

Jorge Lucio de Campos

A TRAVESSIA DIFÍCIL

Notas sobre o ético,
o técnico e o estético
na crise da modernidade



Financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

A TRAVESSIA DIFÍCIL

Notas sobre o ético, o técnico e o
estético na crise da modernidade



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Ricardo Vieira Alves de Castro

Vice-reitor

Paulo Roberto Volpato Dias



EDITORA DA UNIVERSIDADE DO
ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Conselho Editorial

Bernardo Esteves

Erick Felinto

Glaucio Marafon

Italo Moriconi (presidente)

Jane Russo

Maria Aparecida Ferreira de Andrade Salgueiro

Ivo Barbieri (membro honorário)

Lucia Bastos (membro honorário)

Jorge Lucio de Campos

A TRAVESSIA DIFÍCIL
Notas sobre o ético, o técnico e o
estético na crise da modernidade



Rio de Janeiro
2015

Copyright © 2015, do autor.

Todos os direitos desta edição reservados à Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É proibida a duplicação ou reprodução deste volume, ou de parte do mesmo, em quaisquer meios, sem autorização expressa da editora.



EdUERJ

Editora da UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Rua São Francisco Xavier, 524 – Maracanã

CEP 20550-013 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Tel./Fax.: 55 (21) 2334-0720 / 2334-0721

www.eduerj.uerj.br

eduerj@uerj.br

Editor Executivo

Coordenadora Administrativa

Apoio Administrativo

Coordenadora Editorial

Assistente Editorial

Coordenadora de Produção

Assistente de Produção

Supervisor de Revisão

Revisão

Capa

Projeto e Diagramação

Italo Moriconi

Elisete Cantuária

Roberto Levi

Silvia Nóbrega

Thiago Braz

Rosania Rolins

Mauro Siqueira

Elmar Aquino

Clarissa Penna

Elmar Aquino

Júlio Nogueira

Emilio Biscardi

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/NPROTEC

-
- C198 Campos, Jorge Lúcio de, 1958-
A travessia difícil : notas sobre o ético, o técnico e o estético na
crise da modernidade / Jorge Lucio de Campos. - Rio de Janeiro :
EdUERJ, 2015.
166 p.

ISBN 978-85-7511-382-0

1. Arte - Filosofia. 2. Estética. I.Título.

CDU 7.01

“A capa deste livro, assim como seu título, inspira-se na obra surrealista de René Magritte. Âncoras protegendo de tempestades e guarda-chuvas que navegam por tormentas. Simbolicamente invertidos, uma homenagem à capacidade de sonhar deste visionário.”

*Levar lentamente, progressivamente, a língua ao deserto.
Servir-se da sintaxe para gritar, dar ao grito uma sintaxe.*

Gilles Deleuze e Félix Guattari

*Pensamos que sabemos ver. As obras de arte, contudo, não
deixam de nos mostrar o quanto somos cegos.*

Jean-François Lyotard

Sumário

Prefácio	9
Arte, ética e potência de si	17
Tempos de arruinamento.....	17
O esvaziamento completante.....	21
A lógica perversa	23
O rosto possível.....	26
A boa questão de agora	31
O jeito humano de ser.....	31
O grande silêncio.....	34
O erro do afastamento.....	38
O fascínio tecnicista	43
A cena tecnológica.....	43
O apego simbólico.....	47
Atitude e expectativa.....	53
A arte como o “outro” da filosofia	59
Um discurso indiscernível	59
O impulso alegórico.....	62
O princípio-montagem	64
A arte, a queda, a diferença	69
Um salto de reviver.....	71
Projeto e dissidência.....	73
O novo <i>éthos</i>	77

Eis dois cachimbos	77
Imagem e paradoxo.....	77
Da similitude à representação.....	79
O “entre-dois”.....	82
A leitura cruzada.....	84
O sentido emoldurado.....	86
A operação caligramática.....	88
Separação e equivalência.....	90
O espaço quebrado.....	92
Pintura e obliquidade	95
O chamamento hiper-real.....	95
A retração da pintura.....	97
O sentido confiscado.....	100
Referência e disjunção.....	103
Ainda sobre <i>O grande vidro</i>	107
O espelho-armadilha.....	107
A significância pura.....	111
Mito e transitoriedade.....	113
O cânon indecível	117
A vocação desconstrutiva.....	117
A lógica da alusão.....	119
O rosto incerto.....	122
A fuga da estandardização.....	124
A fenda da indecibilidade.....	127
Apêndices	131
I Por uma situação de palavras (excertos).....	131
II Por uma nova situação de palavras (excertos).....	140
Referências	151
Ilustrações	159
Sobre o autor	165

Prefácio

O sol nascera há algum tempo e as condições de iluminação estavam perto de ideais. Raffaello Sanzio – que há muito já estava de pé – cruza, mais uma vez, a *Stanza della Segnatura*, salão designado como a futura biblioteca particular do Papa Julius II. Sobe as escadas para o estrado que o posicionará em frente ao afresco que está pintando e para diante de sua própria imagem. É cedo, mas gotas de suor lhe escorrem das sobranceiras (que ele seca com a manga da camisa). Escolhe um pincel delicado, mistura tintas na paleta e dá um breve retoque sob seu olho esquerdo, emulando a olheira que vira em seu reflexo pela manhã. Olha, em seguida, para a imagem de Pietro Vanucci (ou, simplesmente, Perugino) como que em busca de sua aprovação: ele que fora tantas vezes “as mãos” de seu Mestre... Aos vinte e sete anos, contudo, já o havia há muito superado. Era tido, quase unanimemente, como uma lenda. Rafael esboça, então, um sorriso, desce do estrado e se dirige, outra vez, para o centro do aposento. Contento com o resultado (mas angustiado com o que ainda faltava, com os custos e com os prazos para a finalização de todo o projeto, com a incompetência e com a inveja dos auxiliares, etc.) contempla, ainda outra vez, o conjunto de *A Escola de Atenas*.

Seu orgulho quase o faz esquecer, momentaneamente, as tantas horas de estudo que levaram àquela concepção: da

análise minuciosa das plantas de Bramante aos diversos compêndios de filosofia e de ciências. Recordar-se de cada uma das preleções e instruções que Sua Santidade, o Papa, lhe confiara, pessoalmente. Deixa os olhos vagarem e, mais uma vez, constata – novamente quase à sua revelia – que pousam sobre o centro do afresco e sobre as imagens de Platão (inspirado na figura de Leonardo) e de Aristóteles.

Deixa os olhos descerem e eles passam pela imagem de Diógenes de Sínope, ligeiramente à direita, e por Heráclito (representado por seu desafeto preferido: Michelangelo Buonarroti). Entre eles, um espaço. Um abismo...

* * *

Enquanto Rafael admira seu trabalho, dele separado por pouco mais de mil milhas, Thomas Morus acaricia a face de seu herdeiro varão – nascido há pouco – e o devolve para o colo de sua esposa Jane. Observa com olhos enternecidos o afastamento dos dois e se acomoda na pesada cadeira, diante de sua mesa de trabalho. Aos poucos, seus olhos endurecem e o sorriso se desfaz. Confere a viscosidade da tinta no tinteiro e verifica se o bico da pluma está limpo. Puxa para perto de si um punhado de folhas escritas e começa a relê-las. Contento com o que lê – mas triste com o que lhe faz escrever – separa uma nova folha de papel e recomeça a meditar sobre as agruras – que acredita vislumbrar – relacionadas às rápidas transformações pelas quais passa a sociedade inglesa. Lentamente, molha o bico da pena e começa a escrever, com a letra desenhada, palavras que seriam proferidas pelo seu personagem Rafael Hitlodeu: “[...] Esses animais [os carneiros] são, habitualmente, bem mansos e pouco comem. Mas disseram-me

que, no momento, mostram-se tão intratáveis e ferozes que devoraram até os homens, devastam os campos, casas e cidades.”¹

Morus sorri, tristemente, com a ironia de suas próprias palavras e com o paradoxo que elas descortinam. Pousa sua pena e segue meditando sobre os possíveis caminhos da humanidade. E, por mais que sonhe com um mundo melhor, compreende que aquelas mesmas “forças” – que fazem com que os carneiros se comportem tão anormalmente – não tardarão a tudo transformar. Com um esgar experimenta, dentro de si, a angústia diante do futuro. E profetiza *in pectore* que a travessia será difícil...

* * *

Apenas um século mais tarde, um leitor de John Donne tem em suas mãos o poema *An anatomy of the world* que folheia, enquanto decide se lê (ou não) o texto inteiro. Passa os olhos sobre os versos:

E a nova Filosofia coloca tudo em dúvida,
 O Elemento fogo é deixado de lado,
 O sol está perdido, e também a Terra,
 E nenhuma sabedoria humana é capaz de guiar essa busca.
 E livremente os homens confessam que este mundo se esgotou,
 Quando procuram nos Planetas e no Firmamento tanta novidade
 Veem que tudo está de novo pulverizado em Átomos [...]

E continua, aleatoriamente:

¹ Thomas Morus, *Utopia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2004. Disponível em <http://funag.gov.br/loja/download/260-Utopia.pdf>, p. 17.

Está tudo em cacos, a coerência se foi [...]
Sabeis agora o quão manco e aleijado o mundo hoje está²

Fecha o livro. Desiste de ler naquele momento. Segue para a janela e contempla o horizonte...

* * *

Em sua *Τέχνη ρητορική* – que chegará ao ocidente por meio da tradução latina – Aristóteles estabelece que a retórica divide-se em três gêneros – número que se iguala ao dos tipos de ouvintes dos discursos: “[...] [O] discurso comporta três elementos: o orador, o assunto de que fala, e o ouvinte; e o fim do discurso se refere a este último, isto é, ao ouvinte”.³

E prossegue:

[...] [É] necessário que o ouvinte seja um espectador ou um juiz, e que um juiz se pronuncie ou sobre o passado ou sobre o futuro. O que se pronuncia sobre o futuro é, por exemplo, um membro de uma assembleia; o que se pronuncia sobre o passado é o juiz; o espectador, por seu turno, se pronuncia sobre o talento do orador. De sorte que é necessário que existam três gêneros de discursos retóricos: o deliberativo (ou político), o judicial (ou deliberativo), e o epidítico (ou demonstrativo).⁴

Aos fatos: pertencentes a um gênero que se limita, predominantemente, a louvar (ou censurar) e que não supõe a necessidade

² John Donne, *An anatomy of the world, wherein, by occasion of the untimely death of Mistress Elizabeth Drury, the frailty and the decay of this whole world is represented. The first anniversary*, 1611.

³ Aristóteles, *Retórica*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/Imprensa Nacional, 2005, p. 104.

⁴ Aristóteles, op. cit., p. 104.

de o ouvinte se posicionar com relação ao que é dito, prefácios pertencem, inegavelmente, ao gênero epidítico. Para Aristóteles, poder-se-ia dizer então, uma “apresentação” – qualquer apresentação – na medida em que se destina a enaltecer fatos ou pessoas – já que ninguém escreve uma para desancar o autor de um livro – é (com rude franqueza) um gênero de bajulação.

É com muito orgulho, portanto, que, ao apresentar *A travessia difícil: notas sobre o ético, o técnico e o estético na crise da modernidade*, de Jorge Lucio de Campos – meu colega, amigo e companheiro de Departamento na Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ESDI/UERJ) há vinte anos – posso afirmar que sigo a tradição. Cabe, nesse sentido, explicar por quê.

Escritos entre 1998 e 2005, Jorge Lucio nos brinda com uma coletânea de ensaios que versam sobre tudo... e sobre nada! Um eco nietzschiano? Passeia pela arte e pela história da arte. Discute ética e tecnologia dentro (e fora) da educação. Em suma: filosofa.

A travessia difícil é, nesse sentido, um livro que pode ser lido como um caleidoscópio ou um quebra-cabeças. Pode ser lido como um manifesto de nostalgia ou como uma ode à esperança. E, nesse sentido, precisamos retornar à *Escola de Atenas*.

No afresco de Rafael vemos Platão e Aristóteles. Apollo e Athena. Trata-se de um mundo “puro” em seu classicismo, onde os “párias” – Heráclito e Diógenes – estão isolados. Armados com o *photoshop*, no entanto, poderíamos colocar Nietzsche entre Platão e Aristóteles, com as mãos nos ombros de ambos, em vez de apontar para o céu ou para a terra. Em seus olhos, uma expressão comiserada, como se revelasse a seus antecessores, de maneira pascaliana, que há uma infinidade de coisas entre lá e cá. Por trás dessa nova trindade – no nível dos Deuses pairando, inexplicavelmente, sobre todos como um efeito do álcool – a imagem de Dionysius...

Eis, portanto, a *Escola de Atenas* pintada por Jorge Lucio. Ou, pelo menos, da maneira como vejo o quadro. Uma imagem que o leitor imaginará. Mil palavras poupadadas.

* * *

Em um livro publicado na Espanha na mesma época em que Jorge escrevia (e pensava) a maior parte dos ensaios contidos neste livro, o escritor José Carlos Somoza apresentou a seguinte indagação:

*La Esfinge devoraba aquellos que no respondían correctamente a sus preguntas. Pero ¿sabes lo más terrible (...)? Lo más terrible es que la Esfinge tenía alas, y un día se echó a volar y desapareció. Desde entonces los hombres experimentamos algo muchísimo peor que ser devorados por ella: no saber se nuestras respuestas son correctas [...].*⁵

Não há respostas nesta travessia de Jorge Lucio. Não há nem mesmo a certeza de uma pergunta clara... Recupero, portanto, um fragmento de Jean-Claude Carrière:⁶

Os velhos contos tibetanos evocam certos monstros que aparecem, às vezes, à noite na entrada de cavernas distantes. São os piores monstros, os mais sofridos, os mais miseráveis e, no entanto, não representam nenhum perigo para o viajante. Eles têm uma forma humana, mas a cabeça e os membros não parecem ligados ao corpo. Parece que flutuam no ar noturno, mal suspensos por uns poucos filamentos

⁵ José Carlos Somoza, *La caverna de las ideas*. Madrid: Alfaguara, 2000, p. 160.

⁶ Jean Audouze, Michel Casse & Jean-Claude Carrière, *Conversas sobre o invisível: especulações sobre o Universo*. São Paulo: Brasiliense, p. 16-17.

esbranquiçados. As pessoas chamam-nos de ‘não reunidos’, os ‘separados’. E eles uivam de dor, pois desejam recuperar a totalidade, ser inteiros novamente.

Jorge Lucio de Campos é um desses monstros.

Talvez por isso esse prefácio não seja convencional. Porque o livro que se segue tampouco o é. Espero – com essas linhas confusas – ter preparado o leitor para ele.

Wandyr Hagge
Rio de Janeiro, março de 2015.

Arte, ética e potência de si¹

Acreditar no mundo é o que mais nos falta: perdemos, completamente, o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa, principalmente, suscitar acontecimentos, mesmo que pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo que de superfície ou volumes reduzidos.

Gilles Deleuze

Tempos de arruinamento

Qual seria a situação da arte no contexto de crise das sociedades contemporâneas, cuja dinâmica cultural se mostra cada vez mais devedora das tecnologias avançadas, em especial das que lidam com a informação? Estaria ela morta ou se revitalizaria mediante uma potencialização de estratégias de

¹ Artigo publicado originalmente na revista eletrônica espanhola *Espéculo*, n. 23, mar.-jun. 2003.

relação/intervenção com o/no espaço-tempo, que, na melhor das hipóteses, seria uma abertura para suas linhas de força comprometidas milenarmente com o ritual, a burocracia e a heteronomia?

Diante da exacerbação do projeto moderno de normalização técnico-científica – em que as relações de poder, travestindo-se de relações de fascínio e dissimulando sua condição de captura e enquadramento, favorecem uma atrofia das relações de partilha –, de que jeito poderia o artista contribuir para o reequilíbrio desse quadro, em função de seu envolvimento com a instância ética, foco primordial de qualquer chance de retorno ao pacto simbólico?

Após ter sido convidado a participar de um evento acadêmico,² essas foram as questões que, quase pela mão, a ele me conduziram. Deparando-me com o tema central –³ e com o recorte temático da mesa redonda em que fui inserido –,⁴ não poucas inquietações me tomaram de assalto: por onde, para citar uma, eu deveria começar? Senti que era preciso delimitar problemas que servissem como um ponto de partida, pertinentes e consistentes o bastante para me permitirem chegar a um lugar em que pudessem caber as minhas convicções pessoais sobre o assunto.

Uma inquietação adicional dizia respeito à maneira de abordá-lo sem me afastar de uma rota preestabelecida, de modo a evitar o perigo de um nomadismo estéril que poderia trair a proposta em torno da qual se justificava, aos olhos da comissão organizadora, a minha presença ali. Quis o acaso que minha astúcia inicial se resumisse – na tentativa de encetar meu (sempre doloroso) processo privado de usinagem

² 4^o Simpósio Internacional do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF).

³ Interlúdios entre arte, ciência e tecnologia.

⁴ Perspectivas das pesquisas em arte, ciência e tecnologia.

de ideias – a buscar um apoio imediato em, no mínimo, três falas. Afinal, acabara de esbarrar com elas e suas possibilidades ainda me ressonavam na mente.

A primeira, ouvira em uma entrevista com Edgar Morin, exibida na televisão a cabo, em que ele afirmava ser

a violência fruto do conhecimento fragmentado e mutilado que forma a base de nosso sistema educacional, um sistema incapaz de entender o conjunto, incapaz de compreender o indivíduo em sua totalidade, incapaz de compreender a própria humanidade.

E, ainda, que “não estamos longe da ocasião em que as ciências humanas vão acabar transformando a nossa noção de homem em algo absolutamente estéril”.⁵

A segunda era de Jean Baudrillard, que em um de seus ensaios sustentou que

toda duplicidade da arte contemporânea se resume nisso: reivindicar a nulidade, a insignificância, o não sentido, visar à nulidade quando se é nulo. Visar ao não sentido quando se é insignificante. Pretender a superficialidade em termos superficiais (1997, p. 151).

Quanto à terceira, me interessei por ela ao assistir aquele que era então o último filme de Peter Greenaway.⁶ Nele, um dos personagens (se não me falha a memória, o protagonista da trama, de nome Philip Emmenthal) colocava, provocativamente, que “a arte pode (até) ajudar em tempos de crise. Estou certo, contudo, de que comida, álcool e sexo distraem mais”.

⁵ Programa *Milênio*, exibido pelo canal Globonews, em setembro de 2002.

⁶ *8 1/2 women* (1999, Inglaterra/Holanda/Luxemburgo, 120 minutos).

Após ponderar sobre a afirmação de Morin e cotejá-la com a de Emmethal, percebi que, na verdade, a questão imposta (e nisso resumia as demais) era: em que medida poderia a arte ajudar o homem a se compreender e a se perceber – a contrapelo de uma tendência universal à simplificação – em sua própria complexidade?

Ocorreu-me o quanto seria aconselhável, visando aproveitá-la ao máximo, entender por complexidade um humanismo em bases alternativas, uma atitude de predisposição para a reequilibração da crise civilizacional que pressupusesse os seus entendimento e assimilação adequados. Dentro de tal contexto, a própria arte precisaria ser recompreendida – em condições, é claro, mais razoáveis e consistentes que as de agora – por seus agentes cardeais: os artistas, mas também o público, os especialistas, os críticos, os teorizadores e os patrocinadores.

De Baudrillard, importava destacar o significado conferido à palavra *duplicidade*, que poderia ser perfeitamente entendida como “redundância”, assim como “relação de dupla face”, “condição de dubiedade”, “estado de impasse”, “paradoxo” e “contradição”. Entrecruzando adiante sua fala com a do personagem do filme de Greenaway, senti necessidade de determinar melhor em que sentido a arte poderia ajudar nesses tempos de arruinamento, que seriam os de uma fragmentação quase fatal do sentido (Baudrillard, 1990, pp. 9-19).

Para arrematar, não pude deixar de detectar nas palavras de Emmethal a ambiguidade semântica contida no verbo *ajudar*, já que, na condição de paliativo de nossas “dores” neste mundo – a busca recorrente da analgesia é um sintoma representativo dos contextos de rasgamento simbólico –, a experiência estética visceral está sendo suplantada por dispositivos mais rápidos e efetivos, entre eles, os farmacológicos e os midiáticos (Roudinesco, 2000, pp. 13-31).

O esvaziamento completante

Simplismo, redundância, impasse, paradoxo, analgesia, rasgamento. Tais conceitos (em verdade, um encadeamento conceitual assimilável) dizem mais do que, a princípio, se poderia supor. Orbita-se ainda em torno de um fenômeno incomodamente familiar ao homem ocidental. Não haveria como não se tocar aqui, a não ser a reboque de uma postura embaraçosa de indigência intelectual, no tema já trivializado da condição de crise.

Não se trata da oscilação de uma sintomatologia de declínio reiterada ou de um estado de incerteza setorizado e passageiro, como os que o antecederam e com os quais já teríamos nos acostumado a lidar – seja pela capacidade de adaptação, pela sabedoria da paciência ou pela validade da experiência acumulada –, mas de um processo sorrateiro que vai além do entendimento do que seja uma crise – talvez a mais perigosa e dissimulada de todas de que se tem notícia, atrevida em sua capacidade de recrudescimento, difícil, com efeito, de se apreender, enfrentar e reverter.

Descontente com as espáduas do gigante, o anão galgou o topo de sua cabeça e de lá passou a nos observar melhor, pois agora, praticamente, tudo vê sobre o que somos. Sussurrando palavras de ordem nos ouvidos do parceiro, parece saber a nosso respeito mais do que nós mesmos. Tirando proveito máximo de sua compleição mínima e garantido pelo enorme distanciamento do solo (que o torna quase imperceptível), nos mantém, à maneira de um panóptico, prisioneiros das cartas marcadas de seu olhar de máquina e – cristalina a nossa perplexidade – assim nos manipula.

O que, afinal, ele representaria? Uma espécie de versão bizarra do *Big Brother* de George Orwell, fortalecida – por certo, se fosse o caso, a contragosto dos infelizes protagonistas de *1984*

– por uma invisibilidade colossal, disfarçada pela aparência fácil do grande debiloide? Uma brincadeira de mau gosto como as oferecidas por esses *reality shows* deprimentes que, à maneira do pesadelo proposto por Julio Cortázar aos dois irmãos de “Casa tomada” (o mais provocante conto de seu *Bestiário*), invadem, anônimos, nossos apartamentos, deixando atrás de si apenas ruídos, e que tanto nos embotam hoje em dia?

