fosse o de tentar separar no velho índio aquilo que era realmente sabedoria acumulada ao longo de gerações, e conservada viva por um homem inteligente, e a ingênua superstição que muitas vezes demonstra. Mas sem dúvida, do ponto de vista ficcional, foi importante manter o personagem como um todo enigmático, teatral e quase impenetrável.

NOVO HERÓI

O segundo livro de Castañeda, *Uma Estranha Realidade (A Separate Reality)*, poderia ser uma tentativa de sistematizar com mais rigor os ensinamentos de Dom Juan. Ao invés disso, o livro aproxima-se ainda mais de um romance. Logo nas primeiras páginas o leitor fica sabendo que lerá a continuação, com passagens repetidas inclusive, de *A Erva do Diabo*. E é possível que se sinta desanimado com a perspectiva de seguir acompanhando as peripécias desse antropólogo que nem adota uma atitude científica coerente nem se mostra capaz de penetrar inteiramente na sabedoria do velho índio feiticeiro.

Mas em *Uma Estranha Realidade* Dom Juan se revela ainda mais interessante: assemelha-se por seus paradoxos e sutilezas a um mestre zen-budista. (Não teria o misterioso Castañeda lido muito a literatura zen e taoísta hoje bastante difundida nos Estados Unidos?). Há momentos em que o relacionamento entre o mestre (Dom Juan) e o aprendiz (Castañeda) reproduz fielmente o que se estabelece nos mosteiros zen: o mestre tentando por meio dos *Koans* (espécie de questões paradoxais), livrar o discípulo de seus condicionamentos lógicos e da visão que o bom senso lhe impôs da vida.

A estranha realidade de que fala o escritor-antropólogo é aquela que se pode contemplar aprendendo a "ver", no sentido que Dom Juan dá a essa palavra. "Ver" seria muito mais do que olhar: uma capacidade de atingir "estados não comuns" que transformaria por completo nossa relação com o mundo. Para se chegar a "ver" - objetivo final na vida de um feiticeiro - é necessário uma disciplina rigorosa e oposta à tradição racionalista. Uma verdadeira luta, durante a qual o pobre Castañeda se comporta muitas vezes como uma criança amedrontada.

A impressão quase inevitável que se tem ao abrir *Viagem a Ixtlan (Journey to Ixtlan)*, terceiro e último livro sobre os encontros de Carlos Castañeda com Dom Juan, é a de que o autor encontrara um tema que fez sucesso e então não queria abandoná-lo. Ele insiste em espremê-lo até a última gota numa lenta operação que se prolonga ao longo de 247 páginas. O livro é uma retomada de muitas passagens de *A Erva do Diabo* e *Uma Estranha Realidade*, as quais pretende aprofundar ou pelo menos tornar mais detalhadas.

O que sustenta *Viagem a Ixtlan* como uma novela (?) razoavelmente agradável é a habilidade de Castañeda como escritor, uma vez que as suas ambições científicas parecem ter parado timidamente no final de seu primeiro livro. Mas mesmo essa habilidade não é suficiente para transformar os seus livros naquilo que eles talvez pretendam ser: o relato das aventuras de um novo tipo de herói mitológico, uma espécie de Fausto da moderna sociedade industrial, com a coragem de enfrentar o próprio demônio - aqui representado pela loucura das plantas alucinógenas - em troca do saber. Essa tarefa até certo ponto bastante ambiciosa exigiria, no entanto, um Thomas Mann para realizá-la. Talvez Castañeda esteja mais próximo de ser uma espécie de James Bond às voltas com os perigos do mundo interior.

Como o espião inglês, Carlos Castañeda não se caracteriza precisamente pela inteligência. A sua posição com respeito a Dom Juan e sobretudo às plantas que era obrigado a ingerir revelam uma espantosa ingenuidade intelectual e falta de rigor. Um poeta, o belga Henri Michaux, cujo ofício não exige à primeira vista o rigor científico que se espera de um antropólogo, foi bastante mais consequente. Relatando as suas experiências, embora menos truculentas do que as do peruano (ou brasileiro?), Michaux demonstra uma atitude reflexiva que torna o seu depoimento muito mais esclarecedor do que o de Castañeda. É muito menos sujeito a interpretações fantasistas.

No Brasil, a julgar pela sofreguidão com que foram lançados, num curto espaço de tempo, os três livros de Castañeda, pode-se prever um sucesso semelhante ao que ocorreu nos Estados Unidos. Em meio à onda de "exorcistas" e "bebês de Rosemary", os livros de Castañeda são até sofisticadas de consumo e não deixam de criar uma certa expectativa. Em sua entrevista ao *Time*, o antropólogo avisara que se transformaria certamente num feiticeiro. Não se sabe ao certo como interpretar essa frase. Talvez não haja outra solução senão a de esperar pacientemente pela transformação.

Opinião 72, 25 de março de 1974

Guignard e Di Cavalcanti

Guignard e Di Cavalcanti contribuíram decisivamente para a formação de uma arte moderna brasileira. O primeiro, morto em 1962, ficou conhecido sobretudo como o principal representante de um *nacionalismo lírico* e o segundo concentrou-se quase exclusivamente na representação de temas e figuras características do país. É costume se referir a ambos com os indefectíveis e e primários rótulos: Guignard seria o pintor de Minas Gerais, cujas paisagens são uma parte importante de sua obra, e Di Cavalcanti o criador das lendárias mulatas.

A retrospectiva que o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro organizou da obra de Alberto da Veiga Guignard (em exposição até 14 de abril) demonstra claramente que não é possível definir a produção desse artista com rótulo tão simples. Os 150 trabalhos expostos evidenciam, em primeiro lugar que Guignard era um excelente pintor; um homem que estudara e pensara os artistas renascentistas, Cézanne e Matisse, e que usava com segurança e inteligência os seus recursos plásticos.

As paisagens talvez sejam os melhores exemplos de sua obra. Trabalhando em contato direto com a natureza, como o faziam os impressionistas, Guignard consegue muitas vezes realizar a lição de Cézanne e dos pintores chineses: captar ao mesmo tempo os detalhes e o conjunto da paisagem. E dar, pela expressão do espaço, uma idéia do tempo. As paisagens de Guignard, como as de Cézanne e de Seurat - cujo estilo pontilhista também foi estudado pelo artista brasileiro - são um esforço para fixar um instante transitório. Ao contrário da cena acadêmica, que se oferece estática e solenemente à contemplação, as cenas de Guignard parecem estar sempre acontecendo.

Os últimos trabalhos de Di Cavalcanti, em exposição até o dia 30 de março na Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, são o resultado de reiterados esforços (ou falta de esforços?) do artista no sentido de caber perfeitamente dentro do rótulo que lhe costumam explicar: o pintor das mulatas. Com preços que variam entre 25 e 100 mil cruzeiros, as novas telas do artista parecem apenas repetições de suas produções anteriores, e talvez seja possível estabelecer uma ligação objetiva de cada mulata de agora e alguma outra do passado.

É verdade que, apesar do domínio da linguagem plástica e do interesse que podia representar a sua busca de uma temática nacional, Di Cavalcanti sempre foi um artista próximo demais do folclore. Um pintor de recursos e de imaginação que nem sempre conseguiu escapar ao perigo de *fazer literatura* com o pincel e as cores. Mas com a idade (76 anos) e a alucinante valorização de seu trabalho - que, comparada

com a de outros pintores inexpressivos, é até certo ponto compreensível - o artista se tornou mais e mais acomodado e suas produções passaram a se apoiar mais e mais em sua própria mística. Di Cavalcanti é hoje em dia um artista que não pinta mais quadros: assina Di Cavalcanti. O que não deixa talvez de ser uma forma irônica e eficaz de tratar um mercado que não valoriza os trabalhos, mas assinaturas.

Opinião 75, 15 de abril de 1974

A DÉCADA 'POP'

De um modo geral, a década de 60 ficou conhecida sobretudo como uma época de contestação e protesto social. E se com certeza não foi a *pop art* a principal responsável por essa imagem é certo que ela colaborou bastante para sua formação. A *Cadeira Elétrica* de Andy Warhol, por exemplo, estaria necessariamente presente, ao lado das canções de protesto de Bob Dylan, em qualquer inventário da mitologia dos anos 60.

Não é surpresa portanto que a exposição *Gravuras de Artistas Britânicos na Década dos 60* (no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro até 28 de abril) seja amplamente dominada por adeptos da *pop*. Muitos trabalhos expostos, como os de Richard Hamilton e Allen Jones, se tornaram inclusive altamente representativos da fase heróica da *pop* e estão identificados com aqueles momentos do final da década de 50 e começo da de 60 quando alguns artistas passaram a olhar decididamente para a nova paisagem que lhes oferecia a moderna sociedade industrial. Contra o caráter introspectivo e individualista do expressionismo abstrato, típico dos anos 50, os artistas *pop* queriam representar o mundo atual e tinham os olhos bem abertos para tudo o que ocorria nas grandes avenidas do Ocidente. Mas havia, é claro, diferenças no modo pelo qual esses artistas olhavam o mundo. Entre os *pop* norte-americanos e os franceses - disfarçados atrás do rótulo de Novos Realistas - por exemplo, é comum se dizer que a principal diferença é a de que os últimos eram mais críticos no sentido político do termo. Eles não conseguiam o admirável cinismo que se podia encontrar em muitos trabalhos norte-americanos que eram o simulacro perfeito daquilo que representavam. A *pop* francesa se caracterizava por uma tomada de posição contra os diabólicos produtos da tecnologia moderna. Também a *pop* inglesa tinha características próprias e uma das mais importantes era sem dúvida as preocupações subjetivas de seus artistas.

A própria obra de Richard Hamilton (51 anos) um dos fundadores da *pop* britânica, é exemplar nesse sentido. As cinco gravuras em exibição no MAM mostram como Hamilton está longe de um Andy Warhol ou de Roy Lichtenstein ao tentar unir as suas investidas no universo da cultura de massa a questões formais da pintura que jamais preocupariam esses dois norte-americanos cujas técnicas são exatamente as mesmas utilizadas pelos *designers* da cultura de massa. Já o excelente Patrick Caulfield (37 anos), embora seja tão impessoal quanto qualquer artista *pop* norte-americano, tem uma mente que dificilmente poderia ser a de um deles. A sua abordagem dos temas da cultura de massa, por exemplo, não tem o enfoque direto da *pop* americana e ele prefere agir de forma sutil e alusiva. A série *Interior (Manhã, Meio-Dia, Tarde e Noite)* é bem representativa de seu gosto pela alusão e pela

metonímia (representar o todo pela parte): um pedaço de janela e um abajur são suficientes para exprimir todo um sistema de vida e permitem até que se adivinhe uma escala de valores. É a cultura de massa como um todo expressa por um pequeno e aparentemente pouco significativo detalhe.

Gravuras de Artistas Britânicos na Década dos 60, no entanto, não se limita a mostrar os artistas *pop* britânicos. Um importante artista não filiado à *pop* presente no MAM é Richard Smith (42 anos), ganhador da Bienal de São Paulo de 1967, cujas litografias são experiências de criar vários planos em relevo através de cortes no papel. Um outro artista importante é Eduardo Paolozzi (50 anos) cuja mente serialista explica o porquê de sua popularidade agora entre os artistas conceituais. Paolozzi pode ser considerado um artista *pop* que tem suas manias. Ele não só se mostra interessado na linguagem da comunicação de massa como em todo e qualquer código e os seus trabalhos parecem autênticos quadros sinóticos que contêm várias séries com elementos tão diferentes entre si como Mickey Mouse e fragmentos das geométricas telas do holandês Piet Mondrian.

Opinião 76, 22 de abril de 1974

O TRAÇO CRÍTICO

O nome do pintor e desenhista húngaro radicado na França Marek Halter (38 anos) passou a ser conhecido sobretudo depois dos acontecimentos de maio de 68 na França. Na ocasião, ele lançou um álbum, *Mai*, com desenhos de um traço rápido e nervoso que pretendiam ser um registro dos conflitos que envolveram direta ou indiretamente boa parte da população francesa. Marek Halter tornou-se, a partir daí, um artista bastante solicitado na imprensa internacional como intérprete de acontecimentos como a guerra do Vietnã e Watergate. Nas tiras de quadrinho que publicava no *Le Monde* com o título *Journal d'un Peintre (Diário de um Pintor)* ou em suas colaborações para a revista norte-americana *Liberation*, Halter preocupava-se acima de tudo em captar o clima de violência que cercava esses acontecimentos.

E são precisamente esses desenhos que têm um compromisso com a comunicação imediata - ao contrário das telas e gravuras do artista, na quais existe também um questionamento formal - que estão em exposição no Museu de Arte de São Paulo, até o dia 28 deste mês. Descrente de uma arte partidária, mas confiando no seu poder político, Marek Halter joga com o impacto visual dos seus desenhos para obter uma reação inteligente do espectador aos fatos que representa. Para tanto, como declarou a *Opinião*, é importante colocar os seus trabalhos num circuito tão vasto e explosivo como a imprensa. Esta teria a força de transformar os signos gráficos em símbolos que têm uma significação coletiva. Assim, um simples braço numa certa posição pode expressar a violência organizada se visto, por exemplo, na capa de uma revista.

A principal qualidade do desenho de Marek Halter é a capacidade de não apenas representar uma cena violenta, mas a de expressar de modo dinâmico o próprio movimento da violência. O que passa a importar então não é este ou aquele fato, esta ou aquela posição diante dos fatos. Mas o próprio poder desorientador dos fatos, o pânico e a perplexidade de estar em meio à violência, às escaramuças de um mundo instável.

Por essa qualidade intrínseca, os desenhos de Marek escapam de ser ilustrações. Nenhuma descrição verbal poderia substituí-los sem perder o verdadeiro interesse desses trabalhos: o de expressarem de modo quase orgânico os movimentos da violência. Daí também que os seus efeitos sobre o espectador sejam muito diferentes do que os que seriam produzidos pela leitura de um artigo de jornal que presumivelmente estivesse relatando os mesmos acontecimentos: no caso dos desenhos a reflexão que se deve seguir à contemplação vem acompanhada dos efeitos emocionais produzidos por traços que são em si mesmos tão traumáticos quanto o mundo que representam.

Opinião 78, 6 de maio de 1974

A EXPERIÊNCIA MÍSTICA

Os livros do pensador inglês Alan Watts talvez não sejam tão reveladores, no sentido místico e religioso do termo, quanto pretendem ser. Eles servem sobretudo como uma inteligente e desinibida vulgarização do pensamento oriental e como uma pouco rigorosa crítica às contradições e aos equívocos da mente branca ocidental. Mas, sob um outro ponto de vista, esses livros são extremamente reveladores: resumem de uma forma que não poderia ser mais direta os ideais e os interesses de uma parcela considerável da juventude do Ocidente, e dos Estados Unidos em particular, que parece recusar em bloco a civilização ocidental.

Alan Watts é, nesse sentido, um autêntico precursor. Muito antes da juventude abastada norte-americana anunciar o retorno à natureza e à comunhão com Deus ele já tinha experimentado essa necessidade. E certamente foi um dos poucos membros da geração que lutou na Segunda Guerra Mundial - ele morreu no ano passado, antes de completar 60 anos - a se interessar pelo Oriente e a se tornar um estudioso de sua cultura. É provável mesmo que os seus livros sobre o zen-budismo tenham sido a porta de acesso para que a juventude norte-americana ingressasse nos vapores e perfumes exóticos do estranho Oriente.

Não é difícil adivinhar as razões pelas quais Watts se transformou numa espécie de guru para os adeptos da contracultura e do orientalismo. Para começar, ele sempre recusou os rigorosos meandros da erudição em favor de uma linguagem aberta, nada paternalista. As suas palavras tinham um caráter prático muito a gosto dos pragmáticos norte-americanos, mesmo contestatários ou místicos. A principal razão, no entanto, para a aceitação de seus livros talvez tenha sido a de que o seu autor, ao contrário de outros orientalistas, charlatães ou não, insistia em se dizer um ocidental. E mais, insistia em afirmar ser possível a um ocidental compreender e praticar as religiões orientais sem deixar de ser um ocidental. Com Watts, estamos longe de toda a tralha que costuma infestar as interpretações que o Ocidente faz da cultura oriental: reencarnação, levitação, baixo-astral, ectoplasma, etc.

A Vida Contemplativa, publicado pela primeira vez em 1946, tem uma pequena diferença em relação aos outros livros de Watts: se ocupa sobretudo do cristianismo, e o pensamento oriental entra apenas como referência. A tese central do livro é a de que os aspectos formais da religião cristã seriam os responsáveis pelo seu progressivo descrédito junto ao público. Contra esses aspectos - afinal talvez inevitáveis em toda e qualquer instituição interessada em sua própria sobrevivência - Watts enfatiza a experiência mística, que seria o verdadeiro centro da religião. Essa experiência implicaria o reconhecimento da presença constante de Deus não como uma figura patriarcal, moralista e punitiva, mas como o princípio mesmo que rege o universo. A cosmologia de Watts rejeita os símbolos religiosos e a própria escritura sagrada - "A

idolatria da Bíblia sempre me chocou como uma das fixações mais deprimentes e estereis da mente religiosa" - como etapas que devem ser ultrapassadas em favor de uma experiência "direta" com a divindade.

A proposta desse alegre e despreocupado religioso para um novo cristianismo pode parecer altamente estimulante para algumas pessoas que estejam interessadas numa comunicação, digamos, poética com Deus. Mas certamente é inócua do ponto de vista prático. Afinal, parece lícito supor que toda a vasta máquina burocrática e hierarquizada das igrejas cristãs, organizada ao longo de séculos, foi uma necessidade histórica. Pedir o desbaratamento, ou mesmo a colocação em um segundo plano, dessa máquina pode significar muito bem o fim dessas igrejas como associações institucionais.

Como espiritualista, herético é verdade, mas espiritualista, Watts tende a acreditar que os erros são desvios espirituais. Em nenhum momento parece lhe ocorrer que aquele cristianismo sofisticado e poético que ele advinha no místico alemão Mestre Eckart ou no poeta espanhol San Juan de la Cruz pouco ou nada tem a ver com a Igreja como instituição dentro de uma sociedade. Por isso segue durante todo o livro argumentando de modo edificante como "o cristianismo não basicamente místico redunda em uma ideologia política ou num fundamentalismo irracional", e fazendo previsões de que somente a influência crescente da cultura e religiões orientais poderia salvar o cristianismo.

Mas, lamentavelmente, *A Vida Contemplativa* tem apenas alguns poucos exemplos daquilo que pode ser considerado, sem ironia, a principal qualidade dos livros de Watts: as passagens extraídas dos textos tradicionais do zen-budismo e do taoísmo das quais ele faz interessantes comentários. Watts é especialmente sensível às sutilezas do pensamento taoísta e é com base neles que apresenta algumas críticas pertinentes ao racionalismo (ou pseudo-racionalismo?) do Ocidente. Quando, porém, envereda pelas generalizações, as suas palavras passam a exalar um forte odor de elixir da longa vida ou de quaisquer fórmulas mágicas dessas capazes de entorpecer a mente humana por longas horas. Nesses momentos, ele é capaz de afirmações tão cândidas como, por exemplo, a de que, "sob o ponto de vista da razão, a conclusão de que Deus existe é absolutamente inevitável.

Opinião 78, 6 de maio de 1974

IVAN SERPA UM PINTOR CONTRA O ESTILO

Um espectador ideal que, por acaso, percorresse os salões do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sem conhecimento prévio do que estava ali ocorrendo, poderia muito bem pensar que aquela era uma excelente coletiva, composta exclusivamente de bons artistas. Não seria fácil, talvez, convencê-lo que os numerosos trabalhos das mais diversas tendências que estavam à sua frente eram obra de um único artista. A retrospectiva Ivan Serpa (1923-1973), aberta até 25 de maio, é uma espécie de desmentido à clássica fórmula: "O estilo é o homem".

Alguns críticos já lamentaram o exemplo de Pablo Picasso, cuja diversidade de produção tornou-se lendária, argumentando que muitos artistas se perderam ao seguir essas tortuosas pegadas. Esses críticos ponderavam que nem tudo o que um Picasso poderia concretizar sem perder a sua unidade - o seu estilo, afinal das contas - seria realizável por pintores de menos recursos, a não ser com o sacrifício de suas próprias individualidades. Desse ponto de vista, artistas como Serpa seriam vítimas de um fascínio pela multiplicidade que viria a limitar consideravelmente o seu testemunho.

É possível, no entanto, que Pablo Picasso não tenha feito outra coisa senão obedecer às exigências de seu tempo ao construir uma obra quase labiríntica. E é possível mesmo que estivesse lutando justamente contra as limitações do que se convencionou chamar estilo. (Não foi o próprio Picasso quem declarou que o pior tipo de imitação era a que alguém fazia de si mesmo?). Segundo esse raciocínio, Ivan Serpa, por exemplo, seria um artista que teria compreendido, até de uma forma precursora no Brasil, a tarefa do artista moderno como um exercício incessante em busca do novo e do desconhecido. Ele teria compreendido, como fizeram alguns artistas *pop* e os adeptos da arte conceitual, que a chamada individualidade criadora poderia muito bem ser um mito destinado a inibir a capacidade de investigação, assim como o mito do artista como um ser especial já fora desmascarado como uma tática da sociedade para mantê-lo afastado das decisões políticas.

Analisada a partir desse ponto de vista, a vasta e multifacética obra de Ivan Serpa torna-se muito mais compreensível. Em primeiro lugar, como nota o crítico que apresenta a exposição, Roberto Pontual, esse artista preocupava-se sobretudo em manter sua obra em estrita relação com o que se produzia de novo nos Estados Unidos e na Europa. E de fato Serpa representou até a sua inesperada morte, no ano passado,

um importante papel de divulgador, orientador e pensador das questões da arte contemporânea internacional no Brasil.

Os 274 trabalhos expostos no MAM revelam além disso uma extrema liberdade de movimentos. Serpa passava de uma experiência a outra inteiramente oposta com uma segurança que por si só praticamente proibia quaisquer acusações de oportunismo. As gravuras geométricas do início da década de 50 e as grandes telas expressionistas da *Fase Negra*, características da década de 60, apresentam, cada qual a seu modo, a mesma concentração e honestidade de propósitos. Ao lado das telas concretistas, dos trabalhos op-eróticos - que reuniam elementos aparentemente tão incompatíveis entre si como os fantasmas eróticos e os jogos óticos - e da mística série final, *Geomântica*, esses trabalhos tomavam lugar num projeto geral do artista.

Mas se a crítica à falta de estilo com relação a Ivan Serpa pode ser considerada um equívoco - na medida em que o seu objetivo era exatamente a diversidade - o mesmo talvez não possa ser dito com respeito a uma outra acusação da qual costuma ser vítima: o excessivo didatismo. Este parece ser o principal responsável pelo caráter pouco radical de seus trabalhos e por sua inventividade até certo ponto acadêmica. A obra de Ivan Serpa é a de um homem minucioso, metódico, mais preocupado em explicar do que em inovar. E foi exatamente esse didatismo que o levou a produzir muita coisa que parece mais um *estudo* sobre a arte moderna do que propriamente uma obra de arte moderna.

Opinião 79, 17 de maio de 1974

LIVROS

O ACONTECIMENTO ARTÍSTICO

O nome do crítico norte-americano Harold Rosenberg está identificado sobretudo com as artes plásticas. Ele tem sido talvez o principal observador da arte norte-americana desde que ela conseguiu conquistar sua independência em relação à Europa, depois da Segunda Guerra Mundial. O surgimento então do Expressionismo Abstrato - a primeira escola moderna especificamente norte-americana - foi o momento decisivo para que a arte deixasse de girar em torno de Paris e passasse a fazê-lo em torno de Nova York. E Rosenberg foi sem dúvida o principal intérprete do Expressionismo Abstrato, tendo inclusive criado um termo para designar o movimento que passou a rivalizar com o primeiro *action painting* (pintura de ação).

A Tradição do Novo (Tradition of the New), no entanto, começa por advertir que em nossa conturbada época não há mais lugar para uma crítica específica e independente. O crítico de arte, o crítico literário e o crítico social, como entidades separadas, seriam peças de museu. Nenhuma obra, nenhum movimento poderia ser compreendido corretamente sem que fosse necessariamente correlacionado com o contexto social em que é produzido. Mas, por sua vez, as obras artísticas demandariam ser tomadas por verdadeiros acontecimentos, e não apenas objetos de contemplação estética. Em outro livro, *The Anxious Object*, Rosenberg já afirmara que atualmente o que determinava o valor de um quadro, por exemplo, era o seu papel dentro da História da Arte e que este era o único critério válido para se julgar uma obra. Quanto à admiração subjetiva - o "deleite" das estéticas clássicas - o máximo que ela poderia fazer era conceder valores sentimentais às obras de arte, assim como a sensibilidade cotidiana se encanta por certos objetos domésticos, ou assim como um colecionador de bugigangas sabe admirá-las.

Coerente com a idéia de que o crítico hoje em dia deve preparar-se para exercer sua observação sobre os mais variados campos, sob pena de realmente não conseguir entender o que está acontecendo, Harold Rosenberg em *A Tradição do Novo* ataca diversas frentes. Ele tenta passar com a mesma mobilidade pelos *action-painters*, pela poesia norte-americana e pelo marxismo com um raciocínio pouco esquemático - e pouco rigoroso, típico daqueles que costumam chamar a si mesmos de livres-pensadores. Rosenberg está visivelmente menos interessado em um conhecimento rigoroso das leis de produção artística, ou em pensar os meandros das questões teóricas do marxismo, do que em estabelecer estimulantes paralelos intelectuais entre os fenômenos.

Um exemplo da habilidade de Rosenberg em estabelecer uma relação inteligente entre fenômenos aparentemente desligados entre si é o artigo em que compara a História da Arte norte-americana à derrota dos Casacos Vermelhos ingleses durante a guerra de independência dos Estados Unidos. A esmagadora vitória dos colonos norte-americanos sobre aqueles soldados profissionais, conhecidos por sua eficiência, é casualmente explicada nos livros de História como o resultado da extrema burrice desses últimos. Rosenberg, no entanto, defende a tese paradoxal de que os Casacos Vermelhos teriam sido vencidos exatamente por causa de sua habilidade e do perfeito conhecimento que tinham da arte militar do século XVIII. Acostumados aos tradicionais campos de batalha europeu, conhecedores de todas as técnicas de combate frente a frente, esses soldados simplesmente não podiam conceber a guerra de emboscadas, numa paisagem acidentada, e contra inimigos que não se deixavam ver. Como os Casacos Vermelhos, a arte americana insiste em se comportar como se vivesse em outro lugar, levando mesmo alguns de seus maiores representantes a emigrar em busca de melhores condições de trabalho.

O artigo *A Revolução e o Conceito de Beleza*, por sua vez, aborda uma questão decisiva: as relações entre a arte e a política revolucionária. Compreensivelmente, em vista da época em que foi escrito o livro (década de cinquenta), Rosenberg defende uma posição contrária à politização da arte - afinal ainda estavam frescas na memória de muita gente as irrisórias tentativas do Realismo Socialista, de considerações do autor sobre o que significaria ser revolucionário em política e o que significaria ser revolucionário em arte estão longe de ser sem interesse. Mas preso talvez intelectualmente a uma determinada conjuntura histórica, ele confunde a politização da arte - isto é, a tomada de consciência por parte do artista do modo como o produto artístico é consumido em nossa sociedade, bem como a tomada de consciência de seu papel de agente cultural nessa mesma sociedade - com a já fracassada tentativa de uma arte partidária, no sentido mais estreito do termo. A crescente politização dos artistas ocidentais, porém, se manifesta sobretudo como a recusa das margens tradicionalmente reservadas à arte - para que não atingisse, perigosamente, a vida prática das pessoas. Como um esforço de conhecer as possibilidades da arte servir como um modo de transformar as relações das pessoas consigo mesmas e com a sociedade. Respondendo à escritora Mary McCarty, que criticara o seu argumento de que um quadro devia ser considerado um "acontecimento", retrucando que não se podia pendurar um acontecimento na parede, mas apenas um quadro, Rosenberg afirmou que "não restava mais lugar para o expectador que apenas olha, como no tempo em que a terra tinha lugares vazios e os céus estavam cheios". A politização dos novos artistas talvez seja algo semelhante: o reconhecimento de que o mito do artista como alguém que vivia nas nuvens caiu irremediavelmente por terra e que, assim sendo, é hora de saber qual o seu lugar no mundo dos vivos.

Opinião 79, 17 de maio de 1974

WALTÉRCIO CALDAS JR. JOGOS MENTAIS

Como o título indica, a exposição *Narrativas* de Waltércio Caldas Jr. (na Galeria Luis Buarque de Holanda, Rio de Janeiro, até 30 de junho) é para ser lida e não apenas olhada. A primeira tarefa do expectador que entra na sala escura, onde facho de luz iluminam dezesseis trabalhos pendurados em torno de uma pequena caixa de vidro protegendo uma múmia deitada em seu sarcófago, é descobrir a lógica interna do "texto". E enquanto olha a exposição, começando da esquerda para a direita, como se processa a leitura em nosso alfabeto, ele estará na verdade acompanhando uma sequência narrativa.

O tema central, naturalmente, é o enigma da múmia egípcia e da pirâmide (uma referência constante nos desenhos) onde habita. Um tema ao mesmo tempo antigo e momentoso, graças à moda do esoterismo e suas fantasiosas interpretações sobre sabedoria egípcia. Para Waltércio Caldas, no entanto, ele parece servir apenas como ponto de partida para a elaboração de seus jogos intelectuais. O drama gira em torno da múmia e da pirâmide, mas não há nada a saber com respeito a elas especificamente: o que está em questão é o labirinto onde vive o homem e o seu esforço para encontrar a saída. O verdadeiro tema de *Narrativas* parece ser assim a história da inteligência às voltas com problemas aparentemente sem respostas (o enigma da pirâmide é uma velha metáfora dessa história): um dos desenhos representa uma múmia executando um plano para livrar-se das ataduras que a envolvem.

Mas além de estar relacionada com o conjunto, formando assim uma narrativa, cada obra de Waltércio Caldas pretende ter uma história particular: a imagem que representa é menos importante do que a sua proposição intelectual. É necessário, guardadas as proporções, "resolver" cada uma, como se resolve um problema matemático. O valor do trabalho, no entanto, não está na dificuldade de elucidá-lo, mas na sua capacidade de colocar o espectador diante de um fator inesperado. Como em sua exposição anterior, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o objetivo do artista parece ser sobretudo o de dar um "susto" no espectador, questionando os seus hábitos mentais e tentando colocá-lo em xeque.

Para obter um clima propício nesse sentido, a recente exposição foi armada de um modo teatral, quase solene: na sala às escuras o espectador, induzido por uma música vaga e distante a uma atitude de concentração, tem um autêntico *tête-à-tête* com as obras, sobre as quais incidem diretamente focos de luz. Mais do que desenhos ou objetos, essas obras parecem cenas que, graças ao seu deliberado dinamismo, dão a

impressão de estar acontecendo ali mesmo, no ato. Um dos trabalhos sem dúvida mais interessantes é uma tela coberta de veludo preto, com molduras também pretas, em cuja superfície estão estrategicamente cravadas, como se acabassem de ter sido lançadas, três pequenas flechas. Outro exemplo dessa perturbadora presença física de que se mostram capazes algumas obras expostas é o desenho do rosto de um diabo que nos olha, com expressão cruel, através de um binóculo. O espectador tem uma reação instintiva e incômoda de quem se sente observado de perto, e logo por quem...

Planejada pelo artista como finalidade de expor o seu próprio trabalho, *Narrativas* pode muito bem vir a se tornar importante, independente de seu idealizador, como exemplo de uma boa exposição de arte contemporânea no Brasil: ela objetivamente representa um começo de tomada de consciência por parte dos artistas nacionais de que não basta agrupar trabalhos ao acaso para se fazer uma mostra, se é que se deseja realmente ser compreendido pelo público. Além disso, claro, *Narrativas* é importante para Waltércio Caldas (que acaba de receber o prêmio da crítica como o melhor artista de 1973): ela é um curioso passo ao mesmo tempo de continuidade e transformação na sequência de seu trabalho. É o desenvolvimento com mais rigor dos esquemas já utilizados pelo artista e um anúncio de que a progressiva valorização das formulações conceituais pode modificar radicalmente pelo menos a aparência dos trabalhos. Talvez o suficiente para torná-los irreconhecíveis para aqueles que, contra a própria opinião expressa por Waltércio Caldas, insistem em vê-los como símbolos esotéricos.

Opinião 80, 20 de maio de 1974

"O GRANDE GATSBY" CHEGA À CULTURA DE MASSA

A palavra de ordem era *gatsbyzar* os Estados Unidos. Depois de mergulhar o país num vale de lágrimas, com *Love Story*, e de transformar Marlon Brando num gangster-herói da cultura de massa, com *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*), o produtor da Paramount Pictures, Robert Evans, resolveu investir em um clássico da literatura moderna norte-americana: *O Grande Gatsby* (*The Great Gatsby*), de Scott Fitzgerald. Queria não apenas filmar o romance, mas sobretudo lançar uma linha de produtos Gatsby que se baseasse no impacto emocional da película sobre os milhões de espectadores que haveriam de assisti-la.

A história da realização da nova versão cinematográfica de *Gatsby* - houve uma primeira, em 1926, ainda na época do cinema mudo, e outra, em 1949, estrelada por Alan Ladd e Betty Field - foi contada pela revista *Time*, em sua edição de 18 de março, com todos os incidentes que caracterizam esse gênero de produções. Desde a escolha do tema - que seria um presente do produtor Evans para sua mulher, Ali MacGraw, a heroína de *Love Story*, uma fanática pelos livros de Fitzgerald - até a dos atores, roteirista e diretor, tudo se processou numa atmosfera ao mesmo tempo vaga e tensa. Marlon Brando (51 anos), por exemplo, curiosamente chamado a interpretar Gatsby (31 anos), pediu "a lua e as estrelas", segundo o típico linguajar do produtor Evans. Três dos mais conceituados diretores norte-americanos, Peter Bogdanovich, Arthur Penn e Jack Nicholson, por sua vez, estavam interessados no projeto, com uma única exigência: a de que MacGraw não representasse Daisy, a personagem principal.

Como o filme era um *presente* para MacGraw, Evans mandou buscar na Inglaterra o diretor Jack Clayton, e não deixou de causar espécie o fato de um inglês ser convidado a dirigir um filme tão tipicamente norte-americano. Tudo parecia arranjado quando começaram a circular rumores: Ali MacGraw estava tendo um romance com o ator Steve MacQueen, com quem filmava no México. Confirmada a notícia, Mia Farrow passou a ser Daisy. E Robert Redford conseguiu o papel de Gatsby, que por um momento pensou-se dar ao próprio MacQueen.