Tão nítidos se tornam, para aquela esdrúxula simbiose de olho e corpo, de imagem e registro, de captura e processamento, as nossas fraquezas e desejos incontáveis, que com elas, sarcasticamente, joga. Tão óbvia lhe parece a nossa desmedida que nela só faz investir. Fome de saber (não de sabedoria), ânsia de renovação (não de criatividade), *horror vacui* ao revés: é a busca da plenitude discursiva que nos entala e empanturra, não a aerofagia das lacunas, e sim um matizado esvaziamento completante.

Da abrangência do projeto em curso – o da normalização técnico-científica –, é difícil que, atento ao que acontece, alguém duvide. Crise de civilização pela via de um surto generalizado (ou de uma “troca de casca”, atenuariam os otimistas) em relação ao qual temos logo que nos resolver. O que fazer, porém, em relação a tantos acontecimentos contraditórios? Quem sabe tentar entendê-los, levando em conta a medida real de sua extensão e pervasividade, e, após isso (e só então), apropriar-se de seus resultados. Torná-la, mediante a prática rigorosa dos conceitos, menos arredia e mais esclarecedora de si e de nossa própria (des)situação.

O que a faz acontecer desta forma, e não de outra? Por que o ritmo solto do capitalismo avançado submeteu, no momento contemporâneo, com tanta rapidez e facilidade – como se fossem ninharias –, os fluxos que lhes antecederam na história: os do Ser (os ontológico-metafísicos do momento grego), os de Deus (os teológico-morais do momento medieval) e os

do próprio Homem (os antropológico-críticos do momento moderno)? As nuances fecundas da passagem do *mythos* ao *lógos* perderam nitidez no cerne da velocidade pura: produzir, em vez de sentir e pensar, apagar o mundo, em vez de assiná-lo, ruminar o tempo, sem cruzar as épocas.

A lógica perversa

Nesse sentido, resta perguntar: em que pé, então, estaríamos? Parece-me que as situações ditas “pós” e “hipermoderna” só dizem respeito ao grau de responsabilidade de cada um frente às questões do presente, com destaque para a da premência do investimento individual na fabricação qualitativa de um porvir coletivo. Afinal de contas, o que seria razoável esperar em termos de futuro? O que nele poderia ainda nos surpreender de modo decisivo? O que seria preciso fazer para que, visando apurá-lo, se conseguisse intervir com intensidade no processo? O modelo em vigor, tecnicista e dissipativo em seus fundamentos e intenções – e predatório, por excelência, em suas estratégias de ação –, favorece menos o investimento científico-econômico no que é agora do que o aniquilamento do que possa ser depois.

Quem disse que o que é logisticamente vantajoso para a ciência e para a economia (que não são – e estão longe de se tornar – uma *scientia*, no sentido de uma “habilidade em lidar com”, e uma *oikonomía*, no sentido de uma “capacidade de dispor belamente (d)o outro”), ou melhor, para os desígnios de seus agentes e mandatários, é benéfico para o homem, se o considerarmos sob uma perspectiva generosa? Tal modelo, que foi viabilizado pelo desenvolvimento infraestrutural recente de certas sociedades – enfim integradas em uma e por uma lógica intertransnacional –, nos conduziu a ganhos que, embora surpreendentes na esfera material (nível ralo da espe-

tacularidade), não têm sido tão auspiciosos assim, em função de um investimento travado por interesses mesquinhos, na esfera espiritual (nível denso das superações).

Apesar disso ser válido, sobretudo, para os segmentos privilegiados da humanidade, vive-se hoje com maior qualidade do que cem anos atrás. Produzimos bens e nos locomovemos com uma agilidade extrema. Incrementam-se os procedimentos relativos aos meios gerenciais e laboratoriais. Todavia, ainda há facetas a serem consideradas. Como dizem os antigos: tudo que é bom tem o seu preço. A todo instante, sequelas são detectadas, oriundas da ingerência irresponsável – movida pela busca insana de lucro e pelo arrivismo tecnocrático na biosfera – e do surgimento dos chamados mercados globalizados, com a consequente imposição, mesmo que velada, de certos princípios e de sua respectiva normatividade refratária às sutilezas do humano. A um quinhão razoável da população mundial são impostas, em nome de um pseudoprogresso (na prática, uma metanarrativa rapinante), condições sub-humanas.

Segundo a lógica perversa em vigência, somos o quanto produzimos – pois ninguém que não tenha uma capacidade produtiva merece existir –, ou seja, avaliados segundo a medida de nossa participação na ceva (pan)capitalista. Se não proporcionamos nenhum tipo de lucro a alguém, então não somos nem merecemos ser ou ter nada. Onde fica, por conseguinte, a humanidade do homem? Somente no limbo das intenções boas? Não obstante seja essa, até agora, uma lição mal estudada e aplicada –, o fato de não a ter aprendido é decerto o mais grave e injustificável de nossos fracassos – e não sabemos responder convincentemente tais perguntas, creio ser possível apontar para algo, apostar em algo como o que chamo de relação com a alteridade e a potência de si.

Apelando a Jürgen Habermas (1988) que defende a validade emancipatória de uma ação comunicativa, assim como

a Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992, pp. 13-21), que, com paciência professoral, nos alertam para a urgência do conceito, eu diria que qualquer imbricação fecunda entre a filosofia, a ciência e a arte – ora favorecendo, graças ao empenho de parte de nossa *intelligentsia*, uma configuração que talvez possa se tornar a nossa – não pode prescindir de nenhum dos dois. Impossível negar que, por vezes, uma impressão desagradável nos atravessa: a de que uma paralisia incômoda singra os empreendimentos filosóficos e artísticos de nosso tempo, não atingindo, contudo, com o mesmo espalhafato, os de cunho científico.

Até que ponto ela seria confiável? Se houvesse em curso tal marasmo do sentir e do pensar, ambos os espaços não estariam sendo vistos e tratados tão articuladamente entre si – o dos conceitos, que são matéria da filosofia, o dos afetos e perceptos, que são matéria da arte e vice-versa –, e entre eles e um terceiro, o das funções, que são matéria da ciência, apesar da imagem falsa de autossuficiência e inexorabilidade alardeada acerca dessa última.

Conquanto seja verdade que, a despeito dos boatos, nossas fabricações epistêmicas se mostrem instigantes, tais mistificações têm a ver com a onda de insegurança que nos assola: sobre o que seja realidade e o que ainda possam nos informar os signos acerca desse mundo indecidível – nascido menos da ilusão vital originária que de sua desconagração arbitrária. Sendo assim, não cabe dúvida do quanto é necessário diagnosticar o vácuo em que nos instalamos e no interior do qual parecemos – nós que, aparentemente, desaprendemos a ser morais e éticos – gravitar.

A ação comunicativa estaria, igualmente, no limiar de uma “neoantropologia”, ou seja, da oportunidade de se dispor de uma avaliação alternativa de nossos predicados principais, apoiada em algumas interrogações simples. Arriscando-me

um pouco, sugiro serem, no mínimo, três as que serviriam para catalisar uma afirmação (ou potência) de si frente à alteridade que, por seu turno, envolveria uma abertura para o (ou um salto rumo ao) outro e, finalmente, um investimento afirmador (em função de um conhecimento razoável de si e do outro) da relação, a saber: 1) a que devo me limitar?; 2) o que posso fazer além disso?; e 3) o que é ter uma ideia sobre algo ou em determinada situação? Elas se apoiariam em, respectivamente, três perícias no que tange à possibilitação didática de um refinamento do humano: 1) o senso de autocrítica; 2) o poder de superação; e 3) a capacidade de pensamento.

Sob essa ótica – e agenciados de maneira competente no que, de improviso, chamo de nossos espaços de convivência espontânea (família, trocas lúdicas, círculos de amizade, vizinhança) e de nossos espaços de convivência direcionada (instituições de ensino-adestramento, relações de burocracia, ambientes de trabalho) –, poderiam vir a favorecer a eclosão, na idade mais tenra, de um perfil “jovial-sensível-pensante”, espécie de imagem-referência para um futuro perfil “adulto-esclarecido-atuante”, segundo um procedimento de dinamização transindividual (de funcionamento simples, porém bloqueado por tiroteios de estupidez endêmica) imprescindível para uma repotencialização do tônus social.

O rosto possível

Diante do atual quadro sociopolítico, urge elaborar uma reflexão que esteja à altura de problemas tão sofisticados. Devem-se evitar atalhos óbvios (como o do comodismo) e becos sem saída (como os do ceticismo e do relativismo). Primeiramente, porque não resolvem nada e antes favorecem um confinamento psicológico que, reforçado pelo isolamento físico típico das megalópoles, inviabiliza qualquer chance

de ação solidária. De um modo ou de outro, tal quadro tem a ver com um mais amplo e abrupto: o do esquecimento con-finante com sua perda consequente de poder de intervenção e interlocução. Esquecimento de si e perda da capacidade de abertura para a alteridade, na esteira do afrouxamento dos regimes que, tradicionalmente, propiciaram a nossa marcha para a configuração de agora. Há, porém, uma segunda sensação incômoda no ar: a de que ninguém mais se dispõe a assumir as consequências de seus atos. Viveríamos, para valer, uma aventura fatal? Estaríamos hoje no plano inconsistente de uma “socialidade associal”, quase à deriva, entregue ao deus-dará?

É inegável que se trata de um quadro perturbador. Passeando pelas ruas, o *flâneur* (se é que se pode chamá-lo assim, tamanha a pobreza de sua experiência de contato) pós-utópico, longe de se deparar com olhares vivos e semblantes plenos de energia pulsante, tem a impressão de estar perdido entre mortos-vivos, em uma cidade-fantasma caótica e barulhenta, semelhante às de um desses *videogames* da moda. Jejum de pensamento e de sensibilidade, rostos que não são de outra maneira e que, feito máscaras insossas, já não manifestam qualquer indício de um *conatus essendi*, apatia que implica um enrijecimento iminente na aplicação da norma (maior vigilância, repressão, punição, intolerância).

Em um nível ainda microscópico, mas aferível, talvez um dos poucos aspectos positivos disso tudo seja um acolhimento parcial do diferente (apesar de isso se dar antes como uma possibilidade do que como uma prática, antes como uma intenção do que como um exercício). Por outro lado, sabemos que as diferenças, embora não sejam, em si mesmas, hierarquizantes, poderão sempre vir a sê-lo, desde que manipuladas com a dose correta de cinismo. Para tanto, vale a pena refletir sobre as relações entre as práticas e os discursos, atuando es-

tes últimos como uma cortina de fumaça (uma justificação de fundo ideológico) para nossas ações violentas.

Mais do que os regimes referidos, o que esquecemos e desperdiçamos hoje, na algazarra do “pós-tudo”, são suas histórias determinantes, suas lições esclarecedoras, quando deixamos, inexplicavelmente, que se embaralhem e confundam com ficções fabricadas ao bel-prazer, segundo os interesses daqueles que as engendram e ganham com isso. Não conseguimos nem sentir nem pensar, pois um hiato nos paralisa. Onde estamos? Onde está o outro? Sentimos que sentimos e pensamos que pensamos. Sentimos sem pensar e pensamos sem sentir. Na verdade, as sensações se dão como torpedos que nos atingem abaixo da linha d’água. O casco se racha e faz de nossos naufrágios pessoais uma questão de tempo. Já não nos conectamos com um “de fora” surpreendente. Já não nos permitimos construir realidades. Nossos pensamentos deixaram de conter arte. Viraram uma monotonia, uma fórmula desdobrável ao infinito. No mundo dos simulacros, sentir e pensar se deram as costas. Viraram o luxo de alguns e o desperdício da maioria.

Se considerarmos válida a afirmação de Giulio Carlo Argan de que,

quando [se fala] da morte da arte, [também se fala] do fim de uma experiência do mundo tornada possível por determinados meios, hoje, progressivamente abandonados e em cuja origem estão os sentidos postos, em parte, de lado pelas novas experiências estéticas (1980, p. 55),

o que dizer de sua situação no contexto das tecnologias avançadas, diante da hegemonia do binômio ciência-economia e suas marcas operacionais: a velocidade, a produtividade, a eficiência, a seriação e a objetividade? O que ela pode, enquanto

uma atividade criativa que é minada, absorvida e expulsa por um sistema produtivo e reprodutor de si? O que ela já não pode, diante das novas condições da pragmática mundana? O que ela ainda pode contra o ornamento (configuração repertorial da cultura), o consenso (problematização geral da linguagem) e o acordo (mania de neoliberação política)? Ou contra os três instrumentos (ou meios) tradicionais de codificação: a lei, o contrato e a instituição? (Deleuze, 1985, pp. 57-8). Enfim, o que pode ser feito para resgatar suas forças, no que diz respeito à atualização do presente?

Se pensar for criar, como quiseram Deleuze e Guattari (1992, pp. 27-47), e criar for resistir – e não se conformar com o “já dado” – às ritualizações, padronizações, burocracias e artifícios mais atrevidos do pensamento único, não restam dúvidas quanto ao poder de fogo privilegiado dos artistas: produzir (fazer e deixar a arte acontecer), fruir (ler as obras enquanto um fluxo autorrenovável de acontecimentos) e contextualizar (lidar com o que acontece como um procedimento sempre rearticulável). Eis também aí a natureza expressiva da comunicação: falar (e deixar falar), ouvir (e deixar ouvir) e agir (e deixar agir). O que se cria é um valor e uma intenção de fundo político, e ainda – e essa foi a principal contribuição das vanguardas históricas – uma dimensão e um alcance contra o instituído. Caberia sim à arte, agora mais do que nunca, revolver esse fundo e trazê-lo à tona. Trincar com ele as superfícies. Libertá-las de sua previsibilidade.

A boa questão de agora¹

A história da verdade – do poder próprio aos discursos aceitos como verdadeiros – está totalmente por ser feita.

Michel Foucault

O jeito humano de ser

Não há dúvida de que, nas últimas décadas, uma discussão que se tornou imperiosa nos meios pensantes do mundo inteiro é a que diz respeito aos reflexos – ontopsicológicos, socioculturais, poético-estéticos e econômico-políticos – dos avanços tecnocientíficos sobre o “jeito humano de ser”. Seja como for, trata-se de uma tentação difícil de evitar: na era das redes,² da virtualização³ e

¹ Artigo publicado originalmente na revista eletrônica espanhola *Espéculo*, n. 25, em nov.-fev. de 2003.

² Ver “Agentes em rede”, de Paulo Vaz (2004), e “Baudrillard in cyberspace: internet, virtuality and postmodernity”, de Mark Nunes (1995).

³ Ver “The political economy of virtual reality: pan-capitalism”, de Arthur Kroker e Michael A. Weinstein (2004), e “Virtuality and its discontents: searching for community in cyberspace”, de Sherry Turkle (1996).

dos simulacros,⁴ as técnicas estão por toda parte e se infiltram até em nossas frestas mais íntimas, redemarcando ali territorialidades e abalizando-se como os pressupostos efetivos – quase que como o parâmetro único – de nossas ações. De um modo ou de outro, jamais se esteve tão fascinado com a parafernália tecnológica ou, pior, se esteve tão à mercê da ordem turbulenta de suas derivações intrínsecas.

E esse fascínio é tanto – diante de um fenômeno que surpreende por sua alta capacidade de regeneração e revigoramento – que um número crescente de pessoas se entrega, de corpo e alma, a um jogo perigoso (de cartas marcadas) de instabilidade simbólica. Por um lado, é certo que mecanismos variados de formação profissional estão sendo ativados neste início de século, aumentando as expectativas de uma inserção justa no mercado de trabalho – do mesmo modo que a telematização da sociedade, em sua vinculação estreita com os termos atuais de interlocução propostos pela linguagem digital, altera os efeitos de superfície e as grandes categorias da subjetividade contemporânea. Por outro lado, também é certo que, como alertou Michel Foucault, um número crescente de dispositivos silenciosos de exercício da autoridade está sendo disparado no calor da hipertrofia do binômio técnica-poder (Killick-Moran, 2004).

Pondo um pouco de lado a questão de saber se, como sugere Pierre Lévy, esse quadro favoreceria a constituição libertária de uma humanidade esteada – em sua transição para uma sociedade dita tecnodemocratizada – por uma inteligência coletiva (Lévy, 1996a, pp. 7-20), é notório que novos paradigmas de aquisição de conhecimento e de constituição de saberes alimentam as expectativas relativamente à chegada de uma era (enfim?) marcada pela emancipação e pela consciência de si. Outros, ainda (que Friedrich

⁴ Ver *Eloge de la simulation*, de Philippe Quéau (1986), e *Simulacres et simulation*, de Jean Baudrillard (1981).

Nietzsche, de bom grado, associaria aos perfis do *profanum vulgus* e do *homo docilis*), vão além e quase que deixam, por conta disso, regular seu destino por aquela instabilidade, acreditando fazerem o que é certo. Afinal de contas, para eles, não resta dúvida de que o tema da superação das limitações humanas pela sofisticação técnica é, de fato, o assunto dos assuntos, a discussão onipresente, a coqueluche de agora.

É compreensível que alguns respirem aliviados diante desse momento emblemático em que, percorridos todos os degraus carcomidos da escada do progresso, se atinge a cumeeira, sendo razoável o regalo com isso. Seria o caso, quem sabe, de um otimismo fendido em duas mentalidades recorrentes, assemelhando-se o processo, para a primeira delas, ao apanhamento de uma sementeira iniciada não há muito, mas implementada com intensidade inegável e à custa de muita paciência, desprendimento e resignação. Já para a segunda, seria o caso de um acontecimento sinuoso e inexorável, de pouco adiantando qualquer aversão ou lamúria de nossa parte, pois ele se tem dado (e continuará a se dar) de qualquer forma, cabendo a cada um relaxar e aproveitar a positividade da situação.

A primeira mentalidade – qualificada, com conotações distintas, por posicionamentos tão antípodas, de esperançosa – não seria, na verdade, nem um pouco menos preocupante que a segunda, qualificada, dentro da mesma lógica de raciocínio, de resignada. E a coisa não pararia por aí, existindo uma feira de outras atitudes, também recorrentes, de aposta na inserção do elemento técnico-tecnológico no âmago de nossa existência, com destaque para a oportunista e a alienada (semi-invisíveis sob a lente míope “tecnofílica”, porém notórias sob a lupa hiperbólica “tecnofóbica”).⁵

⁵ Ambos os termos, apesar de sua recorrência e até popularidade leigo-acadêmica, se mostram precários. Trata-se de rótulos tão válidos quanto qualquer

O grande silêncio

Embora haja convicção, em relação a essas novas tecnologias intelectivas, de que seja imenso o seu potencial de transformação das subjetividades – ou até por isso –, o que importa no momento é que urge ir além do “como” (ou, o que dá no mesmo, da vertigem das narrativas fáceis e do júbilo das visões panorâmicas) e enfrentar questões mais ácidas e sisudas, que envolvam os malditos “por quê?” e “a troca de quê?” – malditos na época que corre, porém benfazejos em outras ocasiões –, quando se trata de avaliar com a sinceridade e a responsabilidade devidas uma questão tão vital quanto essa. Como não poderia deixar de ser, a influência da velocidade tecnológica sobre a educação e seu papel adequado na equação ensinar-aprender é um assunto que ainda desperta interesse na academia.

Seria em função disso que a questão exata de agora, a questão inevitável de agora, a boa questão de agora é a da técnica, sendo, por outro lado, equivocado pensá-la fora de um contexto amplo. Entretanto, mais do que sobre os saberes e as práticas – ou sobre os objetos (Lévy, 1996a, p. 7), enquanto resíduos seus amiúde surpreendentes e reluzentes –, deveríamos refletir sobre o alcance e o significado (assim como se faz

dos outros fabricados e despejados a rodo sobre nossos colos pela mídia, vazios em seu conteúdo e exagerados em seu alcance semântico. Autores pejorativamente classificados como “tecnofóbicos” (entre eles, Martin Heidegger, Jean Baudrillard e Paul Virilio), assim como “tecnofílicos” (Nicholas Negroponte e Pierre Lévy, por exemplo), graças a seus possíveis exercícios de futurologia e/ou ficcionismo científico, estão em verdade longe de sê-lo, desde que o que tem caracterizado suas falas são seus investimentos e marcações pessoais, mais ou menos enfáticas, de determinadas particularidades das questões que os movem. Seria um simplismo considerar pensadores de sua envergadura e com sua capacidade de engajamento intelectual como tendo posicionamentos acrílicos, gratuitos ou de má-fé, seja a favor ou contra qualquer coisa ou detalhe (ou estado) de coisa.

diante de um enigma e de suas tortuosidades imanentes) desse apreço acrítico-contagioso pelas tecnicidades, aqui chamado de projeto de normalização técnico-científica ou, melhor, de tecnicismo.

Deveríamos nos entregar a um mapeamento genealógico sobre o que move as suas seguidas desfigurações e reconfigurações. Antes de mais nada, é preciso determinar que forças estão sendo tensionadas no horizonte de tal contexto. Sabemos que em nenhuma outra situação histórica o capital cognitivo expressou tão bem a rivalidade posta em prática entre os sujeitos sociais multifacetados em sua interferência radical (contudo inaparente), não só na utilização epidérmico-cotidiana, como também no enraizamento imaginário (em nossas sensibilidades individual e coletiva) dos objetos técnicos (Simondon, 1958).

Não são poucas as configurações (ou, como prefere Lévy, os agenciamentos sociotécnicos) que os saberes tecnológicos podem assumir em uma determinada etapa de seu deslanche. É sabido que vivenciamos agora o mais agressivo e insolente daqueles momentos. Porém, quais seriam essas configurações? Seria viável determiná-las, levando-se em conta – como se faz necessário hoje, mais do que em qualquer ocasião anterior – que o caos e o acaso influenciam bastante esse processo? À medida que a consciência tecnológica amadurece, mais ela se dá (ou, ao menos, deve vir a se dar) conta da ingerência de ambos sobre os fatos. O que isso poderá representar? O que isso já representa agora para nós? Em que medida o tecnicismo – como um enredo explorado primacialmente pelos meios de comunicação de massa – poderá continuar nos desviando de uma reflexão correta sobre os seus usos e sentidos? A quem interessaria de perto a cruzada disseminadora da hipertrofia técnica? O anestesiamento gradual do pensamento discursivo pelas imagens resultará em quê? O que pensar da onda

planetária de virtualização e de seus resultados na esfera da sociocultura?

Essas são questões que devem ser prioritariamente levantadas – assim como outras, que, apesar de seu apelo menor, não devem ser desconsideradas –⁶ sobretudo, graças ao “distanciamento alucinante entre a natureza dos problemas colocados à coletividade humana pela situação mundial da evolução técnica e o estado do debate coletivo sobre o assunto ou, antes, do debate mediático” (Lévy, 1996a, pp. 15-25). A seu propósito, é possível dizer que várias vozes inteligentes, se contrapondo ao grande silêncio reinante, se antes não as colocaram, o estão fazendo agora e com a contundência devida.