O principal problema com relação ao novo e gigantesco projeto da Paramount Pictures era que, pela primeira vez, havia algo assim como ambições artísticas envolvido no negócio. Adaptar Fitzgerald para o cinema não é exatamente a mesma coisa do que adaptar Erich Segall (autor de *Love Story*) ou Mario Puzo (autor de *O Poderoso Chefão*). E *O Grande Gatsby*, especificamente, é quase uma espécie de romance nacional norte-americano, o que aumentaria ainda mais a responsabilidade

dos realizadores. Não é difícil, no entanto, especular sobre as razões que teriam levado a grande empresa a filmar agora *O Grande Gatsby*.

Para começar, há a famosa onda de nostalgia, que em si mesma já está se tornando nostálgica. De qualquer modo, ela continua servindo aos interesses de diversificação do consumo e uma moda *gatsby*, apoiada no charme da era do *jazz* (a década de 20), é suficientemente forte e variada nesse sentido. E pela descrição da revista *Time*, a Paramount Pictures se assemelha mais a uma agência de propaganda do que propriamente a um estúdio cinematográfico. O próprio Redford reclamou das exigências promocionais da empresa, temendo que ela simplesmente o destruísse em caso de fracasso do filme.

Uma outra razão, menos óbvia, seria de natureza intelectual. Parece fora de dúvida que os Estados Unidos vivem hoje um período de crise, que a população se sente insegura - o que dizer, por exemplo, das manobras ilegais do próprio presidente da República? - com respeito a instituições nas quais depositava uma sólida e antiga confiança. Ora, *O Grande Gatsby* descreve precisamente um momento de crise moral durante a década de 20, que anunciava, nas entrelinhas, a Grande Depressão econômica de 1929. Fitzgerald é ele mesmo um romancista da decadência, um homem obcecado com o processo de destruição das pessoas e com os sórdidos mecanismos sociais que tornavam possíveis típicos *slogans* norte-americanos como o lendário *self made man*. O *Gatsby* da cultura de massa serviria portanto como uma catarse para um público abalado em suas convicções e que foi sempre levado a exorcizar os seus receios em termos emocionais, pouco reflexivos.

O *Gatsby* de Scott Fitzgerald, porém, tem muito pouco a ver com os estereótipos que o professor italiano Umberto Eco, em seu livro, *Apocalípticos e Integrados*, afirmou serem típicos da cultura de massa. A estratégia da cultura de massa seria precisamente a de transformar os personagens literários em tipos de fácil identificação e de fácil digestão. Desde o *Ulisses*, de Homero, interpretado por Kirk Douglas, até o Capitão Ahab, feito por Gregory Peck, personagem central de *Moby Dick*, do grande escritor norte-americano Herman Melville, passando pelos *Irmãos Karamazov*, de Dostoiévsky, que Yul Brinner tratou de forma truculenta, os grandes personagens da literatura têm se transformado nas telas em autênticos idiotas. E a julgar pelos primeiros comentários da imprensa internacional, *Gatsby* não teve melhor sorte.

Há, no entanto, em todo esse processo de *gatsbyzar* os Estados Unidos (o mundo, se possível), um aspecto indiscutivelmente positivo: o retorno ao livro *O Grande Gatsby* e provavelmente a toda a obra de Fitzgerald. É verdade que esse aspecto talvez seja ínfimo comparado à série de fenômenos que o filme vai desencadear. Mas ainda assim é vantagem: *O Grande Gatsby* é de fato um excelente livro, escrito admiravelmente bem. A escritura de Fitzgerald reproduz com inteligência o próprio modo de ser frágil, vago e delicadamente sórdido dos personagens. A inconstância e insegurança do mundo em que vivem, sempre à margem de um suave mas inexorável abismo. Quando do lançamento do esperado filme, o *Time* comentou que o público poderia finalmente escolher entre ir ao cinema ver *Gatsby*, ou ficar em casa lendo o livro. Talvez seja o caso de torcer pela segunda opção.

Opinião 87, 8 de julho de 1974

DESENHOS PÓS-FREUDIANOS

Os desenhos de Tunga (22 anos), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro até 20 de julho, parecem exigir menos contemplação do que um exame minucioso. É preciso chegar muito perto de seus traços aéreos, quase invisíveis, para percebê-los inteiramente, e além disso é preciso estar atento, acompanhando o curioso processo mental que os reuniu sob o estranho título de *Museu da Masturbação Infantil*.

Embora a tarefa de visitar e entender esse museu seja compreensivelmente difícil e, digamos, pós-freudiana, não parece haver intenção de torná-la mais penosa ou misteriosa por parte do artista: ele dispôs os trabalhos em séries ordenadas e com títulos que são por si só elucidativos. Uma das séries, por exemplo, chama-se *Charles Fourier*, homenagem ao filósofo francês do século XIX que foi um precursor das teses de libertação sexual e que escreveu um livro sobre *O Novo Mundo Amoroso*. Um grupo de desenhos representando movimentos indefiníveis - vagos demais para serem do corpo, mas suficientemente carnis e eróticos para não serem da natureza - levou por sua vez o nome de *Paisagens do Desejo*, uma clara alusão ao campo conceitual da exposição.

O *Museu da Masturbação Infantil* tem a suprema vantagem de não ser uma óbvia exposição de arte erótica. Todos os que assistiram à recente moda no Brasil de um certo tipo de arte erótica, que misturava pseudo-simbologia do inconsciente, escandalosas cenas sexuais e mistiscismo do chamado baixo-astral, têm uma aguda consciência do que significa o adjetivo óbvio nesse contexto. O erotismo dos desenhos de Tunga é exatamente o oposto: puramente mental, especulativo, corre mais o risco de cair no teórico do que no grotesco. No seu museu, pelo menos, não somos perseguidos pelos mesmos e já inofensivos fantasmas sexuais de tantas outras exposições.

Os trabalhos da série *Pensamentos*, minúsculos desenhos de cores transparentes, são excelentes exemplos do citado "erotismo mental". Sem representar nada específico, mas apenas através de ambíguas sugestões em torno de formas fâlicas, eles conseguem passar uma inequívoca tensão sexual. Desprezando até mesmo as alusões a cenas sexuais, Tunga parece preferir uma atitude mais reflexiva a respeito do desejo humano, ponto central segundo Sigmund Freud do nosso desenvolvimento psíquico.

Essa atitude reflexiva explica em parte a fixação do artista no desenho e até o aspecto convencional da exposição. Tunga parece ser um dos muitos jovens que começam a perceber a futilidade da grande maioria das *experiências* na arte brasileira. Não é por acaso que elas terminam decorando vastos salões com móveis de

acrílico: são feitas para isso. Mas talvez já não seja possível ignorar que uma das principais tarefas do artista contemporâneo - por causa de sua luta cada vez mais difícil contra um meio que procura sistematicamente neutralizar os efeitos críticos de suas propostas - é tentar multiplicar as suas intervenções, ampliando o seu campo de atuação. Desse ponto de vista, limitar-se a um só meio de expressão pode ser considerado algo assim como um erro estratégico.

Não há entretanto nenhum ranço acadêmico no *Museu da Masturbação Infantil*. Ele parece estar em sintonia não apenas com a tendência contemporânea de valorizar o aspecto mental da arte, contra o meramente formal ou visual, como com a recente (e crescente) especulação em torno da teoria psicanalítica do desejo, na moda em nossas universidades através de livros como *L'Anti-Oedipe (O Anti-Édipo)*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Essas teorias pediriam em última análise uma livre circulação do desejo na sociedade e talvez não seja forçado ver os desenhos de Tunga como uma manifestação nesse sentido.

Opinião 88, 15 de julho de 1974

Bauhaus

A arte no meio da vida

Quando de sua fundação na Alemanha em 1919, pelo arquiteto Walter Gropius, a Bauhaus (Casa em Construção) se propunha a uma tarefa essencialmente positiva: integrar a arte na racionalidade da vida do século XX. Ao contrário do dadaísmo¹⁵², que de 1916 a 1920 manifestara com violência o seu ceticismo em relação a um Ocidente abalado pela Primeira Guerra Mundial, a Bauhaus confiava no mundo moderno e achava que o artista tinha um papel positivo nesse mundo como pesquisador de novas formas e como agente social que lutava para tornar a arte presente na experiência cotidiana das pessoas.

De acordo com o próprio manifesto da Bauhaus de Gropius, tratava-se de abolir a separação surgida depois da Idade Média entre artista e artesão. O artista anti-romântico da Bauhaus estaria intimamente ligado à comunidade por sua atividade de artesão, capaz de pensar as melhores soluções para as questões práticas. As formas que pesquisaria para seu trabalho de escultor, por exemplo, poderiam servir para a fabricação de móveis e objetos domésticos. O projeto básico era associar duas atividades aparentemente opostas: arte e indústria.

A influência do ensino sistemático da Bauhaus ao longo dos 14 anos de sua existência - ela foi fechada por ordem de Hitler em 1933 - e da obra dos célebres artistas que ali ensinavam acabou transformando essa escola de arte e artesanato numa espécie de movimento artístico e talvez, mais que isso, numa espécie de ideologia artística. Apesar da diversidade de produções de seus artistas, entre os quais estavam o imaginativo Paul Klee e o místico Kandinsky, a Bauhaus virou símbolo de uma arte racionalista, comprometida sobretudo com uma rigorosa disciplina construtiva.

A exposição Bauhaus no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (até 21 de julho) é uma reconstituição do programa didático da escola, com significativos exemplos da prática de cada professor. Organizada segundo critérios rigorosamente didáticos, com *slides* e filmes explicativos, ela (que é uma pequena amostragem da grande exposição Bauhaus realizada em Stuttgart, em 1968) se propõe sobretudo a dar uma idéia geral de projeto, e não exibir a obra deste ou daquele artista.

¹⁵² Ver Opinião número 84

Pintura e teatro

Paul Klee (1879-1940) e Wassily Kandinsky (1866-1944), por exemplo, já eram artistas relativamente conhecidos quando ingressaram na Bauhaus para serem tão somente mestres de forma (só mais tarde a escola teria cursos de pintura). É fácil, no entanto, verificar até que ponto o ensino das formas por parte de Klee (reunido em um livro, *Os esboços pedagógicos*) e de desenho analítico por Kandinsky acabou por influenciar decisivamente as suas obras. O primeiro soube usar de um modo genialmente livre o repertório de formas que a pesquisa didática lhe ofereceu, misturando rigor construtivista e imagens do inconsciente em algumas das principais produções do artísticas do século. Já Kandinsky, certamente sob a influência da Bauhaus, passou de uma fase romântica para uma construtivista, sempre no terreno da abstração.

Bem representado na Exposição do MAM, Oskar Schlemmer (1888-1943) era professor de desenho nu, teoria teatral e escultura. Um dos poucos artistas da Bauhaus que permaneceu preso à figuração, ele foi importante sobretudo como diretor do teatro da escola onde pesquisava novas formas de representação. Os seus projetos de dança, com os personagens usando máscaras e indumentárias desenhadas por ele próprio, e sua concepção revolucionária de palco podem ser considerados precursores das atuais pesquisas teatrais. A relativa obscuridade da obra de Schlemmer teve origem em parte na própria Bauhaus: ela era vista com suspeição por causa sobretudo de seu quase surrealismo que desagradava a grande parte dos professores da escola, voltados para o desenho industrial. O recalque dessa obra densa, especulativa, no entanto, está para ser levantado, provavelmente ainda nesta década. Ex-aluno da escola, Josef Albers tornou-se a partir de 1925 professor da Bauhaus. Trabalhando no curso básico (Vorkurs), pelo qual passavam todos os alunos, Albers era um dos que lhes fornecia as primeiras noções e lhes abria o caminho a seguir. Hoje um dos maiores pintores vivos, morando nos Estados Unidos, Albers é um típico produto da Bauhaus: as suas "homenagens ao quadrado", praticamente a única figura geométrica com que trabalha, são excelentes exemplos dessa arte pensada, impessoal, muito mais perto de um artesanato superior do que de uma "obra de arte" no sentido clássico do termo, que era afinal o conceito artístico dominante da Bauhaus.

Arquitetura e desenho industrial

A arquitetura e o desenho industrial foram talvez as artes mais importantes dentro da Bauhaus. Não só os seus três diretores eram arquitetos - primeiro Walter Gropius, depois Hannes Meyer e Mies van der Rohe - como a própria arquitetura, por seu caráter ao mesmo tempo estético e funcional, era por assim dizer o modelo de criação para a escola. Era preciso que o pintor, por exemplo, pensasse na responsabilidade social de seu trabalho do mesmo modo como o arquiteto fazia. O desenho industrial, por sua vez, devia ser uma preocupação de artistas de todos os

domínios, incumbidos da tarefa de fornecer à indústria novas formas e novos esquemas plásticos.

Foi nesse campo que a Bauhaus esteve mais perto de se criar algo a que sempre se recusou: um estilo. Procurando levar a arte aos até então desprezíveis objetos domésticos, segundo a teoria de aproximar a arte da vida, a escola acabou vendo os móveis do arquiteto Marcel Breuer ou as cadeiras de Mies van der Rohe se transformarem numa espécie de modelos que até hoje permanecem sendo copiados.

Foi também a questão do desenho industrial a que mais definiu posições dentro da Bauhaus. Havia pelo menos uma corrente radical que achava que o desenho industrial devia substituir por completo aquilo que se conhecia como arte, às quais se opunha uma outra que considerava legítima a sobrevivência de atividades artísticas desligadas de uma imediata aplicação prática.

Arte e sociedade

Apesar de seu aspecto excessivamente didático, a exposição agora no MAM (ela vai viajar pelas principais capitais brasileiras) pode servir para algo além da simples tomada de contato: para um debate em torno das principais questões da Bauhaus. A vigência ainda hoje dessas questões é indiscutível, pelo menos numa certa medida. Ainda há, por exemplo, quem veja o desenho industrial como a arte do nosso século, muito embora o contato entre arte e indústria na sociedade de consumo esteja se mostrando cada vez mais difícil. A própria proposta de Gropius no sentido de "arrancar o artista da criação distanciada do seu mundo para colocá-lo novamente em contato com a realidade concreta" parece estar se realizando de um modo provavelmente inesperado: os jovens artistas dos centros adiantados estão cada vez menos integrados à sociedade e o contato crescente que têm com a realidade concreta é um contato de crítica política e social.

Diante disso, a clássica posição da Bauhaus parece irreal, utópica. E pior, sujeita a mistificações, como a do pintor húngaro radicado na França, Victor Vasarely, que sempre em nome de uma integração arte-sociedade pratica um descarado comercialismo. O mesmo Vasarely é bom exemplo também de como a pura pesquisa de cor e forma, preconizada de uma certa maneira pela Bauhaus, pode melancolicamente terminar em algo apenas decorativo, nada funcional, e muito pouco social no sentido legítimo do termo.

Há um ponto entretanto em que a Bauhaus parece ter prevalecido: depois dela é praticamente impossível um retorno à concepção dita romântica da arte (porque na verdade muitos românticos tinham uma concepção diferente) como atividade puramente irracional e do artista como um ser especial dotado de indefiníveis poderes. Nesse aspecto, a Bauhaus foi "absolutamente moderna", como Rimbaud achava que era nossa obrigação ser.

Opinião 96, 9 de setembro de 1974

UMA LINGUAGEM DO CORPO

Pode parecer paradoxal que uma exposição de fotografias, a de Iole de Freitas (28 anos) no Museu de Arte Moderna, seja uma das primeiras manifestações da *Body Art* (Arte do Corpo) no Rio de Janeiro. Mas na verdade a fotografia no caso serve como simples instrumento para uma proposta que se realiza precisamente ao nível do corpo: os trabalhos de Iole de Freitas são quase todos registros fotográficos de uma série de exercícios corporais da artista que, estes sim, seriam, digamos, as obras. O corpo é o verdadeiro suporte dessa manifestação e equivaleria para a artista mais ou menos como a tela para o pintor.

Quase 100 anos de arte moderna foram necessários para que os chamados artistas plásticos retornassem ao mais antigo instrumento a serviço do homem: seu próprio corpo. E, para tanto, tiveram que percorrer o caminho inverso: irem aos poucos e às duras penas se desvencilhando dos suportes tradicionais, introduzindo materiais estranhos em suas telas, tornando suas obras cada vez mais indefiníveis dentro dos conceitos clássicos das Belas-Artes (pintura, escultura, desenho), etc. A *Body Art* nesse sentido é uma consequência lógica das pesquisas da arte ocidental desde os primeiros *happenings* do dadaísmo, no início do século.

Mas essa arte do corpo, claro, não é apenas uma espécie de expressão corporal. Ela pretende ao contrário fixar objetivos bastante definidos, como por exemplo, o de lutar contra a maquinização do corpo, transformado pela moderna sociedade industrial em um mero instrumento de trabalho. E lutar ainda contra os condicionamentos resultantes de séculos de uma rígida moral que identificava o corpo com as coisas baixas e pecaminosas, e que parecem tê-lo tornado uma massa quase insensível aos apelos exteriores.

Iole de Freitas, porém, se propõe não somente incentivar um uso mais criativo do corpo, mas sobretudo apresentá-lo como um instrumento de autoconhecimento. Os seus exercícios seriam assim reflexões sobre as zonas ocultas, ou melhor, reprimidas da personalidade. Um dos seus trabalhos mais atraentes é uma série de fotos que ilustram um percurso imaginado pela artista em seu próprio corpo, desde um ponto no seu braço até aos pés. Esse tipo de procedimento, na verdade um balé do qual a máquina fotográfica capta apenas alguns movimentos isolados, é utilizado pela artista como um processo de auto-análise. O interesse desses trabalhos para o espectador, por sua vez, estaria exatamente na capacidade que têm de estimulá-lo em direção a um

novo relacionamento com o próprio corpo. Um relacionamento mais inteligente, menos inibido.

Uma característica significativa do trabalho de Iole de Freitas é a sua insistência, apesar dos evidentes problemas que isso acarreta, de se autofotografar, diante do espelho ou do *mylar* (uma espécie de *nylon* transparente capaz de reproduzir objetos quase com a mesma perfeição de um espelho e capaz também de produzir sugestivas deformações). As fotos em exposição no MAM foram batidas por ela própria em meio aos seus exercícios e em muitas fotos é possível ver a sua mão no ato de apertar o prolongador. Isso pode ser analisado como uma maneira de deixar claro que aquelas fotos fixam instantes que não poderiam ser repetidos. Cada série corresponde a um determinado exercício. Apenas, ao contrário de muitos adeptos europeus de *Body Art*, que promovem *performance* públicas, Iole de Freitas parece considerar absolutamente imprescindível que os seus exercícios sejam realizados na presença tão somente de sua própria imagem refletida, uma vez que se trata afinal de um processo de introspecção.

O que distingue o trabalho de Iole de Freitas da maioria das manifestações ligadas a *Body Art* não é entretanto a recusa da *performance* pública. Mas a sua idéia de que os exercícios devem servir como um método de investigação psíquica, e não apenas como liberação corporal. Uma prova disso são alguns trabalhos onde o corpo não é um elemento essencial e que nem por isso deixam de ser perfeitamente coerentes dentro do projeto geral da artista.

Opinião 97, 16 de setembro de 1974

O TÚNEL DO TEMPO

Uma visita ao último Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio, pode ser comparada a uma viagem pelo tempo. Em direção ao passado.

Embora não haja dúvida que o XXIII Salão Nacional de Arte Moderna esteja ocorrendo em setembro de 1974, parece difícil situá-lo no presente. Uma visita às abarrotadas dependências do antigo prédio do Ministério de Educação e Cultura MEC, no Rio de Janeiro, onde estão comprimidos de uma forma quase grotesca dezenas de trabalhos, poderia ser comparada a uma viagem pelo túnel do tempo - em direção ao passado, é claro.

E de fato, num momento de distração, é possível que o espectador pense estar olhando o salão do ano passado, ou talvez do ano retrasado. A indefectível ala dos primitivos, que desta vez ocupa um setor inteiro da exposição, por exemplo, parece imune aos assédios do tempo. Não faltam também as inevitáveis cópias de artistas famosos, e não com um sentido provocador ou como apropriação criativa, mas por simples identificação primária. São casos típicos de iniciantes (novos ou velhos) que identificam o processo artístico com um determinado artista. Surgem então diante do perplexo espectador "autênticos" Kandinsky, Morandi e Magnelli, além de obras demasiadamente próximas do trabalho de artistas jovens brasileiros como Roberto Magalhães e Waltércio Caldas.

Mas não se trata, é claro, de exigir um melhor nível para o Salão Nacional. Isso seria mais ou menos equivalente a desejar ruínas melhor conservadas. O problema do salão não é a qualidade dos seus participantes, mas o modo como está organizado e o seu significado para a arte brasileira atual. E talvez não seja impossível que, apesar do seu caráter oficial, ele possa desempenhar uma função positiva, a partir de algumas reformulações inevitáveis.

A primeira delas estaria relacionada com o seu regulamento, que inclui por exemplo um engenhoso dispositivo de isenção de júri: cada ano o júri escolhe alguns artistas cujas obras passam a ter acesso automático ao salão. Essa medida chega a criar situações cômicas, como a de certos artistas cuja atuação no setor se limita à participação anual no salão, e nada mais. Esse critério valoriza um dado praticamente intangível - a vocação artística de um determinado indivíduo - e não os trabalhos.

A distribuição dos prêmios (duas viagens ao exterior e duas pelo país), por sua vez, obedece quase sempre ao critério de promoção característico do funcionalismo público: a antiguidade. Há uma espécie de fila e um acordo tácito de que não se deve furá-la. Além disso, as tradicionais categorias de pintura, desenho, escultura e objeto

já não podem abranger todas as manifestações plásticas contemporâneas, sobretudo as propostas das vanguardas.

Seria entretanto uma tarefa inútil reformar apenas regulamentos, sem transformar a orientação do salão, tornando-o algo de fato contemporâneo. Como está, ele não cumpre sequer a sua função tradicional: a de servir como um panorama das artes plásticas no país. E pela simples razão de que a grande maioria dos artistas, digamos, estabelecidos não se interessa por ele, enquanto os jovens o olham com evidente suspeição.

O Salão Nacional de Arte Moderna desse ano, por exemplo, dá uma idéia até certo ponto falsa da situação da arte brasileira. O seu aspecto grosseiramente amador parece indicar mais o que está ocorrendo em escolinhas de arte e em residências particulares do que propriamente nos *ateliers*. É fácil demonstrar essa tese. Basta notar que os artistas jovens que fizeram as melhores exposições do ano (Barrio, Tunga, Waltércio Caldas e Yvens Machado), na própria cidade onde se está realizando o salão, estão ausentes. É verdade que, de um outro ponto de vista, ele é exemplar: não se pode negar que seja um excelente testemunho da dificuldade que os artistas têm hoje para compreender a arte como alguma coisa dinâmica e explosiva, e não como um simples exercício manual.

Em meio ao amadorismo generalizado, a tarefa do júri para a concessão dos prêmios reduziu-se praticamente a uma questão de profissionalismo. Os prêmios, longe de terem algum significado intelectual, isto é, de serem o resultado de uma análise do alcance das propostas dos artistas, são apenas a recompensa por um trabalho bem feito. Tanto as telas de Pietrina Checcacci - contornos serenos e suaves de corpos femininos, com veladas alusões eróticas - como os objetos de José Tarcísio - utensílios de trabalho que no caso fazem parte de uma mitologia pessoal do artista - ganhadores dos prêmios de viagem ao exterior, são exemplos desse critério. E o mesmo praticamente se poderia dizer da pintura de Sérgio Andrade, um aluno de Ivan Serpa que herdou deste uma técnica mimuciosa e o rigor construtivista, e da gravura de Célia Shalders, que receberam os prêmios de viagens ao país.

Uma proposta mais interessante parece ser a dos desenhos de Rogério Luz, mais ou menos perdidos na confusão geral. Ele divide a folha em séries de pequenos quadrados que contêm elementos diversos, desde frases com conceitos psicanalíticos até minúsculos desenhos figurativos, pretendendo com isso fazer um espécie de quadro referencial com tudo o que lhe vem à mente, possivelmente no momento mesmo em que trabalha. Os seus trabalhos podem ser vistos como uma espécie mais complexa de grafites (inscrições em muros públicos) que exigem do espectador uma leitura demorada e não linear. Interessantes também são os trabalhos de Marta Pires, que incorpora aos seus desenhos fios de cabelo e panos de renda, numa curiosa operação simbólica.

É claro que existem outros trabalhos dispersos pelo salão que merecem uma observação atenta. Talvez seja difícil encontrá-los nessa autêntica feira em que se transformou o segundo andar do MEC. Mas quem o fizer ainda assim provavelmente não se livrará da sensação de inutilidade diante do anacronismo do conjunto da exposição que poderia ser definida com precisão como um amontoado de trabalhos. E isso no momento em que a arte contemporânea parece desligar-se cada vez mais do objeto, ou pelo menos do fetiche do objeto, para concentrar-se nos processos de raciocínio. A arte não pretende mais ser o belo ou algo no gênero, mas sim o espaço

social do pensamento livre e criativo. E desse ponto de vista, o Salão Nacional de Arte Moderna de 1974 é um evento quase sem sentido.

Opinião 98, 20 de setembro de 1974

A EXPOSIÇÃO-ARMADILHA,

Para alguns artistas contemporâneos as exposições já não servem apenas como um lugar onde colocam suas obras à disposição do público e do comprador. A tarefa simples de verificar se o espaço físico da exposição reunia ou não condições para abrigar os trabalhos foi acrescida de considerações mais complexas e definidas. Não é mais possível, por exemplo, deixar de situar precisamente no tempo e no espaço a exposição como um fato social que como tal tem significações.

As exposições deixam assim de ser acontecimentos mais ou menos atemporais - respeitando apenas a cronologia do trabalho do artista, não a História - para transformarem-se em manifestações que se pretendem relacionadas com um determinado ambiente cultural. Os artistas cada vez mais passam a vê-las de um modo estratégico: eles as tomam como manobras que exigem um cuidadoso estudo do terreno. Daí porque, quando os trabalhos não são realizados especialmente para determinado local, são pelo menos escolhidos em função dele.

A exposição de Antonio Dias (30 anos) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro pode ser olhada a partir dessa perspectiva. Vivendo em Milão desde 1969, em meio ao crescente processo crítico que os artistas europeus vêm fazendo sobre a função da arte na sociedade contemporânea, Dias conta com todos os recursos de trabalho que um artista estabelecido dispõe hoje na Europa, desde o *video-tape* até a possibilidade de editar múltiplos com tiragem de dez mil exemplares.

A atual mostra de Dias é uma típica proposta ambiental. As quatro "obras" que ocupam um setor inteiro do segundo andar do MAM não só foram feitas para "funcionar" em um determinado ambiente - no caso, uma sala escura, pintada de preto - como devem ser lidas uma em função da outra. A peça central é uma malha suspensa com a seguinte inscrição, em letras espelhadas com tipos orientais: *Bring me Nicely into the morning*. Ao lado da malha, e como parte integrante do trabalho, se desenrola um estandarte, também tipicamente oriental, vermelho. Graças a ação de ventiladores, a malha fica numa constante e suave ondulação que parece tomar conta de toda a sala por causa dos reflexos das letras espelhadas sobre as paredes.

Perto desse trabalho, cuja aparência lírica parece esconder alusões históricas menos ambíguas, estão duas peças de *neon*, colocadas uma em frente à outra, nas duas extremidades da sala. Chamam-se *O Poeta e o Pornógrafo* e representam simples traços invertidos que podem ser indicativos tanto da linha dos seios e das nádegas quanto de pássaros voando. A intenção de Dias foi provavelmente mostrar a equivalência dessas duas figuras, tomadas em geral como opostas, mas que na verdade estariam separadas apenas por uma diferença de posições (uma é a outra invertida).

Os outros dois trabalhos são projeções. Uma delas fixa de modo intermitente um pedaço de rosto aproximado a ponto de se poder ver os poros como uma acidentada paisagem. E a outra mostra um torso nu de mulher em cujo seio há um pequeno coração que pulsa intermitentemente com uma série de transformações óticas.

Com um clima deliberadamente fantasioso e usando de maneira sistemática todo tipo de trucagem, a exposição de Antonio Dias parece tratar a si mesma com ironia. Ela está montada como uma espécie de armadilha para os espectadores, que seriam obrigados a vencer todo o seu aparato visual para conseguir compreendê-la. Cada trabalho teria uma dimensão conceitual que é propositadamente escondida atrás de um forte impacto visual.

É possível até adivinhar entre as intenções do artista a de ironizar o próprio ato de expor como está constituído atualmente no circuito de artes plásticas. A sala às escuras, os poucos trabalhos espalhados por um salão quase vazio e a leve ondulação em que parece flutuar todo o ambiente podem ser interpretados como uma maneira de impedir que o espectador cumpra o ritual de costume durante a visita a uma exposição de arte. E é exatamente essa ambiguidade que torna a exposição de Antonio Dias uma experiência estimulante: em nenhum momento o espectador pode se sentir inteiramente à vontade na posição de quem está vendo uma mostra de arte. Ele é quase induzido a criticar a sua própria posição dentro de um museu e a se perguntar o que estaria fazendo ali.

Opinião 107, 22 de novembro de 1974

DIÁLOGO COM A NATUREZA

Como uma espécie de diálogo com a natureza, a obra do polonês radicado no Brasil Franz Krajcberg está longe evidentemente de ser acadêmica - é claro que a sua intenção não é a de representá-la apenas - mas respeita certos limites tradicionais. Ao relacionar-se com a natureza, pesquisando os materiais e as formas de seus trabalhos, Krajcberg o faz como um artista tradicional que busca no mundo objetivo a representação de seus estados subjetivos.

O seu método de trabalho baseia-se num pressuposto estético bastante conhecido: a natureza como criadora incessante de formas. Ao contrário dos adeptos da recente *land art* (arte da terra), cuja atuação tem sempre implicações críticas no sentido de transformar nosso relacionamento com o corpo e com o meio-ambiente, Krajcberg permanece preso a uma concepção da natureza como matriz geradora de formas. Algumas manifestações da *land art* envolvem grandes escavações e promovem verdadeiros "cataclismas" naturais: Krajcberg porém não pretende intervir na natureza, mas receber inteligentemente suas lições.

O que coloca Franz Krajcberg numa excelente posição dentro do circuito de arte brasileira é a extrema coerência de seu projeto. A sua arte, como se pode facilmente constatar por essa exposição no MAM, tem uma dinâmica própria e está cada vez mais fechada em si mesma. Krajcberg continua a interessar sobretudo como o autor de um "método". Isto é, ele parece ser mais do que o proprietário de um estilo, o criador de um certo modo de apropriação - ou de diálogo - de elementos naturais que torna qualquer trabalho seu quase imediatamente reconhecível.

As esculturas, objetos e gravuras presentes no MAM (até 7 de dezembro), resumo de uma grande mostra que será realizada no Centre des Arts Contemporaine, de Paris em março de 1975, são o resultado das pesquisas do artista em Nova Viçosa, no sul da Bahia. Elas podem ser definidas como um diálogo passional e expressionista com a natureza. As recentes esculturas de Krajcberg, por exemplo - gigantescos troncos de árvore lixados e trabalhados, com evidentes alusões a figuras humanas - são autênticos *dramas*, com uma forte carga de teatralidade. Dispostas de uma maneira estratégica, essas esculturas formam uma espécie de balé com conotações fantásticas.

Esses trabalhos são provavelmente a principal atração da mostra, ao lado de um curioso e gigantesco "polvo" de madeira através do qual o espectador pode circular como se estivesse em um labirinto. Representam talvez a coisa mais nova do trabalho de Krajcberg para quem tenha algum conhecimento prévio a seu respeito. Os seus objetos ou construções (ficam pendurados à maneira de quadros), por sua vez, continuam a se beneficiar de uma estranha ambiguidade: a de serem formas pensadas e trabalhadas, sofisticadas até, que se assemelham a formas orgânicas e naturais. Essa

ambiguidade se torna ainda mais acentuada em alguns trabalhos recentes nos quais estão presentes raízes e outros materiais, digamos, brutos. O trabalho adquire então um aspecto híbrido de algo que é objetivamente resultado de uma complexa elaboração formal e que parece ao mesmo tempo obra do acaso.

A parte mais desinteressante da exposição é a das gravuras. Mais do que qualquer outra das propostas de Krajcberg elas estão próximas demais de reproduzir o comportamento da natureza. E talvez seja o caso de se perguntar pelo interesse que haveria em acompanhar os movimentos naturais que essas gravuras tentam captar, embora não haja dúvida de que sejam perfeitamente coerentes na sequência do trabalho do artista. Mas correm sem dúvida o risco de se tornarem excessivamente repetitivas e monótonas.

Franz Krajcberg entretanto parece fazer parte desse tipo de artista cujo trabalho tem uma resistente capacidade de atração. Embora esteja a caminho do perigoso estágio da cristalização, e possivelmente já não consiga surpreender, ele continua a permitir ao espectador uma reflexão acerca do seu processo de produção. Além disso é possível que a imagem do inquietante balé das recentes esculturas de Krajcberg siga acompanhando o espectador por algum tempo depois de deixar a exposição.

Opinião 108, 29 de novembro de 1974

A ARTE COLOCADA A NU PELOS ARTISTAS, MESMO

A Noiva Colocada a Nu pelos Seus Celibatários Mesmo: é o título paradoxal de uma obra em vidro de Marcel Duchamp que está certamente entre as mais controvertidas do século, resistindo às mais diferentes interpretações. O mesmo, aliás, se poderia dizer da atuação (muito mais do que uma obra, ele parece ser o autor de uma espécie de programa artístico) de Duchamp de um modo geral. Ao invés de realizar obras-primas este parece ter ocupado o seu tempo abrindo um novo espaço de investigação para a arte e, sem fazer declarações nesse sentido, colocando a nu o funcionamento da arte na sociedade.

É este trabalho de "colocar a nu" a função da arte que os chamados artistas conceituais continuam de certo modo a realizar. Um trabalho crítico que começa por desprezar a própria razão de ser da arte como era entendida até há pouco tempo: o objeto de arte. Na exposição *Arte em Posição Crítica: Prática e Teoria* (Galeria Maison de France), por exemplo, não há objetos de arte, mas apenas registros dos processos de produção dos trabalhos e textos dos próprios artistas. Não há praticamente nada para se olhar e muito menos para comprar. A tarefa do espectador é entender a proposta dos artistas e viver uma espécie de estética do conceito, não mais uma estética do objeto.

Na sequência de movimentos artísticos do Ocidente, a arte conceitual - uma tendência ampla e internacional que começou mais ou menos com a década de 70 - representa sem dúvida um momento importante: pela primeira vez um movimento se propôs discutir manifestamente não apenas o objeto de arte em si mas a própria função da arte e do artista na sociedade. O que em outras escolas era no máximo uma visão implícita - de certa forma todo movimento significativo trazia uma idéia acerca da realidade e da posição da arte dentro dela - na arte conceitual transformava-se numa questão central: ao invés de uma estética ou algo no gênero, ela propunha sobretudo uma crítica da posição do artista e do papel da arte no mundo contemporâneo.