Muito já se falou da ruptura apocalíptico-irracionalista-revolucionária sustentada pelos (pós-)filósofos pós-estruturalistas,⁷ cujas dicções têm se caracterizado pela eleição de um gênio maligno causador de todos os reveses que nos assolam. Seria o caso da “morte do autor” e da “textualidade do mundo”, exploradas à exaustão por Jacques Derrida (Levey, 1992), do “desaparecimento do real”, hipótese cardinal das propostas baudrillardianas (Melo, 1988), da “Teoria do Pânico”, de Arthur Kroker e David Cook (1986) e das “obras derivantes” e “peregrinações do sentido”, investidas pelo último Jean-François Lyotard (Norris, 1993; Sim, 1996), além do tema das interações entre a “velocidade maquínica” e o “aparato estratégico-logístico-militar”, e os “sujeitos individu-

⁶ Toda técnica é necessariamente boa ou má? Para além do reducionismo forçoso dessa dicotomia, poderia ela ser ambas, dependendo do contexto? Ou, antes, não sendo nada disso, encarnar um procedimento neutro? Deveríamos rejeitá-la em bloco ou, *a priori*, aceitar suas peculiaridades?

⁷ Particularmente, considero-os antes modernos tardios que pós-modernos. Mas essa é uma discussão longa e penosa, que merece uma abordagem, no mínimo, mais paciente e adequada. Para a obtenção de subsídios sobre o assunto, remeto ao meu livro *A vertigem da maneira: pintura e pós-vanguarda na década de 80* (Campos, 2002).

almente tomados” e o “estado político” na dromologia de Paul Virilio (De Landa, 1992).

Outra dessas vozes, a de Donna Haraway (1991) (historiadora da ciência e bióloga primatologista de formação), vê com bons olhos a erradicação da ilusão – arraigada em nossas cabeças modernas – das chamadas “técnicas neutras”, meramente “instrumentais”, uma vez que qualquer uma delas se daria em uma associação direta, velada ou não, com um contexto mais amplo, em parte determinando-o, em parte sendo por ele determinada. Segundo ela, assim como o homem se colocou no cerne (como fundamento integrante) de suas realizações, tudo o que ele vem realizando também passou a ser parte dele, a, necessariamente, compô-lo. O que significa, em outras palavras, que o homem se faz e desfaz na simultaneidade do que ele realiza e desrealiza, seja pela via técnico-tecnológica ou por qualquer outra.⁸

Sendo assim, é possível sustentar que, nas circunstâncias atuais, o fenômeno técnico desponta como bem mais do que um pormenor anônimo da configuração imaginal da sociedade, aquela na qual se delinearía a possibilidade de um interfazamento efetivo entre o homem e o universo. Por outro lado, também não parece restar dúvida de que a técnica é uma das dimensões mais representativas – queiramos ou não, lamentemos ou não – de nossa condição antropológica e de suas regras de autotransformação.

⁸ Deve ficar patente aí o afastamento intencional, por parte de Donna Haraway, de uma concepção cartesiana que pensa o sujeito como um ser (*res*) isolado, independente e fora do mundo por ele pensado (cf. dualismo cartesiano entre uma substância puramente pensante – a *res cogitans* – e outra puramente material – a *res extensa*). Na verdade, o homem deve ser considerado como sempre estando imerso no mundo (o “seu-nosso” mundo), produzindo nessa imersão a sua própria humanidade por meio das relações incontáveis e complexas que estabelece com seus semelhantes e diferentes, sejam esses “como” ele ou não.

A hibridização paulatina entre o dado humano e o inumano, entre o homem e a máquina, entre o estado de cultura e o de natureza agencia ou, quando nada, projeta codificações inéditas de condições de subjetividade e planos de subjetivação. A impregnação vertiginosa das facetas múltiplas da vida social pelas marcações frias do maquinismo generalizado, assim como por deslocamentos menos visíveis nesse sentido que ora ocorrem em nossa esfera intelectual, obriga-nos realmente a reconhecer a técnica como um dos motivos filosóficos e políticos mais importantes da atualidade.

A nossa própria compreensão do que seja o mundo depende crescentemente do que nos é transmitido e “permitido” pela mídia e pelas redes eletrônicas (o mais recente e eficaz, porque o mais dissimulado, de todos os meios de comunicação maciça).⁹ Porém, como analisar com um mínimo de firmeza as consequências de nosso contato íntimo com esse novo corpo sem órgãos, ainda por demais instável e imprevisível, que chamamos ciberespaço?

O erro do afastamento

O papel decisivo, dentro desse processo, dos meios de comunicação de massa é destacado por Gianni Vattimo, que, em seu livro *A sociedade transparente* (1991), oferece-nos uma diagnose vigorosa da situação, mesmo que sob um ponto de vista panorâmico por opção. Ali o *status quo* atual é caracterizado como o da emergência do que ele chama de uma “sociedade da comunicação generalizada”, sendo difícil negar que uma das ocorrências marcantes da contemporaneidade não tenha sido a proliferação dos meios técnicos de comunicação

⁹ Neste ponto, entro – tenho consciência disso – em rota de colisão com Pierre Lévy.

e, a partir dela, a consolidação simbólica de uma fileira de “neomitos”, como o da tecnicidade redentora.

O pensador italiano ainda sugere que quase tudo teria se tornado (como condição de visibilidade, de existência densa) um objeto ou um alvo de comunicação. Associando tal fenômeno (o da disseminação desenfreada da informação factual) com o da emergência dos pluralismos estilísticos típicos da condição pós-moderna, ele nos chama a atenção para a confluência estratégica entre o fim do colonialismo histórico, ocorrido no pós-Guerra, e o desenvolvimento acelerado dos sistemas de comunicação globalizada. Essa confluência teria resultado na viabilização de um cenário em que um número indefinido de micronarrativas está sendo implementado, o que significa dizer não só fabricado, mas também apurado e reforçado.

Como uma alternativa ao que Baudrillard chamou de orgia – “o momento explosivo da modernidade, o da liberação em todos os domínios, [...] [o da] assunção de todos os modelos de representação e de anti-representação” (1990, p. 9), que teria coincido com o período da grande expansão modelar do Ocidente e com a hegemonia de seu projeto megaimperialista –, estaríamos vivenciando um momento pós-orgiástico, em que

[percorrendo] todos os caminhos da produção e da superprodução virtual de signos, de mensagens, de ideologias, de prazeres, [estando] hoje tudo liberado, o jogo já feito, nos encontraríamos, coletivamente, diante da pergunta crucial: o que fazer? (Baudrillard, 1990, p. 9)

Os meios eletrônicos de comunicação, como não poderia deixar de ser, têm gerado alterações significativas em nossa sensibilidade. Passou a ser impossível não perceber de outra

maneira o mundo ao redor, segundo coordenadas muito frescas. Estamos nos referindo a próteses poderosas que não só nos permitem uma visão íntima e detalhada do real, como nos acenam com a possibilidade de brincarmos um pouco com isso, de recriarmos a própria realidade (convertendo-a em uma espécie de transrealidade ou, como prefere Baudrillard, uma hiper-realidade), segundo desígnios fascinantes: lúdicos, científicos, mercadológicos.

Refiro-me aqui, entre outras coisas, a um urdimento de simulações multiplicadas, multiplicáveis e multiplicantes, cujo impacto sobre a teoria e a prática pedagógicas não poderia trazer menos desconcertos. Não há como negar que certas alterações se prestam a nos excitar. A tendência é que as escolas saiam das salas de aula para se nutrirem e reforçarem (ou descaracterizarem?) em espaços onde o perigo residirá em sua capacidade de reproduzir identidades inteiramente reestruturadas de si mesmas e de seus personagens capitais.

Em meio a uma *blitz* de signos sem qualquer espessura (com destaque para os que a tecnologia propõe dela mesma), formadores e formandos, educadores e educandos, ensinantes e aprendentes vão perdendo a capacidade de dialetizar com as situações concretas e, enfim, a sensibilidade para a teorização. Isso se torna grave à medida que eles acabam não mais se percebendo como sujeitos produtores de sentido, e sim como meros decodificadores da burocracia tríplice da lei, do contrato e da instituição (Deleuze, 1985). Seriam como clones do grande código, que se descaracterizariam como educadores-pensadores, permitindo, para piorar a coisa, o aviltamento da própria cena formativo-pedagógica em sua acepção nobre e urgente de espaço de formação fundante.

Na esteira de Haraway, urgiria sim desconfiar dos rumores, plantados por alguns comunicólogos, de que, sendo uma *práxis* e um saber neutros, a técnica e a tecnologia só

não seriam positivas e emancipadoras se assim o quiséssemos e permitíssemos; de que sua influência deve ser medida por seu nível de uso (intensivo ou não) em sala de aula; de que elas são outro instrumento (dos mais poderosos, é claro) à disposição de professores e alunos. Como afirmou Michael Apple,

A nova tecnologia não se resume a uma simples reunião de máquinas e de seus respectivos softwares. Ela encarna uma forma [perigosa] de pensamento que, na prática, orienta uma pessoa a se aproximar do mundo de uma determinada maneira. Os computadores subentendem, portanto, maneiras de pensar que, sob as atuais condições educacionais, são primordialmente técnicas. Quanto mais as novas tecnologias transformam a sala de aula em sua própria imagem, mais uma lógica da técnica virá substituir o discernimento crítico, político e ético. O discurso na sala de aula se centrará na técnica [na forma] e não no conteúdo que, de fato, importa. Uma vez mais o “como” substituirá o “porque” (Apple, 1991, p. 75).

Diante desse quadro, resta perguntar: como deve proceder, enfim, um educador-pensador? O que vem a ser um, hoje em dia? Pois, mais do que nunca, se faz necessária uma tomada de posição por parte de todos os (indiscutivelmente) envolvidos, em maior ou menor grau – de bom grado ou a contragosto –, pela voragem informacional que vai tragando nossa capacidade de gerar e processar conceitos. O que poderá ele fazer que os educadores de sempre não puderam ou quiseram? Certamente não bastará se acomodar ao ramerrão simpático dos chamamentos do “como” e do “quanto”.

Precisamos voltar a adquirir o hábito do afastamento e, perfurando o problema como um aríete, acolher no branco da distância o que está ocorrendo perto demais, com cores em

demasia. Só assim será possível avaliar o poder de fogo desse outro desafio e compartilhar, ou não, de seus esquemas de demarcação. Por ora, não basta dizer: “eu não quero porque não quero ou devo aceitar isso”. Posta de lado a rigidez do fato, faltará ao educador-pensador – e não apenas em relação ao tecnicismo – produzir nessa hora enunciados seus e, voluntariamente, falar de si, sobre seus limites, desejos e paixões. Sem texto e discursividade, a educação é nada ou quase nada, um grão de areia na ventania da prática capitalista, inábil para desempenhar sua função formativa, decisiva para que a civilização volte a ter rumos.

Se a tecnologia estiver inexoravelmente no horizonte de nossa cultura, se ela for a nossa nova aurora – e ao que tudo indica já o está sendo, o será de qualquer jeito –, nem por isso deveremos aceitar seus excessos, cometê-los em seu nome contra nós mesmos, abrindo mão de conquistar direitos como se isso fosse natural. Mesmo que isso dê trabalho e demande uma sensação de fadiga, caberá aos que se propõem pensar (entre eles, repito, sem dúvida, o nosso educador-pensador) não um acolhimento fácil de devires instigantes, mas um enfrentamento duro de questões, um olhar quente e atento para as artimanhas glaciais do código.

O fascínio tecnicista¹

O futuro é o tempo em um conceito.

Emmanuel Lévinas

A cena tecnológica

De um modo geral, a polêmica em torno da influência das novas tecnologias sobre o processo educacional tem sido mal conduzida (para não dizer desperdiçada). A discussão vem, com frequência, se reduzindo a suas facetas menores (quase frívolas), deixando-se, muitas vezes, à margem o que importaria ser considerado.

Que essas tecnologias exercem um forte fascínio sobre a maioria de nós parece, sem dúvida, fora de questão. É o caso de um sentimento que se coaduna com a expectativa plantada pela mídia em nossas cabeças – em um nível, importa dizer, subliminar – acerca das incansáveis mutações e aper-

¹ Artigo publicado originalmente no livro – organizado por Teresinha A. C. Granato – *A educação em questão: novos caminhos para antigos problemas* (Petrópolis: Vozes, 2001, pp. 146-58).

feições sofridos pelo *corpus* tecnológico; de uma cena de sortilégios ou de uma espécie de folhetim cujo desenrolar vertiginoso de capítulos só nos tem reservado surpresas.

A impressão que fica é a de que o cotidiano (pós-)moderno já teria sido irreversivelmente contaminado por tais efeitos. Nós, ocidentais, bem rápido nos acostumamos a levar a sério demais os meneios do sobrevoo tecnológico. Na verdade, passamos a contar com eles para incrementar, dinamizar e até extrair sentido dos diversos aspectos de nosso código de (sobre)vivência (urbana). O alinhamento narcísico de diversos ideais, como o do rejuvenescimento orgânico, o do embelezamento corporal, o da segurança infalível e o da operacionalidade absoluta, tem marcado o papel legitimador que aquele sobrevoo, aos poucos, impõe sobre as práticas humanas com uma propriedade crescente e perigosa.

Como bem coloca Stephen Kerr, o problema é que, no exercício desse fascínio,

criamos uma expectativa constante de que ela [a tecnologia] fará diferença em nossas vidas e, particularmente, na educação. Vemos os seus efeitos como benéficos. Tendemos a vê-la como um fator de mudança e reelaboração constante do que veio antes. Quase que contamos com os aperfeiçoamentos tecnológicos em nossas vidas, desde a concepção de torradeiras mais eficientes e escolas e processos de aprendizagem mais efetivos ao rejuvenescimento de nossos corpos e à proteção contra os nossos inimigos pessoais (1996, p. 1).

Mas até que ponto seria adequado pensar assim, de forma setorizada, a tecnologia, como algo em si benéfico, como um processo que – em uma paródia perversa de Nietzsche –

jenseits von Gut und Böse,² se justificaria por sua aderência a um número surpreendentemente rico de domínios e aspectos vitais? Parece preocupante assumir que, se a usinagem tecnológica viabiliza ações antes consideradas improváveis, elas precisam ser, a todo custo, cumpridas.

A consideração do grau de aplicabilidade tem, infelizmente, antecedido qualquer ensaio ou predisposição à problematização. A esse propósito, é razoável concordar, com Kerr, que:

Em nossa cultura, o modo como a tecnologia é publicamente apresentada e considerada espelha [muito bem] essas convicções. A possibilidade de desenvolvimento e utilização de uma superinfóvia em âmbito nacional, da utilização de armas inteligentes na guerra no Iraque [e a probabilidade do incremento de seu uso no futuro] ou do emprego de uma variedade de tecnologias reprodutivas para levar casais inférteis a conceberem filhos foram apresentadas como eticamente inquestionáveis, cientificamente neutras, enfim, como opções [mais do que] desejáveis. As questões que nos são apresentadas como problemáticas com relação a essas mudanças (censura e questões de direitos autorais no que diz respeito à superinfóvia informacional, a possível falta de sensibilidade por parte dos comandantes, no caso das armas inteligentes, preocupação sobre se mães idosas podem ou não cuidar bem de seus filhos etc.) têm surgido para uma discussão pública mais ampla depois de a decisão preliminar de desenvolver uma tecnologia particular já ter sido tomada (1996, p. 1).

² Alusão à obra *Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft* (“Para além do bem e do mal: prolegômenos a uma filosofia futura”), publicada por Wilhelm F. Nietzsche em 1886.

O ritmo acelerado das mudanças tecnológicas trouxe, neste fim de século, fissuras profundas tanto para o *éthos* acadêmico quanto para a própria ecologia cultural. Uma das consequências desse processo nos meios intelectuais tem sido uma relativização profunda do conceito de realidade.³ Tal fenômeno vem gerando uma transformação radical no conceito de conhecimento, que, por sua vez, vem anunciando uma reorientação, não menos radical, do processo educacional, cujos direcionamentos futuros se revelam instigantes e indecidíveis.

Entre os posicionamentos mais razoáveis a respeito desse estado de coisas, pode ser destacado o de Kenneth Gergen (1999), que, denominando de “tecnologias de saturação social” (*technologies of social saturation*) aquelas principais responsáveis pela expansão e pela complexificação da conectividade social, assevera que:

Cada uma dessas tecnologias nos conduz a uma conectividade comunicativa – seja direta, simbólica e/ou vicária – com um domínio expandido de “outros”, com um número crescente e de perfil diversificado de [outras] pessoas por um tempo cada vez maior e com um conjunto crescente de interdependências, o que significa que estaríamos submetidos a uma exposição cada vez mais ampla de opiniões, valores, sensibilidades, memórias, personalidades, fantasias, estilos e convenções (1999, p. 1).⁴

³ Para Michael Heim, no elucidativo ensaio *The metaphysics of virtual reality*, “o ciberespaço [significa] bem mais do que um [simples] avanço na mídia eletrônica ou no campo do design de interfaces para computadores. Com seus ambientes virtuais e mundos simulados, o ciberespaço [se comporta como] um laboratório metafísico, uma ferramenta para o exame de nosso verdadeiro sentido [do que seja] a realidade” (1993, p. 82).

⁴ “Concentremos a nossa atenção, então, em um grupo específico de tecnologias do século XX que serviram para expandir, tornar complexo e enriquecer o potencial para a conexão social. Estou aqui me referindo ao desenvolvimento do telefone, do automóvel, do sistema nacional de estradas de roda-

O apego simbólico

Não resta dúvida de que, no interior desse leque matizado de tecnologias, o quinhão maior de prestígio ainda pertence aos computadores pessoais. Em torno deles, criou-se uma forte expectativa, que, já no início da década passada, marcou um desvio de interesse entre usuários e pesquisadores. Por outro lado, não se deve esquecer o incremento simultâneo da atuação, em termos do cotidiano escolar, tanto dos administradores e professores quanto dos pais e demais membros da comunidade.

A esse propósito, Kerr afirma ainda que:

Enquanto as primeiras tecnologias ou deram suporte ao *status quo* educacional (filmes, televisão, retroprojetores) ou o contestaram de modos que se revelaram potencialmente explosivos para as próprias escolas (instrução programada), a tecnologia computacional se mostrou mais eficaz que as tradicionais estratégias de ensino-aprendizagem. Ela foi logo associada a interesses econômicos (expectativa de emprego para recém-graduados, ancorada nas mínimas habilidades necessárias para uma entrada na era da informação), com o próprio orgulho da comunidade (“Nossa escola foi equipada com seis laboratórios em rede!”), com preocupações relativas a gênero, raça e classe social (“Pode uma minoria de

gem, do rádio, do cinema, da publicação em massa, da televisão, do transporte por avião a jato e dos sistemas de trânsito nas primeiras décadas, à bem mais recente explosão dos computadores pessoais, dos modems ([Nota do autor:] abreviação de MODulator-DEModulator, ou seja, de um dispositivo de conversão de sinais de áudio de um aparelho telefônico em sinais digitais e vice-versa, essencial em telemática, na interligação de computadores via rede telefônica), da transmissão por satélite, das redes internacionais de comunicação, do fax, dos camcorders, dos telefones sem fio e de uma multidão de subprodutos que, sutil e crescentemente, se insinuam em nossas vidas cotidianas” (Gergen, 1999, p. 1).

estudantes ter acesso a softwares que encorajam a ação e o pensamento críticos – enquanto opostos a um simples adestramento técnico – tanto quanto a maioria de seus colegas?”) e com imagens de novos tipos de sala de aula e novos tipos de escola (tecnologia a serviço da reforma, movimento em prol de novos tipos de relacionamento professor-aluno em salas de aula organizadas de novas maneiras) (1996, p. 2).

De uma forma ou de outra, o prestígio dos computadores permanece inabalável. Há aqueles que defendem a sua utilização, no nível prático e teórico, como um recurso didático essencial para o desenvolvimento definitivo, em termos de qualidade, dos processos de ensino-aprendizagem. Há os que festejam com positividade e otimismo surpreendentes a sua inserção no contexto de uma nova configuração das tecnologias intelectuais que permitirá (ou já permite) o fortalecimento de um pensamento crítico socialmente compartilhável ou de uma espécie de *inteligência coletiva*.⁵ Há ainda os que se contentam com a sua capacidade operacional de melhorar o desempenho cotidiano de nossos afazeres mais básicos.

Complementa Kerr:

Entre os administradores e os membros da comunidade com interesse pela educação, o fascínio pelos computadores foi expresso em termos de racionalização e incrementos de eficiência, pois se um computador pode permitir que uma secretária termine uma carta de modo vinte e cinco por cento mais rápido, deverá permitir que um professor incremente

⁵ Vale consultar, a propósito, os ensaios de Pierre Lévy *De la programmation considérée comme un des beaux-arts* (1992) e (com Michel Authier) *Les arbres de connaissances* (1993). Para uma discussão sobre os diversos posicionamentos de valor sobre o uso da técnica, das máquinas e, em particular, do computador, o mesmo pode ser dito em relação ao texto introdutório de Arlindo Machado em seu *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* (1993).

o que acontece em uma sala de aula na mesma proporção (1996, p. 3).

Já, para Michael Heim, a razão do fascínio exercido não só pelos computadores, mas também pela infografia⁶ e pelas redes computacionais, seria de ordem estética:

Amamos as superfícies simples, bem delineadas que os computadores geram. Amamos o modo pelo qual os computadores reduzem a complexidade e a ambiguidade, capturando as coisas em uma rede digital, vestindo-as com cores radiantes e cingindo-as com estruturas geométricas precisas. Enamoramo-nos com a possibilidade de controlar todo o conhecimento humano. O apelo de ver os dados estruturais da sociedade no ciberespaço – se começarmos com a visão de William Gibson⁷ – é semelhante ao de vislumbrar a metrópole de Los Angeles na mais profunda escuridão: um colorido vivo de potentes brasas incandescentes verdes e azuis com listras vermelhas acenando para que o viajante não se perca na escuridão fria. Somos como mariposas atraídas e, simultaneamente, amedrontadas pelas luzes, pois pode não haver nada detrás destas, nenhum lugar seguro detrás daquelas vastas estruturas animadas, a não ser os ardentes objetos do sonho e do desejo (1993, p. 82).

E erótica:

⁶ Galicismo empregado por alguns em lugar de “computação gráfica”.

⁷ Escritor cyberpunk de ficção científica, autor do emblemático romance *Neuromancer* (1984), responsável pela popularização do termo “ciberespaço” (*cyberspace*) que designa um espaço não físico ou territorial, composto por um conjunto de redes de computadores através das quais todas as informações (sob as suas mais diversas formas) circulariam.

[Na verdade] estamos à procura de um lar para nossa mente e nosso coração. Nosso fascínio com computadores é mais erótico do que sensual, mais espiritual do que utilitário. Eros, segundo o entendimento dos antigos gregos, se origina de um sentimento de insuficiência ou incapacidade. Enquanto o esteta se sente atraído pelo jogo do acaso e do galanteio, o amante erótico atinge uma satisfação que se situa além do desapego estético (1993, p. 83).

Seria o caso, mais do que um jogo de sedução, de um casamento mental com a tecnologia (*a mental marriage to technology*) (Heim, 1993, p. 82), de uma ocorrência interessante e importante demais para se discutir aqui (embora ainda se o faça pouco), em relação ao processo educacional. Também aí o uso circunstancial e ideal de recursos de natureza técnica, visando ao incremento qualitativo do ensino e da aprendizagem, assim como de suas estruturas de apoio, tem sido considerado como um dado transparente. A possibilidade (e o grau de desejabilidade) de se criarem sistemas de base tecnológica para dinamizar o ensino, a aprendizagem e a provisão dos serviços educacionais é vista como óbvia em si mesma. Mas até que ponto seria correta a atitude dos principais interessados na dinâmica do ambiente escolar – no caso, os corpos docente e discente, o estafe administrativo e as autoridades políticas –, tão “abertos à negociação” no tocante à possibilidade de se equipá-lo e reequipá-lo em termos de *hardware* e *software*, e contidos no tocante ao trabalho de ir além de uma simples consideração logística?

Desse modo, na maioria das vezes se diz “sim”, antes de se avaliarem e compreenderem os custos reais e o tempo, a adequação e as consequências de tal assentimento. As verdadeiras preocupações – insistentemente relegadas à indiferença do limbo – deveriam, ao contrário, remeter à instância sutil dos valores e das posturas. Em vez do clássico “isso faz (ou pode fazer) o

quê?”, talvez fosse mais recomendável um precavido “o que é isso?”. Em vez de um manjado “quanto isso custa?”, um surpreendente “isso me serve para quê?”, ou um atrevido “por que quero isso?”, ou, ainda, “de fato, eu quero isso?”.

Referindo-se à objeção de que “a evolução da informática não é adequada a qualquer tipo de debate democrático ou a decisões políticas” e que

a informatização das empresas, a criação da rede telemática ou a introdução dos computadores nas escolas podem se prestar a debates de orientação, dar margem a conflitos e negociações onde técnica, política e projetos culturais se misturam de forma inextricável,

Pierre Lévy alerta sobre como todo um projeto de informatização da prática escolar foi desperdiçado em seu país natal. Segundo ele,

Ao longo dos anos oitenta, quantias consideráveis foram gastas para equipar as escolas e formar professores. Apesar de diversas experiências positivas sustentadas pelo entusiasmo de alguns professores, o resultado global [foi] deveras decepcionante. Por quê? É certo que a escola é uma instituição que há cinco mil anos se baseia no falar/ditar do mestre, na escrita manuscrita do aluno e, há quatro séculos, em um uso moderado da impressão. Uma verdadeira integração da informática (como do audiovisual) supõe, portanto, o abandono de um hábito antropológico mais do que milenar, o que não pode ser feito em um punhado de anos. Mas as resistências do social têm bons motivos. O governo escolheu material da pior qualidade, perpetuamente defeituoso, fracamente interativo, pouco adequado aos usos pedagógicos. Quanto à formação dos professores, limitou-se aos rudimentos da pro-

gramação (de certo estilo de programação, porque existem muitos deles...), como se fosse esse o único uso possível de um computador! (1996a, p. 9).

E, ainda, que:

Foram tiradas lições das muitas experiências anteriores nesse assunto? Foram analisadas as transformações em andamento da *ecologia cognitiva*⁸ e os novos modos de constituição e de transmissão do saber a fim de orientar a evolução do sistema educativo em longo prazo? Não. Apressaram-se em colocar dentro de sala as primeiras máquinas que chegaram. Em vez de conduzir um verdadeiro projeto político, simultaneamente acompanhando, usando e desviando a evolução técnica, certo ministro quis mostrar a imagem da modernização e não obteve, efetivamente, nada além de imagens. Uma concepção totalmente errônea da técnica e de suas pretensas necessidades, às quais se acreditou (ou se fez acreditar) que era necessário se adaptar, impediu o governo e a direção da Educação nacional de impor fortes restrições aos construtores de material e aos criadores de programas. Eles não foram forçados a inventar. Seus comandatários parecem não ter entendido que a política e a cultura podem passar pelo detalhe de uma interface material, ou por cenários de programas bem concebidos (1996a, p. 9).

Quem sabe o problema mais enraizado, relativamente à utilização das novas tecnologias, seja o fato de que, após décadas de tentativa, elas – ou melhor, toda a parafernália propagandística que a envolve e celebra – ainda não nos con-

⁸ Expressão muito utilizada por Pierre Lévy, que significa a configuração de saber predominante em determinados períodos (cf., por extensão, a expressão “ecologia das mídias”).

venceram sobre sua eficácia em comparação com os métodos tradicionais? Tem sido assim pelo menos desde os anos 1920: após um primeiro momento de grande expectativa e euforia, se seguiram, sintomaticamente, outros de arrefecimento e decepção. Salvo casos isolados, em uma trajetória aventureira iniciada naquela época com o, então “revolucionário”, recurso didático à linguagem fílmica (e que já passou, entre outros, pelos recursos à radiodifusão, à televisão, ao Super-8, até chegar aos computadores pessoais e à disseminação acelerada da hipermídia contemporânea), o uso educacional das novas tecnologias antes acumulou malogros que sucessos.

Atitude e expectativa

Juana Sancho, em uma entrevista concedida por e-mail ao *Jornal do Brasil* (1998), assinalou como sendo três as atitudes possíveis diante da velocidade dos devires tecnológicos atuais: 1) uma apropriação direta e “feliz” da técnica (o que ocasionaria, segundo ela, “a transformação da vida em uma corrida atrás do novo”); 2) o rechaço puro e simples das tecnologias em uma tentativa assumida de ficar fora (ausente) do processo; e 3) a consideração dos processos como um desenvolvimento consequente de habilidades que permitiriam o acesso e o controle das tecnologias e de seus efeitos.

Essa visão é, de certa forma, compartilhada por Nicholas Burbules e Tomas Callister Jr. (1999), para quem “as discussões contemporâneas sobre o uso educacional da tecnologia vêm levantando as questões erradas – ou, em termos mais precisos, estão levantando questões importantes de maneira errada e estéril”, sendo a sua expectativa

elencar algumas dessas maneiras erradas pelas quais as questões tecnológicas têm sido tipicamente estruturadas, explicar

por que [eles pensam] que essas [também] são estéreis e [ainda] propor um diferente modo de pensá-las, particularmente, no contexto educacional (1999, p. 1).

Ambos, a exemplo de Sancho, submetem a um crivo crítico as principais versões (também diagnosticadas por eles como sendo três) do que chamam “sonho tecnocrático” (*technocratic dream*). A seu ver, os posicionamentos acerca das questões tecnológicas na educação vêm constelando-se em torno das seguintes posturas: 1) a daqueles que consideram o computador como uma autêntica panaceia (*computer as panacea perspective*); 2) a daqueles que o consideram como uma ferramenta simples e inocente (*computer as tool perspective*); e 3) a daqueles que o consideram como, bem mais do que isso, uma ferramenta (aqui, talvez, coubesse melhor dizer dispositivo) tendenciosa (*computer as non-neutral tool perspective*).

Também, a exemplo de Sancho, não deixam de enfatizar que uma das questões mais urgentes suscitadas pela cotidianização veloz do elemento tecnológico é a que diz respeito à própria sobrevivência (e não nos termos ditos “clássicos”) do agenciamento educacional. De fato, dentre as vantagens potenciais do uso do computador na sala de aula está a descharacterização desta última e de todos os elementos (quadros de giz, mesas, carteiras) e personagens (professores, alunos) habitantes tradicionais de sua paisagem.

Sob essa ótica, como eles bem salientam,

Os computadores podem [de fato] ajudar a aliviar classes superlotadas; os computadores podem [também] aliviar a carga excessiva de trabalho do professor; [mas também] os computadores podem tornar desnecessária [e descartável] a própria presença dos professores (1999, p. 1).

Entre as três atitudes-perspectivas referidas acima, a terceira aparenta ser, sem dúvida, a mais aconselhável, por seu maior equilíbrio e sensatez. Entre outras coisas, ela permite que sejam consideradas tanto as aplicações – enfatizadas pelos partidários da primeira atitude e, na mesma proporção, descuradas pelos da segunda – quanto as implicações do processo, viabilizando assim a efetivação de uma contracorrente não radical e crítica desse deslumbramento tecnológico hoje tão sem amarras.

Ao menos a princípio, não parece haver o que possa colocá-la em xeque, uma vez que, após as lições frankfurtiana e pós-estruturalista, ficou complicado, segundo as palavras de Sancho,

desvincula[r] o conhecimento de sua aplicação, [de] suas implicações políticas, econômicas e éticas [...] em um mundo em que a divisão do trabalho [e sobretudo do saber, do poder e da riqueza] é cada vez maior [e em que] formas de saber, valores e visões de mundo são priorizadas em detrimento de outras (1999).

Ainda mais sabendo-se que “as tecnologias, despojadas de seu contexto de produção, de sua ideologia e de seus aspectos éticos são vendidas como soluções dos problemas da produção, do desenvolvimento, e para a realização da igualdade e da justiça” (Sancho, 1998).

Esse não é, contudo, o posicionamento de Burbules e Callister Jr., que veem na terceira atitude-perspectiva uma variante (decerto mais sutil) do velho “sonho tecnocrático”. Ancorada, a seu modo de ver, “em uma distinção clara entre a concepção de uma ferramenta e os usos a que esta se destina” (Burbules e Callister Jr., 1999, p. 3), tratar-se-ia aqui, ainda, da preservação de uma mentalidade que eles chamam de “custo-benefício” (*cost/benefit framework*) ou de “meios e fins” (*means and ends mindset*). Para eles:

A perspectiva do computador como uma ferramenta não neutra representa, no máximo, uma transição em relação à mentalidade tecnocrática em sua afirmação de que as pessoas [agora] não apenas utilizam novas ferramentas para viabilizarem velhos propósitos de modo mais eficiente ou efetivo. As novas ferramentas [potencialmente] poderiam [e deveriam] levar as pessoas a conceberem propósitos com os quais antes nem sonhariam (1999, p. 3).

Não querendo estender além da conta essas considerações e já preparando o seu arremate, importaria (retomando as linhas iniciais deste ensaio), de fato, considerar com maior atenção, no debate em torno do impacto das novas tecnologias sobre o processo educacional, os aspectos dialéticos do processo. Se o *establishment* apresenta a relação entre meios e fins (ou entre custos e benefícios) como a única coisa digna de atenção no jogo tecnológico (e, portanto, quase como um argumento justificável por si), pensar além da tecnocracia (a opção mais dignificante para um educador-formador-pensador) significaria tentar desconstruí-la, desmistificá-la, enxergá-la como o que ela é: o produto de uma formação cultural e histórica tão circunstancial e relativa quanto qualquer outra.

Ainda segundo Burbules e Callister Jr.,

[Só] uma perspectiva mais dialética levaria em consideração a interpenetração entre as concepções individuais de meios e fins, cada uma dessas sendo continuamente reconfigurada à luz da outra. Isso significaria olhar as novas tecnologias não como inovações que permitiriam às pessoas fazer coisas antes sequer imagináveis, mas como dispositivos reconfiguradores delas mesmas enquanto agentes de suas relações interpessoais, de sua percepção do tempo[-espaço] e da velocidade, de suas expectativas da previsibilidade etc. – todas dimensões

capazes, enfim, de dinamizar as mentalidades (hoje tão engessadas por conceitos cientificistas) sobre os meios e os fins, os propósitos e a eficácia (1999, p. 3).

Se o educador, no ápice do tiroteio midiático, conseguir se conscientizar (e conscientizar seus pares) acerca da validade dessas atitudes, certamente qualquer nova tecnologia será bem-vinda (como, aliás, tem sido, até certo ponto, dentro de um contexto de marcações de expectativa). Desfeito o imbróglio do fascínio fácil, restará não somente a ele, mas a todos, a chance de tirar um proveito mais lúcido das possibilidades emancipatórias que, a partir delas (e de uma forma inédita), se abrirão no fazer e no pensar. A partir daí, não será difícil – melhor fazendo o pensar e melhor pensando o fazer – pensar e fazer um mundo que, se novo não for, ao menos em nosso imaginário estará pronto para sê-lo.

A arte como o “outro” da filosofia¹

Um discurso indiscernível

A virulência de Gilles Deleuze em relação às formas canônicas da modernidade (não apenas a dele, mas a de todos os outros brotos da geração pós-68 francesa) não se deve tanto à marca nietzschiana de seu pensamento quanto a uma índole de reacionismo regional – característica das últimas três décadas – que se convencionou (e que ainda alguns poucos insistem em) chamar de pós-modernismo. Na esteira de convicções mais ácidas, como as de Fredric Jameson (1996), não é difícil reconhecer que um pensador como ele – que amiúde trabalha com os conceitos alheios, incorporando-os mais do que os citando (e atingindo, por vezes, o nível da própria indiscernibilidade) – se revela um dissolutor típico das “velhas categorias de gênero e linguagem” (1996, p. 112). Sob essa ótica, Deleuze seria um representante legítimo do que o intelectual norte-americano entende (pejorativamente) por teoria contemporânea (*contemporary theory*), a saber:

Uma espécie de escritura, [...] que é, ao mesmo tempo, todas e nenhuma dessas matérias (ciência política, sociologia,

¹ Artigo publicado originalmente na revista *Poiesis*, n. 1 (EdUFF, 2000, pp. 37-45).

crítica literária), [tendo] esta nova espécie de linguagem sido associada, em geral, à França ou à teoria à francesa e se difundido, amplamente, marcando o fim da filosofia enquanto tal (1996, p. 113).

Justamente por apontar para

uma nova falta de profundidade, que se vê prolongada tanto na teoria contemporânea quanto em toda essa cultura da imagem e do simulacro; um conseqüente enfraquecimento da historicidade, tanto em nossas relações com a história pública quanto em nossas novas formas de temporalidade privada, cuja estrutura “esquizofrênica” (segundo Lacan) vai determinar novos tipos de sintaxe e de relação sintagmática nas formas mais temporais da arte; um novo tipo de matriz emocional básico – a que denominarei de “intensidades” – que pode ser melhor entendido se nos voltarmos para as teorias mais antigas do sublime; a profunda relação constitutiva de tudo isso com a nova tecnologia, que é uma das figuras de um novo sistema econômico mundial (1996, p. 32).

Outros representantes destacados daquela geração são Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida e Clément Rosset, que também propugnaram em seus textos um discurso que deu expressão conceitual a temas até então explorados prioritariamente em outras áreas de saber. Apesar de suas diferenças flagrantes, todos enfatizaram o caráter fragmentário, heterogêneo e plural da realidade, negando ao pensamento humano a capacidade de obter uma explicação objetiva dela e reduzindo o seu suposto portador – o sujeito monolítico de ascendência cartesiana – à condição de um emaranhado incoerente de impulsos e desejos sub- e transindividuais.

Graham Burchell (1984), aludindo a um dos romances de Michel Tournier,² nos fala sobre seu projeto audacioso de conceber “o equivalente literário daquelas sublimes invenções metafísicas que são o *cogito* em Descartes, os três tipos de conhecimento em Spinoza, o esquematismo transcendental de Kant, a redução fenomenológica em Husserl” (1984, p. 43). Mal comparando as ambições de Tournier com as de Deleuze, é possível visualizar, no que diz respeito ao último, um projeto-antípoda que rastrearía um sucedâneo filosófico para certos operadores de duplicidade tão comuns na arte contemporânea, com destaque óbvio para a montagem, a acumulação (*assemblage*) e seus matizes semânticos, de Pablo Picasso e Kurt Schwitters a Jean Dubuffet e os artistas pop (Buchloh, 1982).

O princípio-colagem³ – do qual o texto deleuziano é amplamente devedor – manifestou-se nas principais correntes de vanguarda e pós-vanguarda deste século, sobretudo, mediante as estratégias da apropriação e da citação (Payant, 1979). Originada no seio dos apontamentos cubistas e dos “antiapontamentos” dadás (não se pode esquecer o implemento definitivo obtido nos anos 1960 com a arte objetual), uma de suas aplicações mais originais e instigantes parece, sem dúvida, localizar-se nessa prática escritural que poucos implementaram tão bem quanto Deleuze, para quem

a pesquisa de novos meios de expressão filosóficos foi inaugurada por Nietzsche e deve ser continuada em relação com a renovação de algumas outras artes, como, por exemplo, o teatro e o cinema. A esse respeito, podemos desde já colocar a questão da utilização da história da filosofia. Parece-nos

² *La vent paralet* (1977).

³ Para maior detalhamento do conceito, vale a pena conferir o estudo de Simón M. Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto: las artes plásticas desde 1960*, (1974, pp. 187-203).

que a história da filosofia deve desempenhar um papel bastante análogo ao de uma colagem em uma pintura. A história da filosofia é a reprodução da própria filosofia. Seria preciso que a resenha em história da filosofia agisse como um verdadeiro duplo e comportasse o máximo de modificação própria ao duplo – imagina-se um Hegel *filosoficamente barbudo*, um Marx *filosoficamente glabro*, do mesmo modo que uma Gioconda bigoduda. Seria preciso descrever um livro real da filosofia passada como se fosse um livro imaginário e fingido (Deleuze apud Machado, 1990, p. 15).

O esquadrinhamento desse princípio poético pode, por outro lado, proporcionar uma diagnose interessante da sensibilidade pós-moderna (que, por seu lado, permitiria a sedimentação de uma visão mais sóbria das perplexidades simbólicas do tempo presente), atravessada por uma pulverização discursiva, pelo declínio definitivo da representação (com o esfacelamento aparente do megaeixo platonizante da cópia-modelo) e pela anomia linguística.

O impulso alegórico

Eivada de metatextualidade, a obra de arte pós-moderna demonstrou ser de fato eminentemente alegórica e submetida, portanto, a uma estruturação de referências cruzadas. Após um ostracismo de quase dois séculos (quando quase chegou a ser considerada uma aberração estética), a alegoria voltou a ocupar o centro das atenções. Na opinião de Craig Owens, toda a arte (na verdade, toda a sensibilidade) contemporânea possuiria um incontestável tom alegórico que se manifesta, entre outras coisas, em uma tendência opressiva a reativações do passado e da história (Torres, 1986) (bem visível, em um primeiro momento, na prática arquitetônica) (Jencks, 1989).

Em um ensaio estratégico (Owens, 1989), ele buscou avaliar essa tendência emergente e determinar o alcance de seu impacto na teoria e na prática das artes visuais.

Se concordarmos, com Owens, que “a alegoria se verifica cada vez que um texto tem o seu duplo em outro” e que “na estrutura alegórica um texto é lido através de outro, por muito fragmentária, intermitente ou caótica que possa ser sua relação: o paradigma da obra alegórica [sendo], pois, o palimpsesto” (Owens, 1989, p. 204), o que não pensar das “pilhagens” conceituais empreendidas por Deleuze? Parece razoável afirmar que a obra desse pensador seria igualmente movida pelos dois impulsos fundamentais da alegoria por ele referidos: “a convicção do afastamento do passado e o desejo de resgatá-lo para o presente” (Owens, 1989, p. 204). No que procura desmontar a história da filosofia, perspectivando-a (enunciando por detrás de pontos de vista “insuspeitos”, a presença fossilizada do platonismo), ela se encaixaria como uma luva neste momento vivido pelo Ocidente, desde meados do século passado: o da “irrupção quase obsessiva da memória” (Campos, 1991, p. 49).

Sob essa ótica, o projeto deleuziano de “desnaturalização” do pensamento se tornaria mais do que inteligível:

Agora a explicitação do ponto de vista permite denunciar a artificialidade do enunciado: o primado passa a pertencer à enunciação, ao ato que intervém, à natureza antinatural da linguagem, à vontade, ao desejo, à liberdade: momento de utopias e vanguardas; momento também da ressaca pós-moderna (Campos, 1991, p. 20).

Para um pensador como Deleuze, urge deixar que os mecanismos do objeto falem por si mesmos. Não se deveria interpretá-los, mas narrar suas equivalências “anatômicas”.

O ato interpretativo pressuporia uma amarração de forças, a presença chancelar da intencionalidade e, obviamente, do jogo representacional com o apresamento dos predicados “selvagens” do objeto pelo ramerrão fundacional do sujeito, não sendo nada difícil constatar a amplitude⁴ do gesto interventor (notável não apenas em seus livros dedicados ao outro, mas, sobretudo, nos trabalhos de produção pessoal).

O princípio-montagem

A prática deleuziana da montagem indicia, juntamente com a apropriação e a exploração poética do acaso⁵ (esta última visível especialmente nas conexões heterogêneas e na crítica da lógica da interpretação tão recorrentes em seu *theatrum*), uma influência forte do dadaísmo⁶ – não se furtando Deleuze em expressar (nem sempre explicitamente) aqui e ali sua admiração pelas chamadas vanguardas históricas –, assim como do cubismo e da arte abstrata, triunvirato esse que, efe-

⁴ Digo amplitude porque tal fenômeno tem ocorrido não só no campo filosófico (nesse âmbito, Gilles Deleuze pode ser tranquilamente apontado como um pioneiro), mas, em geral (ou em especial), no âmbito dos códigos então (auto)rotulados de pós-modernos.

⁵ A ênfase do acaso como metodologia poética se revela na escolha de personalidades como Marcel Proust, Franz Kafka – a literatura “menor” deste último, muito mais um modo de afirmação de existência do que qualquer outra coisa, deveu-se a um estado de total desenraizamento e marginalidade entre os tchecos e os não judeus de seu tempo – e Francis Bacon, todos marcados por um estilo “rizomático” de composição (autoconstituído por espalhamentos não hierárquicos).