A pulverização da obra única proposta ainda na década de 30 pelo filósofo alemão Walter Benjamin, e que deveria acabar com a "aura" da obra de arte, foi de certo modo até ultrapassada pelas propostas dos conceituais. Eles ficaram conhecidos sobretudo pela recusa em produzir obras prontas e vendáveis a ponto de substituírem uma estética da obra por uma, digamos, estética das idéias. A enxurrada de xerox, simples manuscritos, fotografias e todo gênero de documentos que invadiu há alguns anos o mercado de arte europeu tinha um duplo sentido: o de se opor à fetichização do

objeto de arte como mercadoria e como signo de *status* cultural (leia-se social) e ao mesmo tempo o de valorizar o trabalho do artista enquanto processo intelectual e não enquanto produtor de objetos para a contemplação e deleite de alguns.

O argumento clássico que se costuma usar para negar a eficácia dessa atitude é o de que mais uma vez o mercado absorveu esses produtos, comprando *xerox* e manuscritos e valorizando-os mais ou menos da mesma forma como valorizava telas e esculturas. Seria entretanto ingênuo supor que isso não ocorresse e de certo modo os próprios artistas conceituais participaram ativamente nesse processo.

A exposição *Arte em Posição Crítica: Prática e Teoria*, organizada pelo crítico Pierre Restany com 16 artistas franceses que estão ligados à arte conceitual, talvez seja a primeira do gênero do Rio de Janeiro. Sem contar quase com obras, mas apenas documentos, registros, manuscritos e *slides*, ela se apresenta mais ou menos como uma típica exposição conceitual, apesar do seu caráter oficial (é patrocinada pelo consul-geral da França) e do aspecto inevitavelmente sumário de toda coletiva.

O que a torna típica é, por exemplo, o fato de exigir muito mais um trabalho de leitura e raciocínio discursivo do que propriamente de contemplação. A leitura de muitas propostas presentes só pode ser feita com um mínimo de conhecimento de modelos lógicos e sociológicos o que torna a tarefa do espectador muito mais complexa. Além disso, o tipo de impacto dos trabalhos é bastante diferente do tradicional: quase sempre servem sobretudo como propostas (críticas e alucinadas às vezes) de reflexão. O chamado fato estético seria aqui uma espécie de utilização livre e criativa de modelos do pensamento discursivo. Apesar disso, pelos recursos óticos que utilizam e pelo modo como se apresentam, seria difícil confundir essas manifestações com literatura, filosofia ou ciência social.

O que de início pode parecer estranho é o entrelaçamento entre prática e teoria em quase todos os trabalhos. Eles se justificam a partir de uma base teórica muitas vezes complexa e só podem ser analisados a partir dessa perspectiva. Os modelos teóricos são para muitos deles um ponto de partida. Hervé Fischer, por exemplo, trabalha com critérios diretamente sociológicos e políticos: trata-se de saída de "colocar a nu o poder discriminatório da arte como produção ideológica".

Defendendo uma "arte sociológica", ele compara a função da arte na sociedade contemporânea à antiga função da religião. Em um dos seus textos, Fischer ataca o conceito de *belo*, atribuindo-lhe um papel essencialmente negativo: a de substituto do sagrado como uma arma ideológica do poder dentro da vida social. Em sua proposta por uma *Higiene da Arte*, que seria uma espécie de palavra de ordem no sentido dos artistas lutarem para desvincular seus trabalhos da atual "ideologia" da arte, Hervé Fischer chega a recomendar medidas radicais como, por exemplo, a de o espectador destruir o primeiro quadro de Vasarely ou Mathieu que lhe surgir pela frente.

Alain Roussel, com sua análise sobre a *Sociologia e Semântica da arte*, parece trabalhar numa questão análoga. Para ele trata-se de demonstrar os mecanismos pelos quais alguma coisa se torna arte. Roussel é um continuador de Marcel Duchamp que desde a primeira década do século, ao colocar um *mictório* em exposição em Nova York, mostrara que para que algo ganhasse o *status* de arte bastava uma coisa: que o artista assim o quisesse. A arte a partir daí deixa de ser tomada como uma atividade superior para definir-se mais precisamente como uma espécie de indústria - tudo o que entrar no circuito de arte não só adquire uma função artística como deve ser consumido como tal. Os "trabalhos" de Roussel presentes em *Arte em Posição*

Crítica: Prática e Teoria são na maioria meros cartões coloridos com inscrições acerca do papel da arte.

Já a proposta de *Análise Visual das Estruturas de Percepção* de Tania Mouraud parece concentrar-se no problema lógico da relação entre o nome e a coisa. Com fins não propriamente lógicos, mas possivelmente de questionar a identidade pessoal - uma série de *slides* da mesma artista mostra sintomaticamente um monge meditando numa sala toda branca iluminada a *neon* - ela apresenta pequenas questões que são uma espécie de cartilha lógica elementar virada pelo avesso. Uma de suas proposições é a seguinte: se usarmos um nome para designar cada coisa como é que um mesmo objeto - uma cadeira, por exemplo - pode ser chamada tanto de *chaise* como *chair*? Ou ainda: após ilustrar as faculdades perceptivas do homem, que diz *ter* olfato por exemplo, ela se pergunta: "Can I be anything which I say I possess"? (Posso eu ser algo que eu digo possuir?). Pela amostra, talvez seja possível analisar o trabalho de Tania Mouraud como uma típica utilização pueril de disciplinas teóricas importantes.

A exposição traz ainda dois excelentes exemplos da chamada *body art* (arte do corpo) que têm óbvias ligações com a arte conceitual. Entre o trabalho de Michel Journiac - *Análise das Estruturas de Comportamento* - e o de Gina Pane entretanto há uma importante diferença de perspectiva. O primeiro, cujo trabalho *Enquête sur un Corps* (*Pesquisa sobre um Corpo*) é um dos mais interessantes da mostra, é uma análise crítica do corpo tomado como um dado sobretudo sociológico. O artista defende uma arte que seja sempre uma intervenção crítica e entre outras coisas nos instiga a ser "*viande consciente*" (carne consciente) dentro do "real sociológico". O corpo aqui é visto como o lugar por excelência da socialização, assumindo estruturas de comportamento que já nos são dadas prontas e que são evidentemente as que convém ao sistema de um modo geral.

Gina Pane, por sua vez, realiza *performances* públicas e no seu caso o que está em questão é a relação entre o *eu* e o *outro*. O corpo é entendido então como o suporte do sujeito, o lugar através do qual o sujeito ganha uma identidade. Ao infringir-se ferimentos corporais, que são de um modo geral temidos pelas pessoas como ameaças não apenas a seus corpos mas à própria sobrevivência do sujeito propriamente dito, a artista estabelece um modo particular de relacionar-se com o espectador. Um relacionamento baseado no pânico e na identificação quase forçada entre artista e espectador, uma vez que este último é quase instintivamente sensível aos danos corporais, ainda mais quando provocados deliberadamente.

Mesmo através de fotografias, trabalhos desse tipo - um deles, por exemplo, mostra Gina cortando sua pálpebra e posteriormente "chorando lágrimas de sangue" - agem de modo truculento sobre o espectador. Mas não se deve pensar que a intenção da artista seja apenas a de estabelecer o pânico. As fotos que registram um outro trabalho seu talvez sejam mais significativas. Nela Gina Pane aparece em pé numa janela enquanto participantes da experiência fotografam uma família que olhava a cena, temerosa evidentemente de uma tentativa de suicídio. A artista explica o trabalho como um ensaio de relacionamento entre o *eu* - no caso, situado na fronteira entre um lugar privado (um quarto) e um lugar público (a praça onde se deu a experiência) - e o *outro*, representado pela família. Para Gina Pane o trabalho só se completa com a participação do outro, transformado assim em algo mais do que simples espectador.

Arte em Posição Crítica: Prática e Teoria tem ainda um inteligente trabalho de Cristian Boltanski - *Reconstrução da Memória* - de leitura complexa e não linear. Conhecido por uma utilização extremamente pessoal de objetos e fotografias de sua infância e de sua família, Boltanski é considerado um dos mais importantes artistas contemporâneos. O trabalho em exposição, no entanto, é insuficiente para uma análise do complicado sistema do artista.

A importância dessa exposição fragmentária, porém, está fora de questão. Mais do que um simples contato com tendências contemporâneas, ela permite o início de uma atualização que muitos, como o artista brasileiro radicado em Milão Antonio Dias, consideram imprescindível para o circuito de arte brasileiro. Pelo seu próprio modo de se apresentar, *Arte em Posição Crítica: Prática e Teoria* obriga o espectador a uma atitude menos confortável e mais inteligente diante do trabalho de arte: a de tomá-lo como um processo intelectual cuja trajetória complexa e paradoxal muitas vezes talvez seja exatamente o que torna atraente acompanhá-lo.

Opinião 137, 29 de junho de 1975

A COLONIZAÇÃO PELAS CORES

A expectativa em torno da exposição *A Cor como Linguagem*, organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, se devia sobretudo ao rigor de conceituação que o seu título sugeria. Afinal, teríamos à frente algo além da vitrina de obras que costumam ser as mostras, especialmente as chamadas coletivas. Estas, sob a sua aparente naturalidade, seguem sempre uma escrita convencional de apresentação que, em última instância, é resultado de uma leitura anedótica e superficial do trabalho de arte: quando não isolam os trabalhos dos artistas participantes em grupos específicos - tornando assim a pretensa coletiva em pequenas e inexpressivas individuais - essas exposições agrupam as obras de um modo puramente circunstancial.

A essa escrita corresponde, é claro, uma conceituação pouco rigorosa, mas extremamente rígida, que sustenta de modo implícito a ideologia de arte vigente: a arte como objeto de contemplação e deleite e cuja fruição está reservada a alguns poucos eleitos possuidores de um dom. Nesse campo de ação, os trabalhos, sejam eles quais forem, estão por assim dizer manietados.

A Cor como Linguagem parecia propor-se não apenas como mostra tradicional mas como estudo de uma questão específica e conceitualmente relevante na história recente da arte. Pensava-se poder esperar dela não apenas a apresentação de obras plenas, acabadas, mas a história de seu processo de produção. Não apenas a cor aplicada às superfícies das telas, mas a cor como objeto de um trabalho intelectual que pudesse ser acompanhado, em suas instâncias, por um espectador que já não seria somente "alguém que anda e olha" e sim um homem às voltas com um produto cultural a ser analisado.

Muito otimismo, o nosso. Como estudo lingüístico ou fenomenológico da cor, a exposição começa e acaba em seu sugestivo título. A tematização de um aspecto específico da arte contemporânea não serviu, no caso, para verticalizar um conhecimento, nem para evitar a prática dominante de olhar arte como quem olha um panorama natural. Ao contrário, o tema foi usado apenas como uma espécie de ponto de partida e vai dispersando-se ao longo da mostra, sem conseguir estabelecer os nexos entre uma manifestação e outra. Resulta daí a repetição de velhos esquemas críticos de leitura de arte: a aproximação dos artistas ora pela semelhança física de seus trabalhos - de uma maneira grosseiramente empirista - ora pelo simples critério geracional, isto é, pela ordem de entrada em cena na história da arte. Seguir a ordem alfabética não seria muito mais arbitrário.

Mostra variada - Realizada no meio da década de 70 por um órgão importante como o Museu de Arte Moderna de Nova York, alguns anos após o surgimento da arte conceitual, com sua exigência de uma abordagem mais rigorosa do trabalho de arte, A

Cor como Linguagem não cumpre os quesitos básicos de uma exposição que se pretenda de fato contemporânea: a de tratar a produção visual ou plástica com um pouco mais de inteligência e responsabilidade cultural do que a que em geral se lhe atribui no conjunto das artes. Com seus exemplares (alguns excelentes) de Mark Rothko, Ellsworth Kelly, Daniel Buren, Frank Stella, Jackson Pollock, Sol Lewitt etc., ela consegue o que a grande maioria das coletivas que agrupam artistas de linguagens diferentes entre si invariavelmente consegue: diluir propostas importantes e de certo modo desperdiçar os seus possíveis efeitos junto ao público.

Com a exposição não se pode estudar o problema da cor na arte dos últimos 25 anos mas simplesmente observar a sua presença e constatar as variações que sofre de artista para artista. Não há um apoio teórico, nem sequer declarações dos artistas nesse sentido. A menos que tenha informações prévias, não será possível ao espectador sequer adivinhar as razões dessas variações, que, mais uma vez, passarão por escolhas meramente visuais.

A cor universal - Mas se a exposição é inócua como proposta de estudo do problema da cor revela-se bastante interessante quando analisada de um ponto de vista, digamos, ideológico. Com uma grande maioria de artistas norte-americanos ou ali radicados e um ou outro europeu, ela se apresenta, de modo silencioso e quase casual, como uma visão *universal* da questão da cor na arte contemporânea. A própria colocação ampla do tema - *A Cor como Linguagem* - implica essa universalidade. Parece que, em sua conceituação original, *Colour as Language* estava menos destinada a tratar da cor de um modo geral do que de certas cores específicas, pertencentes por coincidência à bandeira norte-americana.

Trata-se evidentemente de uma exposição nacionalista. A função dos "estrangeiros", no caso, é clara: legitimá-la universalmente. A presença quase exclusiva de expositores norte-americanos passaria a ser explicada assim pela natural superioridade qualitativa de seus trabalhos. Sem alardes, de modo implícito, *A Cor como Linguagem* pretende estabelecer um "fato": a preponderância da arte americana no panorama mundial nos últimos 25 anos.

A questão, é claro, não é negar o valor histórico ou mesmo o interesse contemporâneo de muitos artistas presentes à mostra. Nomes como Pollock, Jaspers Johns e Andy Warhol estão, sem dúvida, associados a alguns dos poucos momentos realmente transformadores da arte na segunda metade do século (e com exceção de Pollock, os outros estão bem representados). Apenas é necessário compreender a exposição em seus devidos termos e não acreditar em sua aparente naturalidade.

Descoloração - Isso ajudará a entender, por exemplo, a inclusão de certos artistas - e a exclusão de outros, naturalmente - que a rigor pouco têm a acrescentar do ponto de vista da cor. Os "estrangeiros" Lucio Fontana (argentino radicado na Itália, já morto) e o espanhol Antoni Tàpies são dois deles. O primeiro ficou conhecido pelos cortes sistemáticos que produzia na superfície de suas telas e é pelo menos duvidoso que tenha alguma contribuição no domínio da cor. Além disso, o relevo cor-de-rosa que o representa é provavelmente desprezível no conjunto de seu trabalho. Tàpies, por sua vez, está ligado, sobretudo, à investigação da textura como elemento pictórico e, com frequência, introduz materiais rústicos em suas telas. O que estaria fazendo Tàpies numa exposição que tem a cor como tema central? A escolha aparentemente casual ou equivocada desses nomes talvez seja um bom indício do cuidado que os organizadores dispensaram à produção não americana.

Não há interesse em fazer o inventário dos nomes ausentes. Mais eficaz e na verdade obrigatório é discutir as propostas da exposição em seus dois aspectos básicos: o que diz respeito à arte norte-americana desde os anos 50 - ela, sim, está bem representada - consideravelmente influente através do expressionismo abstrato, da *pop-art* e da *minimal art*, e o caráter, digamos, de propaganda cultural de que se reveste esta investida do Museu de Arte Moderna de Nova York.

É claro que essa "propaganda" não tem um sentido direto, até pelo contrário. A violência de um Pollock - transformando a superfície da tela em palco de uma batalha de pulsões psíquicas muito pouco enquadrável na racionalidade programática do *american way of life* da década de 50 - e o cinismo corrosivo de um Johns - trabalhando a bandeira dos EUA, de modo a tirar sua carga mítica e transformá-la num objeto pintável, como outro qualquer - são indiscutíveis críticas à sociedade norte-americana. É a exposição em seu conjunto que age de modo colonizador, na medida em que consegue pulverizar a ação isolada dos trabalhos. Desse ponto de vista, ela é, até certo ponto, exemplar como estratégia de penetração e persuasão cultural que procura passar desapercibida.

Planos críticos - A leitura de *A Cor como Linguagem* deve ser feita, portanto, em dois planos distintos. A análise cuidadosa dos trabalhos isolados - obras como a de Johns, Warhol, Buren e Sol Lewitt, por exemplo, precisam com urgência serem compreendidas em nosso ambiente cultural - e a crítica da proposta da exposição em conjunto, com suas significações políticas, econômicas e culturais. O interesse da sua presença no Brasil, no entanto, me parece indiscutível: não estamos em condição de prescindir da observação direta de trabalhos como os que nos trazem *A Cor como Linguagem*, venham em que contexto vierem. A questão acerca da mostra é a de abordá-la de modo crítico e não simplesmente aceitá-la com ingênua reverência.

Opinião 143, 1 de agosto de 1975

COM O ESPAÇO CONSTRUÍDO

De volta às galerias o neoconcretismo de Lygia Pape: o preto e o branco inter-relacionados em fantasias sempre abertas à intervenção racional (mas também emocional) do espectador

Há um duplo interesse na exposição de gravuras neoconcretas de Lygia Pape. A leitura específica dos trabalhos, que por si mesmos dão margem a uma conceituação precisa, e a possibilidade que abre para a investigação crítica de um movimento que, no final de década de 50 e início da de 60, teria inaugurado no Brasil uma liberdade experimental inédita, numa perspectiva afinal não colonizada. O problema é justamente como equacionar esses dois momentos de leitura de um modo positivo: as xilogravuras de Pape não devem servir, apressadamente, como pretexto para se falar do neoconcretismo - eludindo assim as questões específicas por elas colocadas - nem podem ser erguidas, sem de fato aspirarem a essa posição, a paradigmas do movimento.

Riguroso controle - A primeira observação pertinente acerca das gravuras de Pape me parece ser o seu alto índice conceitual, num meio (a gravura) muitas vezes ligado a explorações apenas artesanais. No seu caso, ao invés de "domínio técnico", o atributo que em geral mais se aplica aos gravadores, há algo mais importante: o rigoroso controle que exercia sobre o meio - começando com a própria escolha da madeira com os veios adequados - de maneira a banir qualquer intervenção do acaso durante o processo de produção. Conseqüentes com seus pressupostos teóricos construtivos, essas gravuras são de fato *construídas*, muito mais do que gravadas.

Mas o que há nessas gravuras de planos geométricos, onde o preto e o branco se interrelacionam dialeticamente num jogo que, muito mais do que que ótico, é intelectual? Um tema central do neoconcretismo: a busca de um novo espaço expressivo, que estabelecesse com o espectador um relacionamento fenomenologicamente participante. Essa busca, de certa forma uma reação às rígidas configurações gestálticas características de grande parte da arte concreta, era uma constante nos trabalhos escultóricos de Lygia Clark e Amílcar de Castro e encontrou nas gravuras de Pape uma curiosa demonstração. Elas são espécies de exercícios de imaginação topológica e propõem ao espectador uma tarefa incessante: a de construir e imaginar espaços virtuais a partir do programa de desdobramentos de planos de cada trabalho.

Leitura aberta - Ao contrário do que ocorre com as configurações gestálticas, cujas possibilidades de leitura são reduzidas, essas fantasias topológicas apresentam-

se sempre em aberto para as formulações de cada espectador. Mais do que isso, elas permanecem abertas *no tempo* e solicitam dele, a cada nova observação, praticamente a tarefa de completá-las. Não são por assim dizer estruturas fechadas, mas estruturas *ambíguas* que procuram um relacionamento complexo, sob uma forma racional mas também emocional, com quem se aproxime para vê-las. Realizações posteriores da artista, como os seus "ovos" - estruturas de papel ou de plástico a serem rompidas pela pessoa, e que levariam, segundo o texto de apresentação de Hélio Oiticica, a algo além da chamada "participação", a *vivências* - atestam a seqüência de uma pesquisa nessa direção.

A idéia de participação, com o sentido de romper o domínio do puramente ótico na fruição do trabalho de arte, teve uma importância básica no neoconcretismo. Sua origem teórica eram os escritos fenomenológicos de Merleau-Ponty que serviram de apoio ao grupo neoconcreto do Rio de Janeiro em sua ruptura com o grupo concreto de São Paulo. No manifesto neoconcreto, publicado em março de 1959 no "Suplemento Dominical" do *Jornal do Brasil*, Ferreira Gullar se insurgia contra o que considerava o racionalismo mecanicista da arte concreta e afirmava que a arte é "um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica".

Questões antecipadas - As gravuras de Lygia Pape são exemplos até certo ponto didáticos da produção neoconcreta, com sua descendência direta das antigas ideologias construtivas ocidentais (neoplasticismo, concretismo) e a seu caráter até certo ponto antecipatório de questões que só vieram a ser colocadas no mundo "o oficial" (isto é, dominante) da arte no meio da década de 60, pela *minimal art*, por exemplo. Apenas, são ainda tímidas num certo sentido, comparadas com as construções no espaço de muitos artistas do movimento ou com manifestações como o balé neoconcreto, da própria Lygia Pape em colaboração com Reynaldo Jardim.

O questionamento crítico do neoconcretismo a partir da exposição de Lygia Pape, por sua vez, exige uma cuidadosa estratégia com o sentido sobretudo de evitar o oportunismo teórico. Este se manifestaria por um eufórico discurso em favor da "atualidade" do movimento, resultando no seguinte golpe: recusa de uma análise histórica do neoconcretismo que tentasse esgotar a inteligência de suas propostas e delimitar o domínio conceitual onde operava, e ao mesmo tempo "fantasmático" retorno ao movimento, evitando assim o sempre adiado confronto crítico com a produção contemporânea (inclusive a dos próprios artistas participantes do neoconcretismo).

Será sempre mais fácil falar de algo ocorrido há 15 anos, ainda quando seja o tão rico, controvertido e importante neoconcretismo. Daí a necessidade de rigor e de cuidado. Para que a movimentação intelectual que parece estar se iniciando em torno do neoconcretismo (está anunciado inclusive um debate sobre o tema) seja uma retomada de perspectiva crítica da arte brasileira, e não uma hábil forma de mascarar as suas atuais contradições.

No devido lugar - Se, como é possível, o neoconcretismo representa um momento de ruptura na história da produção de arte (e de poesia) no Brasil, torna-se indispensável situá-lo no seu devido domínio e cercá-lo teoricamente. Assinalar, por exemplo, a sua relação com as tendências construtivas e a sua progressiva aproximação com novas tendências que, a partir da década de 60, se colocaram numa posição mais diretamente crítica frente ao circuito de arte e à própria sociedade. E se,

como também é possível, ele significou de alguma maneira um passo libertário da arte brasileira com relação às matrizes culturais da Europa e dos EUA, é mais do que urgente estudá-lo com o conjunto de nosso ambiente cultural e político e compreender as suas significações nesse sentido.

Opinião 145, 16 de agosto de 1975

O ESTRANHO DONO DE UMA MALA CHEIA DE PREGOS

Há pouco o que se olhar na exposição. Não faz sentido "contemplar" essas telas brancas que apresentam apenas gráficos, com linhas, números e letras. Não há também nenhum enigma proposto nesses gráficos: um código informando o significado de cada elemento fornece as chaves necessárias e suficientes para a compreensão da proposta. É a partir daí que o espectador começa a leitura, colocado já diretamente em contato com a *questão* do trabalho, livre da tarefa de arrancar o véu de mistério que, de acordo com a tradição metafísica que cerca a arte no Ocidente, costuma envolver as obras. O esquema formal do trabalho de Carlos Zilio é extremamente simples e permite a imediata entrada em ação do raciocínio discursivo.

A mala do executivo - A intenção de sua proposta pode ser entendida com certeza a partir da análise de um múltiplo presente na exposição - a mala do jovem executivo - e dos desenvolvimentos que ela deu margem ao artista, na forma de xerox, poster e cartão-postal. Os pregos que substituem os documentos e papéis no interior da mala, as fotos onde aparece o artista empunhando a mala e, naturalmente, a própria escolha desse signo social tão elucidativo da realidade nacional dos últimos anos dão uma idéia segura do plano crítico onde esse trabalho tenta operar. Apenas, enquanto a série de produções em torno da mala são de caráter ilustrativo, outros trabalhos têm uma linguagem mais abstrata e se apóiam em esquemas mais gerais de interpretação da realidade.

Opinião - *No texto que acompanha a exposição você fala numa mudança de atitude do artista frente ao seu trabalho. Abandonando o seu tradicional mutismo e a delegação de poderes ao crítico no sentido de explicar a obra ao público, o artista contemporâneo faria de suas declarações e textos críticos uma intervenção a mais no ambiente cultural. Você poderia explicar o significado dessa mudança?*

Carlos Zilio - Bem, até o início do século a arte tinha um estatuto mítico na sociedade e o artista era considerado um ser privilegiado. À medida em que se foi formando uma visão crítica dessa prática específica que é a arte esse estatuto começou a ser denunciado como uma manobra ideológica que tinha uma função clara: manter a arte num terreno platônico, longe dos conflitos sociais. A partir do momento em que o artista rejeita o seu estatuto social ele se volta também, é claro, contra as formas tradicionais de comportamento que de certo modo era obrigado a assumir. Uma dessas formas era a sua falta de visão crítica e raciocínio discursivo. Ele era uma espécie de

produtor burro que tinha necessidade de alguém que falasse por ele - o crítico - e que tinha uma atitude passiva diante das interpretações de seu trabalho. Hoje, não. O artista pode e deve interferir criticamente no processo público de leitura de seu trabalho, através de textos, declarações etc. É um passo a mais no sentido de esclarecer a verdadeira função da arte na sociedade.

Opinião - *Do modo como se apresenta - telas em preto e branco com simples indicações gráficas, presença de suportes e objetos pouco "artísticos" - a exposição parece atacar o privilégio do olhar como está estabelecido no tradicional sistema das belas-artes. Por outro lado, criou-se mais recentemente no meio de arte brasileiro um rótulo que serve para distinguir, de um modo não crítico, todos os trabalhos que por alguma razão pareçam atacar esse privilégio: arte conceitual. Como você vê o seu trabalho nesse sentido?*

Carlos Zilio - A única ligação entre a minha proposta e a dos conceituais é a preocupação antiformalista. A concepção da arte como manipulação de idéias, e não de esquemas visuais. É só o que define a arte conceitual é uma investigação linguística, a possibilidade de tradução das formas plásticas em proposições discursivas. O meu trabalho pretende estar voltado para o real, enquanto o dos conceituais é puramente epistemológico. Quanto aos rótulos, acho que são resultado da importação acrítica de modelos e servem sobretudo para evitar discussões críticas. Houve um tempo em que no Brasil ainda se procurava discutir a questão dos modelos importados. Hoje há uma aceitação alegre e descontraída deles, inclusive no terreno da arte. É um internacionalismo primário que considera não haver distinções entre o nosso ambiente cultural e o dos principais centros culturais.

Opinião - *Com referência outra vez ao seu texto de apresentação, gostaria de que maneira? Poderia explicar melhor a direção de sua proposta?*

Carlos Zilio - O projeto geral do meu trabalho é traduzir em termos plásticos as contradições que detecto na sociedade. Respeitando as características da linguagem da arte, no entanto, não tento fazer um registro ao nível dos fatos, mas sim propor modelos amplos de interpretação da realidade. A exposição atual, por sua vez, marca uma retomada de atuação artística (comecei em 1965, passei por *Nova Objetividade* em 1967 e fiquei de 1968 a 1973 sem trabalhar) e tem um caráter até certo ponto biográfico. A exposição pretende ser de certo modo a história de uma determinada conjuntura social e pessoal.

Opinião - *Com referência outra vez ao seu texto de apresentação gostaria que conceituasse mais precisamente o que você chama da ligação de sua mostra com o circuito de arte nacional? Como, por exemplo, ela pode servir para transformar o circuito em algum aspecto?*

Carlos Zilio - A exposição tem origem e se dirige ao circuito de arte brasileiro. Não só, é claro, por causa de minha formação cultural, impregnada pelos problemas concretos daqui, mas também porque procurei visar nessa exposição não a um espectador abstrato ideal, mas ao espectador médio que frequenta as nossas

galerias. Foi sobre a idéia que faço desse espectador que procurei trabalhar. Por exemplo: a minha exposição traz um código explícito de leitura com a finalidade de evitar o que Marcel Duchamp chamava de leitura "retiniana" (exclusivamente ótica) de arte, ainda vigente entre nós. Cheguei à idéia do código não por uma formulação teórica, mas por uma necessidade prática.

A exposição pretende ter uma posição até certo ponto crítica diante do meio de arte brasileiro. Ela tenta, por exemplo, induzir o espectador a uma leitura global da proposta, e a não se demorar demais nos trabalhos, que em si mesmo pouco dizem. Nesse particular, acho que funciona contrariamente à maioria das mostras por aqui, sempre preocupadas em valorizar cada obra em particular; afinal, são elas os objetos comerciáveis. Além disso, procurei usar todos os suportes possíveis com o sentido de atacar o fetiche do objeto de arte e resolvi mesmo vulgarizar, banalizar a obra através de uma utilização táctica do múltiplo. Eles estão a preço de banana por causa disso, como uma forma de reação ao múltiplo de acrílico, característico do *boom* do mercado de arte brasileiro no início dos anos 70. Mas estou consciente das limitações da exposição. Ela não é um evento radical. Aceita de certo modo as regras do jogo: afinal, estão na galeria objetos comerciáveis como outros quaisquer. Quando coloquei, por exemplo, alguns objetos à venda, o fiz pensando não haver público para eles, mas só durante a exposição saberei se forçaram ou não o limite do espectador médio.

Opinião - Dessa maneira, se estou compreendendo bem, a sua exposição atuaria entre dois pólos que estão até segunda ordem opostos: a preocupação com uma linguagem contemporânea e a atenção para com a realidade do público de arte brasileiro. A sua proposta é obter um equilíbrio entre esses dois pólos, no meio dos quais existe um vazio; é isso?

Carlos Zilio - Não acredito que haja uma contradição insuperável entre arte contemporânea e a média do público a que se destina. Acho que há uma interpretação idealista, por parte de muitos artistas, das origens da arte contemporânea, que remontam aos construtivistas russos (Tatlin, Rodchenko) e a Marcel Duchamp. Estes, ao contrário de seus seguidores - de um lado, os concretistas europeus, por outro, digamos, todo o movimento de antiarte - estavam sempre ocupados com o relacionamento da arte com o público. Acontece que a arte contemporânea está andando muitas vezes sobre sua cabeça, e não sobre os seus pés. Daí a distância para com o público, que deixou de ser levado em conta por essa arte voltada apenas para si mesma. A obrigação dos artistas contemporâneos é usar os meios adequados, mas não simplistas, para se aproximar do público de arte e encontrar uma linguagem eficiente nesse sentido.

Opinião 147, 29 de agosto de 1975

Achille Bonito Oliva, crítico italiano, de passagem pelo Brasil, disse:

'O PÚBLICO É A CLASSE OPERÁRIA DA ARTE'

A presença de um crítico europeu no meio de arte brasileiro causa tradicionalmente *frissons*. No caso do italiano Achille Bonito Oliva (35 anos), felizmente, pode causar algo além disso: um relacionamento mais atualizado e mais inteligente com a arte contemporânea internacional no sentido não apenas de permitir uma troca de informações mas, sobretudo, de possibilitar novas leituras do trabalho de arte. Sim, porque existe uma espécie de leitura oficial do circuito de arte brasileiro inteiramente calcada sobre valores que já não estão mais em jogo na produção contemporânea: o deleite estético, com sua fixação fetichista sobre o objeto de arte e sua recusa em interrogar as significações sociais desse objeto, permanece anacronicamente o instrumento por excelência de abordagem da arte. E com esse instrumento é simplesmente impossível compreender e analisar o que se passa nos setores contemporâneos de pesquisa.

A insistência de Bonito Oliva, um crítico que organizou exposições importantes na Europa, como *Vitalità del Negativo nell'Arte Italiana 60-70* (Roma, 1970) e *Contemporanea 1973-1975* (Roma 1973), sobre a necessidade de um relacionamento interdisciplinar para a compreensão do que denomina o *sistema da arte* me parece especialmente importante para o nosso ambiente cultural. Com um objetivo simples e direto: romper o cerco mítico que envolve as chamadas artes plásticas, entendidas como coisa reservada a alguns poucos iniciados, dotados do privilégio de um "olho bom", e abri-la à investigação crítica das várias áreas do saber contemporâneo. De posse desses conhecimentos interdisciplinares que, segundo Oliva, vão desde a semiologia até a economia política, é que se pode aferir o interesse e os efeitos críticos dos trabalhos. O próprio conceito de *sistema da arte* - definido como o conjunto das relações estruturais entre quatro elementos: artista, público, crítica e mercado - já retira o objeto de arte do nobre isolamento em que era colocado com a finalidade de cumprir sobretudo uma função de prestígio social.

A exposição *Arte Progressiva*, que será realizada no próximo ano no MAM e que possivelmente viajará pelo Brasil e pela América Latina, é um exemplo prático de uma leitura não estetizante da arte. Bonito Oliva agrupa nela as várias linguagens da arte contemporânea de acordo com a própria dinâmica de seus desenvolvimento internos e o faz segundo uma conceituação que escapa completamente às categorias tradicionais das "belas-artes". *Arte Progressiva* é uma análise da arte enquanto produção específica, mas que a situa no meio de uma indagação crítica sobre a

sociedade de um modo geral. Há um mês no Brasil, onde está realizando uma pesquisa visando a inclusão de trabalhos de artistas brasileiros em *Arte Progressiva*, Bonito Oliva fala agora a *Opinião*.

Opinião - *O seu conceito de sistema da arte parece tornar anacrônica a principal função tradicionalmente atribuída à crítica de arte: a análise do trabalho de arte e de suas propriedades. Como se processaria a atuação da crítica do sistema da arte?*

Bonito Oliva - A crítica tradicional tinha como base uma filosofia idealista. Ela considera a arte uma intuição pura, algo que ocorria fora da História. A sua tarefa era decifrar essa intuição, torná-la um pouco mais acessível ao público. A crítica do sistema da arte é materialista e analisa a arte como produção específica dentro do contexto geral da produção social. Ela usa um instrumental interdisciplinar que vai desde a semiologia até a economia política. A sua função é compreender no trabalho de arte os seus vários níveis de significação social: o nível lingüístico, o nível ideológico, o nível político e o nível econômico. O conceito de sistema da arte explode os limites tradicionais da crítica de arte na medida em que explode o objeto de arte em sua auto-suficiência. Ele deixa de ser um todo fechado sobre si mesmo para ser apenas o signo de uma produção que envolve quatro elementos em relações estruturais: o artista, o público, o crítico e o mercado. E é daí que vai sair a sua significação.

Opinião - *Quais seriam então as tarefas práticas dessa crítica?*

Bonito Oliva - A tarefa prática da crítica seria então a de explicitar os mecanismos desse sistema e analisar o processo de produção da arte em cada contexto sociocultural. É uma tarefa de descrição analítica, e não apenas abstrata e teórica, mas concreta também. É necessário saber em que nível estão os meios de produção colocados em ação dentro do sistema da arte, se o paleocapitalista, se o capitalista ou se o neocapitalista. E nesse sentido a análise detalhada do sistema da arte no Brasil ou na Alemanha, por exemplo, vai trazer informações sobre a sua situação social como um todo. Dou um exemplo do modo como a produção da arte depende do nível de desenvolvimento econômico. O que se convencionou chamar de *vanguarda*, por exemplo, só pode existir no nível do paleocapitalismo, num momento em que os meios de produção em arte estão à frente dos meios de produção da economia de um modo geral. Nos países capitalistas desenvolvidos não pode existir vanguarda, mas apenas pesquisa artística.

Opinião - *A partir dessas considerações se torna obrigatório repensar as relações entre a arte e a crítica, tomadas agora como dois elementos de um mesmo sistema, não?*

Bonito Oliva - Sim, essas relações são complexas. Nas sociedades capitalistas, independente de sua vontade, o crítico está numa posição hierarquicamente superior à do artista. Ele está investido de um poder: é ele quem, no meio de toda a produção, vai selecionar, dispor e discriminar os trabalhos. Por isso o

primeiro movimento do crítico ao se posicionar diante da arte é o de fazer uma autocrítica. Saber que está investido desse poder e pensar a maneira de usá-lo. Não é possível a nenhum crítico anular esse poder. Pessoalmente creio que a crítica deve servir para acirrar as contradições, inclusive a do próprio papel da crítica dentro do sistema da arte. O crítico deve prosseguir em sua tarefa, mas, através sobretudo de uma comunicação interdisciplinar, sua obrigação é forjar uma consciência crítica do seu papel e mesmo denunciá-lo publicamente.

Numa sociedade capitalista, o crítico exerce uma espécie de caçada sádica ao trabalho de pesquisa dos artistas. Ele de certo modo realiza uma expropriação dos significados do trabalho, bloqueando a sua seqüência e o entregando ao mercado. Sim, porque na medida em que decifra a obra, ele a torna cotidiana e objeto, portanto, de interesse do mercado. Esse é o aspecto negativo da crítica, ao qual não há como fugir. O aspecto politicamente positivo da crítica é que, ao decifrar o trabalho, ele o torna algo ativo na sociedade, possibilitando o comércio intelectual de seus significados.

Opinião - Como se colocaria, dentro do sistema da arte, a relação entre a arte e o mercado?

Bonito Oliva - O mercado atualmente, nos países desenvolvidos, é ele mesmo uma obra de arte, na medida em que possui suas três qualidades essenciais: a universalidade (o mercado é hoje internacional), a objetividade (como a obra ele é um fato objetivo, não eliminável) e a necessidade (assim como o artista faz arte por necessidade interior, o mercado é a expressão necessária do sistema econômico para a sustentação da arte). O mercado, além disso, é índice do grau de absorção econômico e ideológico do sistema social em relação à arte. É ele em última análise que determina o seu nível de permissividade. Como um setor do próprio mercado existe o colecionismo privado. Este é, por assim dizer, a cópia do desejo do artista, na medida em que o colecionador é aquele cuja vontade de produzir é vivida por intermédio da produção dos outros. O colecionismo, é claro, se encaixa com perfeição no sistema capitalista que, como mostram Deleuze e Guattari, tenta canalizar o desejo das pessoas, orientando-o e moldando-o. Mercado e colecionismo expropriam de certo modo o público na medida em que interrompem a circulação do significado do trabalho. O público é a classe operária da contemplação. O próprio museu, que parece o oposto do colecionismo privado, pois existe para fazer circular os significados dos trabalhos, é contraditório. Na medida em que é expressão do sistema social vigente ele só aceita os trabalhos que esse sistema permite, funcionando assim de modo discriminatório.

Opinião - Dessa maneira, a relação da arte com o público, longe de ser uma operação cultural isenta, seria uma relação de poder. Você poderia explicar melhor esse processo?

Bonito Oliva - A relação entre a arte e o público é contraditória. Ocorre em dois níveis: um negativo, outro positivo. A arte age de modo negativo na medida em que impõe uma certa castração à criatividade do público. As obras que enchem as galerias e os museus são expressões de uma delegação da criatividade do público a alguns produtores especializados. Daí, a sua ação castradora. Por outro lado, os

artistas, ao desenvolverem um discurso sobre a criatividade e ao apresentarem esse discurso em público, criam uma certa contradição na cabeça das pessoas, que vivem num ambiente social sem criatividade. Este é o aspecto positivo da arte.

Opinião - *Como você vê a presença de sua exposição Arte Progressiva, que será realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no próximo ano, no ambiente cultural brasileiro? De que maneira ela vai procurar intervir nesse ambiente, inclusive para evitar o aspecto colonizador que tradicionalmente acompanha esse gênero de iniciativas quando vêm da Europa ou dos EUA para o Brasil?*

Bonito Oliva - *Arte Progressiva* mostra o desenvolvimento dessa linguagem específica que é a arte em termos do que eu chamo um *darwinismo lingüístico*. Ela tem, no caso, três objetivos básicos. O primeiro deles é apresentar a arte de pesquisa que se faz hoje, com suas várias linguagens paralelas e a consciência específica que têm de si mesmas enquanto linguagens. O segundo objetivo é mostrar os níveis de pesquisa nos vários contextos culturais do mundo contemporâneo. O terceiro objetivo diz respeito mais de perto ao ambiente cultural brasileiro. Com base nas observações que venho fazendo aqui vou tentar mostrar a verdadeira pesquisa na arte brasileira, contradizendo o mercado brasileiro, que a meu ver se move em torno de dois eixos: a pintura primitiva e a falsa vanguarda. Duas formas colonialistas de arte. Uma nasce muitas vezes da exploração de um povo minoritário (como os índios, por exemplo) e seria o que eu chamo de colonialismo ativo. E a outra, a falsa vanguarda, seria resultado de um colonialismo passivo: a importação acrítica de modelos oriundos da cultura européia e norte-americana.

Opinião 152, 3 de outubro de 1975

AS LIÇÕES AVANÇADAS DO MESTRE PEDROSA

Na polêmica realismo regionalista versus arte abstrata, que caracterizou o começo dos anos 50, ele optou pelo lado progressista.

Para qualquer pessoa ligada ao meio de arte brasileiro, especialmente para alguém que esteja investido de uma função crítica nessa área, parece impossível falar sobre Mário Pedrosa sem alguma dose de passionalismo. Mesmo que, como é o meu caso, não o tenha conhecido pessoalmente. Pedrosa significa, sem dúvida, para a arte brasileira, muito mais do que o conjunto de seus escritos ou a soma de suas posições. Daí, a impossibilidade de se analisar sua produção intelectual sem levar em conta a sua própria participação pessoal no meio dos eventos. Não é exagero dizer que Mário Pedrosa fez mais do que influenciar os agentes da arte brasileira - ele impregnou o circuito com suas idéias e suas posições diante do trabalho de arte. Essa impregnação pode ser sentida ainda hoje, junto principalmente aos que estiveram ligados a ele em sua atuação objetiva no nosso ambiente cultural.

No vértice do processo - Ao longo de mais de duas décadas, isto é certo, Pedrosa foi o principal teórico dos setores mais avançados da arte brasileira. Desde a sua histórica defesa da arte abstrata no final da década de 40 até a participação crítica em movimentos como o neoconcretismo e o novo realismo, já nos anos 60, ele esteve quase sempre no vértice do processo de compreensão e assimilação que a arte brasileira empreendeu com relação aos conceitos e tendências produzidos pelos chamados centros culturais. E, estruturalmente, coube a ele ser um dos pontas-de-lança da modernização do pensamento artístico brasileiro, recusando-se a trancá-lo no regionalismo estreito e a identificar seus traços nacionais com um figurativismo anedótico, do tipo "as coisas de nossa gente". Ao contrário dos muitos que então (início dos anos 50) se interessavam por uma manipulação grosseiramente ideológica da arte, tomando-a apenas como um dado ilustrativo na seqüência de uma luta política, Pedrosa conhecia por dentro a dinâmica do processo cultural e dessa posição projetava seus lances. Sabia que os vínculos mecânicos entre política e cultura sempre resultam em prejuízo para a segunda.

Na polêmica *realismo regionalista x arte abstrata*, que caracterizou o começo da década de 50, ele optou pelo lado, digamos, mais progressista. E mais do que isso ainda, ele o fez escolhendo conscientemente uma arte abstrata de caráter construtivo, racional, seguindo uma estratégia cultural que tinha raízes na própria realidade nacional, aquela mesma que os adeptos do regionalismo o acusavam de ignorar. Tratava-se, para Pedrosa, de criar uma arte adequada a um país novo, "com carteira de identidade", baseada numa vontade clara e racional de construção e que desse as

costas a toda a tradição irracionalista, metafísica, à qual a velha Europa permanecia atrelada.

A arte dos anos 60 - Como se pode perceber, Mário Pedrosa sempre compreendeu a arte como parte de um projeto cultural mais amplo, e nesse sentido foi um dos poucos críticos não esteticistas de sua geração. Procurando pensar a arte num quadro social aberto, tentando sobretudo relacioná-la com a ciência e com a filosofia, conseguiu com isso escapar aos limites estritos que imbiam a atuação de muitos críticos e os tornavam adeptos de um estilo, seres que "passavam" com esses estilos ou que permaneciam para sempre identificados com momentos muito específicos do processo da arte local. Daí que, nascido em 1900, Pedrosa abordou os anos 60, a arte dos anos 60, bastante à vontade, livre de preferências estilísticas e equipado para compreendê-la e para intervir em seu processo de produção. É o que se pode verificar lendo a coletânea de seus artigos, de 1959 a 1970, organizada por Aracy Amaral.

Esses artigos revelam, em primeiro lugar, a seqüência de um esforço teórico (limitado, é claro, pelo espaço jornalístico onde se exercia) para compreender os meios colocados em ação e os significados da produção de arte moderna. Os textos que tratam da *Problemática da Sensibilidade* (1959), por exemplo, tentam determinar, com base em Cassirer, Suzanne Langer e na fenomenologia de um modo geral, uma função positiva para a arte na sociedade contemporânea, ao mesmo tempo em que buscam explicar as razões da necessidade da intensa pesquisa formal em ação na arte moderna. A conclusão pode parecer, hoje, em 1975, um pouco idealista, na medida em que não enfatiza as injunções ideológicas em que se sabe estar implicada a prática artística na sociedade, mas, sem dúvida, define muito bem uma concepção típica dos anos 50 e tem sobretudo o mérito de encaminhar o debate sobre arte no nível em que interessa encaminhá-lo. Ouçamos Pedrosa, a respeito dos artistas abstratos e concretos:

"Há uma coerência interior, uma lógica interna crescente nessas unidades formais inéditas, que pouco a pouco nos preparam para uma visão nova do mundo. Graças a essa coerência, a essas estruturas, podemos talvez alimentar a esperança de chegar a compreender, a penetrar, enfim a sentir e visualizar as novas dimensões da realidade que a ciência nos vai criando e propondo a cada nova investigação".

Fator de progresso - A arte seria, portanto, um modo de conhecimento e teria uma função positiva: ela de certo modo atualizaria nossa vivência e nos colocaria em contato com questões e modos de percepção inéditos, às vezes recém-revelados pelo desenvolvimento da ciência. Essa, de um modo geral, era a esperança dos artistas e teóricos construtivos, a constante das ideologias artísticas construtivas: a idéia da arte como fator de progresso, algo que informasse todos os setores da vida e que contribuísse para uma espécie de transformação intelectual da sociedade.

A falência das ideologias construtivas, o relativo fracasso de seu programa - que pode ser medido pelas funções cada vez menos defensáveis assumidas pelo desenho industrial - e o esquecimento quase total dos seus pressupostos teóricos por parte das tendências contemporâneas não desarmaram, entretanto, o crítico Pedrosa. Criador de um conceito que auxiliou decisivamente as manobras experimentais na arte brasileira - o conceito de arte pós-moderna - ele seguiu compreendendo a situação e teorizando, adequadamente. Sobre os novos artistas, os novos realistas e os pop-artistas, ele dizia em 1966:

"Num desespero de suprema objetividade, a que se entregam, negam a arte, começam a nos propor, consciente e inconscientemente, outra coisa, sobretudo uma atitude nova, de cuja significação mais profunda ainda não têm perfeita consciência. É um fenômeno cultural e mesmo sociologicamente inteiramente novo. Já não estamos dentro dos parâmetros do que se chamou arte moderna. Chamai a isso de arte pós-moderna, para significar a diferença".

Ao definir o trabalho do artista contemporâneo como o "exercício experimental da liberdade", ao compreender o primado da "idéia" sobre as propriedades estéticas do objeto na arte contemporânea, Mário Pedrosa manteve para o momento artístico da década de 60 no Brasil a mesma importância que tivera nos anos 50. Isto é, a de um pólo objetivador do trabalho dos artistas e seu intérprete discursivo, alguém que extraía desses trabalhos suas significações sociais mais amplas e sabia colocá-las em discussão.

Conceitos universais - Como explicar essa atuação particularmente produtiva de Mário Pedrosa dentro do circuito de arte brasileiro? Não certamente por uma erudição maior ou por uma sensibilidade "mais aguçada" do que a dos outros críticos. Acho que a resposta está na própria posição de Pedrosa diante da arte, como modo de conhecimento específico, e diante do processo de produção de arte no Brasil. Frente a esses dois aspectos da questão que, como crítico, era sua obrigação teorizar a respeito, manteve a atitude intelectual mais consequente e mais esclarecedora: atento às novas formulações e conceitos produzidos internacionalmente, trabalhou sempre no sentido da fixação de uma dinâmica específica da arte brasileira, adequada às necessidades locais e que permitisse, de nossa parte também, a produção de conceitos, digamos, universais.

Opinião 152, 3 de outubro de 1975

OLHANDO A ARTE DO INTERIOR DA CRISE

Um painel didático sobre 20 anos de reviravoltas e esvaziamentos.

Diante do que chama a crise das artes plásticas, a transformação por que passaram nos últimos anos a produção e o consumo do trabalho de arte, envolvendo o próprio conceito de arte como estava estabelecido, Frederico Morais toma uma posição comprometida: do interior da própria crise busca compreendê-la e responder a suas exigências colocando em xeque as posições formalizadas e tentando rediscutir as funções dos diversos agentes ligados ao sistema das artes.

Artes plásticas - *A Crise da Hora Atual* é um discurso livre sobre essa crise, uma espécie de painel mostrando as reviravoltas, contorções e esvaziamentos sofridos recentemente por conceitos antes solidamente fixados, como os de *obra*, *crítica*, *valores estéticos* etc. De uma maneira geral, o livro é um esforço para colocar o leitor - com o fornecimento dos dados essenciais do problema e de um esboço da evolução dos eventos - em contato com o processo de produção da arte contemporânea. E, mais especificamente, com as questões que levanta essa nova arte, muito mais propositora de situações do que realizadora de obras. Sem chegar de fato a teorizar sobre essa prática, Frederico Morais parece preocupado sobretudo em indicar, para um público amplo, a sua área de operação e o interesse de suas iniciativas no mundo contemporâneo.

A falência das separações - Na dupla condição de crítico e artista - um dos objetivos do livro é de mostrar a falência das rígidas separações funcionais em termos de arte contemporânea - o autor não se coloca na posição do observador, nem do teórico: ele pretende informar, como membro participante desse processo de transformação, sobre as manobras ocorridas no setor e sobre as suas conseqüências. A saber:

* Que o conceito de obra, e com ele o conceito tradicional de estética, se tornou anacrônico. Arte passou a ser sobretudo um "artesanato mental", um espaço social destinado ao exercício da "criatividade", para Frederico Morais, é uma parte integrante da "consciência nacional").

* Que a crítica tradicional, autoritária e distribuidora de valores, é uma instituição falida. A crítica passou a ser, ela também, instigadora de idéias e propositora de situações, um prolongamento da atividade do artista.

* Que a "obra de arte" na sociedade contemporânea, na era da cultura de massa, perdeu seu caráter subjetivista e se transformou em uma manifestação coletiva, em um exercício público de "liberdade".

Vanguardas brasileiras - Ao longo do livro é possível encontrar observações e impressões acerca de muitos outros aspectos da produção de arte contemporânea,

inclusive uma tentativa de iniciar um trabalho de conceituação sobre as vanguardas brasileiras. Frederico Moraes dá um rápido e útil informe histórico sobre as vanguardas em ação no país desde a década de 50 até os nossos dias. Há referências e ligeiras conceituações sobre a penetração das ideologias construtivas no Brasil, e o seu paralelo com o desenvolvimentismo, sobre o concretismo e o neoconcretismo mais explicitamente, sobre o novo realismo, a tropicália de Hélio Oiticica, os domingos da criação, organizados pelo próprio autor, no MAM etc. E nesse mesmo capítulo estão colocações mais amplas, a propósito das ligações do sistema das artes com a situação política e econômica do país.

No meio de arte brasileira, caracterizado pela fruição esteticista dos trabalhos e conseqüentes esvaziamentos dos seus significados, as raras tentativas de investigação teórica têm que ser consideradas necessariamente - a menos, é claro, que sejam apenas e tão somente manobras do mercado - elementos positivos. Fundam sempre alguma espécie de saber e servirão pelo menos como referências ao longo do trabalho teórico e crítico que está obrigatoriamente para ser realizado. No caso de *As Artes Plásticas: A Crise de Hora Atual* mesmo levando-se em conta uma possível intenção didática, pode-se lamentar apenas a sua opção de ficar ao nível do registro e das observações rápidas, desinteressado de produzir uma conceituação mais rigorosa, cada vez mais necessária para se romper o cerco obscurantista, e classista evidentemente, dentro do qual se move hoje a produção de arte no Brasil.

Opinião 153, 10 de outubro de 1975

UMA ÁREA EXPERIMENTAL

Criada recentemente pela Comissão de Planejamento Cultural do MAM do Rio de Janeiro, a Área Experimental tem uma função específica: abrir espaço para a produção de arte contemporânea que, de um modo geral, ainda não encontra suporte no mercado de arte brasileiro. Pelas linguagens que utiliza e pelos conceitos com os quais opera, essa produção está longe de servir aos interesses atuais do mercado e aos seus projetos de expansão.

Para o próprio MAM, a abertura da Área Experimental (que não está localizada em nenhum espaço em particular do museu e se define sobretudo por um pequeno auxílio financeiro para a realização das propostas) obedece a uma estratégia específica: a de reconquistar sua antiga posição de destaque no circuito de arte brasileiro, dentro do qual funcionava como um verdadeiro pólo ativador. Apenas, como os artistas convidados a participar dessa área e a própria diretoria do MAM perceberam, a simples abertura desse espaço não é suficiente para determinar alguma mudança significativa no conjunto do meio de arte brasileiro.

Reunidos na semana passada com a diretora executiva do MAM, Heloisa Lustosa, artistas, críticos e alguns representantes da imprensa discutiram o assunto. O problema central foi a falta de repercussão dos eventos até agora realizados na Área Experimental (as exposições de Emil Forman e Ivens Machado e o trabalho de Guilherme Vaz na Sala de Corpo e Som). Diante da quase e involuntária *clandestinidade* dessas manifestações, passou a ser necessário agir rapidamente, visando a torná-las mais públicas e, com isso, mais eficazes. A primeira tarefa, segundo os artistas, é obter uma divulgação mais variada e intensa dos trabalhos apresentados.

A idéia é romper, de certa maneira, o monopólio das colunas especializadas - que só alcançam determinado público - e conseguir divulgação nos outros espaços dos jornais, de modo a mobilizar um interesse mais amplo. Os estudantes, especialmente, são o público visado, uma vez que estão equipados para compreender os processos e objetivos da arte contemporânea e se encontram afastados do circuito de arte por uma razão muito clara: o caráter quase exclusivamente mercantil da arte em nosso país - nos últimos anos ela se tornou uma espécie de bolsa de valores com direito a *status* cultural - que inibe o debate em torno das significações culturais e sociais da produção artística.

Opinião 155, 24 de outubro de 1975

UM SUTIL ATO DE MALABARISMO

Cildo Meirelles, possivelmente o mais importante artista plástico do Brasil no momento, expõe em dobro no Rio. Seu trabalho se assemelha a um jogo de xadrez pela complexidade de suas operações.

A sala do MAM foi transformada numa área isolada, coberta por um pano de lã e cercada por uma rede, onde o sujeito é levado a experimentar, de modo mais intelectual do que físico, a perda de seus costumeiros pontos de referência espaciais. As bolas pretas espalhadas pelo chão são idênticas, mas o seu peso sofre variações consideráveis. Duas fitas, funcionando ininterruptamente e em velocidade diferentes, emitem ruídos aparentemente desordenados: são as bolas atiradas ao chão de nove situações diversas, variando o peso das bolas, a altura de que são lançadas e a distância em relação ao microfone.

No centro da área, uma balança registra a paradoxal igualdade de peso entre uma cruz de madeira maciça e duas barras semelhantes às que serviram para a construção da cruz. Como a intersecção das barras na cruz exige um determinado corte - no ponto em que se encontram - ela deveria ser mais leve do que as duas barras inteiras, é claro. Sucede que em algum lugar a cruz teve sua densidade aumentada de modo a equilibrar seu peso com o das barras não seccionadas.

Eureka-Blindhotland é o título desse trabalho (que inclui todos os elementos acima descritos) à primeira vista hermético e formalista, uma espécie de especulação com dados matemáticos e físicos. A seqüência da leitura da proposta de Cildo Meirelles demonstra entretanto a precariedade desse julgamento, ao mesmo tempo em que aumenta os problemas para uma compreensão mais ampla do seu sentido. Realizar duas exposições simultâneas foi, sem dúvida, uma opção do artista com o objetivo de impedir uma apreensão global do trabalho, o que daria uma idéia errada do tipo de relação que existe entre o produtor e o fruidor de arte: a de que é possível possuir um trabalho física e intelectualmente, sem considerar justamente o que define a prática artística - o seu processo mental de produção.

A continuação de *Eureka-Blindhotland*, chamada *Gueto Blindhotland* está presente na galeria e nada tem a ver formalmente com o seu momento inicial: são slides de uma viagem ao interior de Goiás que mostram sobretudo as pobres populações locais. O contato repetido com esses trabalhos sem ligações aparentes permite estabelecer relações pertinentes entre eles. Essas ligações são da ordem dos nexos internos da proposta e uma delas é certamente a relação implícita que Meirelles faz entre a densidade física das bolas e a densidade demográfica dessas populações.

Densidade física e densidade humana estão por assim dizer inter-relacionadas: a área das bolas rompe uma idéia do espaço físico, com suas habituais relações entre volume e peso; a área do gueto, foco de concentração de densidade humana, rompe o equilíbrio do espaço social.

Como se pode perceber, o trabalho de Cildo Meirelles se move entre esses pólos opostos: os elementos mais subjetivos - seu gosto pelas especulações matemáticas e pelo equacionamento das questões à maneira das ciências naturais - e a sua tentativa de praticar uma arte voltada objetivamente para o social,

O que torna o conjunto de suas propostas (na galeria estão ainda os seus *Espaços Virtuais* e o disco *Sal sem Carne* uma rigorosa e afinal "bela" experiência intelectual é a riqueza dos dados que manipula e o modo como consegue formalizar elementos tão heterogêneos - o que talvez seja a principal característica da arte enquanto meio específico de conhecimento. Seria possível comparar esse trabalho a um jogo de xadrez pela complexidade de suas operações, mas há algo de excessivamente introspectivo nessa metáfora. Talvez seja mais adequado compará-lo a um sutil, mas movimentado, ato de malabarismo. Um malabarismo que procura "reorganizar o material social".

Opinião - *Você diz que o seu trabalho gira em torno do espaço - do espaço físico, do espaço político e social etc. Poderia explicar melhor essa idéia de espaço e o tipo de operação que você procura realizar com seu trabalho?*

Cildo Meirelles - Digamos que eu chame de espaço todos os mecanismos da vida. O espaço não é apenas o lugar onde as pessoas estão, mas algo ativo e envolvente. O espaço, como imagino, exclui a possibilidade da existência de um observador isento, que domina o mundo com o seu olhar. Ele implica a participação. Toda a minha atuação como trabalhador de arte está orientada por essa idéia: a de que não existe um observador, mas um sujeito que está no meio de um processo de pensamento, que deve acompanhar esse processo, vivê-lo, manipulá-lo, e não somente observá-lo. O que seria impossível, aliás. A hipótese de trabalho da arte tradicional - a arte como objeto de uma pura contemplação - é evidentemente equivocada.

Opinião - *Frente ao circuito de arte brasileiro, e ao conjunto de nosso ambiente cultural, como você se coloca enquanto artista?*

Cildo Meirelles - No Brasil, por força de manobras econômico-culturais (veja-se o fenômeno da galeria Collectio de São Paulo), o meio de arte trocou a noção de público pela noção de comprador. E dessa maneira funcionalizou a produção de arte, procurando torná-la mercadoria de consumo das elites. Ocorreu, então, a seguinte distorção: não apenas a propriedade do objeto de arte continuou privilégio de uma minoria como o próprio conteúdo dos trabalhos passou a dizer repeito a apenas uma parcela pequena da população brasileira, esquecendo as demais. Como artista, tenho o seguinte projeto: retomar uma discussão sobre as bases ideológicas que representam a realidade brasileira.

Contra o privilégio do objeto de arte, por seu turno, considero importante calcar o trabalho sobre a *oralidade*. A oralidade é o suporte ideal para o trabalho de

arte: ela não só prescinde da posse do objeto como é de fácil transmissão e expansão social. Um trabalho deve poder ser "contado", sem grande perda de substância. Com isso, se pensarmos bem, veremos que a oralidade é o elemento essencial das relações sociais no Brasil: a realidade brasileira é muito mais rica na conversa e na dança do que na escrita, por exemplo. O seu dinamismo se passa sobretudo no plano da criação verbal cotidiana, e não há razão para que os chamados artistas plásticos não explorem esse fato. Gostaria de que meus trabalhos pudessem ser "manipulados" mesmo por aqueles que tenham apenas ouvido falar deles. Mesmo porque, como a língua, a arte não tem dono.

Opinião 156, 31 de outubro de 1975

OS ÚLTIMOS SUSPIROS DA BIENAL PAULISTA

Chegou-se, afinal, a um paradoxo: falar mal da Bienal de São Paulo é ainda falar bem a seu respeito. É, de alguma maneira, compactuar com uma instituição que existe apenas enquanto sobrevivência histórica. A Bienal (as bienais de um modo geral e a de São Paulo, em particular) é um anacronismo que, como tal, só pode produzir efeitos socialmente conservadores. Criticá-la, como tem ocorrido de um modo geral, por sua incompetência para abrigar a produção contemporânea mais relevante, e pela perda quase total de sua função didática, sem dúvida muito importante no ambiente cultural brasileiro da década de 50, é um lugar-comum que não vai à raiz do problema.

Bienais no fim - São críticas corretas, mas insuficientes. Como material de análise, a Bienal importa sobretudo na medida em que é índice da defasagem do sistema frente a um meio de conhecimento específico - a arte - e uma das poucas iniciativas oficiais no sentido de "recuperá-lo". Isto é, tentar integrá-lo às práticas culturais reconhecidas e incentivadas pelo sistema. É claro que a própria expansão do mercado de arte tornou o trabalho das bienais inócuo, senão completamente inútil. A velocidade de produção de "novidades" que o mercado exige e a sofisticação de suas manobras transformaram essas outrora agitadas iniciativas em rituais burocráticos, demasiado lentos e rígidos. Mas a questão não está apenas aí. Pode-se ler as bienais como um esforço oficial, paralelo ao do mercado, para tratar com o trabalho de arte e dar-lhe uma direção social. Ela seria então uma manobra de alcance mais amplo, ou pelo menos mais generalizado - na medida em que atinge um público heterogêneo - do que o mercado.

Uma rápida leitura da XIII Bienal de São Paulo demonstra a única maneira pela qual se imaginou colocar a arte como produto cultural a ser consumido em larga escala: como mais um espetáculo na chamada sociedade dos espetáculos, destinada a uma fruição momentânea e superficial à moda dos *mass-media*. Fundada com o objetivo de agrupar as tendências, centralizá-las enquanto manifestações específicas a serem estudadas e absorvidas pelo nosso meio cultural, a Bienal de São Paulo funciona agora num sentido mais ou menos inverso: ela isola os trabalhos, retirando-os de seus respectivos pontos de vista de produção, e dispersa seus significados numa espécie de feira livre da arte, onde nada mais pode ser compreendido e analisado. Os trabalhos viram a "próxima atração", para o público eles aparecem sobretudo como momentos de um grande espetáculo que é necessário consumir avidamente. A XIII Bienal de São Paulo é uma máquina de triturar os significados dos trabalhos e reduzi-los a objetos de um consumo turístico.

Arte obscurantista - Isso é tão verdadeiro que os próprios participantes de um modo geral parecem não pretender da Bienal nada além de "o sucesso". A julgar pelas trucagens, pelos aparatos e pela parafernália que colocaram em ação, sabiam muito bem o que os esperava - uma árdua competição no terreno dos espetáculos, que os obrigava a buscar os "efeitos" mais eficazes. Uma visita à Bienal é um longo e cansativo passeio em torno de engenhocas e pelo meio de "ambientes" artificiais, estilizados e apelativos. Como se pode notar, é praticamente inútil fazer uma análise dos trabalhos e das representações de cada país. O conjunto é suficientemente forte e homogeneizante para neutralizar qualquer intervenção, por mais inteligente que seja. Para alguém investido da função de crítico, habituado, portanto, a ver exposições e pensar acerca das propostas, é sempre possível distinguir alguns trabalhos mais significativos, ou ficar espantado diante do que lhe parece um escândalo ou um desrespeito à inteligência do público. Mas é importante deixar claro: nada do que se dirá a seguir modifica a análise do significado da Bienal em seu conjunto - o seu sentido obscurantista (o termo não é pesado demais), a sua manobra de esvaziamento ideológico da produção de arte etc.

O fantástico "show" da vida - A principal atração da XIII Bienal de São Paulo parecem ser as salas de vídeo-tape, as mais concorridas em termos de público. Não trataremos da representação japonesa, cuja aparência (e pior: possivelmente a própria realidade) era a de um *stand* de vendas de vídeo-tape, sem outras intenções. A representação norte-americana, com quatro salas com projeções simultâneas e um programa do qual constam artistas conhecidos como Andy Warhol, John Baldessari, Vitor Acconci etc., merece alguns comentários específicos.

Digamos, de início, que ela tem um evidente caráter comercial: é uma propaganda dos aparelhos de vídeo-tape e mesmo do gesto artístico de fazer vídeo-tape, provável substituto dos filmes super-8 como suporte da moda. Mas, além disso, essas salas revelam um aspecto privilegiado da tentativa, à qual nos referimos, de aproximar a arte do universo de espetáculos e, assim, torná-las "acessíveis" ao público de um modo geral. Algumas projeções, que uniam distorções de imagens com música *pop* e uma movimentada seqüência de cenas, não se distinguiram muito do senso comum da televisão e, como tal, eram acompanhadas pelas senhoras presentes com toda a naturalidade. Um *trailer* do "fantástico", quem sabe. Os *trabalhos* em vídeo-tape, entretanto, não eram tão bem recebidos: comecei a assistir à projeção de Baldessari com mais de uma dezena de pessoas na sala (o vídeo apresenta apenas o artista em frente a uma parede nua, fazendo gestos durante 15 minutos e dizendo, sempre no mesmo tom: "I am making art/Estou fazendo arte") e acabei, compreensivelmente, sozinho. É claro que há o problema da defasagem de código, mas a Bienal nada fez no sentido de diminuir-lo. Pelo contrário, estabeleceu uma dinâmica consumista que levava o público a mover-se meio histericamente, em busca de novas "sensações".

Nível baixo - Em geral, espera-se que o crítico se manifeste sobre o "nível" das exposições. No caso da XIII Bienal de São Paulo tenho a declarar que o "nível" é baixo, muito baixo. Sem exagero, pode-se afirmar que cerca de 80% do que lá se encontra não tem rigorosamente nenhuma significação para o processo de produção de arte, incluindo a representação nacional. Isso não chega sequer a ser um julgamento: é uma mera constatação. A impressão geral é a de um salão de iniciantes: como classificar, por exemplo, os numerosos trabalhos do colombiano Carlos Rojas que

copiam literalmente o artista norte-americano Kenneth Noland? E o que pensar diante do trabalho de "protesto ecológico" de um grupo brasileiro que anda em busca do verde?

A inclusão de muitos países do chamado Terceiro Mundo, como Trinidad Tobago, é pelo menos maldosa: colocados num confronto com a produção internacional (mesmo aquela que está representada na Bienal), ficam numa posição difícil, quando, na verdade, demandariam ser compreendidos dentro do seu ambiente cultural, de maneira a tornar possível localizar os seus efeitos e o seu possível valor emancipatório frente às culturas dominantes.

De resto, o que dizer? Repetir que a representação nacional não representa nada (os artistas mais consequentes, é claro, se recusam a enviar seus trabalhos para a Bienal) e dizer que, à exceção da Inglaterra, Itália, Coréia e Suíça, as outras representações estão abaixo do medíocre. As premiações, por sua vez, não permitem maiores comentários: os tapetes da iugoslava Iasoda Buic e as pinturas do brasileiro Siron Franco, cada qual a seu modo, são manifestações esteticistas e defasadas que fazem inteira justiça à Bienal que as premiou.

Opinião 158, 14 de novembro de 1975

OS GESTOS DE MANUEL

Diante dos trabalhos de Antônio Manuel não estamos propriamente olhando obras, mas lidando com intervenções. A sua intenção é abolir a contemplação passiva, tradicionalmente ligada ao conceito de obra de arte, e incitar a uma atitude diretamente relacionada com uma prática de vida. Este é o núcleo de sua estratégia: ele faz parte de um grupo de artistas surgidos com os anos 60, cujo principal objetivo é romper os limites que separam arte e vida. As intervenções de Antônio Manuel valem, portanto, como gestos: o que pretendem é "passar" um determinado inconformismo, um sentido crítico frente à realidade. São espécies de modelos para comportamentos.

Arte e imprensa - Para usar um conceito hegeliano - sem pedantismo, espero - diria que a exposição de Antônio Manuel está baseada na *negatividade*.

A maioria dos trabalhos apresentados é uma ocupação crítica da primeira página e dos *flans* do jornal carioca *O Dia*, em cujas instalações estava situado portanto o ateliê do artista. Ali ele preparou as duas séries agora em exibição. Uma delas, realizada em 1973, consiste em forjar manchetes, com fotos e legendas, e inseri-las numa edição normal do matutino: um dos níveis de leitura mais interessantes no caso é estudar a relação entre a manchete inserida e o restante do noticiário cotidiano. Como os eventos relatados por Antônio Manuel oscilam entre observações específicas acerca da arte e fatos relativos aos circuitos marginais e subterrâneos, é fácil advinhar os seus efeitos, ora cômicos, ora sarcásticos, sempre reveladores.