⁶ A propósito dessa influência, cumpre destacar ainda os pontos de coincidência existentes entre os procedimentos de Gilles Deleuze e os de Kurt Schwitters – o solitário representante do dadaísmo em Hannover –, cujas pretensões construtivistas marcaram um linha estilística das mais vigorosas (porque frutificante) em relação à posteridade. Um forte indício da filiação deleuziana a essa poética do “acaso-construção” seria, por exemplo, a relação – no nível lógico-estratégico – entre os *Merzbauen* do artista alemão e o conceito de esquizoanálise (ou de uma ciência das multiplicidades) como agenciado em *Mille plateaux – capitalisme et schizophrénie*.

tivamente, vitalizou sua *poiesis*.⁷ Em função disso, ao longo de suas leituras, ele se comportou como bem mais⁸ do que um filósofo – contrapondo-se àqueles que o tratam (ou julgam) “apenas” como um filósofo (o que, no caso, tecnicamente, ele é, por ter sempre privilegiado, em sua reflexão, os enredos filosóficos) – que se serviria de saberes não filosóficos para tão-somente “fazer” filosofia.

Por outro lado, também quanto à inserção de seu pensamento no ideário contemporâneo, Deleuze pode ser considerado um nome de destaque na chamada pós-modernidade filosófica (ajeitado que foi, meio a contrapelo, pelos acadêmicos norte-americanos no interior da maleta epistemológica desconstrucionista ou pós-estruturalista, ou engavetado, simplesmente, no buraco sem fundo da “literofilosofia”, como preferem alguns marxistas revisionistas e habermasianos “esperançosos” daqui e de lá) (Merquior, 1985).

Há, sem dúvida, vários traços comuns entre as propostas desses pensadores. A começar por seu nietzschianismo de fundo (o que explicaria, a princípio, a simpatia pelo poético – no caso de Derrida, acirrada por seu elã heideggeriano –

⁷ Cf. pontos de coincidência entre a arte processual – com destaque para os processuais “objetos mofados” (*Schimmelobjekten*), modalidade tardo-moderna de arte neodadaísta, do alemão Diter Rot – e a ideia de caos como é trabalhada em *O que é a filosofia?*. Acrescente-se a isso a ideia da coisa sem sujeito, à deriva, entregue à própria singularidade (a exploração do casual – com fins construtivistas ou não – foi uma das marcas registradas da arte do século XX). Outro elemento a ser considerado é o próprio vocabulário deleuziano extremamente plástico-imagético e estreitamente vinculado à tráfada dadá-surrealismo-abstração: decalcomania, linha de fuga, máquina.

⁸ Digo mais não no sentido obviamente qualitativo, mas em outro mais contundente (sedimentado por uma linhagem de pensadores-artistas minoritária – à qual pertenceriam Joseph Beuys, Michael Tansey e Michael Snow – bem visível no seio da contemporaneidade pós-moderna) que implicaria a prática da transgressão, do excesso, da desconstrução dos códigos. Dentro dessa linha de raciocínio, é possível considerar Andrei Tarkovsky e Peter Greenaway mais do que “simples” cineastas; e Paul Klee e René Magritte, mais do que “simples” pintores.

presente, em maior ou menor grau, em todos eles). No caso específico de Deleuze, a marca protodadá de seus procedimentos de criação seria um indício de que os que foram assumidos pela arte do pós-guerra, ainda filiada àquela matriz estética – especialmente nos anos 1960 e 1970, mas também, graças ao concurso da alegoria, nos anos 1980 e 1990 – de forma alguma deixaram de ser modernos.

Em síntese, a presença ativa de tais procedimentos no pensamento deleuziano – assim como na arte objetual, na arte processual, na arte ambiental, na arte conceitual e mesmo nos chamados pós-conceitualismos – seria uma evidência legítima de que, não somente no campo das artes e do pensamento, não se justifica a conversão da querela enfadonha entre antigos e modernos, atualmente camuflada pela mídia e pelo mercado (e por amplos setores da crítica), em outra entre modernos e pós-modernos, havendo nos ares bem mais que um novo agenciamento de sensibilidades.

Entre os signos benignos dos tempos atuais (deixemos, por ora, de lado os malignos), destaca-se o modo sutil pelo qual o pensamento tem lidado consigo mesmo. Creio serem Deleuze e Félix Guattari – principalmente em *O que é a filosofia?* – os que tangenciaram melhor o nervo da questão. Por outro lado, repito, digo “novo” sem que, a rigor, haja muita novidade no processo. A usinagem da disrupção codificada por Nietzsche – seu grande semeador e difusor – já vinha sendo exercitada, ao longo (e a partir) da segunda metade do século XIX, por vários artistas ainda em pleno seio do chamado pós-romantismo.⁹

⁹ A definição de beleza como encontro de heterogêneos, legada à posteridade por Lautréamont – um desses exercitadores –, é um importante indicativo da energia que veio nutrir uma poética em cujo centro se situa – como sua mais legítima usina – a dinâmica do acaso e da força, da multiplicidade e da implosão, da *trouvaille* e do encontro, tão capital para o antiestilo dadá e a

Comportando-se como uma interface instigante de saberes, a usina conceitual deleuziana consegue captar vagidos filosóficos nos textos mais inesperados. Antes de fazê-lo, contudo, “extrai”, “racha”, “recolhe” o que resulta (como os líquidos que minam) da violência do ato. Gesto simultâneo de esvaziamento e preenchimento, ela arrisca narrar uma história infantil, ou um romance, ou, mesmo, conceber uma tela, ou montar uma sequência visual, apenas, com conceitos.

Desviando suas linhas pré-existentes, enriquecendo-as com a invenção de novas imagens mitológicas, de novos modos de ver, sentir e pensar. Da filosofia ao romance e de novo à filosofia. Literatura, arte e ciência não requerem que a filosofia venha provê-las com uma fundação que, a princípio, elas não poderiam prover a si mesmas (Burchell, 1984, p. 44).

Importa inventar e criar – alucinadamente – em uma época em que isso se tornou uma urgência orgânica. Importa fugir a todo custo do abraço letal da reprodutibilidade enquanto lei. “Filosofia e arte existem (e persistem) ao longo uma da outra como meios de invenção distintos” (Burchell, 1984, p. 44). Às iniciativas de determinados artistas – como a de René Magritte, já tão brilhantemente esquadrinhada por Foucault (1991) – de “pensar pela imagem” – processo em que a obra funcionaria como um espaço visual de reflexão – Deleuze contrapõe seus “atos de pensamento sem imagem”, engajados em um projeto amplo de reversão. Assim também fez, entre outros, Marcel Duchamp, com seu deboche *ready-made* – ao mesmo tempo lente estética e ato messiânico de

estratégia deleuziana de pensamento. Vale conferir, a propósito, os ensaios de Marjorie Perloff, *The poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage* (1981); e de Charles Russell, *Poets, prophets and revolutionaries: the literary avant-garde from Rimbaud through postmodernism* (1985).

antinomeação, operador de uma leitura igualmente intersticial e erudita, parida no choque do entretexto.

A arte, a queda, a diferença¹

*O real não é verdadeiro, ser já o
contenta.*

Henri Atlan

Um salto de reviver

Nada morre em termos de arte. Ou, ao menos, morre totalmente, já que um pouco de morte, pensando bem, integra o movimento de vitalização daquilo que não cessa de “morrer”, visando “reviver” de outra maneira. Ocorre que é difícil vislumbrar uma separação possível entre a arte e a vida. Como afirma Gilles Deleuze: “o fundamental é como se fazer aceitar pelo movimento de uma grande vaga, de uma coluna de ar ascendente, ‘chegar entre’, em vez de ser origem de um esforço” (1992, p. 151). Sob essa ótica, só morreria o que teve uma origem, o que partiu de um ponto só para chegar a outro, em um retorno franco às abstrações, pois a arte dormita, hiberna, se desativa, para, em seguida, em um movimento

¹ Artigo publicado originalmente na revista *Poièsis* (EdUFF), n. 5 (2000, pp. 109-18).

rude – um tipo de pirueta com ares circenses –, reassumir suas linhas de fuga, segundo a lógica das necessidades de um momento dado.

É nesse sentido que os artistas se empenham em, meio que inutilmente, garantir a continuidade de um itinerário de autodescoberta que ora afasta (desobriga) ora aproxima (compromete) a obra em relação a uma concretude que, por seu lado, corrobora tais situações. É sabido que, hoje, eles procuram dentro de si – de seus pensamentos e sensibilidades – uma senha magna para seu ofício que os manteria empenhados aos seus motivos, depois de séculos à mercê oscilatória dos jogos práticos dos extratos humanos que os amarraram à sobredeterminação das demandas e utilizações.

A história da arte aponta para outra história – a da eficiência instrumental das obras: úteis para os xamãs na consecução da ilusão mágica da garantia de sobrevivência; para os sacerdotes, no convencimento grupal de que a interlocução e a negociação seriam sempre viáveis, se intermediadas pelos homens certos com os deuses altíssimos; para os déspotas, na docilização da maioria frente à autoridade transcendental de líderes divinamente apontados; para os burocratas religiosos, em suas tentativas de territorialização geral do poder em nome da salvação e do aperfeiçoamento das almas pela via dos ritos e dos mitos; para os burgueses operosos, como dispositivos legitimadores de uma rostitificação inédita – libertária, tolerante – do exercício disciplinar; enfim, para os especuladores do capital, ao se verem convertidas em moeda forte, graças às artimanhas de narrativas convincentes sobre a inofensividade de seu talento para a conversão dos corpos e almas em corpos belos e almas boas.

O convívio com o caos continuará sendo uma constante no meio artístico, já que a compensação pelas perdas históricas será lenta e essa busca do tempo perdido terá, tão cedo, um

fim. Até lá, a música se aproximará ainda mais dos ruídos, a pintura das rasuras, a escultura da amorfia, a literatura da gagueira (quem sabe, da afasia) e a poesia da indefinição verbivocovisual. É claro que nada estará, nesse ínterim, morto ou morrendo, mas se preparando para um outro salto de reviver.

Aqueles que ficarem atentos ao processo e reunirem informação, paciência e perspicácia suficientes para assimilar suas gradações, poderão, à frente, descrever, melhor do que a maioria, a configuração que, hoje, sob a forma provisória de um “vazio primordial”, faz com que se tenha a impressão de serem as artes meras garatujas no horizonte. Estarão desobrigados, portanto, de assumir, como alguns de nossos melhores críticos e especialistas – a não ser açodadamente –, o papel improvisado e desastrado de adivinhos e profetas.

Projeto e dissidência

Seria um erro destacar sob essa ótica o acontecimento das vanguardas – o impulso de “estar à frente” de seu tempo, a vontade de “ir além” das fronteiras estabelecidas (pelos outros, seus contemporâneos) em termos artísticos ou não –, da fome epistemológica que caracterizou, a partir de meados do século XVIII, tanto o pensamento da *Aufklärung* quanto as posturas contrailuministas. Foi tal fome² de poder saber contra os excessos do dogma que conduziu os artistas ao empreendimento utópico de um admirável mundo novo, de modo a, depois de tê-lo “compreendido”, aprender a lidar com ele, mediante o desenvolvimento de técnicas de extração eficaz de suas possi-

² Amparada por uma expectativa de constituir, outra vez, o sentido em um primeiro estágio, dentro de um circuito mais previsível – o das vanguardas históricas europeias de início do século XX – e, depois (hoje ainda), em outro, ao contrário, mais derivante – o dos vanguardismos euro-americanos do pós-guerra.

bilidades ontológicas e de um grande programa de reagenciamento discursivo.

Após terem investido em uma separação seletiva dos saberes – àquela altura (esquina do século XVIII com o XIX), já suficientemente discernidos – que acabaria fomentando a mesma estratégia, em termos estético-artísticos, ou seja, conduzido ao purismo propagandístico de vários grupos disruptivos, pintores, poetas, escultores e arquitetos apostaram em um esgarçamento epistêmico pela via da experimentação e da transgressão. Foi depois desses dois primeiros passos que se tornou viável a realização de um projeto alternativo (agora arrostando, de vez, a tradição) de reconsideração conceitual da arte, o que começou a se dar com os surrealistas e com os abstratos, e que permanece ainda hoje em curso, apesar das seguidas invasões políticas do processo pelos agentes do mercado.

É possível afirmar que o que Stewart Home (s/d, pp. 13-9) chama de antiarte ocorreu quase que paralelamente aos desdobramentos – favoráveis ou nem tanto – desse projeto, que, grosso modo, se deu como uma raspagem ou, melhor, como uma tentativa de índole quase reformista de evitar o seu próprio naufrágio – o que implicou, cedo ou tarde, uma sensação incômoda de enfado (*spleen*) frente às suas muitas desmedidas; e, ainda, como dissidência – ou, melhor, como uma rejeição – levada a cabo nos últimos três decênios do século XIX por *enfants terribles* convictos, como Alfred Jarry, Lautréamont e Barbey d'Aurevilly.

Na verdade, é preciso levar em conta que o mal-estar civilizacional não tem sido um privilégio do homem contemporâneo. Sua recorrência em grande parte da história do Ocidente é inegável, gerada que foi por uma horda de personagens malditos, um pouco esfíngicos até – de bom grado, visionários e desajeitados, porém incômodos e virulentos em seus conceitos, valores e ações – e que se espalham generosamente pela trama dos séculos.

O novo *éthos*

De qualquer modo, transgredir foi sempre algo atraente, mesmo naqueles momentos mais perigosos para os pretendentes à diferença, quando todas as peças da máquina social pareceram conspirar em uma tentativa, ocasionalmente explícita, de inibir possíveis desarranjos ou imprevistos. Um grande passo foi dado pelos que resolveram, enfim, nomear o processo, em uma recorrência direta ao jargão político da época, tendo a palavra *avant-garde* passado a representar – e adquirido uma visibilidade poderosa nos espaços da pintura e da literatura – todo um esforço efetivo, mas disseminado e abrangente demais para ser levado a sério.

Nesse sentido, o que o futurismo italiano, para citar um caso, representou – sem deixar de lembrar sua vertente russa e o construtivismo pré-revolucionário de Vladimir Tatlin e Alexander Rodchenko – esteve bem além do que as circunstâncias históricas vieram a determinar depois, com a aproximação, por parte de seus epígonos (principalmente Filippo Tommaso Marinetti), da ideologia fascista.

As condições político-econômicas da Itália finissecular influenciaram decisivamente – como não poderia deixar de ser e a par do que ocorreu na Alemanha com o grupo Die Brücke – o percurso posterior do movimento. Por outro lado, não se deve esquecer, em hipótese alguma, que os futuristas receberam, desde o início, uma influência enérgica, advinda do socialismo e do anarquismo, que veio a favorecer um *páthos* inconformista e antiacadêmico, o seu emblema maior (Micheli, 1991, pp. 201-27).

Mais adiante, a vanguarda morreria como um megasigno, como uma representação de vastas proporções, sugerida por determinados segmentos da sociedade na ocasião que

consideraram ser apropriada, como uma das iniciativas mais legítimas e sinceras de qualificação simbólica de nossa era.

Na condição de procedimento pensado, fomentado e implementado, em primeiro lugar, no âmago daqueles segmentos – ideologicamente fechados com os burgueses e o seu lema tríplice: riqueza, liberdade e poder – e, depois, lançado para as massas, a vanguarda foi herdeira das aspirações enciclopedistas por um mundo mais justo e transparente (Touraine, 1997, pp. 69-95). Nesse sentido, não houve na história nenhum ensejo celebratório semelhante em termos de abrangência e intensidade. Urge afirmar isso, uma vez que certos autores preferem considerar trans-historicamente seu impulso para a renovação (ou dinamização) das formas e conceitos, sendo difícil concordar com eles, pois entre as principais características da postura³ vanguardista se destacaram, além de uma predisposição para o gratuito da experimentação, a sua excessividade e o seu aferramento ao circunstancial.

Dentro de tal lógica, se entende por que não só no Brasil, mas por toda parte, os inventivos vêm sendo valorizados, procurados, e a inventividade, recultivada. O mundo inteiro padece de uma inanição crônica nesse sentido, causada pelo excesso de informações e pela incapacidade de processá-las. Fabricam-se, a rodo, informações, mas não se garante qualquer conhecimento. Falta todo tipo de critérios, intenções, projeções, estruturas, referências. Faltam elementos norteadores, indicadores, assim como as próprias direções (orientação e

³ Na contramarcha dos que vivem anunciando a morte do mundo, parece ser inviável o descarte dessa postura, a não ser como uma imagem. E veja bem: as imagens, hoje em dia, têm pouco a ver com o que consideramos serem os fatos, uma vez que os supera e muito – assim como as palavras – no plano discursivo. É preferível pensar que as atitudes vanguardistas vieram mais a reboque de um amadurecimento de hábitos – no sentido de uma *téchne* da inventividade – do que como um agente provocador de inquietações interessantes do fazer-expressar.

ocidentalização), bússolas, sextantes, corpos celestes, vestígios de luz. Faltam tradições e a aptidão para defendê-las, adaptá-las, renová-las, acuá-las, subvertê-las.

Se, tecnicamente, vivemos um período fabuloso, em que as mensagens nunca estiveram tão rentes e ao alcance de um número surpreendente (ainda que pequeno) de nós, outros dispositivos valiosos continuam sendo desperdiçados, como a educação formal (e, sobretudo, a informal). Caberia aos responsáveis diretos por essa educação – pais, professores, gestores e chefes de Estado, assim como a toda a *entourage* e o estafe que os alicerçam – agenciar uma *Paideia* com novos enlances, alianças, bodas, cuja missão seria nos propiciar, em primeiro lugar, uma (re)potência de nós e, depois (e junto), uma potência de articulação epistêmica que incluiria a filtragem, a escolha e o relacionamento sensato das mensagens flutuantes, de modo a aprendermos a usá-las não só em prol de nossa estética, da relação consigo – mas também de uma *ética*, de uma relação com o outro –, em favor de uma utopia com outrem, de uma realização plena, a mais comunitária possível.

Com efeito, a busca do novo independe dos rótulos e dos usos deles já feitos. Os brasileiros precisam – sob pena de nunca se livrarem das mazelas de uma condição permanente de nação colonizada – encontrar por si, em um necessário aconselhamento internacional, um caminho para o país que seja o mais razoável para o seu acontecimento sociocultural e político-econômico. Só assim conseguirão começar a viabilizar o estágio de autonomia tão almejado e ainda longe de se atingir, por ter sido amoldado *ab ovo* segundo padrões forasteiros: à lusitana, à inglesa, à francesa, à ianque. Mais que isso: se ainda nem conseguimos ser modernos, esqueçamos essa fixação alienígena – a mais recente de todas – de sermos pós ou hipermodernos. É o caso de outra festa, animada por muitas canções e fogos de artifício, e que, provavelmente, terminará em silêncio e opacidade.

Só pode dizer isso quem, com efeito, viveu ao menos uma sensação (aponte ela para a realidade ou não) de modernidade – e há quem duvide disso: Bruno Latour (1994, pp. 7-17), entre eles –, caso dos países ditos pós-industrializados. Esse, porém, infelizmente ou não, não é o nosso caso, o de um país “esquizofrenizado” em uma multiplicidade de situações mal resolvidas e projetos por concluir. O Brasil é asiático, africano e euro-americano na mesma medida em que é pré-histórico, antigo e medieval em várias situações e posições, sob ângulos e considerações diversos.

Cabe a nós – e, claro, isso não será nada fácil – o desafio de arrumar, de outro modo, a casa (*éthos*), mesmo que leve tempo (cabará, por sua vez, a gerações que ainda nem nasceram confirmar o possível acerto da arrumação) e, aí sim, após nos situarmos em relação a nós mesmos, acenarmos para o mundo e dizer: “Estamos aqui!”. Se, por outro lado, já não dispomos de tanto tempo, pelo outro, sabemos que será sempre possível esculpi-lo, será sempre a hora de refazer a hora.

Eis dois cachimbos¹

Imagem e paradoxo

Tão simples de serem vistos (e entendidos), tão difíceis, na verdade, de assimilar. Talvez seja essa sensação inquietante, de imediato, despertada no espectador, a marca registrada – o elemento diferencial – da maioria dos quadros de René Magritte (1898-1967). Importaria, desde o início – visando a uma aproximação mais segura de seu projeto –, eleger, como um princípio poético por excelência, a perturbação do lugar-comum.

Efeitos de surpresa, confronto de enfoques distintos, por vezes, díspares. Em um espaço de coabitação neutra, a transformação abrupta do elemento familiar. Eis algumas senhas que os críticos apontam como típicas de sua primeira fase (de 1925 a 1936) – nominada de “paradoxo do outro”, porque ali os dados visuais apresentam um contraste agudo, desencadeando um choque que busca abalar a mente, tirá-la de sua apatia cotidiana, convidá-la, enfim, a exercer, como nunca antes, a virulência do pensamento.

Interrogação acerca das afinidades e não afinidades que um objeto isolado de seu contexto habitual de acontecimento

¹ Artigo publicado originalmente na revista *Poièsis* (EdUFF), n. 8 (2005, pp. 21-40).

pode vir a ter consigo mesmo. Relação de inversão entre o que contém e o que é contido, entre o que está fora e o que fica dentro, entre o que é parte integrante e a totalidade que o elucida, entre o colossal e o minúsculo, de autorruminação ontológica, languageira, ideativa. Eis algumas senhas do que seria então sua segunda fase (de 1936 a 1949) – nominada de “paradoxo do mesmo”.

Ambas são retomadas pelo belga, após um breve período impressionista, ou neoimpressionista, ou tachista (ou, ainda, Renoir) – iniciado em 1943 e encerrado no ano seguinte –, em que ele experimenta trabalhar *en plein air* ou *en plein soleil*,² como preferia dizer, e outro, ocorrido em 1947 e 1948, apelidado de *vache* (vaca),³ palavra utilizada de início para parodiar o termo *fauve* (fera),⁴ mas levada a sério e incorporada a partir de 1949.

É consensual que um bom quinhão das composições magritianas – embora elas sejam qualificadas, ao menos em um primeiro momento, como estranhas e desconcertantes – tenha se notabilizado por conter dados visuais facilmente “acessíveis”, rapidamente “reconhecíveis” por seu traço natu-

² Talvez como um esforço compensativo – alternativo em sua evasividade – à existência precária da Bélgica ocupada durante a Segunda Guerra, René Magritte revelou nessa ocasião um esmero maior quanto ao uso da paleta: a luz parece deveras matizada, à maneira dos impressionistas franceses e, em especial, de Auguste Renoir. Cf. entre os mais célebres óleos do período, *O incêndio* e *O primeiro dia*, ambos de 1943, e *Os felizes presságios*, de 1944.

³ Nela, René Magritte afirmou com virulência uma atitude “antipictórica” – de traçado tosco e índole colorística – pela qual ambicionava debochar de si mesmo, de sua arte e da arte em geral. Cf., entre outras, os óleos *O conteúdo pictural*, de 1947, e *A fêmea*, de 1948.