A apropriação dos *flans*, por sua vez, pode ocorrer através da inserção de manchetes ou pela utilização de toda a página, de modo a transformá-la, por exemplo, em um "Mondrian". Esses *flans* repetem basicamente o esquema crítico das primeiras páginas, mas como objetos de arte oferecem uma vantagem suplementar: deles podem ser feitas tiragens sucessivas, a qualquer hora, bastando para tanto o uso de uma prensa.

Isso é que é - Do mesmo modo que as ocupações dos jornais, os demais trabalhos de Antônio Manuel estão calcados em observações e "tiradas" que procuram transgredir as fronteiras estabelecidas para a prática da arte. Ao artista interessa sobretudo questionar a própria vida: não por acaso o título de sua mostra é uma referência sarcástica a uma conhecida publicidade - *Isto é que é*. Nessa direção, é claro, a exposição importa muito mais pela sua estratégia do que por seus trabalhos isoladamente. Não se trata de considerá-la boa ou ruim, mas de discutir a sua eficácia.

Acho que o trabalho de Antônio Manuel permite a abertura de um debate bastante atual. Formado numa determinada conjuntura cultural, digamos entre 1968 e 1973, ele se caracterizou pela turbulência e pela vitalidade de suas manobras, adequadas talvez ao meio onde operava. A questão é saber se houve uma modificação significativa nessa conjuntura e se, em caso positivo, essa estratégia permaneceria eficaz. A resposta, é claro, não pertence a ninguém especificamente.

Sistema complexo - De minha parte, creio que a crescente sofisticação dos processos de "recuperação" do trabalho de arte - permitindo, simultaneamente, a posse do objeto e o esvaziamento de seus significados - exige uma conceituação progressivamente inteligente e rigorosa do trabalho, tanto em sua articulação interna quanto em seu relacionamento com o mercado. Resulta daí a construção de um sistema mais ou menos complexo que talvez possa resistir com maior eficácia às investidas da ideologia do mercado, sempre - e por definição - simplificadora. Nesse sentido, a crença de certos trabalhos, como esses de Antônio Manuel, no valor crítico do gesto em si é perigosamente ingênua. O seu empirismo e aversão ao pensamento discursivo podem torná-los alvos demasiado visíveis.

O interesse da exposição, entretanto, é inegável. Ela dá margem a algumas discussões extremamente pertinentes ao momento cultural brasileiro. Além disso, é preciso fazer justiça aos trabalhos de Antônio Manuel.

Opinião 159, 21 de novembro de 1975

O OLHAR DE BARAVELLI

O que há de mais interessante e peculiar na exposição é a capacidade de resistir aos próprios meios que emprega - a pintura figurativa e o recurso ao lirismo - e, afinal, ao clima sacralizado e convencional que pesa sobre essa espécie de trabalho. E não é necessário um longo processo de investigação nesse sentido: logo após um contato mais atento, o espectador começa a esquecer o ranço de arte tradicional e a se sentir livre para acompanhar as manobras de humor, ironia e inteligência desse trabalho, que parece resultar de um poder de percepção e observação singulares, exercido indiscriminadamente sobre todos os sistemas de significação em curso na sociedade contemporânea.

Além de fórmulas - Baravelli não é apenas um pintor, é uma *máquina* de apropriação e transformação de material significativo, oriundo das mais variadas fontes: cartões-postais, anúncios, fotos, histórias em quadrinho, arte, verbetes técnicos, desenhos de criança etc. Tudo isso é tratado sem hierarquia e posto em funcionamento por uma dinâmica de raciocínio extremamente pessoal. Estamos às voltas com um artista que, sem dúvida, não pretende questionar a arte como instituição ideológica. Mas estamos também - fato raro - em contato com um trabalho que evolui inteligente e conscientemente. Os seus procedimentos estão muito além de fórmulas e receitas composicionais e permitem uma leitura rica, articulada em vários planos. Olhar as telas de Baravelli é uma experiência mobilizante.

A presença de personagens de desenho animado, a evocação de esquemas líricos tradicionais, o clima divertido dessas telas, não têm nada de ingênuo. Resultam, pelo contrário, de uma manipulação informada: nesse trabalho, os procedimentos são valorizados não apenas como simples representações da realidade ou de estados psíquicos, mas como unidades formais, e convencionais, que adquiriram um significado específico na história da arte. As paisagens de Baravelli, por exemplo, têm uma ambigüidade, uma auto-ironia, cuja origem é fácil explicar: derivam da aplicação (este é o termo) de *sintagmas de lirismo* - esquemas formais convencionalmente utilizados para expressar lirismo - o que transforma o quadro em um comentário também sobre a prática da arte. Como se vê, Baravelli manipula esses sintagmas, não os repete simplesmente. Ele os incorpora a um discurso que está muito longe de reproduzir lugares-comuns e muito perto de explorá-los de modo sistemático.

A graça do cálculo - Para esclarecer o sistema do artista, há uma tela exemplar. Ela representa, à sua maneira descontínua, elementos diversos, entre os quais Branca de Neve e a catedral de Brasília. Em uma de suas extremidades, isolada do conjunto, há uma pincelada aparentemente arbitrária, uma mancha irregular sobre a superfície uniforme da tela. Como explicá-la? Seria pedante chamá-la de uma meta pincelada, mas a verdade é que vale menos por si mesma do que como signo de algo que a ultrapassa: a pincelada como dado específico, com *curriculum-vitae*, na história

da produção das artes visuais. Com isso, objetivamente, a tela se situa em dois níveis: como obra isolada, destinada a um diálogo com quem venha abordá-la, e como produto cultural que traz referências ao processo histórico em que toma lugar.

O trabalho de Baravelli permite ainda uma interessante investigação acerca do método que emprega. Um olhar atento revela suas características de *montagem*, um pouco à maneira cinematográfica. A idéia de espaço e ação, a própria sincronia de movimentos de algumas de suas enormes telas parecem indicar o seu caráter construtivo e rechaçar a hipótese de um puro intuicionismo, o que manteria o trabalho no âmbito da expressão, isto é, no plano estrito da subjetividade. A aparente ilogicidade dessas cenas não esconde, entretanto, o cálculo de que foram objeto. É na singularidade desse cálculo que está a "graça" do trabalho.

O desejo do artista - A tarefa do espectador, portanto, não está restrita à contemplação. É preciso acionar um raciocínio que estude as etapas da montagem e assegure assim a própria legibilidade do trabalho. Senão, estaremos apenas, e simplesmente, consumindo de modo fetichista um produto e deixando de lado o que interessa, o seu processo de produção intelectual. A exposição até que facilita um pouco a tarefa nesse sentido. No fundo do salão, num canto, está o trabalho talvez mais importante, preconceituosamente minimizado pelo artista em favor das obras plenas e acabadas: *Referências, Anotações, Material de Trabalho* torna possível um contato com o *desejo* do artista, com o modo como se relaciona, escolhe e opera com o material significante que lhe chega às mãos.

Opinião 165, 2 de janeiro de 1976

OS CIRCUITOS ABERTOS PARA A VANGUARDA

O chamado circuito de arte ocupa no campo cultural brasileiro uma posição quase insignificante. A sua área de ação é restrita e sua rede de contatos pouco extensa e até pouco expressiva: com segurança mesmo o único setor que mobiliza é o público mundano. Os demais, inclusive aquele teoricamente mais apto a lidar com o produto em questão, os estudantes, estão mais ou menos fora do círculo. Essa situação estrutural comanda, é claro, todos os eventos que têm lugar no circuito e direciona socialmente o trabalho de arte, canaliza e até certo ponto distorce as suas significações.

Arte variada - É impossível analisar um fenômeno sem levar em conta o meio onde ocorre. É impossível, portanto, analisar o comportamento da arte brasileira em si. Porque não existe sequer essa totalidade: arte brasileira. O que existe são várias linhas de produção que se posicionam de modo diverso *dentro e com relação* a um mesmo meio de arte, a um mesmo campo cultural e ideológico. E aí as direções e nuances são inúmeras. De um modo esquemático, mas real numa certa medida, o que importa é distinguir a produção que atua no sentido da transformação desse campo e a que, ao contrário, procura estabilizá-lo e reforçar suas bases. Não existe linha explícita que separe rigidamente essa daquela produção, a investigação crítica é que vai tentar guiar-se por esse raciocínio. Sem cair num reducionismo caduco, que esqueça os diversos níveis do trabalho de arte, é preciso questionar os *efeitos* de cada trabalho no meio concreto onde emerge.

Prestando atenção sobretudo à dinâmica do meio de arte, à movimentação, de forças e tendências, pode talvez dizer-se que o ano de 1975 foi um pouco menos monótono do que os anos anteriores, quem sabe devido ao menor entusiasmo econômico do mercado, ou em função de seus próprios projetos expansionistas, sem falar em fatores mais gerais, houve possibilidade para a produção contemporânea de vir em parte a público. O mercado não mudou suas leis, nem o circuito sua ideologia, bem entendido. Apenas a produção menos comprometida com eles conseguiu - e teve permissão - para aparecer e mostrar o seu rosto nem sempre agradável. Galerias e museus se dispuseram um pouco mais a abrigá-las e a utilizá-las, a crítica começou a se preparar para encará-las etc.

Ar cultural - Digamos que um certo ar cultural conseguiu penetrar no ambiente de negócios da arte brasileira. E começou a abalar levemente as construções que ali tinham sido erguidas. Elas, de qualquer forma, não podiam resistir à erosão do tempo: era impossível que Portinari, Di Cavalcanti e Milton Dacosta continuassem indefinidamente os nossos "grandes" artistas e que Glauco Rodrigues permanecesse a nossa "vanguarda". Era impossível, também, que a leitura de arte vigente seguisse

presa a um anacrônico estaticismo dentro do qual não havia lugar sequer para os artistas mais conseqüentes dos anos 50 e 60 no Brasil, fora algumas poucas exceções. Como se sabe, levado pela necessidade de fornecer *status* cultural aos novos compradores do início dos anos 70, o mercado (ou um setor amplo do mercado) forjou às pressas uma história da arte brasileira, elegeu heróis, editou livros sobre artistas irrelevantes, promoveu leilões, enfim fechou a porta e deu a festa. Ela continua, agora menos animada e com a presença incômoda de alguns "penetras". 1975 foi um pouco mais "liberal". Permitiu um primeiro contato com os trabalhos desencadeados mais ou menos com a década de 70 e teve a sorte de contar com exposições oriundas da ala que possui "vida inteligente" na arte brasileira. Trabalhos como o de Sérgio Camargo (*Opinião* 36), José Resende, Lygia Pape (*Opinião* 43), Franz Weissman e Luiz Paulo Bavarelli (*Opinião* 59) somados a alguns outros significaram uma investida considerável contra a ordem obscurantista vigente. Às vezes muito diversos entre si, esses trabalhos têm uma característica comum e positiva para o momento do circuito de arte brasileira: exigem e dão margem a um processo de investigação intelectual que se opõe decididamente ao consumismo visual do modo de observação da arte dominante. Reforçam a idéia da arte como produção cultural significativa.

Produção contemporânea - A diferença do ano de 1975 no meio de arte, entretanto, foi a presença da produção mais contemporânea do lado de dentro (mais ou menos à margem ela sempre esteve). Não estou dizendo, é claro, que tenha sido aceita; somente que obteve um certo espaço, principalmente na Sala Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e em algumas galerias particulares.

É necessário distinguir dois níveis de análise em torno dessa produção para situá-la corretamente. Primeiro é obrigatório dizer que não forma um bloco, nem se constitui numa tendência estética marcada. Não se pode reduzi-la a um discurso homogêneo. Esse procedimento serve precisamente àqueles que não têm interesse em sua emergência por uma ou outra razão. Por outro lado, não se pode deixar de relacionar os trabalhos apresentados na Sala Experimental do MAM, por exemplo, como um *tipo* de intervenção sistemática no circuito de arte brasileira que procura, numa ou noutra medida e com efeitos variáveis, transformar as regras desse circuito. Regras formais, conceituais e ideológicas.

Novas questões - Trabalhos como o de Cildo Meirelles (*Opinião* 55), Umberto Costa Barros, Tunga, Carlos Zílio (*Opinião* 45), Antônio Manuel (*Opinião* 58) e Paulo Herkenhoff, entre outros, agem de maneira diversa, com maior ou menor eficácia no sentido de uma transformação do campo cultural brasileiro. Sem muito otimismo, é legítimo esperar que o contato com eles produza questões e indagações pertinentes não só a respeito da arte como modo de conhecimento, mas acerca também das relações desse modo de conhecimento com o nosso ambiente cultural. Nos limites específicos do meio de arte brasileira acredito que, *pelo próprio modo como formalizam seus elementos* - muito mais do que por qualquer "mensagem" que tenham explícita - operam de maneira a deslocar o eixo de leitura da arte vigente e a substituir as questões que ora preocupam os que lidam de alguma forma com arte por aqui. O que importa, a meu ver, nesses trabalhos é a direção de seu desejo frente à *instituição-arte* e à sua inscrição social, é o questionamento que pretendem fazer das formas dessa instituição e do modo como ela está inscrita na sociedade.

Opinião 168, 23 de janeiro de 1976

As ambigüidades do nosso Modernismo

O trabalho de Tarsila do Amaral esteve no centro da trama que construiu a arte moderna no Brasil. Ainda nos anos 20, mais do que qualquer outro, foi ele o introdutor em nosso meio de arte dos conceitos e da "sensibilidades" moderna, em oposição ao academicismo vigente. E com uma linguagem que assimilava ingênua, mas inteligentemente, o rigor construtivo cubista à vivência lírica da paisagem local, foi esse mesmo trabalho que captou o que Haroldo de Campos chamou de "as estruturas essenciais da visualidade brasileira".

Momento de transição - Tarsila representa o *corte* que inaugura a pintura moderna brasileira, suas telas da fase *pau-brasil* e do período *antropofágico* são o material de análise mais importante para a investigação teórica daquele momento de transição de nosso ambiente cultural. É possível acompanhar por ela as manobras da operação artístico-cultural correspondente ao processo de industrialização e modernização por que passava o país, e São Paulo mais especificamente. Essas telas significavam entre outras coisas o rompimento e a nostalgia de um mundo ligado ao campo, eram um adeus ambíguo a uma realidade que ficara para trás e propunham implicitamente uma nova ordem, construída e progressista, racional e humanista.

O livro de Aracy Amaral não estuda a fundo as múltiplas significações do trabalho de Tarsila do Amaral, nem realiza uma leitura rigorosa de seus esquemas formais. A exaustiva pesquisa de dados, o cerco histórico aos eventos, trabalhos e correspondência que foi obrigado a empreender não permitiram um aprofundamento teórico. Mas abriram caminho nessa direção: a publicação é importante pela delimitação e limpeza de terreno que efetivou, pela coleta de material imprescindível para a sequência do trabalho teórico, e pela localização das questões que orientavam o meio cultural onde Tarsila se movia.

Vanguarda dos anos 20 - Mais do que a obra de Tarsila, o livro descreve a trajetória biográfica e intelectual de *Tarsiwald* (como Mário de Andrade chamava o casal Tarsila-Oswald de Andrade), e mais ainda do que as peripécias desse estranho produto da aristocracia rural paulista, procura detalhar o clima e a ideologia da vanguarda do meio cultural paulista na década de 20. E é nesse sentido que adquire um amplo interesse.

Ao longo da maior parte das 400 páginas, Aracy Amaral demonstra uma curiosa equação: o projeto de vanguarda oficial de Oswald e Tarsila. Fica claro como as defasagens de uma sociedade capitalista subdesenvolvida permitiam que as propostas culturais mais radicais estivessem próximas e mesmo dependessem em parte de figuras oficiais das classes dominantes. Não deixa de ser até certo ponto surpreendente que Blaise Cendrars, um poeta que de modo algum poderia ser considerado de vanguarda no meio cultural europeu, advertisse Oswald e Tarsila, artistas revolucionários do país, para os perigos da "oficialidade". E é pelo menos instrutivo - divertido também - acompanhar as oscilações, rompantes, geniais intuições e observações de Oswald em torno da luta pela *modernidade* cultural do país e do seu esforço de homem de negócios para associar-se ao poder econômico estabelecido.

Tarsila, Sua Obra e Seu Tempo detecta com precisão as ambiguidades da vanguarda modernista brasileira, seus compromissos com o sistema e com a ordem (contra) os quais investiam, seu encantamento e reverência para com a Europa que gozava e ironizava, a mundanidade que coabitava com o seu desejo de transformação do meio cultural, etc. Sem entrar propriamente na discussão do quadro conceitual e ideológico em que pensavam os agentes modernistas, sem analisar, portanto, a sua inscrição na realidade brasileira da época, o livro se preocupa em situar os seus personagens socialmente e fornecer elementos para uma compreensão histórica do *modernismo* como operação cultural.

Época heróica - Em torno de Tarsila, Aracy do Amaral investiga a origem e as primeiras formulações do projeto de *brasilidade*, ainda em sua época heróica: os anos 20, o momento em que começou a se formar uma consciência modernista no país e paralelamente um desejo nacionalista que tomou - como se sabe -, as direções política mais diversas. As informações que manipula sobre este período - desde detalhes da biografia de Tarsila e Oswald até conceitos culturais e ideológicos que estavam então em jogo - são significativas para o esclarecimento de um debate, às vezes, recalcado ou esquecido - o da *brasilidade* - que nunca deixou de retornar à superfície do campo cultural.

O livro nos põe em contato com o momento e a circunstância em que foi produzida talvez a mais importante das formulações nesse sentido: a *estratégia antropofágica* de Oswald de Andrade, a conhecida proposta de "engolir" as tradições européias e expeli-las sob uma forma especificamente nossa. Uma boa ilustração do desejo antropofágico frente à ordem civilizada é esta passagem do prefácio telegráfico de Oswald para *Pathé Baby*, livro modernista de Antônio de Alcântara Machado:

"Até agora brasileiro escritor vindo da Europa limitava-se fazer papel Hans Staden brasileiro artilheiro bertioga caiu preso tupinambás século 16 apavorado antropofagia aconselhava não comerem gente. Morubixaba respondia - não amole é gostoso."

Briga ambígua - Não é exagero dizer que o trabalho de Tarsila é a principal produção visual modernista. Expressava as questões mais agudas do ambiente cultural brasileiro e, no limite, da própria sociedade brasileira em transformação. A briga ambígua que foi a vida de Oswald - entre a remanescente aristocracia rural e a burguesia industrial ascendente, entre o desejo revolucionário cultural e político e a ligação com os próprios agentes responsáveis pelo sistema - está presente metaforicamente nas telas

de Tarsila. Elas oscilavam entre direções que estavam longe de representar apenas os movimentos da subjetividade da artista. Eram um esforço de manter comunhão telúrica e sentimental com a terra - com o modo de vida ligado à terra - e simultaneamente de conquistar um acesso à modernidade, com sua dinâmica industrial e sua racionalidade.

Até mesmo os toques surrealistas de suas paisagens podem ser lidos num registro social amplo. Indústria e campo, racionalidade e magia, dinamismo e imobilismo, estão presentes ao mesmo tempo na produção de Tarsila, encontra-se em suas telas um processo de transformação que, no plano da realidade sócio-econômica, não foi tão lírica e serena.

Tarsila, Sua Obra e Seu Tempo obriga a um comentário sobre a sua realização e publicação. No pequeno e quase sempre oportunista movimento editorial em torno da arte no país, o livro abre espaço para a publicação de projetos culturais desligados da concessão de *status*, que parecia ser a tarefa única dos livros de arte entre nós. As suas características de livro de texto e de levantamento documental, somadas à catalogação das principais obras de Tarsila (medida que pelo menos diminui os riscos das especulações e falsificações), são realmente importantes na formação de uma mentalidade de pesquisa e estudo da produção de arte no Brasil.

Opinião 175, 12 de março de 1976

NA PRIMEIRA ERA DA MÁQUINA

Na primeira metade do século, um grupo de visionários criou a arquitetura moderna. Sua história acaba de sair em livro, bem documentado, mas sem uma visão crítica sistemática sobre as complexas relações dessa arquitetura com o seu tempo.

As quinhentas e poucas páginas de *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina* descrevem e analisam os procedimentos formais e a ideologia da principal corrente de arquitetura da primeira metade do século, o Movimento Moderno, criador do Estilo Internacional. O seu propósito é explicar os conceitos construtivos dos arquitetos modernos pioneiros e relacioná-los ao processo de transformação social desencadeado pelo desenvolvimento tecnológico, pouco mais do que realizar um balanço das questões trabalhadas por esse pessoal e das soluções que trouxeram à tona.

É um discurso empírico, sem um esforço de conceituação mais rigorosa que se limite a situar o contexto arquitetônico em que surgiram as inovações de Walter Gropius, Le Corbusier, Mies Van der Rohe e Lissitsky entre outros. O que há no livro, quase até o cansaço, são detalhes técnicos e historiográficos acerca das construções básicas do Movimento Moderno, e o que falta é uma visão crítica sistemática que investigasse as complexas relações dessa arquitetura com o seu tempo.

Perspectiva empirista - Não que o autor seja destituído de qualquer perspectiva de análise. Ele tem uma, mas empirista. Confia na evidência dos fatos arquitetônicos a tal ponto que não se interessa por um estudo que elucidasse a sua inscrição nos locais e épocas em que ocorreram. A própria divisão entre primeira (até o final dos anos 40) e segunda era da máquina é suspeita como linha de demarcação histórica: indica o privilégio da tecnologia como fator determinante no desenvolvimento de arquitetura, sua linguagem e sua função social. Existe aí, implícito, um recalque do político, das necessárias e inevitáveis relações entre a arquitetura e o modo vigente de organização de espaço social. É óbvio que as possibilidades concretas de um projeto dependem tanto dessa organização quanto do nível tecnológico propriamente dito.

A história do Movimento Moderno que Banham nos conta está firmemente ancorada (como não podia deixar de ser) na tradição arquitetônica ocidental e nas vanguardas artísticas dos anos 10 e 20 - futurismo e cubismo sobretudo - e apenas remotamente ligada à situação política e econômica da Europa daquele período. Os

esquemas formais dessa nova arquitetura parecem ser socialmente opacos para o autor: ele não consegue lê-los a não ser no âmbito fechado das transformações sintéticas da linguagem arquitetônica, no máximo em torno de uma posição frente à sociedade moderna tomada como lugar de uma completa modificação ambiental e somente ambiental. As inferências ideológicas a partir da prática do Movimento Moderno são por assim dizer lineares: o seu funcionalismo, ao qual não faltava, como prova o próprio Banham, um simbolismo humanista, e sua crença *moral* na máquina como modelo de transformação social, as suas relações com os Estados e as instituições, tudo isso é quase que apenas registrado. O centro provável da questão - a análise do Movimento Moderno em relação ao seu projeto explícito de reorganizar o espaço social - foi apenas tangenciado pelo discurso de Banham.

Origens teóricas - O que efetivamente realiza, com competência até, é traçar as origens teóricas do Movimento Moderno e comentar ligeiramente o ambiente de seus principais pontos de emergência. Isto é, como estava a arquitetura na França, na Inglaterra, na Alemanha e na Holanda no momento em que os pioneiros iniciaram o seu trabalho. Não há dúvida de que essa tarefa tem uma importância didática. Mas não há dúvida também de que reforça um modo, digamos, formalista de pensar a arquitetura e o planejamento. Parecem, assim, resultado de uma ação que se desenrola apenas no campo de suas possibilidades técnicas e formais, imune às condições sociais em que opera.

A tese de Banham é a de que o Movimento Moderno originou-se em torno de dois eixos conceituais: a tradição acadêmica, francesa sobretudo, com nomes como os de Auguste Choisy e Auguste Perret, e o futurismo de Marinetti. O que presidia o seu esforço de contemporaneidade eram o racionalismo característico da formação acadêmica - com sua ênfase no aspecto metódico da construção e sua idéia de forma como consequência de técnica (Choisy) - e a euforia progressista dos futuristas com o seu projeto de fundar uma sociedade adequada à realidade tecnológica do século XX.

Essas duas orientações, aparentemente tão opostas entre si, tinham em comum uma mesma ideologia de progresso, marcadamente positivista, típica do século XIX. Os acadêmicos confiavam no progresso da sociedade e do espírito com base nos eternos valores da Civilização Ocidental e viviam o fetiche do mundo grego e seus arquétipos racionalistas. Os futuristas vociferavam pragas contra a velha Grécia (e contra todo o passado e toda tradição) mas eram uma presa fácil para a idéia de um futuro construído a lineares golpes tecnológicos. Racionalismo acadêmico, necessidade de planejar e ordenar o ambiente, e desejo modernista, "vontade de transformar o ambiente e torná-lo à altura da realidade industrial", eram os principais ingredientes ideológicos do Estilo Internacional.

Exigências da tradição - O que há de provavelmente novo nessas considerações é a insistência sobre o aspecto de continuidade que a ruptura do Movimento Moderno também representava no corpo da instituição arquitetura. O paradoxo é apenas aparente. Contra uma visão simplista, amplamente difundida, Banham tenta demonstrar como as "revoluções" de Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Gropius e outros atendiam consideravelmente às exigências da tradição e buscavam um equilíbrio entre o desejo de transformação e a necessidade de institucionalização. E, até, como a progressiva implantação do Estilo Internacional resultou de um constante movimento de aproximação à verdade acadêmica, o crescente funcionalismo abafando mais e mais o simbolismo futurista e o seu experimentalismo.

Mas, de um modo geral, Banham está com a razão, o funcionalismo tem sido um rótulo fácil demais que se aplica indiscriminadamente aos vários representantes do Movimento Moderno. A fórmula *A Forma Segue a Função* não pode, isso é patente, dar conta dos sistemas de Le Corbusier, Gropius e do próprio Mies Van der Rohe. O caráter estilístico do trabalho de Le Corbusier, os toques expressionistas de muitos projetos de Gropius e o aparentemente inexplicável luxo das construções de Mies Van der Rohe por si só probem raciocínio tão simplista. Como todo rótulo, esse esconde especialidades e impede uma análise pertinente: havia evidentemente um funcionalismo, consequência lógica do desejo por uma arquitetura aderente à realidade industrial, mas como tendência dominante não eliminou emergências outras e significativas. É necessário, ainda mais, pensar o quanto esse mesmo funcionalismo não se tornou singelo e cândido ao contato com a realidade mais recente da arquitetura e do planejamento selvagens (veja-se os Sérgio Dourados e os BNH).

Imagem complexa e real - O interesse do livro deve-se em grande parte à recusa do autor de engolir o rótulo funcionalista. Essa recusa obrigou-o a capturar informações que esclarecessem aspectos menos abordados da atividade dos arquitetos, e com isso pode fornecer uma imagem mais complexa e mais real do quadro ideológico em que se moviam os agentes do Movimento Moderno. Não deixa de ser revelador, por exemplo, verificar como as próprias construções fundamentais do Estilo Internacional - os edifícios do *Tribune* de Chicago e da *Bauhaus* de Gropius e Hannes Meyer, construções como *Les Heures Claires* de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, definida por Banham como uma *villa* pós-futurista - estavam carregadas de intenções simbólicas e se pretendiam muito mais do que simples projetos destinados a cumprir determinadas funções, assumindo mesmo uma significação antecipatória.

É necessário avaliar a quantidade e a qualidade dos investimentos culturais despejados sobre o concreto armado - considerado durante um período o material moderno por excelência - para se compreender como arquitetura e planejamento estavam então envolvidos com um projeto e um desejo de transformação social. Ou, pelo menos, como seus agentes viviam intensamente esse projeto e esse desejo. Uma boa pergunta, que o livro não responde, é a seguinte: o que teria acontecido, nesta segunda era da máquina, para que a arquitetura deixasse praticamente de lado essas preocupações transformadoras? O que estaria levando, nos grandes centros inclusive, os arquitetos em geral a desistirem de seus projetos críticos e de sua vontade social antecipatória? A despreocupação do autor nessa direção parece ser completa: não tenta sequer fazer uma análise das condições específicas de trabalho do arquiteto inglês no período em que o texto foi escrito, no final dos anos 50.

Fim tecnocrata - Há um buraco no livro de Reyner Banham: discorrendo sobre o fim da Primeira Era de Máquina, ocorrido mais ou menos com o final da II Guerra, ele simplesmente não analisa a falência do Movimento Moderno e do Estilo Internacional. Fica-se sem saber o que teria determinado o final de uma era e o início de outra, a menos que nos contentemos com explicações relacionadas apenas ao nível tecnológico. As citações de Buckminster Fuller acerca do tradicionalismo do Movimento Moderno, suas vinculações à academia e sua incompreensão da tecnologia não são suficientes. A objeção de Fuller, para quem os agentes do Estilo Internacional "somente se preocupam com os problemas de modificação da superfície dos produtos finais, produtos finais estes que eram subfunções inerentes de um mundo tecnicamente obsoleto" é bastante correta, mas pode muito bem estar presa no mesmo círculo do

objeto que critica. Estamos sempre no universo fechado dos planejamentos comprometidos apenas com sua própria racionalidade, fora de uma visão estrutural da sociedade. Estamos sempre diante de uma arquitetura consciente, humanista, mas despolitizada.

É uma idéia cada vez mais corrente de que a Bauhaus e mais amplamente o Movimento Moderno desembocaram nada mais nada menos do que na tecnocracia. E é seguro dizer que estavam muito ligadas a um tipo de política reformista, que, por tradição, forma tecnocratas em grande estilo. Mas esse raciocínio mecânico deve ser nuançado, é preciso avançar na análise dos esquemas formais colocados em circulação pelo Estilo Internacional e procurar lê-los no conjunto da produção social. É preciso, sobretudo, interrogar o sentido da *verdade modernista* que essa arquitetura pretendia estabelecer e se perguntar sobre a espécie de racionalidade que parecia guiá-la. O que faliu depois da segunda guerra não foi apenas o Movimento Moderno, mas também a clara racionalidade de que fazia uso e da qual muitos esperavam uma força de transformação social que não podia ter. O que faliu, mais ainda, foi o projeto de reorganizar o espaço da vida social segundo as novas exigências tecnológicas, mas dentro da mesma ordem de produção. Como era de esperar.

Opinião 177, 26 de março de 1976

AGORA, A ARTE

O desejo de contemporaneidade que, por princípio, deveria animar uma exposição chamada *Arte Agora* está paradoxalmente ausente das salas do MAM do Rio. Pode-se encontrar vestígios desse desejo em um ou outro trabalho, mas não houve seguramente uma estratégia nesse sentido. O termo *agora*, para a inteligência que presidiu a organização do evento, tem um caráter fotográfico e anedótico: diz respeito apenas ao aspecto cronológico (os anos 70) da produção de arte no país, está desinvestido de quaisquer conceituações mais amplas. Os mecanismos acionados por essa inteligência foram exatamente os mesmos que o circuito de arte em geral costuma acionar para desenvolver esse jogo de troca de mercadorias e signos de *status* que resume a sua atividade. Os critérios foram os mesmos, obedeceram ao mesmo empirismo, ao mesmo primado do gosto e às mesmas pressões do mercado.

Arte Agora nada mais fez do que reproduzir os esquemas de manipulação do trabalho de arte que caracterizam o circuito de arte brasileiro, isto é evidente. Ele não foge às regras dos salões e está perfeitamente conforme ao senso-comum. O problema é que a sua esfera de ação passou por uma área de produção, que se define por um relacionamento crítico e difícil com o circuito, e se dispôs a recuperá-la: isto é, trazê-la para o interior da instituição-arte como se inscreve predominantemente em nosso ambiente cultural. O salão configura-se assim, muito claramente, como um dispositivo de recuperação. E é nesta medida que dá margem a uma análise mais detida.

Tormentosas relações - Seria um raciocínio obtusamente mecânico opor de modo rígido a produção contemporânea (aceitemos, para facilitar, o rótulo) e a instância fundamental do circuito de arte, o mercado. O produtor está sempre e necessariamente envolvido com o mercado, é óbvio. O modo desse envolvimento é que está em questão e pode definir posições culturais até radicalmente diversas entre si. A partir dessa premissa é possível investigar as tormentosas relações entre os produtores de arte interessados numa posição de contemporaneidade e o mercado de arte brasileiro. As defasagens entre eles são, constata-se empiricamente, numerosas. Mas as razões dessas defasagens talvez possam ser resumidas em torno de dois eixos: as diferenças nas posições de leitura preconizadas por cada uma das partes e as diferenças relativas ao processo de transformação das linguagens.

O interesse do mercado é promover leituras fáceis e lineares do trabalho de arte, é salvaguardar a ideologia de patrimônio cultural e sobretudo preservar a eficácia da arte como traço distintivo de classe. As posições de leitura que assimila e incentiva estão comprometidas com o imaginário das classes altas: o seu terreno é a sensibilidade, o gosto, o dom, o talento, etc. Os artistas contemporâneos, por sua vez, estão fartos da ideologia da arte e têm, via de regra, uma posição crítica frente aos efeitos sociais de sua própria prática. A eles interessa, portanto, novas posições de

leitura que possam questionar esses efeitos, direcioná-los num outro sentido, transformá-los em matéria de combustão cultural.

Raciocínio análogo pode ser aplicado à questão das linguagens. O mercado brasileiro até aqui tem se recusado a lidar com suportes menos respeitáveis do que a tela, o papel, o bronze, o mármore, e com linguagens menos tradicionais do que o figurativismo, o abstracionismo lírico, o primitivismo e assim por diante. Como se sabe, o mercado não possui estilos prediletos, nem procede a análises para aferir os traços distintivos de cada um deles. O que o obriga a agir tão estreitamente é um cálculo comercial segundo o qual o artista deve ser preso de um "estilo" e o seu trabalho precisa ser reconhecido mais ou menos a dois quarteirões de distância.

Truncado diálogo - Essa exigência vai de encontro ao desejo de muitos artistas contemporâneos, que manipulam uma estratégia de impessoalidade e diversidade visando precisamente a escapar ao cerco do mercado, e se choca mesmo com a própria dinâmica do trabalho de arte: age como freio e obstáculo à construção pertinente de nexos que caracteriza todo e qualquer modo de conhecimento. Aí engasga o diálogo entre o mercado e a produção contemporânea: o primeiro quer a familiaridade, a repetição mecânica de esquemas, o segundo está sempre pronto a atender as solicitações que determinam transformações de linguagem.

Não se trata de armar uma oposição maniqueísta entre produção contemporânea e mercado, mas o fato é que nesse truncado diálogo quem tem sempre a palavra é o último. Como instância dominante, possui o poder de reduzir ao silêncio ou a confusos ruídos as reivindicações dos artistas. Fica claro, portanto, que qualquer proposta de aproximação do circuito a esse tipo de produção deve levar em conta seu precário relacionamento com o mercado, as difíceis condições econômicas em que existe e se efetiva. Mas, atenção: criar possibilidades econômicas para a seqüência dessa produção implica construir um contexto pertinente onde possa atuar sem o desgaste a que é submetida habitualmente. Sem a montagem desse contexto, as aproximações se tornam obrigatoriamente manobras de recuperação: expropriação do significado desses trabalhos a serviço de ideologias e esquemas de leitura radicalmente diversos de seus pressupostos.