⁴ Nome dado pelo crítico de arte Louis Vauxcelles ao grupo de pintores (dali em diante conhecidos como fauvistas) encabeçados por Henri Matisse, quando de sua exposição no Salon d'Automne – exposição anual de outono realizada em Paris e fundada em 1903 como alternativa ao Salon oficial e ao Salon des Indépendents. Apontando para uma escultura de estilo quatrocentista exposta no mesmo espaço, teria exclamado: “*Donatello au milieu des fauves!*” (“Donatello entre as feras!”).

ralista indisfarçável e estratégico.⁵ Foi, sem dúvida, graças a tal peculiaridade que elas puderam exercer até os dias de hoje um fascínio todo especial sobre o observador, desafiando-o a trilhar um caminho aberto, como que por encanto, diante de seus pés rumo à coalescência porosa da imaginação e às possibilidades intensas do intelecto.

Afeitas a temas como pássaros, molduras, balaústres, janelas, chapéus, sapatos, nuvens, espelhos, árvores, trens, cavalos, relógios, nuvens, montanhas e valises, algumas de suas telas – não poucas – lidam, em particular, com a representação de cachimbos, em geral acompanhados por frases enigmáticas (ou por sequências “escritas” que, na prática, repelem qualquer condição fácil de encadeamento lógico) cujo escopo é uma afirmação paradoxal da negação do que parece patente, a condição daquilo que, *a priori*, é o que aparenta ser, porém apenas porque assim se mostra.

Contudo, como veremos a seguir, algumas interpretações suas – como a que propôs Michel Foucault – desconfiam da diretividade dessa impressão inicial, observando e enfatizando, de preferência, nas relações estabelecidas entre aqueles cachimbos e frases (na verdade, simples imagens pintadas de supostos cachimbos “reais” e frases “efetivas”), uma intencionalidade dúbia, contraditória e não representativa originária das próprias relações existentes entre as palavras e as coisas.

Da similitude à representação

Foi após uma troca de missivas entre Magritte e Foucault, iniciada pelo primeiro em meados da década de 1960

⁵ René Magritte, em sua obra, lançou mão de uma técnica propositalmente descuidada, pintando as coisas como surgem à percepção normal, o que lhe angariou muitas vezes a pecha de acadêmico.

– na ocasião, estimulado pela trama conceitual de *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*⁶ (em particular, por seu segundo capítulo, intitulado “A prosa do mundo”) –, que pôde ser implementado um diálogo fértil em torno do que, depois, se configurou como uma teoria geral da representação pictórica. Já ao filósofo atraiu uma das reproduções de quadros anexadas por Magritte (“[um quadro] que pintei sem me preocupar com uma busca original no pintar” – disse o belga), em cujo verso este havia anotado a frase enigmática “Isto não é um cachimbo”.⁷

Na carta que escreveu a Foucault, datada de 23 de maio de 1966, Magritte argumenta não existir entre as coisas semelhanças, e sim similitudes:

As palavras Semelhança e Similitude permitem ao senhor sugerir, com força, a presença – absolutamente estranha – do mundo e de nós. Entretanto, creio que essas duas palavras não são muito diferenciadas, os dicionários não são muito edificantes no que as distingue. Parece-me que, por exemplo, as ervilhas possuem relação de similitude entre si, ao mesmo tempo visível (sua cor, forma, dimensão) e invisível (sua natureza, sabor, peso). O mesmo se dá no que concerne ao falso e ao autêntico etc. As “coisas” não possuem entre si semelhanças, elas têm ou não têm similitudes. Só ao pensamento é dado ser semelhante. Ele se assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece, ele torna-se o que o mundo lhe oferece (1991, pp. 81-2).

⁶ Publicado originalmente pela Gallimard (Paris) em 1966.

⁷ No verso dessa reprodução, René Magritte escreveu: “o título não contradiz o desenho, ele o afirma de outro modo”.

Ele fez essas colocações ancorado em uma leitura bastante pessoal de dois conceitos chave abordados por *As palavras e as coisas*. Nesse livro, pedra de toque de seu projeto pessoal de um mapeamento arqueológico do saber em termos ocidentais, Foucault se ocupou com algumas expressões científicas ou artísticas que confirmariam a ocorrência de um corte epistemológico em plenos Seiscentos: o fim da hegemonia de (ou do princípio de) uma similitude (*similitudo*) infinita que regula a relação entre a linguagem (*écriture*) e a realidade, e a inauguração de um período (idade clássica) caracterizado pela busca de (ou do princípio de) uma identidade estável e separada: a da representação.

Logo após a *epistème* pré-clássica – a da tal “prosa do mundo” perseguida nos séculos XV e XVI, durante a Renascença italiana – ter almejado unir palavras e coisas em uma teia inconsútil de similitudes, uma *epistème* clássica, consolidada nos séculos XVII e XVIII, teria se empenhado em excluir qualquer relação possível entre ambas, em termos de semelhanças, introduzindo um esquema prefigurado de ordens e de relações, baseado, por seu turno, em sistemas sígnicos nomeadores e classificadores do mundo. A expressão visual sintetizadora dessa nova *táxis* epistêmica – privilegiadora de uma ciência universal da medida (*máthesis*) e de um princípio taxonômico de tabulação – dar-se-ia, para Foucault, no quadro de Diego Velázquez, inicialmente intitulado *A família* e, alguns anos depois, rebatizado como *As meninas* (figura 1), um dos mais conhecidos exemplos do virtuosismo figurativo do período.

Se, como Foucault sustenta, foram as ideias do primeiro René Descartes – o das *Regras para a direção do espírito* (1628-9) – as que melhor teriam encarnado as possibilidades da *epistème* clássica da representação, quando ela ainda se definia no outono da *epistème* renascentista da similitude, pode-se dizer que aquele quadro (completado em 1656) teria encarnado a

ideia de uma problematização do jogo representacional, ao expor de modo sutil as suas normas intrínsecas de funcionamento. Em outros termos, Velázquez teria resumido ali as linhas de força de um sistema epistêmico alternativo no qual aquilo em torno do qual gira a representação deve permanecer invisível (o lugar vazio dos soberanos é ocupado na *epistême* seguinte – a moderna – pela figura do homem, do sujeito como um dado a ser levado em consideração).

Para Foucault, o elogiado traço simulacional velazquiano ocultaria, na verdade, uma proposta ainda mais ousada: uma tentativa simbólica de constituir, visualmente, a própria ideia de representação, que se vale, para tanto, dos recursos inerentes à máquina de pintar barroca: o tipo de olhar enviado – desenraizado do tempo e do espaço – que funda a cena, sendo, na prática, desconstruído nessa fundação mediante uma série de pressupostos especulares vertiginosos. Sob tal prisma, o único elemento, com efeito, sugerido pelo quadro é o que fica ausente. Em vez de instituir uma relação simples de mimese, o tema principal do quadro – as figuras do rei e da rainha – ficaria, no fim das contas, imperiosamente indicado (ou dissimulado pelo número excessivo de pistas fornecidas), por toda parte, como uma espécie de vazio essencial. Desligada de seu objeto, a representação acaba se comportando como uma frequência “fantasmática” dela mesma.

O “entre-dois”

A resposta – se é que se pode chamar assim – de Foucault à provocação de Magritte foi a elaboração de um pequeno ensaio cujo título⁸ se inspirou na frase mencionada. De certo modo, este se comportou como uma continuação implícita

⁸ *Ceci n'est pas une pipe* (Montpellier: Fata Morgana, 1973).

de *As palavras e as coisas* (embora direcionado a apenas alguns de seus aspectos), concentrando forças na descrição e na análise específica de duas telas – *A traição das imagens* (1926) e *Os dois mistérios* (1966).

Movido por uma hipótese de trabalho – a de uma possível (re)afirmação (de ordem sógnica, e não ilustrativa) do texto pela imagem, e vice-versa –, Foucault se empenhou em elaborar, como já antecipei, uma teoria geral da representação pictórica (constituída em torno das questões da semelhança e da similitude), centrada na dualidade entre ícone e símbolo, no “entre-dois” típico das formulações discursivo-pictóricas magrittianas.

A principal colocação de Foucault acerca das propostas de Magritte é que o que vemos (ou costumamos a ver) naquelas telas – segundo, é claro, estratégias diferenciadas – é um sutil velamento da ideia, sugerida e incentivada pelo pintor, de um “terreno comum” entre os objetos e os dispositivos linguísticos que buscam designá-los. Amparado nessa convicção, ele argumenta que seria esse velamento que permite que nos sintamos estimulados a compará-los entre si, embora não tenhamos base alguma para tanto, muito menos para afirmar que se assemelham.

Tanto na versão de 1926 quanto na de 1966, consta o desenho de um cachimbo e, embaixo dele, a inscrição que dá nome ao livro. O que as diferencia é a presença, na segunda, de um cachimbo adicional, que parece pairar sobre outra tela em seu cavalete, quase idêntica, por sinal, à da primeira (a cor do plano de fundo, contudo, as diferencia). Foucault procura explicar os motivos que levaram Magritte a lançar mão, em ambas, daquele enunciado que, tão categoricamente, nega o que, a princípio, nos é passado aos olhos como algo óbvio, a saber, o fato de que ali se encontrariam cachimbos. Se, em *A traição das imagens*, tal “contradição” se limita a um conflito

lógico entre a presença do objeto e o teor da frase que o acompanha, em *Os dois mistérios*, um terceiro elemento – o cachimbo gigantesco e flutuante – decerto multiplica as incertezas e as decodificações possíveis.

Primeira versão, a de 1926, eu creio: um cachimbo desenhado cuidadosamente; e, embaixo (escrita à mão, com uma caligrafia regular, aplicada, artificial, uma caligrafia de convento, como se pode encontrar, a título de modelo, no cabeçalho dos cadernos escolares, ou sobre um quadro-negro, após uma aula dada pelo preceptor), esta menção: Isto não é um cachimbo (1991, pp. 10-1).

Quanto à segunda, ele prossegue:

A outra versão – acredito que seja a última – pode ser encontrada em *Aube à l'antipode*. Mesmo cachimbo, mesmo enunciado, mesma escrita. Mas, em vez de serem justapostos em um espaço indiferente, sem limites nem especificação, o texto e a figura são colocados dentro de um quadro; ele próprio está apoiado sobre um cavalete e este, por sua vez, sobre as ripas bem visíveis de um assoalho. Acima, um cachimbo exatamente semelhante àquele que está desenhado sobre o quadro, mas bem maior (1991, pp. 11-2).

A leitura cruzada

A traição das imagens (figura 2) não é uma composição que, a princípio, ofereça dificuldades: trata-se da exposição de uma figura e do texto que a nomeia. Magritte iniciou com ela uma série de interrogações – que o ocupariam por quase toda a vida – acerca das relações entre linguagem e coisa, entre representação escrita e representação visual. Nela, “o contraste

é afirmado por uma negação e parece baseado em um jogo bastante simples: o enunciado negativo é ambíguo porque baseado em um dêitico (“isto”) que tanto pode se referir ao tema do desenho quanto ao próprio desenho” (Calabrese, 1987, p. 208). A sensação de contradição nos é passada pela frase que alerta não ser um cachimbo aquela imagem enganosa situada logo acima.

A estranheza, aqui, não é causada por uma suposta contradição entre a imagem e a frase, já que ambos, não sendo enunciados, não poderiam, portanto, se contradizer. Seria a frase, por conseguinte, fidedigna, uma vez que o desenho que representa o cachimbo não é ele próprio um cachimbo? Existe, entretanto, no quadro – é impossível negar isso – outro enunciado, inserido “entrelinearmente” na imagem, cujas formas caprichadas – dadas à verossimilhança típica dos vademécuns – parecem, por sua vez, querer nos garantir: “Somos, sim, um cachimbo. Basta olhar para nós. Não nos parecemos com um?”.

O escopo de um desenho tão esquemático não seria o de se fazer reconhecer, de deixar aparecer, sem equívocos, aquilo que ele representa, sendo inevitável relacioná-lo com o texto que o designa? E não é que aquele, de repente, parece ser mesmo o de cachimbo? Seu traçado de madeira enegrecida não teria sido elaborado com tal intenção, ou seja, a de nos convencer de que, de fato, é uma coisa que se tem ali, que ali se mostra e oferece aos nossos olhos, já que parece, com efeito, ser uma coisa? Não nos causaria espécie se a frase fosse alterada e, por conseguinte, voltando atrás, afirmasse: “Isto é um cachimbo”.

Na opinião de Magritte, se perguntássemos a um espectador o que vira em *A traição das imagens*, ele, naturalmente, responderia que vira um cachimbo e, junto com ele, uma afirmação um tanto incoerente a seu respeito. Contudo o belga,

com a autoridade de mentor do quadro – assim como de um crítico perceptivo e atento às filigranas de sua própria *opus* –, responderia, em alto e bom som, que ali nunca houve ou haverá um cachimbo, acompanhado ou não por uma afirmação ou uma negação qualquer, porém, pura e simplesmente, uma imagem pintada. Não mais que isso: um conjunto de marcas feitas à mão, com um pincel embebido em tinta, na superfície de linho de uma tela comum.

Tratar-se-ia de uma típica composição magrittiana a explorar a ideia do que se pode chamar de “interpretação múltiplo-voca induzida”. A imagem, afirmando e negando a existência do cachimbo, como que nos incita a perceber a sua condição de representação duplamente referenciada. Por outro lado, as palavras, ao afirmarem que não se trata de um cachimbo, indicariam a sua própria condição de imagem, de representação de algo que apenas simula ser uma frase. Ao mesmo tempo, são oferecidos dois níveis de leitura e de interpretação⁹ – um que, explícito (visual), tensiona o que é implícito (lógico) e outro, clandestino, que relativiza o que é explicitado.

O sentido emoldurado

Se *A traição das imagens* chama a atenção por sua curiosa simplicidade, a tela de 1966 é mais detalhada, provocando uma incerteza perturbadora no espectador quanto à relação entre as imagens e seus significados.

A primeira versão só desconcerta pela sua simplicidade. A segunda multiplica, visivelmente, as incertezas voluntárias.

⁹ Cf. relação de dupla captura entre o texto e a imagem configurada, em ambos os quadros, pelas possibilidades lógico-semiológicas de consideração simultânea de uma “imagem escrita” (regida pela verossimilhança linguística) e de uma “frase pintada” (regida pela verossimilhança plástica).

A moldura de pé, apoiada contra o cavalete e repousando sobre as cavilhas de madeira, indica que se trata do quadro de um pintor: obra acabada, exposta e trazendo, para um eventual espectador, o enunciado que a comenta ou explica. E, no entanto, essa escrita ingênua, que não é exatamente nem o título da obra nem um de seus elementos picturais, a ausência de qualquer outro indício que marcaria a presença do pintor, a rusticidade do conjunto, as largas tábuas do assoalho – tudo isso faz pensar no quadro-negro de uma sala de aula: talvez uma esfregadela de pano logo apagará o desenho e o texto; talvez ainda apagará um ou outro apenas para corrigir o “erro” (desenhar algo que não será realmente um cachimbo, ou escrever uma frase afirmando que se trata mesmo de um cachimbo). Malfeito provisório (um mal escrito, como, quem diria, um mal-entendido) que um gesto vai dissipar em uma poeira branca? (Foucault, 1991, p. 12).

Em *Os dois mistérios* (figura 3), como acabou de confirmar Foucault, estão presentes o mesmo desenho de um cachimbo e a mesma frase, só que agora envolvidos por uma moldura, contidos em outra tela, apoiada em um cavalete situado por Magritte um pouco abaixo e à direita de um segundo cachimbo, bem maior que o primeiro e que parece flutuar sobre o conjunto.

Ali, a relação conflitante entre o cachimbo de baixo e a frase que o acompanha permanece óbvia, não só em função de sua proximidade espacial, como pelo fato de sua relação ser intensificada pela moldura que os envolve. Até determinado momento, o cachimbo do alto parece isento e indiferente ao conflito, afastado de qualquer questionamento a respeito de si. No entanto, o espectador não demorará muito a também incluí-lo em suas perquirições. Afinal, a frase poderia estar negando não apenas o cachimbo que com ela divide o interior

negro da moldura, mas também o do alto, que, ao não se mostrar estável em sua condição derivante, comportar-se-ia como uma espécie de “sonho” ou “névoa” que, por milagre, teria adquirido a silhueta de um cachimbo.

Sobre ele, diz Foucault que “a enormidade de suas proporções torna incerta a sua localização (efeito inverso do que encontramos em *O túmulo dos lutadores*, onde o gigantesco está captado no mais preciso espaço)” (1991, p. 14). Entretanto, de seu outro estado aparente de indiferença, o cachimbo pintado parecerá desejar ser um de verdade, e não apenas um conjunto de linhas agenciadas no espaço retangular de um quadro. Nem mesmo a “frase emoldurada” será capaz de se manter longe de um questionamento. A sensação de instabilidade se refletirá até mesmo no cavalete em que se apoia a moldura, que poderá, de súbito, desabar, reduzindo a pedaços tudo nela contido. E, sem a sua presença, até quando e que ponto o cachimbo do alto, desmedido e sem parâmetros, conseguiria resistir à condição de solidão?

A operação caligramática

Um dos trechos mais interessantes do livro é o que versa sobre os recursos semióticos do caligrama, para o qual é dedicado um capítulo inteiro. Foucault nele se empenha em esclarecer por que a figura do cachimbo nos parece tão estranha. Isso ocorre porque o referente da sentença não verifica a imagem (que se parece bastante com a de um cachimbo). Logo adiante, buscará explicitar o raciocínio a ser seguido para entender o processo, enfatizando que um desenho que representa muito bem um objeto não se torna, em função disso, ele próprio, aquele objeto.¹⁰

¹⁰ “É um cão!”. Essa é a resposta mais previsível à pergunta: “O que é este ótimo desenho de um cão?”.

A inevitável relação entre o texto e o desenho faz lembrar uma operação caligramática, em que palavras e imagens se completam para dizer algo em conjunto, com as linhas composicionais se conformando a partir do que é textualmente descrito. Fica a impressão, sem dúvida, de que Magritte construiu em silêncio um caligrama e, a seguir, com muito cuidado, o desfez e tratou de disfarçar. É sabido que os caligramas exercem um papel tríplice: a) o de compensar o alfabético; b) o de repetir o que foi dito, sem o recurso da retórica; e c) o de prender as coisas na armadilha de uma grafia dupla, aproximando ao máximo o texto e a figura, de modo a apagar qualquer fronteira entre o dizer e o figurar, o articular e o reproduzir, o significar e o imitar, o ler e o olhar.

Os caligramas garantiriam, graças à sua natureza híbrida, uma captura recíproca da qual não são capazes os discursos por si só e os desenhos em sua pureza visual. Comportar-se-iam antes como uma escrita que lança no espaço a visibilidade provável de uma referência, invocando os signos, do âmago da imagem que configuram – por um recorte de sua massa na página – aquilo de que falam. Segundo Foucault, Magritte lançou mão desse estratagema, concebendo tanto *A traição das imagens* quanto *Os dois mistérios* a partir de uma separação prévia de seus elementos, que, na confusão caligramaticamente ordenada, se apresentam, em regra, superpostos. *A traição das imagens* representaria pedaços de um deles, como que “desamarrados”, aparentando querer voltar à sua disposição anterior e retomar as três funções, somente para pervertê-las e inquietar desse modo todas as relações linguísticas tradicionais.

Do passado caligráfico, as palavras conservariam sua derivação linear e seu estado de coisa desenhada. Contudo, sob tal ótica, não passariam de palavras que “desenham” outras palavras, de um texto em forma de imagem. Inversamente, os cachimbos prolongariam a escrita. Mais que ilustrá-la, com-

pletariam de algum modo o que lhe estaria faltando. Figura em forma de grafismo, já que Magritte teria cruzado antes a escrita e o desenho e, quando desfez a hibridação, cuidou para que a figura retivesse nela a paciência escritural e o texto fosse apenas uma representação desenhada. O texto nomearia o que não tem necessidade de ser nomeado, pois sua forma é bem conhecida e a palavra, muito familiar. Quando era de se esperar que desse um nome, ele nega que seja um cachimbo. Esse estranho jogo de esconde-esconde é na essência o do caligrama, que diz duas vezes (logo, de modo redundante) quando uma só seria suficiente.

O “texto-figura” retomará então seu lugar natural, abaixo do “desenho-frase”, enquanto este permanecerá formado pela continuidade das linhas. Autonomizado, o cachimbo parecerá dizer que é, sim, um cachimbo, já que agora, sozinho, se representará melhor do que se palavras o “desenhassem”. Enquanto isso, a frase poderá nos passar mais do que diriam seus próprios componentes. Separando-os, Magritte faz com que digam o que não seriam capazes de dizer sob a pressão da camuflagem caligramática, que sempre se baseia em uma relação de exclusão: ao lermos o texto, não perceberemos o desenho e, ao olharmos o desenho, as palavras parecerão perder o seu sentido textual para assumir o papel de linhas estruturantes. Um leque hermenêutico que estaria fechado em um interior significante, é, enfim, ardidamente aberto e tornado frequentável.

Separação e equivalência

Outras colocações valiosas do ensaio dizem respeito ao alcance e à natureza da ruptura implementada por três artistas frente ao que Foucault sustenta serem os dois grandes princípios poéticos da pintura clássica (em vigência, a seu ver, desde o século XV). O primeiro é o da separação entre a representa-

ção plástica (que implica a semelhança) e a referência linguística (que a exclui). Far-se-ia ver pela semelhança, falar-se-ia por meio da diferença, de modo que os dois sistemas nunca se cruzem ou fundam. É preciso que haja uma subordinação: ou o texto será regrado pela imagem (quadros que representam um livro, uma letra...) ou a imagem o será pelo texto (que o desenho vem completar, como se encurtasse um caminho que as palavras estariam encarregadas de representar). O signo verbal e a representação visual jamais seriam dados de uma só vez. Sempre uma ordem os hierarquizará, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma.

Foucault assevera que foi Paul Klee quem aboliu a hegemonia desse princípio ao colocar em destaque, em um espaço incerto e reversível, a justaposição das figuras e a sintaxe dos signos. Barcos, casas, gente são, ao mesmo tempo, formas reconhecíveis e elementos de escrita. Não se trataria mais, agora, de um caligrama que joga com o rodízio da subordinação do signo à forma. Não se trataria também de colagens que captam a forma recortada das letras em fragmentos de objetos, mas do cruzamento, em um mesmo tecido, do sistema da representação por semelhança e da referência pelos signos – o que supõe que eles se encontrem em um espaço completamente diverso daquele do quadro.