Voltemos então à *Arte Agora*. Em muitos aspectos, é um modelo de manobra de recuperação. Não importa saber se os seus organizadores (Roberto Pontual, Olívio Tavares de Araujo, Marcio Sampaio, Aline Figueiredo e João Câmara) têm ou não consciência disso, nem importa especular sobre as razões práticas e teóricas que levaram a montar este e nenhum outro salão. A questão decisiva, a meu ver, é que a exposição se revelou incapaz ou desinteressada de situar corretamente a produção contemporânea do país, não obstante o fato de apoiar-se explicitamente sobre uma reivindicação dessa ordem. Não há dúvida de que foi essa reivindicação, que a realidade demonstrou ser espúria, a razão do boicote e das polêmicas que cercaram o evento (ver *Opinião* n. 173). Sem ela, *Arte Agora* não ofereceria maiores perigos, seria um salão como todos os outros, inócua como todos os outros. Penso que foi o sentido estratégico de recuperação que se podia perceber por trás do evento o que determinou o protesto público de alguns artistas e desencadeou uma polêmica entre eles e o crítico Roberto Pontual.

Inteligência comprometida - O problema foi que, fazendo alarde de suas preocupações contemporâneas, *Arte Agora* nem por isso deixou de adotar os procedimentos convencionais que caracterizam os nossos caducos salões. Organizar

uma lista de 100 artistas, por exemplo, foi um procedimento enganosamente democrático que só podia resultar no esvaziamento do sentido experimental alardeado. No momento, no esperado momento em que uma produção recalçada pelo mercado poderia afinal encontrar-se, formar um contexto e efetivar sua presença, descobre-se que a cena armada era a mesma e a espécie de representação também. O papel da produção experimental, como de hábito, seria o de indicar as margens de permissividade do sistema de arte vigente.

A opção de excluir trabalhos que a própria comissão organizadora julgava de interesse contemporâneo, mas que haviam surgido antes dos anos 70, compromete a inteligência do salão. Tornou impossível, por exemplo, seguir o curso de alguma ideologia de produção contemporânea desde o seu ponto de origem em nosso circuito de arte. Mas essa idéia ainda poderia ser defensável como uma tática que permitisse dar e ampliar espaço a emergências mais recentes e menos absorvidas pelo mercado. O que elimina de vez essa possibilidade é que *Arte Agora* abriga em sua maioria trabalhos com linguagens desvinculadas de qualquer sentido mais rigoroso de contemporaneidade e perfeitamente integrados ao mercado. A que espécie risível de contemporaneidade correspondem trabalhos como o de Pietrina Checacci e Edival Ramosa, para citar dois artistas conhecidos e bem ambientados em nosso circuito?

Uma leitura corrente de *Arte Agora* parece indicar que tudo o que se pretendia era mesmo realizar um salão como todos os outros, mas acrescido do *prestígio da contemporaneidade*. A escolha de certos nomes salvaguardaria esse prestígio, a escolha dos outros e o próprio suporte conceitual da exposição asseguraria a sua respeitabilidade institucional. O seu plano talvez fosse o de promover o ingresso, sereno e firme, da produção contemporânea na cena artística oficial brasileira. Ela teria seus direitos reconhecidos, desde que respeitasse o espaço marcado para sua intervenção. A recusa de uma significativa parcela dessa área de produção em participar da mostra, e o debate que se seguiu, interrompeu um tanto bruscamente esse projeto.

Não me cabe fazer uma análise dos termos da polêmica entre um setor da produção de arte brasileira e um representante do circuito oficial, mas procurar o seu significado em termos de política cultural. E há algo nela que tem uma inegável importância: o fato dos artistas se articularem e tomarem efetivamente a palavra. Para além, muito para além da recusa, o que importa é o desejo e a capacidade dos artistas de produzirem uma análise da inserção de seus trabalhos no ambiente cultural. Esse gesto pode significar o início da construção de uma dinâmica de discussão crítica que só pode interessar de perto a todos os que estejam de alguma forma empenhados em transformar o fútil e desinteligente circuito de arte brasileiro. Essa movimentação pode vir a significar, inclusive, a formação de uma mentalidade de resistência ao domínio obtuso que o mercado exerce sobre a produção de arte nesse país.

A questão dos prêmios - Quanto ao salão, como se apresenta ao público, digamos que seja mais um lugar-comum do gênero, muito próximo inclusive do seu antecessor, o *Salão de Verão*. É lógico que sofreu consideravelmente com a ausência de alguns artistas convidados que recusaram participação, mas a presença desses artistas não o transformaria essencialmente: o que o torna mais um lugar-comum são os próprios esquemas conceituais que o apóiam, a sua própria escritura como exposição, o relacionamento opaco que estabelece com os trabalhos, sem buscar conceituá-los e sem procurar extrair os seus sentidos e, quem sabe, explicitá-los numa forma de

organização coletiva. Ao invés de dar-se conta de que estava diante de processos e sistemas de significação, a inteligência do salão pareceu ocupar-se apenas com disposição de obras e pequenos ambientes.

Há, por fim, a indefectível questão dos prêmios. Não creio ter sido difícil a tarefa do júri ao escolher os objetos de Wilson Alves como o trabalho ao qual seria destinado o prêmio maior. Ele está, fora de dúvida, entre as poucas coisas significativas do salão e tem a vantagem suplementar, para o prestígio contemporâneo que *Arte Agora* pretende auferir, de ser um inédito. Para esse trabalho, entretanto, o prêmio tem uma significação extremamente ambígua devido às circunstâncias em que foi concedido. Ele terá que suportar daqui por diante uma desagradável inscrição: a de ter sido eleito como o representante máximo de um salão como *Arte Agora*.

Opinião 179, 9 de abril de 1976

A morte de um surrealista

A produção visual surrealista ocupa uma posição ambígua na história da arte moderna: ao mesmo tempo em que levou adiante as manobras explosivas do Dada e inventou outras tantas, sempre no sentido de um questionamento do estatuto da arte na sociedade contemporânea, esteve estranhamente ausente do processo de rompimento do espaço visual renascentista que caracterizou os fundamentos da arte moderna. Seguiu preso à perspectiva e quase indiferente às transformações formais exigidas pela modernidade. Max Ernst foi um exemplo muito claro dessa ambiguidade surrealista. Até a sua morte, aos 85 anos, ocorrida na semana passada em Paris, cumpriu um percurso paradoxalmente linear na sequência da arte moderna. A sua enorme e variadíssima produção, as suas explorações técnicas e sua inventividade nos meios mais diversos (entre outras coisas, Ernst criou procedimentos como as *frottages*), tiveram sempre um mesmo sentido e pareciam afirmar repetidamente uma mesma verdade.

Qual a verdade de Max Ernst? Muito provavelmente uma verdade romântica. Pode muito bem ser que fosse um surrealista apenas na medida em que esse movimento essencialmente francês estava identificado com o notável romantismo alemão dos séculos XVIII e XIX. É possível ver o seu trabalho como o desenvolvimento do romantismo em suas linhas-chaves. Não é apenas a fantasmagoria, o lirismo soturno e o gosto pelo escatológico, características da arte de Ernst, que aproximam do romantismo. É, mais do que tudo isso, a sua maneira de pensar o quadro como projeção psicológica, lugar de investimento da subjetividade. Mondrian via a pintura como a criação de um modelo de espaço coletivo e universal, Ernst enxergava nela um exercício da subjetividade, o questionamento e a ampliação das potencialidades poéticas do homem.

Veja-se, por exemplo, a presença do inconsciente no seu trabalho. É fácil reconhecê-lo não como o inconsciente propriamente freudiano, mas como aquele de que falam os poetas românticos. Trata-se, afinal, de um inconsciente tipicamente romântico e germânico. Enquanto Salvador Dalí manipulava os lugares-comuns da imagética freudiana, Max Ernst estava mergulhado nas brumas da Floresta Negra e explorava a famosa legião de monstros germânicos. Com essas imagens sobretudo construía um discurso tenso, metafórico e pouco econômico, que se colocava numa posição excêntrica em relação à racionalidade cotidiana.

O nome de Max Ernst tornou-se, é claro, para a crônica mundana da arte e para o mercado internacional, o nome de um "mestre". Mas, num curto (sic) nível, a sua contribuição para o processo da arte no século XX ainda não é fácil de precisar. 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. É possível, entretanto, que o seu trabalho possa ser analisado de um modo muito produtivo e contemporâneo do ponto de vista do *método*. O seu interesse estaria então num radical desprezo pelo estilo, pela busca e elaboração de traços formais característicos, e na concentração em algo mais *mental* como método. É nesse sentido, como exemplo de disposição e organização metodológica do material arte, que Max Ernst pode ser lido e aproveitado. Por esse caminho, esse trabalho que se apresenta como uma espécie de embate com os monstros e fantasmas pode até tomar um subtítulo geral e paradoxalmente cartesiano: um discurso sobre o método.

Opinião 182, 30 de abril de 1976

A ARQUITETURA E SUA PRÁTICA

Desde a falência do Movimento Moderno e seus postulados funcionalistas, como projeto de reorganização do espaço social, há uma questão pendente em arquitetura e urbanismo: como é possível a essas práticas levarem adiante seus propósitos de modernidade e se inscreverem de um modo revolucionário na sociedade contemporânea? O final da Segunda Grande Guerra e o desenvolvimento do capitalismo monopolista marcaram o início dessa indagação que permanece no centro da atividade teórica ou prática do profissional por assim dizer consciente. De algum modo, todos os esforços para se pensar a presença da arquitetura e do urbanismo na vida contemporânea esbarram sempre e necessariamente nessa indagação.

Território da Arquitetura, do italiano Vittorio Gregotti, tenta responder implicitamente a essa questão. O livro resulta muito claramente de um ponto de vista *adulto* frente ao processo de produção da arquitetura: o seu autor está colocado numa posição que lhe permite, por exemplo, compreender o infantilismo do mito da máquina - modelo por excelência (apagado) desejada pela fase eufórica da arquitetura moderna - e reivindicar a necessidade de cientificar o projeto arquitetônico. Esta é a proposta menos ambígua de Gregotti: a de incorporar uma metodologia científica, como base no modo de formalização estruturalista, ao trabalho arquitetônico.

Instituições transformadas - Essa proposta, pode dizer-se, vem-se apresentando sob formas diversas em todos os campos da atividade dita de vanguarda hoje em dia. Deriva muito provavelmente da constatação, empírica até, de que as coisas não eram tão simples, ou seja: de que nada adiantava projetar uma radical (apagado) através da arte uma vez que os seus efeitos eram sempre visíveis, e tudo o que conseguiam era transformar as próprias instituições onde tinham origem (a instituição-arquitetura, a instituição-literatura etc.). Gregotti diz textualmente: "Se não é possível transformar o mundo por meio da arquitetura, pelo menos é possível transformar a própria arquitetura".

A relação entre a arquitetura e o real - entre qualquer atividade artística e o real - passa a ser pensada de uma maneira menos mecânica: a partir precisamente da configuração específica da instituição onde toma lugar e que se torna assim o próprio objeto a ser transformado, pelo menos num primeiro momento. É a transformação do próprio modo vigente de pensar e praticar a arquitetura, no sentido de torná-la uma atividade informada por uma metodologia científica e por um cálculo estético rigoroso, que vai determinar concretamente a sua modernidade e assegurar a sua participação social eficaz.

Gregotti, é claro, acredita manipular categorias bem mais rigorosas do que aquelas utilizadas pelos arquitetos modernos pioneiros (Gropius, Lissitsky, Le Corbusier e outros) quando desejavam mudar a face do mundo por meio da arquitetura. Misturando uma formação fenomenológica (Heidegger, Merleau-Ponty) à recente

tradição estruturalista (Lévi-Strauss), ele está por certo mais equipado para tratar a complexidade do trabalho arquitetônico e sua inserção na realidade. Mas a difícil, senão impossível, síntese entre esses dois métodos, essas duas posições de leitura, não pode ser tentada por um autor cujo objeto de estudo não é exatamente a questão das metodologias científicas ou dos sistemas filosóficos, mas a arquitetura.

Postulados Incoerentes - O resultado dessa ambigüidade metodológica é que as idéias de Gregotti ao longo dos ensaios que compõem o volume não chegam a se constituir num grupo coerente de postulados, embora sejam evidentemente muito mais do que simples "saques". Fica-se, por exemplo, com a impressão de que cada um dos métodos empregados se destina a duas partes estanques: o projeto é tratado como um processo ao qual o método estruturalista serve com perfeição; a construção pronta, por sua vez, só pode ser interrogada como um *todo estético* ao qual apenas uma apreensão fenomenológica dá pleno acesso.

Talvez não seja justo, entretanto, analisar *Território da Arquitetura* somente no registro de idéias amplas que comprometem o trabalho arquitetônico com o conjunto do campo social. Existem nele indicações bastante inteligentes acerca dos problemas, digamos, internos desse trabalho: questões como o controle das fases do projeto, conceitos novos a respeito de qualidade técnica, elementos e materiais empregados e, afinal, a definição do território da arquitetura feita a partir de uma nova conceituação de geografia.

O que me parece notável na tentativa de redefinição do trabalho arquitetônico levada a cabo por Gregotti é o seu esforço de superação do tecnicismo, o seu desejo de incorporar raciocínios produtivos mais complexos à prática da arquitetura e de contribuir para uma leitura mais conseqüente de seu produto.

Opinião 184, 14 de maio de 1976

VERDADES CONVENCIONAIS

Há um interesse imediato na exposição: o de trazer para dentro do vago e remoto circuito de arte a história política brasileira e mobilizar uma atenção inteligente nesse sentido. A percepção de João Câmara, o modo como se apropriou do real histórico e se dispôs a manipulá-lo, permitiram em parte que superasse a inevitável superficialidade da ilustração. A proposta não é obviamente comentar as situações históricas, ilustrá-las, mas fíndar algum tipo de verdade acerca delas. A natureza e o alcance dessa verdade é a questão a ser estudada.

Investigação coletiva - Essa verdade, é claro, não pode ser localizada ao nível da construção científica da História. Em se tratando de arte, o sujeito está inextricavelmente ligado à verdade de seu trabalho como biografia e afetividade, ao contrário do que ocorre no processo de produção da ciência. O ponto de partida desses trabalhos não é portanto uma operação conceitual mas as reações, os conflitos e a leitura do próprio artista frente aos eventos históricos que manipula. Mais especificamente, os elementos simbólicos que estiveram envolvidos na relação do artista com esses eventos. Uma das características da produção da arte é transformar esses elementos em signos, material inteligível e aberto à investigação coletiva.

Há, paralelamente, a questão da linguagem do artista: seus pressupostos conceituais e ideológicos, as operações e procedimentos que coloca em prática, a área do processo cultural que cobre efetivamente e assim por diante. No caso de João Câmara pode-se dizer que a sua linguagem é a de um pintor tradicional e tem uma orientação expressionista: o seu trabalho está preso aos limites do espaço representacional pré-cubista. Aproximá-lo, como é possível, do chamado Realismo Mágico latino-americano não muda radicalmente a cena, estaríamos sempre no interior da ordem representacional pré-cubista.

Captação intuitiva - Esquemáticamente, teríamos então o seguinte quadro de leitura: *As Cenas Brasileiras* de João Câmara seriam uma tentativa de captação intuitiva do espaço ideológico amplo, onde se inscreveram os fatos políticos brasileiros entre 1930 e 1954, que se daria com base nos esquemas formais da pintura tradicional em sua variante expressionista. Quer dizer, a verdade desses trabalhos estaria na manipulação, informada por um código altamente convencionalizado, de climas coletivos, tensões, sentimentos e toda uma série de singularidades impossíveis praticamente de serem formalizadas pelo discurso científico da História.

Resulta disso que, apesar dos seus esforços, as *Cenas Brasileiras* de João Câmara permanecem até certo ponto *ilustrações e comentários*, traduções visuais do discurso da História. O seu contexto é representacional, a sua linguagem está situada

sem ambigüidade no espaço metafórico da arte tradicional. O modo de captação e leitura do real histórico (e de qualquer outro que o sistema de Câmara venha a se apropriar) ocorre no quadro de um código lingüístico rigidamente institucionalizado que faz das verdades produzidas por esse trabalho algo também rigidamente institucionalizado. Não é necessário nenhum comprometimento com a ideologia da vanguarda para se perguntar se a função da arte é *dizer as coisas* ou questionar as próprias *formas vigentes do dizer* e abrir novas possibilidades nesse sentido. É muito possível que, como meio de dizer as coisas, a arte seja um instrumento dos mais ineficazes e limitados.

Essa leitura reduz consideravelmente o interesse da exposição. Permanece o seu interesse imediato e poderá permanecer até mesmo o valor da obra de João Câmara (e dentro dela as *Cenas Brasileiras* são uma manobra das mais bem sucedidas). Mas a análise da inscrição desse trabalho no processo de produção da arte brasileira - na dinâmica de transformação das linguagens - assenta muito claramente as suas limitações. Não há como erguê-lo à categoria de paradigma de uma alternativa para a arte brasileira, por exemplo.

Qualidades brasiliensis - As conceituações que vêm sendo feitas em torno da questão *Arte Brasileira* - e é em meio a essa questão que essas *Cenas Brasileiras* são em geral valorizadas - estão à teoria estética do reflexo: com maior ou menor mecanicismo trabalham a idéia de que o objetivo da arte é refletir, ou exprimir, a essência das condições de vida do país. Os trabalhos são desse modo lidos em função de suas *qualidades brasiliensis* e de suas referências à qualidade nacional. Como está sendo comumente manejada, essa categoria de *Arte Brasileira* está muito próxima da categoria de *Nação* em política, e todos sabem o que essa última recalca e escamoteia.

Ao tomar a arte como *processo de representação* da realidade, essas conceituações ficam impedidas de pensá-la como *processo de produção* específico que demanda ser estudado no contexto da produção social mais ampla. Todo o resto é praticamente consequência dessa opção. As linguagens, para tocar o ponto central, serão analisadas em torno de uma *representatividade* social que não poderá nunca ser definida com rigor, deixando-se assim de analisá-las enquanto produções sociais elas próprias. Isto é, processos de significação social que devem ser lidos em seus vários níveis de articulação, não como reflexos de uma situação externa à sua própria formalização.

Ao invés de postular essa totalidade *Arte Brasileira*, talvez seja mais eficaz atentar para o processo da produção de arte nos vários contextos em que se desenvolve no país. Estar do lado da arte brasileira não é, isso é claro, exaltar nenhuma metafísica da alma nacional, mas colocar-se efetivamente desde o ponto de vista da produção: analisar os eventos e as linguagens segundo os interesses da dinâmica de produção local. Isso significa tomar posições marcadas contra questões concretas, tais como: o domínio da ideologia do mercado no circuito de arte, a desinteligência teórica desse mesmo circuito, seu classismo e seu desinteresse pelas linguagens mais contemporâneas e assim por diante.

Um outro nível - Há uma retórica cada vez mais expandida em torno do chamado processo de descolonização cultural. Podemos estar todos de acordo quanto à necessidade de tal processo, mas a participação da arte nesse contexto é muitas vezes postulada de uma forma irrisória, tomando uma figura francamente anedótica. Este é sempre o caso quando se defende uma arte de temática obrigatoriamente

brasileira ou quando se ergue, quem sabe muito colonizadamente valores como o *exótico* e o *esculacho* a paradigmas da nossa produção cultural. É evidente que os vínculos do trabalho de arte com o ambiente cultural brasileiro e seu processo de independência têm que ser buscados num outro nível, mais decisivo, a saber, no próprio processo de constituição das linguagens.

Aí, é quase certo, surge a acusação de formalismo. Entende-se por isso correntemente o privilégio do formal em detrimento do conteúdo, segundo a dicotomia estética tradicional. Existe nessa acusação uma idéia por assim dizer anacrônica do que seja linguagem. Ela é tomada mecanicamente como instrumento, simples veículo, para a transmissão de idéias e emoções. Não pode assim a linguagem ser considerada produção social, mas apenas o lugar onde se espelha a sociedade.

Ora, o formalismo está sempre presente onde se valorizar as linguagens independentemente de seus locais de formação, onde se *fetichizar* determinados esquemas formais e se *absolutizar* valores fora dos contextos de produção. Não se trata disso aqui. Ao contrário, a questão é pensar e avaliar as linguagens estrategicamente, discutir os seus efeitos dentro do processo da arte brasileira. Sobre essa base material é que se vai poder determinar o valor de transformação - o interesse, em suma - deste ou daquele trabalho. O que conta é a espécie de diálogo que os trabalhos vão estabelecer com a instituição-arte como está constituída no país. É nesse âmbito, inicialmente, que pode ser detectada sua força questionadora.

O trabalho de João Câmara pode até ser o mais interessante entre os que elaboram no momento uma temática brasileira ou, se quiserem, latino-americana. Mas isso não modifica o espaço produtivo onde efetivamente está encerrado. As margens da inscrição cultural de um trabalho são determinadas pela sua linguagem. E a linguagem do trabalho de João Câmara já está devidamente demarcada e institucionalizada.

Opinião 191, 2 de julho de 1976

A imagem da imprensa

A suposição mais evidente da imprensa é a de permitir um contato puro e objetivo com a realidade. Essa ideologia está surdamente presente no trabalho cotidiano da imprensa e impõe aos seus agentes uma espécie de esquecimento estrutural: a de que o material primeiro de sua manipulação são técnicas e convenções de linguagem, em última instância métodos de aproximação ao terreno dos fatos. Através desses métodos, com uma opacidade relativa obrigatória, é que nós jornalistas vamos "viver" a realidade e procurar relatá-la.

Por sua própria natureza e funcionalidade, o discurso do jornal é ideológico e empírico. Isto não significa no entanto que a imprensa esteja condenada a desenvolver-se cegamente, impossibilitada de refletir sobre as próprias determinações de sua prática. É necessária essa reflexão não apenas sobre o campo de ação onde opera, mas sobre o próprio modo desta operação. De certa maneira, o raciocínio me parece lógico, uma tarefa implica a outra. É precisamente na medida em que pretende efetuar uma intervenção crítica sobre o real que a imprensa se vê na obrigação de transformar seus procedimentos habituais, muito provavelmente solidários desse real.

O modelo do jornalismo ocidental foi, como se sabe, maciçamente forjado pelo empirismo pragmatista norte-americano. Não pode haver nenhuma dúvida quanto a sua consonância com os propósitos ideológicos do sistema social dos Estados Unidos. A sua imposição como técnica exemplar deve ser encarada exatamente enquanto tal, independentemente de sua provável eficácia e adequação a uma dinâmica de informação de massa.

Tenho a impressão de que a imprensa brasileira em geral, sua ala crítica inclusive, tende a subestimar o alcance desta imposição e acreditar numa possibilidade ingênua: a de manipular esta estrutura com um sentido inverso. Há quem pense que o problema aí está preso a uma vontade do sujeito: o de distorcer os fatos (todas as técnicas, é claro, "distorcem" os fatos), a de orientá-los neste ou naquele sentido político e assim por diante.

Não se discute assim o essencial. A espécie de objetividade propalada por esta técnica, a espécie de investigação social que ela permite, os interesses silenciosamente depositados nela e tudo o mais. Acho que na hierarquia de questões de uma imprensa brasileira progressista deve haver lugar para a crítica da objetividade jornalística. É preciso afinal saber a quem interessa o mito da transparência imediata do real, e mesmo a quem serve a ideologia da "verdade dos fatos".

A "objetividade" a que me refiro pressupõe, entre outras coisas, uma extrema docilidade à estratégia dos *mass media* de manipular o público enquanto mero espectador de um mundo que seria um vasto e maravilhoso (embora às vezes trágico, às vezes triste) espetáculo. E pressupõe um estreito conformismo ao real ideológico

estabelecido: mesmo quando está *contra*, a imprensa deve mover-se *dentro* do jogo proposto por este real. Respeitar o estatuto de cultura vigente, por exemplo, ou o estatuto da moralidade.

Estou falando de instâncias que estão além se não me engano, da própria ação proibitiva institucionalizada. Existe um sistema de regras e sanções que compõe o quadro mais amplo e decisivo das ideologias dominantes e é esse sistema que molda e orienta a produção das mensagens e condiciona os debates em seus contornos gerais. É uma lógica implícita, inconsciente, que se insinua em nossa fala, em nosso raciocínio, em nossas discussões, em nossos desejos sociais mais críticos.

Não tenho a inocência de supor que a prática jornalística possa transformar esse sistema e essa lógica. Ao contrário, penso que numa certa medida, pelo próprio espaço social que ocupe, ela está inevitavelmente presa às suas determinações. Mas em graus diversos e até certo ponto: haverá sempre a possibilidade de produzir atritos nessa ordem. Desde que comece por discutir e questionar as próprias "verdades" de sua prática, as ideologias que regem o seu exercício.

Palavra e imagem

O que foi dito acima me parece necessário para situar o ponto específico que gostaria de discutir. A questão do desenho, no limite da imagem, na imprensa brasileira hoje. Ela é sintomática, esclarece particularidades dos códigos jornalísticos vigentes, mesmo entre veículos com posições políticas radicalmente diversas entre si. E demonstra, em última análise, uma crença ingênua e autoritária na palavra como a forma mágica e exclusiva do real se exprimir. É sobretudo por se considerar a linguagem verbal como o *próprio* modo de apreensão do real, como que esquecendo a sua condição de linguagem, que se pode atribuir à imagem uma função meramente decorativa e privá-la de todo e qualquer significado específico.

Não vamos responsabilizar a imprensa atual pelo famoso privilégio da linguagem verbal, em particular da palavra escrita, que caracteriza a civilização do *Logos*. Vamos responsabilizá-la por sua rígida fidelidade conservadora nesse sentido e pelo modo oportunista e cretino com que costuma abrigar a imagem em seu espaço. O oportunismo está no fator de usá-la, cada vez mais amplamente, sem interesse em valorizá-la e apenas com intuito comercial. A cretinice, é claro, decorre dessa desatenção e do hábito sistemático de *retorizar* a imagem, forçando-a a assumir a lamentável tarefa de *resignificação*.

Desse modo, não há qualquer possibilidade de se criar uma linguagem visual de imprensa. Ao que tudo indica, a imprensa nega às linguagens visuais todo o poder de significação, apropriando-se delas com fins decorativos: o de compor agradavelmente o espaço da leitura, o de introduzir o *belo* como contrapartida à seriedade dos fatos, etc.

Os desenhos de humor e as estórias em quadrinhos, na medida em que se apóiam na palavra ou a trazem obviamente implícita, obtiveram um espaço determinado nos veículos da imprensa e podem com isso forjar uma linguagem própria até certo ponto. Mas quando se trata de fotografia e das chamadas *ilustrações* fica patente o monopólio da escrita enquanto processo de significação.

A rede de relações prescritas pelos códigos jornalísticos vigentes para o par texto-imagem está inextricavelmente presa a um esquema autoritário montado pelos proprietários da palavra, quer dizer, pelos proprietários da verdade. A imprensa reserva à imagem o mesmo estatuto que a sociedade reserva à mulher. À sua crescente preocupação com a visualidade - de forma semelhante à crescente "valorização" da mulher no cotidiano massificado - ocorre ao nível do *sex-appeal*, isto é, no terreno do *marketing*. Não há assim uma apropriação da imagem por intermédio de um contexto discursivo, mas uma expropriação.

O que se considera, nos meios jornalísticos, uma boa foto? Resposta: aquela que capta uma realidade que é muito mais *verbal* do que se pensa. A fotografia de imprensa está submetida a regras naturalistas, e pior, a regras naturalistas literárias. O trabalho se dá no interior dos esquemas de percepção mais cotidianos e serve assim para a reprodução e a cristalização dos lugares comuns de nossa vivência e raciocínio habituais.

Aqui outra vez digo que não é possível esperar da imprensa a renovação desses esquemas de percepção, desses hábitos mentais, mas é lícito exigir dela uma atenção aos processos de transformação em curso na sociedade. Não é sua tarefa enrijecer esses esquemas de percepção, torná-los "naturais" e indiscutíveis.

Cópias sem discutir

Essa mesma ideologia "naturalista" é responsável pela extrema indigência intelectual de grande parte das ilustrações na imprensa brasileira, mesmo na imprensa mais culturalizada. Sob a capa de "cálculo jornalístico", essa ideologia é utilizada para se construir um modelo ideal de leitor que seria incapaz de decifrar o menor movimento de inteligência visual. O que está por trás desse "cálculo" é o seguinte: não se supõe que as ilustrações sejam destinadas à inteligência - como o texto, fonte de toda significação - e sim ao "olho" como simples instrumento perceptivo. Daí que possam existir matérias difíceis de serem lidas, nunca desenhos difíceis de serem reconhecidos.

Esse naturalismo, essa adesão ao reino das *aparências*, dá margem a algumas contradições que não chegam a ser assim tão sutis e inefáveis, como a de jornais progressistas cuja linguagem visual é rigorosamente retrógrada. É até fácil adivinhar que qualquer polêmica em torno da inserção das linguagens visuais na imprensa soará para esses veículos irrelevante, senão mundana. Não é preciso entretanto supervalorizar os efeitos transformadores dessas linguagens para reconhecer seu papel dentro de um veículo que manipula significações sociais em larga escala. Os que reputam essa questão uma mera formalidade estão mais perto do que imaginam do real vigente, pelo menos assumem alguns de seus códigos culturais sem discuti-los.

Como explicar a presença da ideologia de representação naturalista entre os agentes dos jornais de oposição? Como explicar a sua adesão a uma idéia de *inteligibilidade* forjada em última instância pelos interesses culturais dominantes? Não é estranho que exijam de seus desenhistas a mais acadêmica das imitações realistas, que os impeçam de produzir uma leitura do real e solicitem, ao contrário, um espelho das *aparências*? Ao que parece ignoram a solidariedade entre os esquemas formais e os conteúdos ideológicos e pensam o processo cultural como alguma coisa

desligada da política, no que estariam rigorosamente conforme o estatuto cultural vigente.

Tenho a impressão de que nenhuma justificativa em torno da formação predominantemente literária do jornalista pode explicar esse tratamento, digamos, conformista, da imagem. Porque não estou falando de veículos que, como a publicidade, manipulam a imagem de maneira mistificatória, com sentido social inequivocamente conservador. Falo daqueles que, por princípio, acreditam e exploram o valor crítico da palavra, os seus efeitos sociais transformadores. É nesse contexto que se torna necessário repensar a questão das linguagens visuais com os mesmos objetivos. Do contrário, permaneceremos cúmplices, num determinado nível, do real que pretendemos criticar, seguiremos olhando e retratando esse real da forma que ele próprio estipula. Do modo como ele *posa* para a imprensa.

Opinião 194, 23 de julho de 1976

LEITURA CRÍTICA DO REAL

*Atensão, Carlos Zilio, Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro*

O trabalho se desenvolve em torno da idéia de tensão e busca tematizá-la em diversos níveis. A exposição existe enquanto um *campo* onde essa tensão vai se manifestar: a sua delimitação temporal é a marcação incessante de um metrônomo, o seu espaço é por assim dizer o tênue fio de ligação entre peças em madeira de construção que equilibram de modo precário pedras e tijolos. Espaço e tempo estão tensionados, a exposição se pretende em suspenso, com a respiração presa. Há sempre a sugestão de queda e de ruptura.

Pressão e equilíbrio são os conceitos básicos dessa demonstração (o sentido matemático do termo se adequa com justeza à proposta). Eles são manipulados de maneira a explorar sua carga significativa em várias instâncias, desde a própria experiência fenomenológica do espectador em meio àquele contexto ameaçador, até à possibilidade de se tirar dele inferências relativas ao processo social. Mas o método de aproximação do trabalho não é direto, nem metafórico: a sua formalização obedece a uma lógica de redução do real (à maneira do trabalho teórico), a uma conceituação de suas determinações que vai ocorrer necessariamente fora do dado imediato do "vivido". Dai o seu caráter demonstrativo, essencialmente *não* dramático.

A posição de crítica de Carlos Zilio se desloca assim do plano da simples denúncia, escapa ao desgaste e à cumplicidade das linguagens correntes da denúncia, e procura um ponto de vista mais amplo e rigoroso. Trata-se não de envolver o espectador, conquistá-lo mediante signos de cumplicidade, mas mobilizá-lo para uma leitura crítica do real. Os dados estão postos e formalizados, o raciocínio deve entrar em ação.

Há entretanto, um processo material de linguagem, uma organização espacial concreta e uma estratégia de aproximação. A análise do trabalho passa necessariamente por todos esses níveis, é impossível compreendê-lo apenas em relação aos seus "referentes": o sujeito e o processo social. O modo como se organiza enquanto trabalho de arte - objeto cultural, político, histórico - é indissociável de sua leitura do real e determinante para se avaliar os efeitos que pode produzir no campo cultural brasileiro.

Deve-se dizer inicialmente, para os que consideram a arte contemporânea hermética (este é o ponto de vista do senso comum), que Atensão é uma mostra absolutamente clara e, em seus termos, explícita. Há uma racionalidade e uma intencionalidade evidentes. A sua leitura realiza-se com os próprios elementos que ela traz à superfície e põe à disposição de todos. É necessário apenas situá-la no contexto da História da arte: este é o seu "chão" institucional.

É muito interessante, por exemplo, observar a inversão crítica que opera com relação aos postulados construtivos tradicionais. A crítica mais recente à tradição

construtiva Ocidental - com sua ideologia funcionalista, sua racionalidade formalista - está hoje praticamente consagrada, mas o trabalho de Zilio explora com muita ironia a falência de seus postulados. No geral, o seu projeto é simetricamente oposto ao dessa tradição: contra o formalismo idealista propõe o comprometimento ideológico da linguagem da arte, contra a proposta de integração funcional da arte no ambiente social propõe o acirramento das contradições desse ambiente. A espécie de positividade característica das tendências construtivas substitui uma negatividade crítica.

A mão do artista

Outro aspecto dessa oposição emerge na própria escolha e manipulação dos materiais. Não é por acaso que são utilizados madeiras, tijolos e pedras comuns sem tratamento e que todas as peças desnudam suas articulações. Essa rudimentar idade, essa presença do trabalho manual desmentem toda a mítica tecnológica construtiva, o seu desejo racionalista de encaixes embutidos, de soluções engenhosas e de acabamentos industriais. Essa mesma rudimentaridade, e o caráter ocasional de alguns trabalhos (entre as "obras" contam-se um metrônomo e um pulverizador de agricultura), atacam por outro lado a mística burguesa do artesanato na arte, a mística da "mão do artista".

É preciso descartar ainda quaisquer tentativas de aproximação mecânica desses trabalhos para com a *Minimal Art*, movimento basicamente norte-americano que nos anos 60 transformou os postulados construtivos, mantendo-se até certo ponto no esfera dessa tendência. Dessa aproximação resultaria uma leitura sublimada, esteticista, que neutralizaria um determinado potencial crítico do projeto de Zilio. Este se caracteriza pela insistência em relacionar-se com o conjunto do sistema social, entendido como um jogo de forças e contradições. É com essa estratégia que se apropria de esquemas formais mais ou menos análogos aos que a *Minimal* manipulava com propósitos outros: o de questionar *internamente* os processos da arte, o de romper com os valores míticos da arte oriundos da tradição das Belas-Artes etc.

É verdade que, do modo como está montada no MAM, a exposição dá margem a esse tipo de leitura. Aspectos físicos da sala impediram, a meu ver, que o *campo* funcionasse no registro correto: a irradiação da tensão, a iminência de queda e ruptura, o clima de opressão e ameaça, enfim, tudo isso ficou prejudicado por motivos de segurança, resultando numa perda de intensidade considerável. *Atensão* se apresenta assim, de um modo mais *sublime* do que os seus nexos internos permitiriam supor e pareciam de fato apontar.

Alcance do trabalho

Resta a avaliação da pertinência e do alcance dos efeitos produzidos pelo trabalho. Acho que o seu interesse principal está na posição até certo ponto singular que ocupa *dentro do processo das linguagens contemporâneas (ou experimentais, se quiserem) em nosso meio de arte*. Esse trabalho é um dos poucos que mantém um desejo de crítica social explícita e que procura situar-se estrategicamente no contexto político mais amplo. O seu cálculo nesse sentido é muito mais evidente do que na maioria dos outros trabalhos contemporâneos do nosso ambiente. As linguagens

emergentes com os anos 70 tinham razões de sobra para desconfiar da real eficácia do humanismo crítico típico dos anos 60 e para considerar inócua a sua propalada violência. A simples intencionalidade política foi substituída em geral por uma vontade de formalização rigorosa que não deixa de incluir essa intencionalidade entre os seus elementos.

A direção de trabalhos como de Zilio prende-se à seguinte perspectiva: como produzir uma arte pertinente ao contexto social com um nível de formalização de elementos que não a torna um simples juízo sobre o real? E como propiciar uma participação do espectador que não se esgote nos dados psicológicos e de fato mobilize uma inteligência crítica? O perigo que corre esse tipo de trabalho é sempre o do rápido consumo de seus nexos e a facilidade de recuperação e esvaziamento decorrente. A insistência em operar nesse espaço entretanto marca uma vontade de compromisso - explicitado por Walter Benjamin na fórmula "politizar a arte" - que está no centro da produção contemporânea de arte.

Opinião 200, 3 de setembro de 1976

A QUESTÃO DA ARTE

O BOOM, O PÓS-BOOM E O DIS-BOOM

A proposta deste texto é analisar as condições atuais da produção da arte no Brasil. A tarefa inicial nesse sentido é necessariamente explicitar o tipo de relação que o mercado local estabelece com a produção, o que não pode ser feito sem uma prévia caracterização histórica do vínculo produção/mercado como se formou a partir da metade do século XIX. Essa caracterização é que vai permitir compreender o jogo do mercado de arte internacional contemporâneo e, mais adiante, o jogo do mercado local com suas especificidades.

Antes da formalização do mercado, o vínculo entre o produtor e a sociedade ocorria sob o título de *serviço*. Do Renascimento até o advento do mercado, o processo de institucionalização da arte era guiado por uma relação de mecenato com a igreja, o Estado ou a burguesia. Essa relação, como se sabe, pode ser localizada empiricamente na própria temática dos trabalhos, ligada muitas vezes de forma explícita aos seus mantenedores.

O processo de estabelecimento do mercado desloca radicalmente o eixo social por onde se desenvolvia a produção e a institucionalização da arte. Forma-se então uma instância social específica destinada a manipular o trabalho de arte e a fazê-lo circular nos moldes da economia capitalista. Esta instância vai assumir progressivamente todos os direitos de veiculação e institucionalização desse trabalho. De início, vai criar os salões e academias com o objetivo de *normalizar* as manifestações e adequá-las à ideologia cultural das classes dominantes. É o momento preciso em que surge a *Arte Acadêmica*, ou seja uma postura autoritária de *adequação* aos valores estabelecidos tanto ao nível da fatura (técnica) quanto ao nível da temática. A *Arte Acadêmica* representou o primeiro projeto tipicamente burguês de arte, e a sua obsessão por um retorno aos modelos clássicos é facilmente explicável: como classe apenas recentemente chegada ao poder, com um desejo explícito de diferenciar-se das camadas populares das quais era oriunda, a burguesia não tinha tradição cultural própria.

Mas o rompimento do estatuto social da arte enquanto *serviço*, viabilizado pelo seu ingresso no sistema do mercado, incidiu sobre a produção de um modo contraditório: ao mesmo tempo que engendra a arte acadêmica, instrumento ideológico da classe dominante emergente, acaba por permitir o desenvolvimento de uma produção que, tomando a arte como processo específico de conhecimento, deseja filiar-se aos ideais cientificistas da época e vai pensar a arte como alternativa para o progresso da ciência. É o caso de Turner e dos coloristas franceses com sua pesquisa metódica de pigmentos, uma preocupação que chega até Seurat.

A questão do *Dejeuner sur L'Herbe*, de Manet, abre em termos de artes plásticas a *ferida da modernidade*, a mesma que, segundo Walter Benjamin, Baudelaire teria aberto na literatura. A partir do *Dejeuner*, a arte, seguindo um trajeto cultural comum a todo o ocidente, está em crise.

Desse momento em diante, o mercado passa a estar em *defasagem* com respeito à produção. Os seus mecanismos de absorção e recuperação do trabalho de arte serão sempre mais lentos do que o ritmo de desenvolvimento das linguagens. O exemplo típico dessa *defasagem* é Van Gogh cujo trabalho foi literalmente ignorado pelo mercado da época. É notável, entretanto, que o movimento de mercado tem sido o de diminuir progressivamente essa *defasagem*, acelerando mais e mais o processo de recuperação dos trabalhos.

Pode-se dizer que o mercado tradicional de objetos de arte operava com base numa hierarquia de valores calcada sobre o *antigo*, o *estável*, a *tradição*, enquanto o mercado moderno trabalha sobre a possibilidade de valorização *futura*. E é isso precisamente que o obriga a *investir capital na esfera da produção*, tornando possível um processo posterior de acumulação que vai determinar a expansão do mercado.

A penetração do capital na esfera da produção transforma paulatinamente o vínculo entre o comerciante e o produtor, é claro, não se trata mais de uma simples compra e revenda de obras, mas de um investimento feito na figura do produtor: cria-se um laço que o liga muitas vezes com exclusividade a uma determinada galeria ou *marchand* que se compromete a comprar sistematicamente o seu trabalho por um preço em geral 50% abaixo do valor de mercado. O produtor tem assim garantida a sua subsistência e a continuidade de seu trabalho, enquanto o mercador assume integralmente a tarefa de institucionalização da arte, submetida aos mecanismos concorrenciais de todo e qualquer mercado.

Nos momentos subsequentes à implantação desse mercado moderno é que alguns *marchands* (Kanweiller, por exemplo, o *marchand* de Picasso e colecionadores) puderam desempenhar um papel por assim dizer progressista: "arriscando-se" a investir em produções "revolucionárias" determinaram não apenas o desenvolvimento do mercado, mas da própria linguagem da arte. Esse papel é explicável pelo próprio dinamismo do mecanismo concorcencial na medida em que exige investimentos com certa dose de segurança, o que por sua vez demanda uma atenção inteligente ao processo da arte: a questão para o *marchand* era saber escolher quais os trabalhos que seriam decisivos para a História da Arte.

A *defasagem* entre a produção e o mercado vai existir marcadamente até o momento em que se generalizam as relações entre as duas instâncias que deixam assim de se constituir isoladamente. Ocorre então um *aumento* de capital na área. Numa aproximação bastante rápida, se poderia dizer que há nesse momento uma inversão no componente variável de capital na medida em que o produtor vende o seu trabalho,

através de contrato, a um preço abaixo do valor de mercado em cerca de 30% a 50%, a uma taxa de mais-valia bastante alta portanto. E há, por outro lado, uma inversão (capital constante) representada pelas despesas de galeria, catálogos, promoções, ou seja, gastos relativos aos meios de veiculação do trabalho.

Não se pode esquecer que o mercado de arte encontra-se vinculado tanto ao mercado financeiro, dentro do qual representa uma opção para capitais excedentes, como ao mercado tradicional de obras raras, antiguidades etc., que é, por princípio, um mercado especulativo. Decorre daí que a taxa de lucro e a conseqüente taxa de juro, que determinam a valorização das obras, sejam muito difíceis de precisar. O que importa é atentar para o volume de capital empatado na área: é esse volume que dá ao mercado, a partir do momento em que domina por completo a circulação social da arte, um poder de manipulação, uma autonomia e uma autoridade indiscutíveis.

A conseqüência inevitável de um mercado nesses moldes é a impossibilidade da existência de uma produção que se situe à margem dele. Basta pensar na condição de assalariado - entre aspas - do artista, constata-se assim que a viabilização de uma obra implica a sua transformação em mercadoria. O que coloca o artista, obrigatoriamente, como produtor de mais-valia.

Não se trata mais de colocar um "produto" no mercado, mas é a capacidade de trabalho, por um lado, e o próprio trabalho, por outro, que se incorporam como fatores vivos do capital, em seu componente variável na produção de mais-valia.

Um momento particularmente sólido dessa generalização das relações entre mercado e produção ocorreu sem dúvida, após a segunda guerra e ao longo dos anos 50 na Europa. A própria *defasagem* com relação às linguagens que separava o mercado da produção, o próprio mecanismo de recuperação que se impunha como o procedimento determinante do mercado, ficaram então praticamente diluídos: a manipulação do trabalho de arte por parte do mercado era por assim dizer imediata, não comportava risco. A sua ingerência sobre a produção chega a níveis de autoritarismo jamais atingidos: o artista argentino, radicado na Itália, Lucio Fontana, contratado exclusivo da Galeria Malborough, foi por esta interpelado ao mudar as características formais de seu trabalho: como insistisse em processar as modificações, a galeria colocou toda sua produção à venda em um leilão, por preços muito abaixo do seu valor real de mercado, obrigando o artista a comprar o seu próprio trabalho para sustentar o seu preço.

A esse processo de subordinação ao mercado, e a conseqüente diluição do mecanismo de recuperação, corresponde obviamente um momento de reduzida *tensão* entre as duas instâncias. Tornam-se necessários dispositivos artificiais, como as Bienais, que por meio de premiações forjam processos consagratórios indispensáveis ao jogo concorrencial. Pode-se afirmar que a ausência da referida tensão é responsável pela relativa estagnação da arte europeia do período - sem apresentar rupturas de linguagem mais significativas, limitando-se a dar seqüência às várias linhas de vanguarda produzidas na primeira metade do século - especialmente se comparadas com a produção norte-americana da mesma época. Historicamente, do ponto de vista de uma leitura contemporânea, é sem dúvida o Expressionismo Abstrato norte-americano a manifestação mais importante do período, muito mais do que as propostas de autodestruição da arte a cargo de artistas europeus como Tinguely ou Yves Klein.

O final da década de 50 e início dos anos 60 marca a passagem do mercado centralizado na Europa para Nova Iorque. Possivelmente o afluxo de capitais

americanos desde os anos 40 tivesse afinal saturado o mercado europeu, ou talvez o nível de concorrência já não conseguisse manter as taxas de lucro. O certo é que a própria produção, controlada pelo mercado, já não oferecia alternativas para novos investimentos. O deslocamento do centro do mercado para Nova Iorque não propõe apenas a produção norte-americana como alternativa de investimentos (até então ela tinha uma participação pouco significativa no mercado), mas cria uma rede de mercados paralelos, notadamente o alemão, o japonês e o australiano, que vão passar a funcionar sob a dominação cultural e econômica dos Estados Unidos. Como se vê, não se trata mais de um mercado europeu ou norte-americano, mas de um mercado de arte internacional controlado pelo país hegemônico no contexto da economia mundial.

Essa nova fase do mercado vai se caracterizar pelo investimento maciço nos meios de divulgação, acelerando o processo de institucionalização da arte ao nível dos *mass media*. É a hora em que as revistas de arte internacionais se firmam como os veículos mais eficientes do mercado, com condições de assimilar e institucionalizar a vertiginosa substituição de tendências que se inaugura com a *Pop Art*. (Em pouco mais de dez anos a arte norte-americana parecia ter sofrido mais momentos de transformação do que toda a História da Arte Moderna desde o cubismo: *Hard Edge*, *Minimal*, *Conceptual*, *Land Art*, etc.).

Volta a se estabelecer a *tensão* necessária entre a produção e o mercado. Não há dúvida de que, apesar do artificialismo insuflado pelo próprio mercado no processo de substituição de tendências, as novas linguagens têm um diálogo pertinente e eficaz com a História da Arte Moderna. Mais do que isso, essas linguagens elaboraram, diante da pressão pelas *novidades* exercida pelo mercado, uma nova estratégia crítica de reação ao poder de manipulação do mercado. Num determinado sentido, essa nova estratégia é até mais radical, porque menos ingênua, do que as vanguardas do início do século com sua tematização da *Morte da Arte*: o que parece estar em jogo agora é o *fim do artista*. Ou seja liberto da ideologia romântica do gênio, mas liberto também das ideologias reformistas das vanguardas construtivas com seu projeto de inserir a arte no ambiente social moderno, resta a essa espécie de produtores intervir no próprio processo de circulação social de seu trabalho, em todos os níveis que estiverem ao seu alcance.

O MERCADO BRASILEIRO

O mercado de arte brasileiro tem uma história bastante curta, praticamente só se efetiva e ganha força com os anos 70. O que havia antes era um comércio rarefeito entre produtor e consumidor, quase sempre na ausência de intermediários. A atividade cultural de um modo amplo, as artes plásticas em particular, estavam ligadas a uma elite reduzida, única camada a deter os códigos necessários ao consumo de bens culturais. A maioria dos produtores, inclusive, fazia parte dessa camada ou era obrigatoriamente apadrinhado por ela. As transações não eram de grande vulto, dispensavam a figura do intermediário.

Houve, é claro, várias tentativas para a fixação de um mercado de arte: pode-se lembrar, por exemplo, as manobras que giravam em torno de artistas como Mabe e Fukushima, no final da década de 50, no rastro do prestígio da Bienal de São Paulo (o fracasso dessas manobras no mercado local obrigou a procura do mercado

internacional, com algum êxito aliás). Aconteceram ainda investidas mais ou menos heróicas, como a de Jean Boghici (Galeria Relevô, Rio de Janeiro), visando abrir uma outra faixa de interesse para o mercado em cima da produção de vanguarda dos anos 60: no centro dessa tentativa estava um jogo de atração da classe média "esclarecida", um novo tipo de comprador. Mas o trabalho de Boghici e o de alguns outros *marchands* que lutavam para a solidificação do negócio de arte (Galeria Bonino, Astréia, Petite Galerie etc) se dispersavam no ambiente. O solo não era propício.

A política econômica emergente com os governos a partir de 1964 é que veio a permitir o estabelecimento de um mercado de arte. A maciça concentração de rendas nos chamados escalões superiores estava, obviamente, na base, no processo. Foi o que permitiu a uma ampla faixa de classe média um maior acesso aos bens duráveis, ampliando assim o espaço possível de atuação para o mercado de arte.

O mecanismo acionado pelo mercado com o objetivo de atrair capitais foi, como se sabe, o de promover uma vertiginosa alta de preços: os leilões eram o palco principal dessa atividade especulativa capaz de proporcionar grandes lucros e garantir liquidez aos capitais empatados. Num período de inflação acelerada entre 70 e 73, o mercado de arte chegou a representar uma alternativa considerável no mercado de capitais como aplicação da poupança gerada pelo processo de concentração de renda. A esse fenômeno chamou-se o "boom" do mercado de arte, e a opinião geral é a de que ainda estaríamos vivendo sob o impacto de seus efeitos, uma espécie de "pós boom" ou quem sabe de "dis boom".

Segundo uma análise superficial, o mercado brasileiro apresentava então um real processo de ampliação. Não há dúvida de que o nível e a quantidade das transações se multiplicaram, mas deve-se perguntar se isso produziu um vínculo mais efetivo entre o mercado e a produção. Isto é, se esse processo determinou uma transformação qualitativa no tipo de relação entre o mercado e a produção. Pode-se dizer que o que de fato ocorreu foi um processo acelerado de compra e revenda de obras, ou seja um mecanismo dinheiro-mercadoria-dinheiro (D-M-D), que gera apenas lucro. Ora, não se formando nenhum vínculo entre mercado e produtor, a exemplo do que sucede nos mercados centrais, não se configura a mais-valia e conseqüentemente não se produz nenhum nível de tensão entre mercado e produção. Quer dizer: não ocorre o processo de acumulação que poderia determinar uma ampliação real do mercado e com isso gerar um desenvolvimento da produção local.

Os agentes de circuito exageraram o alcance do "boom": ele não foi suficiente para materializar um verdadeiro *mercado de arte* no Brasil, uma instância que transacione com a produção local e se interesse pela construção de uma História da Arte Brasileira. O "boom" nada mais foi do que um *momento de intensificação* desse comércio especulativo de objetos institucionalizados como arte por instâncias mais ou menos separadas do próprio mercado de arte local.

Uma análise tão sucinta basta para firmar que o mercado brasileiro está apoiado em bases arcaicas e pouco estáveis. Isso se torna evidente pelo fato de operar com uma produção *pré-existente*. Ao contrário do que se passa nos mercados centrais, onde o processo de institucionalização dos trabalhos resulta de sua própria inscrição no processo histórico decorrente do confronto produção/mercado, as condições de avaliação dos trabalhos são aqui mais ou menos estranhas ao mercado, em todo caso não são detidas por eles. O mercado brasileiro manipula uma produção já institucionalizada. A opção para o crescimento da sua taxa de lucro está restrita à

consecução de um processo especulativo de preços em cima dessa mesma produção, o que entre outras coisas torna muito limitada as fronteiras geográficas de sua esfera de ação: qualquer confronto com os mercados centrais denunciará automaticamente os seus preços inflacionados.

A produção local fica assim numa posição meio paradoxal: informada e possibilitada por uma instituição - a arte - que bem ou mal tem raízes aqui, ela passa quase sempre um tempo considerável imobilizada, à espera de uma veiculação por parte do mercado, numa situação por assim dizer marginal. Quando o mercado se dispõe a recuperá-la terá passado muitas vezes o tempo de sua pertinência histórica mais efetiva: ela não será mais informação para o presente, não terá chances de participar ativamente no processo de transformação das linguagens. O tempo de recuperação do mercado, como se vê, não o compromete minimamente com a dinâmica de produção das linguagens no ambiente local.

Há, para a ação concreta do mercado, três estágios de produção de arte no Brasil. O primeiro surgiu antes do próprio mercado e mantinha com a elite cultural do País uma relação direta: vai desde os chamados acadêmicos e pré-impressionistas (Pedro Alexandrino, Eliseu Visconti, Almeida Junior, Castagnetto), passando pelos modernistas (Tarsila, Malfatti, Di Cavalcanti etc), até a geração da chamada Família Paulista (Bonadei, Rebolo, Volpi). Esse primeiro estágio da produção deve ser dividido em dois grupos, levando-se em conta sua relação com o mercado: o grupo formado pelos trabalhos iniciais desses artistas (em geral os únicos pertinentes do ponto de vista da História da Arte) que estava em poder de colecionadores e que foram lançados ao mercado com a enorme valorização que sofreram: o grupo que reúne a produção mais recente desses mesmos artistas que, ainda vivos, assistem ao reconhecimento tardio de suas obras. Na maioria das vezes, diga-se, os preços astronômicos são alcançados pelas obras do primeiro grupo, retidas nas mãos dos *marchands*.

Esse primeiro estágio é o "tesouro" do mercado. Mas existe um segundo estágio que também estabelece um contato seguro com o mercado. É composto de artistas com uma linguagem já formada e cujo processo de institucionalização ocorreu independentemente do mercado. Foi sua condição pessoal, não sua relação com o mercado, que permitiu (trabalhosamente) obter essa institucionalização. Os meios utilizados nesse sentido são muitos e variados e se caracterizam todos por um penoso jogo de favores e contatos com a burguesia e por oportunidades ocasionais, desligadas em geral de qualquer aproximação à verdade dos trabalhos.

Como o mercado local se caracterize precisamente pela ausência de interesse na própria produção que veicula, tudo o que se limita a fazer é se apropriar desses trabalhos já institucionalizados e procurar obter lucro com eles. E do modo mais desinteligente e caótico, sem uma mínima adequação ao contexto dos trabalhos: vamos encontrá-los misturados, entre "primitivos" e "gadgets", sumariamente classificados de "figurativos" ou "abstratos", conforme o vocabulário vigente. Esse segundo estágio agrupa evidentemente manifestações muito diversas entre si: o mercado brasileiro, é claro, não respeita a lei primária de que não se pode somar quantidades heterogêneas.

Resta o terceiro estágio da produção, que se define exatamente por sua posição mais ou menos marginal ao mercado. Pode-se distinguir aí dois grupos de manifestação: um deles está afastado das relações de mercado porque ainda não houve possibilidade para sua absorção, o outro assume essa marginalidade e se coloca numa

posição de antagonismo frente às relações propostas pelo mercado. O primeiro grupo é por assim dizer o estoque de reserva do mercado: na hora devida, no momento em que por si só conquistar algum nível de institucionalização, ele será convocado. Provavelmente o seu discurso já não terá então uma inserção cultural mais aguda, será presa fácil para os valores e significados culturais instituídos pelo mercado.

Para os artistas interessados em construir uma posição crítica frente ao mercado, na medida em que este se recusa a estabelecer um nível concreto de tensão e confronto com o seu trabalho, limitando-se muito eventualmente a transacioná-lo, resta praticamente a seguinte alternativa: ou se engajar no circuito internacional, ou se mobilizar no sentido de conquistar um espaço possível para sua produção, mais ou menos independentemente das relações com o mercado. O que não é impossível em nosso contexto dada a extrema debilidade do mercado.

MERCADO E HISTÓRIA DA ARTE

É fácil constatar portanto que o mercado brasileiro não é um agente de ativação, mas tão somente um agente de apropriação do trabalho de arte. É uma instância mais ou menos alheia à própria construção da História da Arte Local. Ora, é impossível formalizar uma História da Arte sem uma participação efetiva do mercado: como conceituação hierarquizada dos sucessivos lances artísticos aqui levados a cabo, como patrimônio ideológico das classes dominantes, não existe uma História da Arte Brasileira.

O que existe é uma crônica grosseira atualizada constantemente nos leilões. Para os efeitos especulativos almejados, é suficiente. Como se viu acima, o mercado trabalha com base numa distinção rudimentar de três estágios de produção que não correspondem a qualquer conceituação ou a qualquer ordem inteligente a que se possa chamar de História. É possível dizer que a produção local de arte existe e sempre existiu à deriva: os numerosos artigos, estudos e livros sobre essa produção não chegam a organizar-se num contínuo histórico, mas existem também à deriva. A instituição Arte não se ocupa em ordená-los, não sente a necessidade de formalizá-los (como instrumentos de dominação ideológica) numa seqüência legítima por uma história.

Tudo isso resulta, é claro, da precariedade do campo superestrutural brasileiro. A superlegitimação simbólica do poder não consegue encontrar, nos países de capitalismo periférico, canais efetivos por onde se perpetuar. Parece não haver alternativa senão a de se legitimar na própria prática, no terreno informal do empírico, de um modo desorganizado e selvagem. A História da Arte seria nesse sentido uma sofisticação aberrante, apesar do capital empatado no "negócio" há alguns anos.

Nos países centrais, a História da Arte assume uma função precisa, como entidade ideológica, que vai muito além do jogo financeiro que propicia. Um exemplo famoso dessa funcionalidade ideológica foi a associação do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e do Expressionismo abstrato durante os anos 50, na época da Guerra Fria. O individualismo contestatário, o desespero existencialista dos artistas do movimento tornaram-se então sinônimos da grandeza do liberalismo político promovido pela grande democracia norte-americana contra o totalitarismo anti-humanista da cortina de ferro e seu rígido Realismo Socialista. E isto ocorreu ao nível

de uma estratégia organizada internacionalmente que reivindicava nada menos do que a defesa do patrimônio cultural da civilização cristã-ocidental.

Dai porque o mercado esteja nesse contexto obrigado a trabalhar no sentido de uma inscrição concreta dos trabalhos no ambiente cultural, ainda que seja justamente para recuperá-los e abafar ou distorcer as suas potencialidades críticas. Não se trata apenas de uma medida indispensável para sua sobrevivência econômica, para garantir a continuidade da produção e a emergência das *novidades* que lhe trarão os lucros, mas de uma obediência às regras ideológicas do sistema: o jogo cultural desempenha uma função positiva no equilíbrio político desse sistema.

A singularidade da instituição Arte como se apresenta no Brasil decorre da impossibilidade de fixar-se nos moldes do paradigma norte-americano e europeu, isto é óbvio. É na avaliação dessa ambigüidade e no modo de superá-la e/ou explorá-la nessa ou naquela direção que surgem as diferentes posições críticas e as diversas propostas de política cultural. Pode-se dizer que em geral elas se debatem mais ou menos conscientemente entre uma *liberdade virtual* e uma *impossibilidade*. O paradoxo é apenas aparente - a virtualidade dessa liberdade está ditada pela própria impossibilidade. Examinemos o mecanismo.

Um olhar ingênuo poderia considerar positivo que a produção de arte no Brasil se faça mais ou menos longe das interferências do mercado. Desfrutaríamos assim de uma liberdade que os artistas dos grandes centros desconhecem, cercados que estão pelo mercado. Mas dada a situação de dependência das linguagens aqui forjadas aos padrões estabelecidos internacionais - essa dependência, como veremos adiante, é um fato estrutural, não pode ser abolida por nenhum ato de vontade - que espécie de liberdade nos sobra? Talvez a de nos relacionarmos meio fantasticamente com a realidade da arte, sem uma mediação eficaz que deveria ser representada pelo mercado local. Parece claro em todo caso que essa liberdade não foi efetivamente conquistada pelos artistas, resulta apenas do desinteresse e do comportamento rudimentar do mercado. É uma liberdade que está confinada a um espaço vazio, marcado pela impossibilidade de uma interferência mais significativa.

Não se pode ignorar as possibilidades específicas de manobra que essa liberdade da indiferença permite, mas é obrigatório situá-las em sua verdadeira dimensão: há sempre quem confunda a facilidade de movimentação no meio de arte com uma transformação efetiva do processo de produção e circulação do trabalho de arte entre nós. Resulta daí uma estratégia da "malandragem" perfeitamente inócua e recuperável pelo sistema cultural vigente. Do modo como se apresenta, o meio de arte tem uma infinita capacidade de *abrigar* (mas nunca de *negociar*, *compreender* ou *veicular*) todo e qualquer tipo de linguagem na medida em que isso não implica um compromisso mais sério de ordem econômica ou cultural.

É exatamente porque não existe uma História da Arte Brasileira, porque não está formalizada essa entidade institucional, que se pode manipular indistintamente todas as linguagens: elas *em principio estão silenciadas*. Não há a rigor uma *recuperação* - esta pressupõe um incentivo à produção e em seguida uma *apropriação* comercial e ideológica dessa mesma produção - mas uma *prévia neutralização*.

O meio de arte brasileira permanece preso a uma *circularidade* remanescente da cultura de elite, não se adequa como o circuito internacional a uma dinâmica de indústria cultural. Este último luta para conservar ao máximo um determinado fechamento que é indispensável ao papel ideológico da arte - o seu caráter restrito,

classista, é o que distingue sua posição superior na hierarquia cultural - mas o seu projeto expansionista o obriga a permitir um confronto mais ou menos *público* entre as linguagens. Aqui, ao contrário, as diferenças entre as linguagens são apagadas, tudo se resume num *mesmo* insólito e opaco. Posições e significados culturais radicalmente diversos cumprem um trajeto idêntico, indiferenciado. O circuito é indevassável.

A PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA

Mercado e produção se relacionam, como vimos, de um modo contraditório: dependem obviamente um do outro, mas encontram-se em posições opostas. A essa contradição básica, estrutural, vem somar-se uma outra quando se trata das linguagens contemporâneas brasileiras. É esta *dúpla contradição* que vamos tentar explicitar daqui para frente.

Uma razoável definição operacional para esse complexo de linguagens que se pode denominar a Produção Contemporânea estaria centrada não em propriedades estéticas ou em um conjunto de procedimentos formais análogos, mas em uma determinada posição frente à arte compreendida como uma instituição que toma lugar dentro do campo ideológico. O que parece especificar o desejo crítico dessas linguagens é o desmascaramento, a desmistificação que pretende levar a efeito do sentido social dessa instituição. Menos por meio de qualquer linguagem de denúncia do que pela utilização de uma inteligência sistemática que possa por assim dizer desarticular o mito da arte.

Está patente que as linguagens emergentes com os anos 70 não pretendem tanto - como as vanguardas do início do século - promover rupturas formais e sim construir um *ponto de vista diferente* acerca da arte e sua inserção cultural e ideológica. Este *ponto de vista*, sobretudo político, não implica obviamente submissão a programas partidários, nem significa uma redução do trabalho de arte à categoria de reflexo das situações políticas onde aparece. Trata-se de superar a opacidade mítica em que a instituição arte mantinha protegidos os seus lances e ainda de superar o ingênuo platonismo da condição de artista.

O pólo de referência para essas linguagens permanece sendo, inevitavelmente, a História da Arte. O que mudou foi o modo de encará-la: ela deixou de ser uma entidade quase sagrada, uma patrimônio fechado em si mesmo, para aparecer como uma construção das ideologias dominantes. A discussão *arte-sociedade*, eixo central de todas as vanguardas, passa a ser referida agora a um solo institucional concreto que é o responsável pelo modo de penetração do trabalho de arte na sociedade: o chamado sistema da arte. O debate *no trabalho e por meio do trabalho* desse solo institucional talvez seja mais eficaz do que a retórica com a qual se costumava investir contra o tipo de circulação social imposto à arte.

É o mercado que representa e atualiza, nos países centrais, a História da Arte. E é portanto no diálogo, ou talvez, na discussão com o mercado que a produção contemporânea se estabelece, em função dele é que ela vai organizar sua estratégia: trata-se de uma espécie de jogo político que se trava entre as significações produzidas pelos trabalhos. Aos artistas interessa positivar o seu desejo crítico, eludindo ao máximo o poder de *recuperação* do mercado, ou seja a sua capacidade de remeter

essas significações ao corpo instituído da História da Arte onde serão por assim dizer canonizadas.

A Produção Contemporânea se apresentaria desse modo como um conjunto de linguagens diversas, trabalhando questões não menos diversas, mas com uma atenção comum ao solo institucional onde opera. Digamos que uma inteligência estratégica foi incorporada à própria produção das linguagens, ali onde antes se queria ver apenas a emergência da *criação*. A contradição principal dessa produção é obviamente a de que só pode existir e circular com o apoio do próprio agente de recuperação de seu discurso, o mercado.

A essa contradição, é claro, a produção contemporânea brasileira não escapa. Junta-se a ela entretanto uma outra, constituindo o que chamamos de *dupla contradição*. Esta segunda contradição resultaria da extrema precariedade da instituição arte local, tornando toda e qualquer investida contra ela algo ambíguo e meio fora de foco: como atacar uma instituição que não se sustenta em bases firmes e que nem sequer cumpre o papel ideológico que em tese lhe está destinado? Some-se a essa questão algumas outras: como positivizar um desejo crítico num ambiente que se caracteriza pela dissimulação de seus reais interesses econômicos e ideológicos atrás de regras de participação e cumplicidade oriundos ainda da cultura de elite? Como evitar a posição de "marginal cúmplice" que a instituição lhe confere estruturalmente? Estaria a produção contemporânea brasileira condenada a dar murros na ponta de uma faca ausente? A investir contra moinhos imaginários?

Há sempre a possibilidade de se negar essas contradições - o que não significa resolvê-las, mas precisamente escamoteá-las - apoiando-se num nacionalismo simplista: esses problemas diriam respeito apenas à realidade dos países desenvolvidos, aqui não teriam sentido. Resultariam de uma importação alienada de questões, fariam parte da nossa tradição de colonizados culturalmente. O compromisso da arte local seria manejar esquemas formais brasileiros, adequados à nossa realidade. É fácil demonstrar entretanto que essa formulação aparentemente metafísica - postula a existência de uma pertinência em si de determinados esquemas formais a uma dada realidade - esconde na verdade um desejo de abolir os conflitos de classe (aqui sob a forma de choque entre linguagens) em favor de uma unidade nacional.

Agora o fato de que não existem esquemas formais brasileiros - os que se utilizam, no espaço do circuito de arte, de um determinado figurativismo "popular" manipulam como todos os outros artistas esquemas produzidos originariamente nos contextos dominadores - pode-se demonstrar o imobilismo reacionário dessa posição. Ela é *objetivamente* contra o processo de transformação de linguagens e representa nesse sentido um reforço à estratégia do mercado local.

O desejo de uma arte nacionalista apresenta-se afinal como um desejo de ordem - no sentido de calar contradições e tentar forjar uma totalidade sem conflitos - e a sua luta anticolonialista é pelo menos ambígua na medida em que recalca os verdadeiros laços de dominação que se estabelecem para além das fronteiras nacionais. Nessa direção, a sua proposta é sempre a de reformar, nunca a de acirrar contradições.

Uma outra espécie de recusa de dupla contradição em que se encontra a produção contemporânea brasileira emerge sob a forma de um cosmopolitismo ingênuo. Ela se caracteriza pelo desejo mais ou menos inconsciente de implantar o modelo institucional da arte nos grandes centros em nossa realidade. Na medida em

que *de fato* só almeja conquistar posições mais confortáveis no interior do circuito para seus representantes, essa posição se permite ignorar a impossibilidade estrutural dessa implantação. O seu jogo é a reprodução dos procedimentos da produção contemporânea nos grandes centros. A linguagem é tomada de maneira fetichista, como um sistema fechado sobre si mesmo, desligado do contexto efetivo onde é produzida, os seus compromissos são por assim dizer míticos: com o mito da História da Arte, com o mito da Cultura.

Resulta daí muitas vezes uma produção limitada às afetações e expectativas das ideologias pequeno-burguesas sem seu desejo de universalidade. E resulta um mimetismo que nada tem a ver com a construção de nexos que caracteriza todo modo de conhecimento, a arte inclusive. O problema não está no fato de manipular esquemas produzidos nos grandes centros - o que é inevitável - o que marca a insuficiência dessa produção é a relação mítica e necessariamente defasada que estabelece com esses esquemas: ela os recebe de maneira *submissa* desde o ponto de vista do *dominado* que aspira a um lugar entre os dominadores.

Em se tratando de uma produção que reivindica uma posição de contemporaneidade ocorre até algo de grotesco: a importação submissa de esquemas que em seu contexto original pretendiam significar justamente uma vontade de desmistificação da arte como linguagem da dominação simbólica. Transportados de modo acrítico transformam-se em reforços da dominação e são assimilados pelo circuito sem produzirem nenhuma espécie de atrito mais conseqüente.