O segundo princípio que teria regido durante todo esse tempo a pintura ocidental coloca a equivalência entre o fato da semelhança e a afirmação de um laço representativo. Basta que uma figura se pareça com algo para que se insira no jogo da pintura um enunciado evidente, mil vezes repetido e quase sempre clandestino: “O que vocês estão vendo é isto”, pouco importando se a pintura é remetida ao visível que a envolve ou se cria, sozinha, um invisível que se lhe assemelha. Para Foucault, foi Wassily Kandinsky quem rompeu com esse princípio, com um apagar simultâneo da semelhança e do

laço representativo pela afirmação, cada vez mais insistente, das linhas e das cores, as quais, dizia ele, eram “coisas”, nem mais nem menos que o “objeto-igreja”, o “objeto-ponte” ou “objeto-homem cavaleiro com seu arco”. Afirmação crua que não se apoia em nenhuma semelhança e que, à pergunta: “o que é isso?”, só pode responder referindo-se ao gesto que a formou, uma “improvisação”, uma “composição”.

O espaço quebrado

À primeira vista, ninguém estaria mais distante de Klee e de Kandinsky que Magritte. Foucault nos mostra, contudo, com que real intenção a pintura deste último se prenderia à exatidão das semelhanças, multiplicando-as como que para confirmá-las. Não bastava que o desenho de um cachimbo se parecesse com um cachimbo. Tratar-se-ia de uma pintura empenhada em separar, cuidadosamente, o elemento gráfico e o elemento plástico. Esses só se superporiam em seus quadros sob a condição de o enunciado contestar a identidade manifesta da figura (que o nome parece sempre prestes a lhe atribuir). No entanto, o projeto de Magritte não seria estranho aos dos outros dois, constituindo, de preferência, diante deles e a partir de um sistema que lhes é comum, um esquema, ao mesmo tempo, oposto e complementar.

A exterioridade, tão visível em Magritte, do grafismo e da plástica, seria simbolizada por uma não relação ou por uma relação demasiado complexa e aleatória entre as telas e seus títulos. Magritte as nomearia para salvaguardar a potência da denominação, pois, em um espaço quebrado, relações estranhas seriam tramadas, intrusões produzidas, substituições implementadas, de modo a anular qualquer possibilidade representativa. Um bom exemplo da utilização de tais dispositivos “desrelacionais” nos é fornecido por *Personagem caminhando*

em direção do horizonte (1928), tela em que as palavras não se articulam com os elementos pictóricos disponíveis, comportando-se antes como meras inscrições “figurais” sobre manchas e formas randômicas.

Segundo Foucault, Magritte procederia, fundamentalmente, por “dissociação” (*déliasion*). Rompendo as ligações, estabelecendo sua desigualdade, ele teria levado tão longe quanto possível a continuidade indefinida das potências da similitude. Diferentemente da semelhança – uma espécie de padrão, de elemento original que ordenaria e hierarquizaria todas as suas cópias –, o similar magrittiano se desenvolveria em séries possíveis de se percorrerem em quaisquer sentidos e que, não obedecendo hierarquia alguma, propagar-se-iam de pequenas em pequenas diferenciações. Enquanto a semelhança serviria às representações que reinam sobre ela, a similitude remeteria às repetições que correm através dela.

Retornando ao “desenho de um cachimbo” que tanto se assemelha a um cachimbo e àquele texto escrito que tanto se assemelha ao “desenho de um texto escrito”, lançando esses elementos uns contra os outros (mediante uma justaposição forçada) ou expondo-os aos bel-prazeres do fora do encontro, é possível observar como eles próprios acabam anulando a semelhança que traziam em (dentro de) si e, pouco a pouco, passam a fomentar uma rede aberta de similitudes acontecimentais.

Finalmente, livre das exigências do cachimbo-coisa e do texto-coisa – à sua indiferença ontológica a qualquer desenho ou palavra –, cada símile de *Isto não é um cachimbo* bem poderia manter aceso esse discurso enganosamente negativo – pois se trata apenas de negar, com o semelhante, a asserção de realidade que ele comporta e que, no fundo, afirma um sentido sempre disperso no que pretende ser.

Pintura e obliquidade¹

O chamamento hiper-real

A suposta falência do cânon modernista (cujo início teria ocorrido em meados da década de 1970) trouxe no bojo uma inquietação crescente – com respostas nem um pouco claras – acerca dos parâmetros atuais da atividade artística. Digo isso porque o acirramento de novas orientações de tratamento da questão (francamente discerníveis na querela recente entre modernos e pós-modernos, ou, como alguns preferem, entre utópicos e pós-utópicos,² ou, ainda, entre orgiásticos e pós-orgiásticos) (Baudrillard, 1990) não bastou, até agora, para estancar uma sensação de embaraço e, mesmo, de impotência diante da situação.

Foram, sem dúvida, decisivas as muitas transformações sofridas pela arte nos últimos anos, com destaque para o incremento notável de seu nível de popularidade – levado a cabo, com zelo inegável e competência técnica, pelos meios de comunicação de massa, em nome de uma justa (re)educação estética –, assim como para o reconhecimento tardio, mas providencial, em termos econômicos, de sua capacidade

¹ Artigo publicado originalmente na revista *Concinnitas* (UERJ), n. 1 (ago.-dez. 1998, pp. 33-7).

² Vale conferir, a propósito, as reflexões de Haroldo de Campos no ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (1997).

produtiva. Esses dois fenômenos geraram, por sua vez, um interesse mercadológico pelas obras não só nos Estados Unidos³ e na Europa, mas, praticamente, em todo o hemisfério ocidental. Tudo isso ao sabor, é claro, da ilusão dourada de sua integração definitiva – processo que, na verdade, já se encontrava a pleno vapor em meados do século XIX – aos padrões de gosto burguês e neoburguês.

Apesar dos reflexos tardios dos impasses gerados ao longo do século passado (sobretudo de 1905 a 1926) pelas relações, simbolicamente contraditórias, entre o conceito de vanguarda e a ideologia progressista típica da sociedade industrial, como bem lembra Howard Fox, “nunca houve na história tamanha atividade artística, tantas discussões [amiúde estéreis] em torno dela e tanta expectativa por parte de um público [cada vez mais ávido por soluções]” (1987, p. 28). O esvaziamento assumido da atitude vanguardista – de sua opção pela superação programática da necessidade de atualizar em nome da virulência do transgredir e da ousadia do inaugurar – é hoje facilmente identificável com aquela falência.

Esse quadro parecerá, sem dúvida, pouco perturbador para os mais jovens, que podem, no máximo, imaginar o que foi a atmosfera inebriante de contestação irradiada nos anos 1960 e 1970 (ao menos, até a metade destes últimos). Naquela oportunidade foram rompidas as fronteiras entre uma arte dita popular (representativa de uma *low culture*) e outra

³ “O cenário artístico de Nova York nos anos 1980 é uma existência que transborda de vitalidade, de frenética atividade e de agitação. Surgem galerias de arte como cogumelos, em Lower Manhattan, a norte e a sul da Canal Street e, mais tarde, no temido Lower East Side. Em locais onde, dez anos antes, as pessoas não se aventuravam ainda, passou, de repente, a dominar uma ruidosa atividade. A arte americana sofria – pelo menos, do ponto de vista europeu – uma repentina transformação. Isso, porém, não prejudicou a posição incontestada de Nova York no mercado de arte, que conservara desde o declínio de Paris, no final dos anos 1950”. Cf. Klaus Honnef (1992, p. 137).

dita culta (representativa de uma *high culture*), tendo uma dimensão vital ocupado um lugar de distinção em grande parte dos acontecimentos sociais. Por razões políticas, mas também por motivações filosóficas, inúmeros artistas – buscando uma afirmação visceral do conceito de diferença – antes desejaram a condição de anônimos que os riscos de uma superexposição à luz cooptadora dos holofotes do *mainstream*.

Por outro lado, o brado modelar do maio de 1968 francês (“a imaginação no poder!”) não teria como fazer sentido nos tempos de agora, em que a criatividade – estética, moral e política – passou a ser o apanágio de pouquíssimas cabeças pensantes, teimosas e determinadas a se desgastarem em seu nome. Acompanhando a lógica instrumental do capitalismo tardio, tal presunção não poderia durar mais do que durou: os artistas, que haviam se predisposto a voltar às ruas, mostrar o rosto e enfrentar as múltiplas possibilidades abertas pela partilha pública, voltariam logo, com o rabo entre as pernas, para o jogo de cartas marcadas das galerias e museus. À cata de uma ambicionada chancela institucional, vendida a peso de ouro pelos numerosos agentes do *establishment*, acabaram de novo afastando-se de qualquer compromisso com o que é concreto, deixando-se levar pelos apelos fáceis da hiper-realidade,⁴ pelas seduções inesgotáveis do espetáculo generalizado (Best e Kellner, 2003) e pelas vantagens quase insuperáveis do valor de imagem.

A retração da pintura

Embora levantada como uma hipótese provocativa nas duas décadas anteriores, foi na década de oitenta que a questão

⁴ Cf. o quinto e o sexto capítulos (“From production to reproduction” e “Modernity, simulation and hyperreal”, respectivamente) do estudo de Mike Gane (1991) sobre as ideias de Jean Baudrillard.

da “morte” da pintura⁵ foi seriamente considerada, à medida que vários artistas abandonaram o potencial ilusório do mundo bidimensional das telas, trocando-o pelos chamamentos intensos da objetude tridimensional,⁶ pelas *performances* no tempo e no espaço reais, ou por uma duplicação de segunda mão da realidade, mediante imagens mecanicamente produzidas e reproduzíveis (de preferência, pelas vias pregnantes da fotografia, da televisão e do vídeo). De repente, o pintar, enquanto uma atividade essencialmente manual – como vinha sendo pensada e praticada no Ocidente desde que, em fins do século XV, graças à engenhosidade dos irmãos flamengos Jan e Hubert van Eyck,⁷ a técnica a óleo passou a substituir com vantagens a do afresco e a da iluminação de manuscritos –, sofreu uma forte retração. Isso porque não parecia conter em si possibilidades mínimas de autorrenovação, sem forças para competir com o fascínio exercido pelas tecnologias da imagem ou com o poder da mídia para manipular, em uma escala mundial, a mentalidade humana e fazer, assim, a história acontecer à nossa revelia.

Segundo, ainda, Fox,

Os representantes⁸ de destaque daquela década manifestaram uma particular preocupação com questões inter-relacionadas (embora distintas), que foram, na maioria dos casos, identificadas como estratégicas pelos artistas assumidamente modernos: a noção de originalidade e as formas pelas quais

⁵ Cf. o primeiro capítulo (“A *imagerie* contemporânea”) da dissertação de mestrado de Ruy Sardinha Lopes (1995).

⁶ Douglas Crimp, “The end of the painting” (1981).

⁷ Michael Fried, “Art and objecthood” (1967).

⁸ Embora Giorgio Vasari, em *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* (1550), tenha atribuído a invenção da pintura a óleo a ambos, sabe-se que as origens do método são obscuras (cf. *De diversis artibus*, tratado possivelmente escrito por Teófilo, entre 1110 e 1140).

ela é expressa artisticamente; a missão política da vanguarda e a problematização do relacionamento entre artista e sociedade; a investigação sobre a natureza e os limites da arte, etc. Contudo, as respostas dadas a elas se revelaram, a rigor, razoavelmente desviantes de seus pressupostos de base (Thomas West, 1989, pp. 25-8).⁹

Na opinião de Craig Owens (Fox, 1987, p. 28), a apropriação, a “especificidade de local”, a transitoriedade, a acumulação, a discursividade e a hibridez seriam algumas das propriedades e estratégias poéticas representativas da arte do fim do século XX que puderam distingui-la da de seus predecessores imediatos. Se projetarmos na pintura ou na escultura um dos personagens mais instigantes de nosso imaginário, que tanto o cinema quanto a televisão acabaram por tornar corriqueiro, a saber, o ser biônico (Owens, 1989) – particularmente em sua encarnação recente como replicante (Owens, 1989) –, e pensá-lo com a devida seriedade como uma metáfora definidora das regras hodiernas de produção criativa, haverá chance de concluirmos que os replicantes da arte – imagens e objetos, exaustiva e gratuitamente repetidos, *remakes e ready-mades* de todos os gêneros¹⁰ – são hoje aceitos como válidos – e até preferíveis – a toda ideia fugaz e romântica de originalidade, muito em função de sua representatividade em relação à frouxidão de nossos parâmetros de sensibilidade.¹¹

⁹ Thomas West parece privilegiar, nesse ensaio, as produções de David Salle, Eric Fischl, Julian Schnabel e Roberto Longo. Embora concorde com ele no que diz respeito a David Salle e Eric Fischl, discordo quanto a Juliana Schnabel e Robert Longo, cujos nomes, de bom grado, eu trocaria pelo de Mark Tansey.

¹⁰ Espécie de clone bioeletrônico dos entes humanos integrante da trama de *Blade runner*, filme dirigido, em 1982, por Ridley Scott e baseado, por sua vez, no romance *Do androids dream of electric sheep* (1968), de Philip K. Dick.

¹¹ Cf. *A idade neobarroca*, de Omar Calabrese, especialmente o segundo capítulo, “Ritmo e repetição” (1988, pp. 41-60).

O sentido confiscado

Não é difícil, sob essa ótica, reconhecer a importância de um artista como o estadunidense David Salle (nascido em 1952). Em diversas ocasiões, setores representativos da crítica especializada e da mídia o elegeram um dos expoentes da pintura oitocentista, graças a seu estilo único, deveras influente tanto no revivalismo, que, em âmbito internacional, notabilizou aquele período, quanto nas diversas tentativas de superá-lo. Poucos se mostraram tão atentos às minúcias e pressupostos desse conjunto de alterações estilístico-simbólicas – provisoriamente chamado pelos estudiosos de condição *pós-moderna* – quanto ele. Em um momento psicológico difícil, “de perda de sentimentos em um mundo de máquina marcado pelo desaparecimento da identidade em prol de um tipo de personalidade hábil – a alienação – mesmo em relação ao próprio corpo”, em tempos como os nossos, tão carentes de “um extremo subjetivismo, um ímpeto colossal de energias ligadas à reflexão, uma sensibilidade à flor da pele” e tão entregues a “um desespero latente” (Nittve, 1988, pp. 33-5), seus hoje famosos metaquadros se comportam como verdadeiros “pratos cheios”, no que diz respeito a uma interpretação penetrante dessa perplexidade.

Salle soube se utilizar ampla e habilmente dos recursos do pastiche e da esquizofrenia – operadores poéticos centrais, segundo Fredric Jameson (Honnef, 1992, p. 137), na arte recente –, dedicando-se, a exemplo de outros pintores de sua geração (Jameson, 1996, pp. 43-7), a pesquisar e utilizar materiais alheios como fontes diretas de inspiração para o seu repertório visual, sem dúvida, muito peculiar. Comportando-se como um autêntico explorador das contiguidades e dos encontros, foi-se apropriando de cenas pinçadas dos recursos pletóricos da cultura de massa (manuais do tipo “Faça você mesmo” ou “Aprenda a desenhar em tantas lições”), da histó-

ria da arte (a pintura praticada na França e nos Estados Unidos dos séculos XIX e XX), do vocabulário da propaganda (cartazes publicitários e fotografias antigas em preto e branco) e do *design* de produto (reproduções de objetos técnicos retiradas de revistas de decoração de interiores), em particular.

Ancorado nisso, Salle vem fomentando um repertório rico em referências mistas que, até hoje, suscita no espectador reações que vão de elogios rasgados – com frequência, infundados e vazios – a admoestações e rejeições ferozes e intransigentes. A par de considerarem-no um artista provocativo e renovador, tem havido, por parte daqueles setores, tentativas (ainda que tímidas) de negar uma significação mais ampla às intrigantes imagens que flutuam,¹² como que em uma deriva pré-estabelecida, pela superfície sempre movediça de seus quadros.¹³

Trata-se de um pintor em cujo traço a robustez plástica se une com maestria a uma têmpera alegórica,¹⁴ eivada de símbolos imaginários e metáforas inquietantes. Com atributos tão ambíguos, seria de fato surpreendente que sua obra não despertasse tanta curiosidade e não se visse, em função disso, prejudicada (como tem, infelizmente, ocorrido)¹⁵ por leituras tão

¹² Casos de Carlo Maria Mariani, Peter Blake, Mike Bidlo e os já citados Eric Fischl e Mark Tansey.

¹³ Sob tal ótica, aos olhos de Eleanor Heartney, ele se deleitaria como um fiel baudrillardiano ou, à guisa do próprio Jean Baudrillard, com o jogo não narrativo e circunstancial dos simulacros ou significantes vazios. Cf. seu “David Salle: impersonal effects” (1988, p. 122).

¹⁴ O escocês Thomas Lawson, outro destacado pintor contemporâneo, afirma em seu ensaio “Toward another Laocoön or, The snake pit” que “Salle [registra] um mundo tão estupefato pela narcose de seu próprio olhar ilusório que fracassa em compreender que não há nada de verdade ao seu alcance. Em meio a uma aparente abundância, não há uma escolha real, mas apenas uma escolha de fantasmas” (1986, p. 103).

¹⁵ “A imagem alegórica é uma imagem de que nos apropriamos; quem escreve alegoricamente não inventa imagens, mas as confisca, reivindica o direito daquilo que tem um significado cultural e coloca-se como seu intérprete. Em suas mãos, a imagem transforma-se em algo diferente. Não significa um significado original, perdido ou apagado. A alegoria não é hermenêutica. Ao

equivocadas em torno das quais se formou um desafio curioso para os críticos: o do acesso às senhas para a sua interpretação correta. O que, em verdade, ele quereria significar (como se pretendesse, à vera, significar alguma coisa) esta ou aquela enigmática imagem descolada (cf. a minúscula teia de aranha na parte inferior direita de *Baixo e estreito* (figura 4) de 1994)?

Espécie de rebento tardio da bricolagem dadá-surrealista, Salle escava o sentido, forçando articulações inesperadas entre dados visuais, a princípio díspares. Obcecado pela anatomização da narrativa, justapõe referências estilísticas clássicas e modernas, deixando para nós, quase sempre, a responsabilidade (ou uma espécie de tentação difícil de resistir) de um esforço de unificação interpretativa. Aberta e enigmática, suas telas plasmam metáforas com que nos inquietam já a partir de seus títulos elípticos. Segundo Suzi Gablik, elas “lidariam antes com o espetáculo do que com o sentido. Interpretá-los [seria] realizar um movimento em falso por ser demasiadamente perigoso desmascarar imagens que não negam sua inespessura” (1987, p. 36).

A utilização do recurso poético da justaposição permite que se localize em seus quadros o mesmo pendor dadaísta por uma comunicação às avessas, antes explorada, com maestria, por Kurt Schwitters em suas anticonstruções *Merz* e por Marcel Duchamp em seus *readymade*. A divisão do quadro em setores que nunca se conectam, mas apenas coabitam em um *locus* pictórico, por vezes desajeitado – providência que favorece a competição visual entre sensações indeterminadas em seu isolamento –, recorda a relação de descentramento ótico-conceitual cacofônico típico das *démontages*, a erótico-asséptica que a noiva-sempre-estéril entretém com os

contrário, acrescenta outro significado à imagem. Mas, ao acrescentar, fá-lo apenas com o fim de operar uma substituição: o significado alegórico toma o lugar de outro precedente; é uma substituição. Por esse motivo, a alegoria foi condenada, mas essa é também a origem de seu significado teórico” (Owens, 1989, p. 45).

impotentes celibatários ou a aporética que o manequim assexuado e geograficamente deslocado impõe ao *voyeur* esperançoso.

Referência e disjunção

Diferentemente do artista moderno, autocentrado – porém, a rigor, predisposto a interagir com um mundo cuja ordem rigorosa o desafia –, o pós-moderno busca transcendências em um mundo material fragmentado e desordenado. Ao mesmo tempo que toma a instabilidade desse mundo como ponto de partida, Salle cria outros, antes transversais que paralelos, e antes enviesados que perpendiculares, nos quais qualquer referencialidade imagético-estilística originária recua, à guisa de uma memória alterada e longínqua. Em suas telas, as narrativas convencionais são neutralizadas e subvertidas por estratégias citacionais – silenciosas, mas nem por isso menos rapinantes – que, embora, a princípio, afloradas como visibilidades gratuitas, no fim das contas se prestam a reagenciar valores ainda relevantes no meio artístico, como, por exemplo, o da originalidade.

Em algumas delas, é possível encontrar alusões explícitas a obras de determinados artistas: Diego Velázquez, Paul Cézanne, Alberto Giacometti e Jasper Johns. Além disso, Salle costuma fazer empréstimos constantes às artes decorativa e erótica, sendo comuns representações suas de figuras desnudas em poses teatrais e sexualizadas. A propósito, o corpo humano¹⁶ tem sido um dos motivos mais

¹⁶ Tucker, 1982. Segundo a autora, um exame iconográfico atento da pintura figurativa norte-americana praticada a partir de fins dos anos 1970 apontaria como recorrente a fragmentação de imagens em uma única superfície. Tal recurso à sobreposição – aqui visto como análogo, em sua capacidade de implementação de leituras ambíguas, à sobrecarga informacional típica de nossa cultura – teria se manifestado com igual ênfase na escultura do período.

explorados por ele, que, sempre que pode, o expõe ao nível de suas potencialidades epidérmicas. Embora também represente homens, a maioria dos personagens que habitam sua cena pictórica é do sexo feminino, destilando uma gestualidade ora cinematográfica, ora assumidamente chula. Tais representações mostram cenas amiúde justapostas com objetos tridimensionais (mesas, cadeiras, garrafas, pedaços de tecido padronizados) ou sobrepostas por nomes e títulos oriundos, quase sempre, da literatura [figura 5] e do cinema e que, a princípio, nada têm a ver com elas.

Segundo Eleanor Heartney, suas imagens – diferentemente das cultivadas, entre outros, por Cindy Sherman e Barbara Kruger – não se prestariam a serem fetichizadas. Nesta última, “o observador é implicado como *voyeur* na medida em que é atraído para uma relação desconfortável e problemática com os acontecimentos representados no interior da tela”. Nele ocorreria justamente o contrário. Embaraçado, o espectador acaba, cedo ou tarde, percebendo a perda de sua função receptora, já que ali nada há para ser narrado (ou se dá com uma expectativa diegética). Na verdade, há sim uma espécie de invisibilidade autonarrativa que se esgotaria em sua própria *Erscheinung*.