As duas posições - o nacionalismo e o cosmopolitismo - marcam uma mesma recusa: a de atuar dentro de uma contradição, sem a possibilidade de compor nenhuma síntese reconfortante. A primeira toma o que se poderia chamar de *ação residual* - a dinâmica específica dos resíduos locais que resultam do choque sempre renovado com as matrizes culturais - dos processos de arte no País como um todo orgânico, autônomo, que teria se realizado ou pelo menos deveria ser mantido a salvo da poluição estrangeira. Ela acredita na construção de uma História da Arte Brasileira como uma positividade exemplar. A posição cosmopolita, por sua vez, teima em ignorar essa *ação residual*. O seu compromisso é com uma noção de contemporaneidade que só pode ser classificada de ideológica na medida em que corresponde apenas a uma imagem vendida pelo próprio mercado. É claro que a filiação dessa produção à contemporaneidade internacional é imaginária, objetivamente ela está alheia desse processo e não tem condições para *medir* os efeitos dos que estando estes torneios submetidos contexto específico onde eles vão operar (sic). O que recusa na verdade é a *inferioridade* de quem se sabe trabalhando numa área lateral da instituição arte, quer dizer, isto é o que ela pensa poder recusar: o seu desejo secreto é fazer parte do grupo dos poderosos.

Vemos assim que a posição nacionalista não pode ser propriamente contrária à sintonia com os grandes centros, mas sim à atualização dessa sintonia: a sua produção resulta de uma sintonia já institucionalizada localmente que *pretende passar* por criação autóctone. A sua estratégia é simples, consiste em traçar um círculo ao redor de sua ideologia de produção, denominá-lo *arte brasileira* e excluir todas as outras linguagens como agentes do colonialismo cultural.

A preocupação de atualizar a sintonia que caracteriza a posição cosmopolita não é acompanhada porém de nenhum cálculo de participação no ambiente cultural local. Não há por assim dizer uma leitura dos resíduos que constituem a nossa

"história", as suas linguagens não procuram uma compatibilidade para com esses resíduos. Nesse sentido, embora reproduzindo os lances mais típicos da contemporaneidade, elas estariam afastadas do eixo principal que governa essa contemporaneidade: a atenção estratégica ao circuito ideológico em que o trabalho de arte vai necessariamente se inserir.

UMA INTERVENÇÃO ESTRATÉGICA

Tendo em vista o quadro duplamente contraditório do sistema de arte local, como seria possível às linguagens contemporâneas atuarem de uma forma minimamente eficaz? Não há, é evidente, nenhuma fórmula que possa garantir essa eficácia. As possibilidades nesse sentido podem aparecer na medida em que se utilizar um raciocínio estratégico adequado à realidade precária, não ortodoxa, irracional mesmo desse sistema. Não estão em jogo qualidades brasileiras metafísicas, nem índices mitológicos de contemporaneidade, o que está em questão é uma estratégia de intervenção cultural.

A especificidade do nosso meio de arte está, como vimos, na existência de uma distância entre a produção e o mercado, um espaço aleatório que se interpõe entre as linguagens e seu processo de veiculação e institucionalização. A espécie particular de exploração e opressão que essa distância determina sobre a produção já foi por nós assinalada, ainda assim é essa mesma distância que se apresenta como margem para as possíveis transgressões à ordem vigente. E é nessa margem que se está obrigado a construir uma posição crítica. Trata-se, por exemplo, de utilizá-la com o objetivo de produzir formas não ortodoxas de veiculação, permitindo contatos mais ou menos *estranhos* da produção com o público.

Digamos que o estado selvagem do mercado de arte brasileiro permita ao artista movimentar-se um pouco mais dentro do eixo produção-consumo. Essa movimentação, mais precisamente, as possibilidades de engendramento de uma posição crítica comum aos agentes interessados numa posição de contemporaneidade que ela permite, seria por assim dizer a vantagem dialética que uma situação particularmente difícil oferece. Mas é necessário compreendê-la como um processo coletivo: a simples apropriação de um espaço no interior do circuito com vistas a expor uma produção é insuficiente para politizar a situação.

A estratégia "malandra" de aproveitar as brechas de uma instituição precária para introduzir os trabalhos, a sua inocente crença no poder transgressivo dos trabalhos isoladamente, significa de fato aceitar as regras do jogo, cair na armadilha do mito da arte: ao artista será deixado, como sempre, apenas a sua infinita capacidade de relacionar-se narcisisticamente com sua produção, seja ela de que tipo for. Na medida em que apenas *deposita* o seu trabalho em algum espaço do circuito obedece às suas regras e não interfere sobre o eixo *linguagens-leituras*. E é obviamente sobre esse eixo que se está obrigado a produzir transformações: não basta a produção de linguagens contemporâneas, é preciso produzir leituras contemporâneas.

A vantagem dialética acima mencionada não está tanto na capacidade de se inventar novos modos de veiculação - o que é possível até um certo ponto - mas sobretudo na possibilidade de se investir sobre as formas de veiculação existentes um questionamento estranho a elas. A não estratificação das instituições, a ausência de um

embate direto da produção com o mercado, os restos de mentalidade elitista ainda presentes nos agentes do circuito, facilitam as coisas nessa direção.

Pode-se a partir desse raciocínio definir uma idéia de intervenção cultural que já não seja vítima da crença empirista no valor crítico do trabalho em si. *A discussão em torno da inserção dos trabalhos no circuito é a forma precisa de intervenção.*

Trata-se hoje de não mais discutir um conceito de "eficiência" na relação arte/sociedade, mas discutir a "pertinência" do discurso de arte frente a esta relação. O conceito de eficiência, procurando aparentar um dinamismo cultural, escamoteia compromissos com interesses do mercado.

Desmistificada a noção "progressista" do mercado e o processo "moderno" de institucionalização da arte, levanta-se a questão do significado dessa linguagem: considerar a arte moderna como o vértice do desenvolvimento de toda a arte, apenas confunde e elide o fato de que ele explicita um estágio preciso da dinâmica do capitalismo. O importante é analisá-la como um processo de conhecimento específico estruturado a partir de um momento histórico determinado.

A pertinência do discurso da arte se dá, respondendo a leitura feita até hoje pelo mercado, com uma postura crítica e se propondo a repensar a possibilidade da relação arte/sociedade em um momento de transição. O debate deve pois ocorrer no eixo *linguagens-leituras*, não se podendo defender a elaboração de linguagens contemporâneas sem simultaneamente viabilizar leituras contemporâneas. É esta relação que se trata de politizar, tendo em vista inclusive os seus pontos de contato com o sistema social mais amplo.

Opinião 212, 26 de novembro de 1976

Gargalhadas Materialistas

Man Ray atravessa a história institucional da arte moderna. O seu nome é encontrável em todos os manuais, mais ou menos anedoticamente ligado ao Dada e ao surrealismo. Mas nota-se um certo mal estar, não se pode creditar a este importante artista este ou aquele lance decisivo no corpo da arte moderna, nem se pode dizer que seja o seu radical desconstrutor, título que se fixou em seu grande amigo e adversário de xadrez, Marcel Duchamp. Há uma desconfiança geral, inconfessada, de que Man Ray foi apenas um hábil jogador, um divertido iconoclasta, um artista secundário enfim. O Engels de Duchamp.

A seu respeito fala-se sobretudo de liberdade (houve mesmo uma exposição em sua homenagem - *Man Ray: 60 anos de liberdade*), a pluralidade e multidimensionalidade de seus procedimentos justificando amplamente o termo. Trata-se porém mais de um adjetivo do que de um conceito. É fácil detectar aí a marca de um recalque, o de pensar os efeitos de seu trabalho no solo institucional concreto onde operava, sem atirá-lo ao espaço etérs (sic) de um pretenso liberalismo cultural. É um saque inteligente de Arturo Schwarz chamá-lo de *liberador, libertário e libertino*, mas passa longe das operações efetivas de Ray.

O preço dessa liberdade - esta é a secreta intuição dos agentes institucionais da arte - seria naturalmente a ausência de uma *obra* como unidade cultural significativa. É difícil atribuir paternidade à dispersão e o jogo de Man Ray é o jogo da dispersão. Falta-lhe a profundidade e a coerência de autor. A arte moderna em geral, cubismo, surrealismo, abstracionismo mais especificamente, entram na roleta de Man Ray como dados de um jogo, descaracterizados enquanto conteúdos, manipulados como puros sintagmas. Esvaziados, esfriados, desculturalizados até, postos a serviço do humor e do desejo de um artista que, por não reivindicar sequer o heroísmo da marginalidade, acabou por criar um problema maior para a instituição: onde alojá-lo, como conceituá-lo?

Man Ray ocupa por assim dizer uma posição transversal na história da arte moderna. Estão todos de acordo em saudá-lo como o artista que melhor eludiu o vício da repetição mas não houve até agora um esforço para conceituar os seus procedimentos, examiná-los em suas articulações, confrontá-los com o real artístico onde emergiam. Há um silêncio (às vezes retórico) em torno de suas produções e do questionamento que sem dúvida propõem.

Ao contrário das intervenções de Duchamp, discretas mas sempre explosivas, as de Man Ray são surdas e quase casuais. Além disso, Duchamp é apesar de tudo o *autor de ready mades*, enquanto quase se poderia dizer que encontra-se no acaso os

"Mans Rays". Ambos, nisso está sua contemporaneidade, dialogam criticamente com a instituição arte, mas com estratégias diversas. E num certo sentido, o baixinho de óculos ia mais longe, menos aprisionado ao esquema de autor, os seus trabalhos podem ser lidos como irônicos processos transformacionais dos materiais instituídos como arte. No limite, os seus dispositivos atuavam sempre de modo a desmontar a arte e a cultura como conceitos-fetiche.

Man Ray seria afinal sobretudo o construtor de uma *distância*, a margem de ironia e humor que estabelecia com relação ao processo da arte. Essa distância é por assim dizer o seu real trabalho e o que problematiza a sua inserção na história da arte. Sem inventar novos sintagmas formais é claro que Man Ray está fora de todas as histórias de orientação construtiva com suas economias positivistas. Por outro lado, embora bastante autobiográfico, o seu trabalho era irritante, gratuito, desinteressado em construir labirintos de mitologias pessoais que justificassem o epíteto de gênio, ápice da visão burguesa tradicional de arte. Com isso, fica também fora das histórias retóricas costumeiras, é evidente.

É essa inscrição ambígua na história da arte que torna o trabalho de Man Ray particularmente pertinente para a contemporaneidade. Trata-se de um produtivo caso de estudo pela espécie de inteligência que colocava em ação e pela própria maneira como Ray se situava enquanto sujeito-artista. As torções e disjunções da lógica cotidiana que caracterizam as suas produções não eram meras fantasias, jogos de *non-sense*, tinham uma interferência precisa sobre o real artístico de seu tempo. Lendo-as a partir desse atrito é possível perceber a inteligência estratégica de Man Ray e entre outras coisas ela provoca boas gargalhadas materialistas.

Opinião 219, 14 de janeiro de 1977

Entre os spots e as academias

A prática do jornalismo cultural está presa em linhas gerais a dois esquemas dominantes: o esquema *Artes e Espetáculos* (ou *Variiedades*), característicos da grande imprensa, e o esquema *universitário* que toma a imprensa como apêndice do processo acadêmico. É o caso das revistas culturais de circulação restrita. Os suplementos de livro, para citar um dispositivo de uso corrente, são por assim dizer o lugar onde se encontram na grande imprensa os dois esquemas. A mistura está longe de ser explosiva.

Não há contradição entre esses esquemas e a função que estão destinados a cumprir. De um lado, trata-se de um posto avançado da indústria cultural que vende uma idéia de cultura despolitizada necessária à posição de classe que defendem e solidificam. É um espaço que se pretende em última instância aleatório, desligado do real, disperso pela trama inconsequente e impensável de gestos e palavras dos *nomes e figuras* que o povoam. Desenvolve-se aí um papel relevante na luta ideológica em curso: a cultura é colocada de fora dessa luta, é recalçada enquanto processo de transformação dos sujeitos, enquanto problematização das relações sociais vigentes. No máximo, a materialidade da cultura é sublimada pela ideologia da *moral e costumes*.

Não por acaso os principais sintagmas da grande imprensa em sua relação com o processo cultural talvez sejam a *genialidade* e o *escândalo*, ambos marcadamente estranhos ao tempo real. Ali onde se apresenta a *distância crítica*, o *heterodoxo*, a *transversalidade*, a grande imprensa produz uma aproximação recuperadora, *esvazia e mundaniza*. Ali onde se apresenta o concreto dessa *distância*, a materialidade dessa *heterodoxia* e dessa *transversalidade*, a grande imprensa *afasta e platoniza*. A lua e as estrelas.

De outro lado temos o que se poderia chamar de uma imprensa universitária, inclusive por respeitar mais o mercado acadêmico do que propriamente o mercado jornalístico. É uma espécie de anti-imprensa na medida em que esta existe para divulgar, dar a público, enquanto aquela modalidade parece agir sobretudo no sentido de preservar o saber, colocar um dique em sua circulação. A função dessas revistas é reter o saber, entesourá-lo. Não se trata evidentemente da intenção de seus autores e sim do espaço objetivo onde se encerram: a instituição universitária, sua hierarquia, seus fetiches, sua política intramuros. Essas revistas prolongam a voz do professor, prolongam a autoridade da instituição. Não chegam portanto a agir como veículos, são ecos. Digamos que sejam *house-organs* acrescidos de prestígio acadêmico.

Até aí vai tudo bem. Cada um na sua. O problema aparece com os projetos de uma nova prática de jornalismo cultural, com veículos que não são da grande imprensa - embora presos ao mesmo mercado - nem se inscrevem no espaço acadêmico. E o que está em questão é o seu próprio solo. Até segunda ordem esses veículos estão obrigados a construir sua posição com base nos esquemas acima descritos, manifestamente impertinentes a qualquer tentativa de mobilização cultural diversa. Uma análise das numerosas publicações culturais - ou também culturais - que surgiram nos últimos anos demonstra claramente dificuldade de se desarmar esses esquemas. Não é uma questão de forma pura e simples mas da aderência de determinadas formas (modelos) ao real ideológico. O seu rompimento implica um processo de desconstrução das malhas ideológicas que apreendem amplamente as práticas culturais vigentes (entenda-se aí também a própria leitura dessas práticas).

Esses esquemas insistem e insistem. Todos os que trabalham no jornalismo cultural sabem, por exemplo, da pressão que exerce uma vaga ideologia mundana sobre a leitura dos fatos culturais. Mundanidade de direita, mundanidade de esquerda, é bom reconhecer. O fantasma da personalidade circula obsessivamente pelas redações. Toma-se alguém (ou algo) sob o modo de uma aparência, de uma emergência súbita ("spots" no rosto) que é por assim dizer o típico do jornalismo burguês. Chega-se às manchetes, como se diz. Quer dizer, ingressa-se nos jornais como aparência mítica e esse fetiche cumpre a função de apagar o trabalho real em questão: a ideologia do indivíduo (do autor) é o que predomina, seja por meio do gênio que reforça a instituição cultural burguesa, seja por meio do combatente que incensa os mitos revolucionários. Em ambos os casos, opera-se uma violência, tranca-se a proposta no interior de um enunciado ideológico dominante. Não, não esqueci do mercado.

Porque existe ainda uma tradição jornalística de manipulação do fenômeno cultural. Calcada no modelo norte-americano, não se distingue muito do chamado *show-business* e é extremamente paradoxal. Ao mesmo tempo em que não supõe o jornalismo como produção de saber - nesse sentido ocupa posição evidentemente inferior à universidade - impõe severas regras à manipulação dos dados culturais que devem passar por cima de quaisquer outras considerações. Nenhum profissional terá escapado de se emaranhar perplexo nas malhas de cálculos mitológicos sobre o que é e o que não é jornalístico. A verdade é que há um saber jornalístico que submete o processo cultural a determinadas torsões que estão longe de serem neutras. Interferem, propõem implicitamente um modelo de leitura do fato cultural, modelam a ideologia de cultura das várias classes sociais, participam decisivamente até da montagem do circuito ideológico.

O saber jornalístico tem como se sabe uma demanda ideológica fundamental: a de sua exterioridade, e portanto objetividade, em relação ao real. Não é possível a esse saber tomar-se pelo que é: um modelo de leitura da realidade que vai necessariamente se inscrever numa estratégia social e política mais ampla. No caso do campo cultural essa demanda vai aparecer do seguinte modo. O esquema *Artes e Espetáculos* se pretende basicamente um modo de recepção, a sua proposta não é interferir, mas acolher. O jornalismo cultural seria sobretudo um posto de observação, seu comprometimento seria com as regras e a moral da função de observar, não propriamente com o objeto de sua crítica. De certo modo, o seu desejo é estar fora do processo sobre o qual atua. Ora, isso é objetivamente impossível, a imprensa é um

elemento decisivo na configuração do campo cultural local. Resulta daí um trabalho ambíguo que se imagina acima de tudo trabalho de mediação: o jornal agiria como mediador entre os fatos culturais e o espaço ideológico coletivo.

A grande imprensa em geral mediatiza os fenômenos culturais para o mercado abertamente, sem problemas. Para a chamada imprensa alternativa entretanto essa mediação é problemática pois envolve, além do mercado, um desejo de transformação cultural. Não se deseja abandonar ao mercado a função exclusiva de montar e dirigir a cena cultural. As várias publicações, com suas várias linhas, procuram atuar de modo a valorizar certas emergências culturais, a desmontar e desmistificar esquemas de linguagem (que são também esquemas de poder), a manipular conceitos e sintagmas críticos etc.

A contradição está no fato desse trabalho se desenvolver nos limites desse espaço de mediação prescrito pelo esquema *Artes e Espetáculos*. Ou talvez se agitar e se debater entre as paredes desse esquema. As possibilidades de se ativar uma outra percepção do jogo cultural, politizá-lo no seu justo registro, são inibidas ou abortadas de saída. Sente-se em alguns veículos o desejo de pôr em prática uma estratégia cultural diferente, mas sente-se ao mesmo tempo a inadequação entre os propósitos e os meios utilizados. O repertório já está gasto e diluído, a linguagem previamente neutralizada. A proximidade mundana e o distanciamento platônico que caracterizam o esquema *Artes e Espetáculos* amortecem os possíveis efeitos transgressivos.

A importação do esquema universitário não resolve a contradição, é fácil perceber. Aparece logo a inadequação entre um modelo construído segundo as necessidades de uma instituição - a universidade - que se define precisamente por sua clausura e as propostas de repotencialização dos dados culturais imanente a qualquer projeto de imprensa alternativa. Os próprios agentes universitários sofrem dramaticamente de agora-fobia (pavor dos grandes espaços) quando circulam pela imprensa. Há ali uma dispersão, um excesso de ruídos, uma falta de recato realmente chocantes. Não se pode afinal medir o percurso do discurso, nem regular o choque das opiniões, muito menos evitar a dispersão dos mal-entendidos. Até segunda ordem - ou seja um contexto cultural mais político, mais explosivo - a participação dos agentes universitários na imprensa brasileira será limitada, às vezes muito produtiva, quase sempre apenas ornamental.

Entre o esquema *Artes e Espetáculos*, com a ideologia liberalóide que costuma exalar, e o esquema acadêmico, com seu modo fetichista de encarar o processo cultural, as novas propostas de jornalismo cultural parecem importantes para montar um outro modelo. O próprio meio cultural, diga-se, resiste à transformação: exige que a imprensa cumpra seu papel de divulgação e discuta as questões previamente escolhidas. Exige ainda uma "fidelidade" dos veículos a seus públicos que implica um *a priori* difícil de conciliar com o uso da inteligência crítica. Os mitos de esquerda se encontram aqui paradoxalmente com as necessidades do mercado para assegurar um percurso perfeitamente helicoidal aos dados culturais.

Rápido e rasteiro: seria proibido à imprensa ter uma velocidade de raciocínio superior à do mercado. É necessário que acompanhe o tempo do mercado, a sequência de seus lances, já que a sua tarefa prende-se aos limites de uma mediação: ela fala do que já está lá, a sua função é aproximar o público dos fatos, torná-los legíveis em suma. O imenso peso de sua materialidade no cotidiano é por assim dizer sublimado por essa manobra ideológica que serve a estratégia da indústria cultural da qual é

parte a própria imprensa. É preciso fazer crer que os eventos ocorrem naturalmente, não são produzidos pelo mercado. E também, é lógico, fazer crer que a imprensa está fora dessa produção, julgando. Esta *exterioridade* forjada é o meio pelo qual a imprensa participa do sistema da indústria cultural. *Exclua-me dentro disso, certo.*

A tarefa de *mediação* não é portanto o destino do jornalismo cultural mas a sua função dentro de uma indústria. Uma questão de produtividade. Não se pode escapar por completo a essa pressão estrutural: a divisão do mercado em camadas pode se desdobrar ilimitadamente até chegar à chamada imprensa *underground*, mas sempre se está no interior do mercado, é claro. São os níveis de contradição que um veículo em determinada posição tem com o mercado que podem problematizar esse espaço de mediação. É impossível deslocá-lo, ou situar-se pura e simplesmente fora dele, às vezes porém é possível produzir atritos, às vezes é possível um trabalho de erosão. Estaríamos sempre no terreno de uma negatividade - desmontagem de esquemas, desnistificação de conceitos-fetiches, desvelamento das bases institucionais do processo cultural e assim por diante.

O raciocínio acima desenvolvido propõe o reconhecimento teórico do jornalismo como prática cultural específica: uma espécie de produção textual e visual que não se poderia definir como simples representação de um jogo externo à sua própria dinâmica. Contra o reconhecimento efetivo dessa prática cultural específica o mercado opõe barreiras de toda espécie uma vez que isso implicaria rompimento na cadeia da indústria cultural. Uma prática que se reconhece específica não apenas duplica os fenômenos, divulgando e difundindo, mas os interroga e problematiza a partir de uma posição determinada. Daí por que a luta por uma prática cultural autônoma na imprensa seja uma luta contra o mercado e seus numerosos dispositivos de poder. A questão é a de um interrelacionamento ativo com as diversas outras práticas culturais, o jornalismo não pode ser vitrina, *press release* ou instrumento de esquemas de poder a serviço de linguagens cristalizadas e devidamente apropriadas pelo mercado.

Opinião 221, 28 de janeiro de 1977

VII Salão Paulista de Arte Contemporânea

CASA DA TITIA

O aspecto familiar do salão é bastante sintomático. Revela a opção de estabelecer um paternalismo fascista com as linguagens

Pode-se defender a tese de que nada mais deve ser dito ou escrito sobre salões, bienais e outras iniciativas anacrônicas da mesma espécie. Como se sabe, estão mortas, só faltam morrer. Dados entretanto o peso de suas presenças no meio de arte brasileiro, a facilidade com que se praticam suas manobras repressivas ou recuperatórias com relação à produção contemporânea, a desenvoltura com que traficam ideologias culturais as mais reacionárias, o silêncio cético ou irônico nem sempre é a arma mais eficaz. Vamos falar.

Provas empíricas atestam a existência de um *VII Salão Paulista de Arte Contemporânea* aberto de 14 de dezembro até 30 de janeiro em São Paulo. Um prédio, muitas obras dispostas pelas paredes, premiações, críticas em jornais tudo isso conferiu realidade ao evento. Logo à entrada porém percebe-se estar diante de um fenômeno improvável, que padece de irrealidade, é difícil não ficar perplexo. Há por assim dizer uma inadequação evidente entre o salão e o seu objeto, ou seja o processo contemporâneo da arte no Brasil. Torna-se claro que não houve nenhum tipo de sintonia, nenhuma tentativa de estabelecer contato. Trata-se de um *monólogo do poder*: do alto de suas prerrogativas a instituição-arte decide mais uma vez organizar um evento para os fins burocráticos e ideológicos correntes. O espaço do salão está marcado, impregnado, pelo paradoxo da realidade de uma autoridade irreal.

O que quero dizer é que o salão não permite uma leitura cultural a não ser ao nível desse *monólogo do poder*. Nesse sentido apenas a leitura pode ser instrutiva, é mais uma oportunidade para se tentar conceituar a configuração institucional da arte no País, embora tenhamos ali tão somente a repetição de procedimentos utilizados há décadas. Basta pensar que não apenas estão mantidas coisas como júris e premiações, como se respeitam as tradicionais categorias de pintura, gravura, escultura e desenhos. De qualquer modo, é uma atualização desses procedimentos e demonstra pelo menos a extraordinária resistência do meio oficial de arte a efetuar transformações. Mais ainda, a sua extraordinária determinação de situar-se fora do real num grotesco esforço para manter o estatuto platônico das Belas-Artes.

O aspecto familiar (gênero "casa da titia") do *VII Salão Paulista de Arte Contemporânea* é nesse sentido bastante sintomático. Revela sobretudo a opção de estabelecer um paternalismo fascista com as linguagens oposto ao tratamento homogeneizante, dispersivo e despersonalizante, que o mercado concede à produção. Aparecem aí claramente o desejo de reter a arte em seu domínio tradicional, a recusa de fazê-la ingressar no circuito da indústria cultural. Mas é um fato incontestável que o processo de arte brasileiro existe hoje numa tensão contínua entre a sua rarefeita história elitista e as pressões cada vez mais fortes da indústria cultural. Fazer de conta que essas pressões não existem, simular a plena vigência das academias, é mais do que inócuo, ridículo.

O processo burocrático que cerca a arte no Brasil consegue, como se vê, ficar defasado em relação ao nosso precário mercado, já tão defasado em relação às linguagens. Ora, se o mercado local recusa o embate com a produção contemporânea, limitando-se a expropriá-la esporadicamente, não vão ser os salões e bienais cheirando a formol que irão estabelecer esse embate. O caso do *VII Salão Paulista de Arte Contemporânea* é apenas um pouco mais assombroso do que o normal em matéria de defasagem cultural: teve o cinismo de armar uma exposição rigidamente convencional, da qual estão ausentes vestígios de trabalhos experimentais, e premiar um pintor pré-cezaniano (Babinsky) como representante máximo da contemporaneidade. O resto é a mesma rotina inclusive com alguns poucos trabalhos significativos sofrendo a tradicional neutralização num contexto montado precisamente com este objetivo.

O problema como sempre é que com toda sua irrealidade o salão age sobre o real. Numa certa instância é um dispositivo de relacionamento do estado com a produção de arte, em outra insere-se como evento cultural que pretende realizar uma leitura crítica do processo local das linguagens, daí a existência de júris e premiações. Esses são os dois eixos de análise possíveis. Quanto ao primeiro digamos apenas que o salão serve para indicar o desinteresse do estado por uma atividade tão vaga e remota, o que já seria possível notar pela ausência de censura da área. De modo que tudo fica a cargo da burocracia e sua conhecida capacidade de mumificar o presente. É claro que o salão nesse sentido enrijece ainda mais o preconceito vigente no meio cultural brasileiro contra a arte: sabe-se que amplos setores de esquerda concordam em reputá-la mundana, elitista, desligada do real e dedicam a ela o melhor do seu desprezo moral, sem procurar contato com a produção contemporânea e as questões que trabalha.

Como leitura crítica do processo de produção contemporânea brasileiro o salão seria hilariante, se não fosse extremamente repressivo e reacionário. Sei que posso ser acusado de desrespeito aos mortos por usar uma linguagem tão contundente, mas explico. Esse gênero de iniciativa é, por definição legatário de uma *ideologia da representatividade* e acaba por ter um peso considerável na hierarquia de valores do circuito de arte. Quase sempre os organizadores de semelhantes eventos utilizam-se dessa ideologia para justificar o seu desinteresse cultural: afinal tudo o que fariam, dizem eles, é *representar* o real existente e com esse lance atribuem à *própria produção* a culpa pelo fracasso. É preciso denunciar esse *sofisma do poder*.

Gostaria de dizer primeiro que nenhuma ação cultural pode se justificar a partir dessa *ideologia da representatividade* e que deve se impor, isto sim, pelo seu modelo de leitura e por sua própria organização conceitual. É uma manobra fascista a de

reivindicar uma neutralidade diante do real sobre e dentro do qual se opera, o que se pretende assim é *absolutizar a verdade de uma leitura* e instituí-la em fato incontestável. O que diz, afirma e procura erigir em verdade, por exemplo, o *VII Salão Paulista de Arte Contemporânea*? Se o tomamos a partir de sua demanda ideológica, a de representar o real, ele é uma inequívoca declaração da defasagem histórica e da pobreza de formalização da arte contemporânea brasileira.

Naturalmente, esses atributos pertencem por merecimento ao próprio salão, ao seu regulamento, ao seu júri, à inteligência cultural que o preside em suma. A produção contemporânea desse País está ausente dali, não está nem sequer ligeiramente em questão naqueles tumultuosos recintos. Eu poderia citar uns vinte ou trinta artistas cujos trabalhos levam à frente o processo local de transformação das linguagens. Não estão no salão, nem deveriam estar, ficariam descaracterizados num contexto tão sombriamente burocrático.

Bibliografia

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*, São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1988.

_____. *Mínima moralia*, São Paulo, Editora Ática, 1993.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*, São Paulo, Nobel, 1987, 2 edição.

ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*, São Paulo, Editora Ática, 1984.

_____. *Fins do Moderno*, conferência realizada na UFSC no seminário Fins do Moderno, em março de 1995 (xerox).

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa/ Itinerário crítico*, São Paulo, Scritta, 1991.

ARRIGUCCI JR, Davi. *O escorpião encalacrado*, São Paulo, Perspectiva, 1973.

_____. Jornalismo, Realismo, Alegoria (Romance Brasileiro Recente) in *Ficção em debate e outros temas/ Coleção Remate de Males*, Campinas, Livraria Duas Cidades, 1979.

BATAILLE, Georges. *Manet*, Paris, Editions d'Art Albert Skira, 1994.

_____. *O erotismo*, Porto Alegre, LPM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1975.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*, Lisboa, Relógio D'Água/ Antropos, 1991.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.

BELUZZO, Ana Maria de Moraes. *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*, São Paulo, Unesp, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas/ magia e técnica, arte e política*, São Paulo, Brasiliense, 4 edição s/d.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. *l'écriture surréaliste*, Paris, Librairie Larousse, 1974.

_____. *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, Lisboa, Difel, 1989.

_____. *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1982.

_____. *Questões de sociologia*, Rio de Janeiro, Editora Marco Zero, 1983

_____. *Lições da aula*, São Paulo, Ática, 1988

BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1981.

BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, s/d.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas/ Estratégias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.

_____. *A produção simbólica/ teoria e metodologia em sociologia da arte*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

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

COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno*, São Paulo, Iluminuras, 1995.

CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronópios e de famas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1973.

COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris. Seuil. 1990.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*, Rio de Janeiro, Editora Rio, 1976.

DOSSE, François. *História do Estruturalismo*, São Paulo, Editora Ensaio, 1993 (2 vols).

DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du Signe*, Paris, Flammarion, 1994.

DUVE, Thierry de. *Pictorial nominalism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma introdução*, São Paulo, Martins Fontes, 1994.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s/d.

EIKHENBAUM et alli. *Teoria da Literatura/Formalistas russos*, Porto Alegre, Editora Globo, 1973.

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

FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*, Campinas, Mercado de Letras, 1994.

_____. *Pós-moderno & Artes Plásticas/ O artista como produtor: Andy Warhol e o pós-moderno* in *Pós-moderno*, org Samira Chalhub, Rio de Janeiro, Imago, 1994.

FERRY, Luc e RENAUT, Alain. *Pensamento 68*. São Paulo, Editora Ensaio, 1988.

FOSTER, Hal. *Recordings/ Art, Spetacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985.

FOUCAULT, Michel. *Diis et Écrits*. Paris, Gallimard, 1994.

_____. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugália Editora e Livraria Martins Fontes, s/d.

GABLIK, Suzi. *Ha muerto el arte moderno?*, Madri, Hermann Blume, 1987.

GREENBERG, Clement. *Arte y Cultura, ensayos críticos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*, São Paulo, Unesp, 1991.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da Esfera Pública*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984

_____. *O discurso filosófico da modernidade*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990.

HELLER, Agnes e FEHÉR, Ferenc. *Políticas de la postmodernidad*, Barcelona, Ediciones Península, 1989.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem/ CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1980.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*, Rio de Janeiro, Imago 1991.

HUYSSSEN, Andreas. "Mapeando o pós-moderno". In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JACOBY, Russel. *Os últimos intelectuais*. São Paulo, Trajetória Cultural e Edusp, 1990.

JAY, Martin. *Socialismo fin-de-siècle*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1990.

KANT, Immanuel. *Textos seletos*, Petrópolis, Vozes, 1974.

_____. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários/nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo, Scritta Editorial, 1991.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1993.

_____. *O pós-moderno*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1988.

_____. *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981.

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

MEURIS, Jacques. *Magritte*, Köln, Benedikt Taschen, 1993.

MICELI, Sergio (org). *Estado e Cultura no Brasil*, São Paulo, DIFEL, 1984.

_____. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, São Paulo, Difel, 1979.

MORICONI, Ítalo. *A provocação pós-moderna*, Rio de Janeiro, Diadorim/Uerj, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*, São Paulo, Abril, 1983.

_____. *Das Hauptwerk*, München, Nymphenburger, 1993, 4 volumes.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira/ Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1989, 2 edição.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp, Castelo da Pureza*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1990.

_____. *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

PEDROSA, Mário. *Política das Artes/ Textos escolhidos I*, org. Otilia Arantes, São Paulo, Edusp, 1995.

RAJCHMAN, John. *Foucault: A liberdade da filosofia*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987.

RESTANY, Pierre. *Le nouveau réalisme*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978.

RIVERA, Jorge B. *El periodismo cultural*. Buenos Aires, Paidós, 1995.

ROSS, Andrew. *No respect/ intellectuals & popular culture*, New York, Routledge, 1989.

SANTERRES-SARKANY, Stéphane. *Théorie de la Littérature*, PUF, Paris, 1990.

SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna/ Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Ariel, Buenos Aires, 1994,

SCHWARZ, Roberto. "Nota sobre vanguarda e conformismo", in *O Pai de Família e outros estudos*. Paz e Terra, RJ, 1978.

SERRES, Michel. *Filosofia mestiça*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. "O enigma pós-moderno". In: *Pós-modernidade*, Editora da Unicamp, Campinas, 1993, 4 edição.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária/ Polêmicas, diários e retratos*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1985.

_____. *Papéis colados*, Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 1993.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, Petrópolis, Editora Vozes, 1992.

VALLIER, Dora. *A arte abstrata*, Martins Fontes, Lisboa, s/d.

VATTIMO, Gianni. *Mas alla del sujeto*, Paidós Studio, Barcelona, 1989.

WILLAMS, Raymond. *Cultura e sociedade*, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1969.

_____. *Marxismo e literatura*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1979.

_____. *Cultura*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1992.