Nesse sentido, parte substancial dos quadros de Salle se divide em áreas que, apesar de próximas – quase contíguas –, preservam uma autonomia relacional. É sabido que, no início de sua carreira, ele chamou bastante a atenção pela maneira pela qual privilegiava a disjunção estilística, assim como pelo tratamento intencionalmente “figural” que impunha às suas figuras (Paz, 1977, p. 28 e ss.), que, amiúde, se apresentavam apenas esboçadas, como que tensionadas pela ameaça de sua ausência ou pela iminência de seu apagamento. Muitas vezes, ele as ocultava em esquemas coloridos instáveis (figura 6),

o que lhes conferia um aspecto fantasmagórico¹⁷ inquietante que, irradiando para o conjunto um tônus de precariedade, a tudo contagiava com uma aura de propinquidade sgnica e exuberância matérica.

O que pensar então de uma obra tão facetada? Certamente tudo. Ou quase nada. Ela propõe ao espectador uma clara relação de dupla captura, sensorial e reflexiva, à medida que cada um de seus elementos exige ser observado e, simultaneamente, avaliado na sua condição de isolamento em si e abertura para o outro. Sua extrema maleabilidade semântica permite que se associe a múltiplas referências e, ao mesmo tempo, a nenhuma, sendo sua dialética interna uma autêntica usina de sentidos. A exemplo dos quadros de inspiração linguística de René Magritte (Heartney, 1988, p. 121), Salle não se presta docilmente aos apelos da representação. Jamais emite mensagens óbvias. Antes privilegia uma ligação direta entre o ver e o pensar que atrai o bom senso para uma emboscada. As imagens que concebe jamais autorizam uma leitura rasa, mas estratégias sinceras e intrigantes, como o afloramento e a torção.

Para arrematar essas breves notas, uma última constatação: assim como um homônimo (Schjeldahl, 1984, pp. 181-2), que, em seus trabalhos (sobretudo os da primeira fase),¹⁸ flertou livremente – via Arthur Krooker e David Cook – com o ideário pós-estruturalista, Salle parece privilegiar questões bem específicas (Schneede, 1978, pp. 32-45). Como que refletindo a

¹⁷ Como que buscando angariar as várias críticas de fundo moral que essa opção angariou a Salle, a autora chega a conjecturar se, em seu próprio contexto, “tal reprodução de um imaginário que objetifica as mulheres serviria mesmo para denunciar [ou, antes, buscaria se valer da] factual sujeição feminina dentro de uma sociedade patriarcal” (Heartney, 1988, p. 125).

¹⁸ A característica materialidade de suas imagens, obtida na maioria das vezes com a superposição de camadas transparentes, levou um punhado de críticos (em sua maioria, europeus) a compará-lo, um pouco pejorativamente, com Francis Picabia. Cf. Peter Schjeldahl (1984, p. 181).

lógica irresistível da hiper-realidade contemporânea, uma extensa gama de objetos parciais (letras, partituras, segmentos anatômicos, artefatos heteróclitos, padrões abstratos, caricaturas) flutuaria (ao modo das telas-folha de Paul Klee)¹⁹ na virtualidade absoluta de seus painéis-dípticos, igualmente liberada (como nossos discursos) de toda amarração definitiva. Na condição de significantes vazios – que não se prestariam a portar qualquer liame tranquilizador com o concreto –, as peças de sua iconicidade pós-utópica revelam uma dimensão grave de todos nós: a que denunciaria nossa dificuldade crescente de intervir em um mundo sem qualquer densidade, já que não faculta sonhos, mas apenas logros e malogros.

¹⁹ Refiro-me aqui ao cineasta canadense David Cronenberg.

Ainda sobre *O grande vidro*¹

*A poem is a machine made
out of words.*

William Carlos Williams

O espelho-armadilha

Descrever *O grande vidro* (figura 7) – ou, como reza seu complemento operacional, a *Caixa verde* (figura 8), de 1934,² *A noiva desnudada por seus solteiros, mesmo* –, para muitos, a *opus magna* de Marcel Duchamp (1887-1968), é algo relativamente simples. Qualquer um pode fazê-lo *in loco*, bastando que se disponha a visitá-lo no Museu de Arte da Filadélfia (onde, por sinal, se encontra parte considerável da produção

¹ Artigo publicado originalmente na revista *Paradoxa* (Universo), n. 6, jan.-abr. 1999, pp. 38-42.

² Nela estão reunidas todas as notas sobre o projeto tomadas por Marcel Duchamp entre 1912 e 1915, em Munique, Nova York e Paris. Em *Les machines célibataires* (Paris: Chêne, 1976), um de seus livros mais provocativos, Michel Carrouges a descreve como uma “coleção de noventa e quatro documentos, entre reproduções em fac-símile de folhas manuscritas, desenhos, fotografias, pranchas coloridas, que serviram para a composição do vidro e, mais tarde, foram reunidos em uma caixa de papelão forrada com veludo verde”.

e da “antiprodução” artísticas duchampianas). Compõem-no, basicamente, dois painéis de vidro (o conjunto mede 1,76 cm de altura por 2,72 cm de largura) emoldurados em alumínio. Quanto às suas personagens esfíngicas³ – como que hipostasiando uma filosofia do amor e do desejo nativa –, no painel superior, situa-se o mecanismo-mor que o artista designou como sendo a Noiva (ou a pura transcendência feminina) e, no inferior, os que chamou de Solteiros Coadjuvantes (ou a mera impotência masculina).⁴

Assimilar suas regras intrínsecas de “funcionamento” não seria, por outro lado, nada fácil, fazendo-se imprescindível, para tanto e antes de mais nada, levar em conta as informações⁵ preciosas – ou “física jocosa”, como Duchamp as denomina – deixadas por ele na já referida *Caixa verde*. A tarefa mais espinhosa de todas é, sem dúvida, a decodificação de sua mensagem, a atribuição de um sentido que lhe esgote as possi-

³ Boas descrições são oferecidas por Octavio Paz, em *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza* (1977), e por Linda D. Henderson, em “Etherial bride and mechanical bachelors: science and allegory in Marcel Duchamp’s Large Glass” (1996).

⁴ Segundo Octavio Paz, “[esse] grupo de solteiros [possuiria] um repertório de nomes crepusculares: Aparelho Solteiro, Máquina de Eros, Nove Moldes Machos (*Neuf Moulos Malics*) e, por fim, Cemitério de Librés e Uniformes. Com efeito, os machos são nove e são apenas moldes (“machomoldes”), trajes vazios inflados pelo fluido ou gás de desejo que a Noiva emite. Representam nove famílias ou tribos masculinas: gendarme, couraceiro, polícia, cura, servente de café, chefe de estação, mensageiro de grande armazém, lacaio e coveiro” (1977, p. 30).

⁵ Conferir, a respeito, o que nos informa Linda D. Henderson no ensaio supracitado: “Entre 1912 e 1915, Duchamp fez centenas de anotações preparatórias para *O grande vidro*, registradas, em sua maioria, em pedaços aleatórios de papel. Com ele ainda vivo, foi publicada uma seleção fac-similada dessas notas distribuída em três estojos ou caixas: a *Caixa de 1914* (16 notas), a *Caixa verde* de 1934 (94 documentos, incluindo 83 notas e desenhos) e a *Caixa branca* de 1966 (79 notas). Mais de uma década depois de sua morte em 1968, um conjunto de 280 notas inéditas foi organizado e publicado por Paul Matisse em 1981 sob o título *Marcel Duchamp, notes*”.

bilidades quase inesgotáveis de leitura.⁶ O hermetismo de suas pretensões míticas se tornou um obstáculo que – apesar de algumas tentativas heroicas (que o digam estudiosos do naipe de Octavio Paz, Thierry de Duve, Arturo Schwartz, Robert Lebel e Michel Carrouges) – se mostrou quase intransponível para uma leitura crítica.

Duchamp trabalhou em *O grande vidro* por quase dez anos (deixando-o, ao que parece, propositalmente incompleto em 1923). Inspirou-o uma representação do romance-peça teatral *Impressions d'Afrique* (“Impressões da África”, 1910), do então ainda obscuro Raymond Roussel,⁷ por ele assistida, em 1912, com Guillaume Apollinaire e Francis Picabia no Théâtre Antoine de Paris. Trata-se de um dos marcos de sua *Obra*, ou, como diria Paz, de “uma obra sem obras: [onde não há] quadros, a não ser os *readymade*, alguns gestos [...] e um

⁶ A obra descreveria, pelo menos a princípio, um universo peculiaríssimo (e suas leis particulares) no preciso momento em que, na metade superior, a Noiva – espécie de máquina-vespa ainda virgem – estaria prestes a ser desvirginada por ação do desejo magnético emanado pelos Solteiros-pretendentes, da metade inferior, após este ter sido sublimado por um complicado sistema de ajustamentos mecânicos.

⁷ Muitos autores creditam à influência decisiva de Raymond Roussel o impulso “mecanomórfico” de alguns trabalhos realizados por Marcel Duchamp entre 1911 e 1912 – caso, por exemplo, de *Mecânica da modéstia*, *A passagem da virgem à noiva* e *O rei e a rainha rodeados por nus rápidos*. Em “Sex machine art: repetition into electronic flicker”, Joseph Nechvatal afirma que “no exato momento em que Freud explicava em suas conferências que, nos sonhos, as máquinas complexas sempre significavam os órgãos genitais, Roussel inventava suas máquinas de linguagem, feitas para produzirem textos mediante o uso de repetições e permutações combinatórias. Essa lógica maquínica lhe proporcionaria uma variedade infinita de jogos e combinações textuais em constante circulação em sua obra, na qual descreveu um número de máquinas fantásticas – inclusive uma máquina de pintar, em *Impression d'Afrique*. Tal aparato descreve e antecipa o advento da tecnologia robótico-computacional e sua aplicação às artes visuais de hoje chega a ser impressionante. A partir de Roussel, é possível mapear uma certa linhagem que atravessou a arte de vanguarda em nosso século e que, passando por Duchamp, os futuristas e os produtivistas, chegaria a Pollock, Smith, Reinhardt, Warhol, Judd, Le Witt, Tanguy e Kosuth”.

grande silêncio” (1977, p. 8), da qual acabou sendo excluído o seu flerte retínico inicial, mais notável nas primeiras telas nabis, impressionistas, pós-impressionistas – leia-se lautrequianas – e fauves – leia-se matissianas – do que no período intermediário – quase que totalmente consagrado à expressão cronofotográfica do movimento – cubo-futurista e kupkiano.

O grande vidro pode ser considerado a mais emblemática de suas antipeças – mais ainda que a curiosa instalação *Sendo dados: 1ª A queda d’água; 2ª O gás de iluminação* (Paz, 1977, p. 8) (figura 9) – isso porque talvez seja a única a cumprir totalmente o desígnio de especularidade simbólica ambicionado por Duchamp. Embora enfatizando, mesmo que enviesadamente,⁸ a temática do ato sexual, se tornaram célebres as suas várias dubiedades, pois, dobrada sobre si mesma, a sua mensagem se encontraria, o tempo todo, diante do espectador, refletindo (virtualizando) desafiadoramente a rostdade observante deste último. Quem se dispõe a interpretá-la se vê diante de um “espelho-armadilha”, que, ao buscar fabricar toda uma realidade (poética) autônoma, o faria, contudo, dentro de um paralelismo absoluto com o concreto, em uma espécie de competição dialética com a realidade. Ou, como assevera Paz, a encontra sempre “voltada sobre si mesma, empenhada em destruir (e, simultaneamente, reconstruir) aquilo que ela própria cria” (1977, p. 47). Por outro lado, é profundamente sintomática a transparência vítrea que lhe serve de

⁸ Segundo Linda D. Henderson, “embora o tema de *A noiva desnudada por seus solteiros, mesmo* seja (de fato) o ato sexual, Duchamp concebe seus protagonistas como criaturas biomecânicas ou simplesmente mecânicas: uma Noiva tubular paira no painel superior acima dos Solteiros, centrados, no painel de baixo, nos ‘Nove moldes machos’, à esquerda, acompanhados por órgãos acessórios como o ‘Moedor de chocolate’, à direita. No fim das contas, contudo, nenhum contato físico ocorre entre a Noiva e os Solteiros, sendo o seu relacionamento, segundo Marcel Duchamp, caracterizado [apenas] pelo onanismo e por orgasmos imaginados” (1996).

álibi: nada mostrar, para nada servir, nem como um simples empecilho à visão.

A significância pura

Sobre essa obra peculiaríssima e já tão devassada, gostaria de deixar aqui registradas duas observações. Em primeiro lugar, chamar a atenção para o fato de como, até hoje, ela ilustra – ou melhor, encarna – uma das questões mais centrais da arte de nosso século, a das coordenadas (quer conflitantes, quer complementares) de relação epistemológica entre a sensibilidade e a razão. Em função dessa afirmativa, seria bom lembrarmos que a crítica duchampiana da pintura-pintura (ou “olfativa”) objetivou ressituar o fenômeno artístico para além das fronteiras de uma transgressão simplesmente formal ou “epidérmica” (coisa que Paul Cézanne, de certa forma, já tentara fazer quando de suas querelas pessoais com os impressionistas).⁹ Somente com Duchamp, contudo – ou a partir dele e de alguns poucos adeptos do mesmo projeto poético: René Magritte, por exemplo, e, mais recentemente, Joseph Kosuth e os artistas conceituais –, pôde “o delineamento dos problemas artísticos abrir espaço para uma problemática extra-artística que apontasse para a consciência (ideia)” (Schneede, 1978, p. 3), ou seja, se voltar antes para o contexto (reflexão) do que para o apelo fenomênico do objeto (percepção). Sob esse aspecto, *O grande vidro* remeteria, como nenhuma outra obra de seu tempo (melhor até que os próprios *ready-made*, em função de sua complexidade programada), a alguém que “aspirou ser mais um filósofo (ou um especulador) do que um artista propriamente dito” (Schneede, 1978, p. 3).

⁹ Vale a pena conferir, a respeito, o agudo ensaio de Jeremy Gilbert-Rolfe, “The impressionist revolution and Duchamp’s myopia” (1988).

Tal ruptura no nível estético com a *sensibilia* (ou o que Duchamp, por vezes, chamou de condição *l'art pour l'art* da própria arte) (Mink, 1996, p. 34) demandaria, necessariamente, outra concepção do sujeito-artista e do objeto-obra. Se este último deixou de ser proposto como um *signo* (reduzido, sob esse aspecto, a um sistema de projeções do tipo essência/aparência, forma/conteúdo), para ser pensado como uma significância pura, livre, portanto, da opressão pragmática do jogo hermenêutico, o sujeito-artista, por um lado, deixou de ser simplesmente “aquele que une as ideias em um contexto [ou em uma ordem] e faz da imagem [aparência] algo que revela a forma das coisas [a sua essência]” (Barbosa, 1996, p. 5), o objeto-obra e, pelo outro, também não pôde mais “ser visto como simulacro [assim como] seu sentido relacionado a uma ideia como garantia de seu existir” (Brito, 1985, p. 28).

O escopo de Duchamp foi implementar uma nova tentativa (decerto, a mais radical de todas) de afrouxamento da camisa de força do *socius*, isto é, de sua imposição milenar à arte dos rigores da lei e da função. Como que complementando a proposta dadaísta, que

inaugurou uma velocidade experimental, uma mobilidade com vistas à criação de novos esquemas, que acabou por se tornar para o artista contemporâneo uma necessidade imediata: [sendo] sua obrigação andar mais depressa do que o mercado, aprofundar o seu trabalho, de modo a se adiantar ao inevitável processo de absorção e transformação ideológica de seu produto (Brito, 1985, p. 29),

a de Duchamp se propôs mostrar como “a arte [em sua condição de] instituição social, [de] história, se impunha, autoritariamente, ao seu servidor, mascarando as verdadeiras relações [fantasmáticas] que com ele mantinha” (Brito, 1985, p. 29),

e denunciar como, sob tal ótica, “o objeto de arte se tornava, para o seu produtor, o lugar onde se projetavam, confusa e imaginariamente, as questões levantadas por sua própria prática e que só podiam emergir daquela maneira – como projeções inconscientes, como indagações metafísicas” (Brito, 1985, p. 29).

Mito e transitoriedade

Em segundo lugar, seria bom atentar também para o fato de que a eloquência cifrada de *O grande vidro* permite que possamos considerá-lo uma das alegorias mais bem-sucedidas do imaginário moderno. Todas as senhas descalibrantes do mundo da velocidade maquinica a que, há muito, nos submetemos são ali, sabiamente, aludidas. Cáustico ou não, é inegável o interesse que Duchamp nutriu (à maneira de Leonardo da Vinci, que, por sinal, também teve os seus apontamentos publicados, isso nos anos 1880) pelo elemento tecnológico. Esse foi, sem dúvida, um interesse compartilhado na época por outras personalidades mito-desconstrutoras – caso do já aludido Roussel, em *Locus solus* (1914), e de Alfred Jarry, em *Gestos e opiniões do Doutor Faustroll* (1911) – e que, na verdade, exprime toda uma inquietação, por parte da cultura da virada de século, pelas alvíssaras científicas.

Como bem chama a atenção Linda Henderson, não são poucas as citações aferíveis de descobertas científicas da época¹⁰ no enredo de *O grande vidro*. Elas, por sua vez, não se

¹⁰ Refere ainda Linda D. Henderson que: “Na *Caixa de 1914*, Duchamp fala de seu plano de “fazer uma pintura frequencial” (cf. *Salt seller: the writings of Marcel Duchamp* (1973, p. 25), de Michel Sanouillet e Elmer Peterson (orgs.); e que, “no que tange ao controle, por parte da Noiva, das atividades dos Solteiros, o modelo utilizado pode ter sido o dos primeiros experimentos contemporâneas em ‘radiocontrole’, executados, em Paris, por Édouard Branly em 1905-1906” (1996, p. 95).

resumiriam a uma simples analogia morfofuncional entre a Noiva – com seu aspecto de máquina, “reduzido a um estado de esqueleto, como que surpreendida por um registro radiográfico” (Henderson, 1996) – e o que, a princípio, seria um motor de automóvel. Segundo as anotações da *Caixa verde*, a metáfora mais adequada para ela seria de fato esta: a de um motor de automóvel – “ela é basicamente isso” (Sanouillet e Peterson, 1973, p. 42), como garante o próprio Duchamp –, sendo também o seu processamento sexual parcialmente figurado como o de um motor de combustão a gasolina.

De um modo ou de outro, a sua funcionalidade “solteira”, absurdamente gratuita, quase que só nos diz respeito, por refletir, aos olhos mais atentos, a parte de nós que estamos talvez sempre pondo a perder – o que realmente somos e insistimos em dissimular em um mundo em que as senhas de um tecnologismo desenfreado parecem não só se sobrepor, como também desbaratar toda a visceralidade do dado antropológico.

Contudo, nos alerta Carrouges, a despeito de toda essa sensação geral de distanciamento – típica da hegemonia férrea da *Gestell* heideggeriana – que não deixamos de exacerbar frente aos aspectos mais primevos de nossa genealogia (fenômeno esse que antes se revela fruto de uma pretensão cultural enciclopedista do que qualquer outra coisa),

Os mitos permanecerão agindo, como sempre fizeram, no conjunto de nossas atividades. Tanto os jornais, os esportes, a vida cotidiana, as artes, a literatura, a ciência, a política e as técnicas quanto os sonhos continuarão a ser comandados em segredo por uma imensa trama mítica cujas constelações imagéticas – por mais insólitas ou banais que possam [inexoravelmente] parecer – governam o mundo moderno (Carrouges, 1976, p. 12).

Felizmente, apesar de toda a rigidez de tal bloqueio perante uma mentalidade que hoje é tratada como pré-científica, é possível diagnosticar certa tomada de consciência, senão da carnadura protoconceitual dos próprios mitos modernos e pós-modernos (Carrouges destaca, entre os primeiros, os do progresso, dos paraísos perdidos, da greve geral e do super-homem), ao menos de sua focalização entre outros pontos cegos que não os da política e da religião.

Walter Benjamin foi um dos primeiros a nuançar teoricamente o terrível *páthos* de transitoriedade que acabou tomando de assalto o homem do século XX, quando de suas agudas disquisições sobre Charles Baudelaire (1985). Sob esse aspecto, não seria complicado aninhar ambos, juntamente com Duchamp, em um clã poético – integrado por nomes como os de Stéphane Mallarmé, Villiers de l’Isle-Adam, Isidore Ducasse, Egon Schiele, Franz Kafka e Francis Bacon –¹¹ precioso porque urgente, porém fatal porque fadado aos caprichos do desencanto.

¹¹ Para um (mais do que aconselhável) aprofundamento desse aspecto, recomendo, uma vez mais, a leitura de *Les machines célibataires*, de Michel Carrouges.

O cânon indecível¹

A vocação desconstrutiva

Incomode ou não esta afirmativa algumas de nossas “melhores” cabeças, pensar em termos de cânon, nos dias de hoje, é estar na contramarcha da história. Isso em qualquer situação, em relação a qualquer atividade, área de conhecimento ou de atuação que se queira interveniente. Uma das conquistas mais valiosas efetuadas pelo homem do fim do século XX foi a sua conscientização, ao que parece, definitiva de que a autonomia é um dado natural, e não algo muito maior – uma espécie de ideal dourado –, pelo qual sempre valeria a pena lutar, e até morrer, mas que ficaria isolado em uma campânula ou difratado como um traço no horizonte, modulado no mapa sinuoso de um território, enfim, inalcançável por si só. O fim dessa mistificação pode representar, é certo, um decisivo passo emancipatório, e não somente o de uma prática onanística de quase três séculos. Afinal de contas, ser autônomo – ou estar consciente de que ser autônomo é perfeitamente exequível – é uma condição intrínseca para qualquer ser pensante que se saiba como tal e se importe com isso.

¹ Artigo publicado originalmente na revista eletrônica espanhola *Espéculo*, n. 22 (nov.-dez. 2002).

Em seu estágio atual, tal processo – que também supõe o de uma autoconscientização providencial – revela-se urgente para alguns segmentos obstinados da sociedade (lamentavelmente, ainda tímidos e estranhos à maioria de nós), favorecendo uma pulverização dos metadiscursos de outrora em micronarrativas maleáveis, quanto à conjunção e à pertença simbólicas. Em função disso, recorrer a conceitos de índole platônica como “modelos”, “paradigmas” e “cânones” se tornou complicado, ao menos no que tange à produção dissidente e estridente daqueles segmentos. Em termos literários, é viável afirmar que os poetas competentes de agora não têm outra alternativa que trabalhem um pouco solitariamente em busca de soluções não submetíveis aos critérios velozes de avaliação “cômoda” oriundos das máquinas de rostificação que os homens da mídia e os burocratas de sempre acionam sem parar.

A exemplo do que já ocorre por aí em alguns espaços, criar significa “resistir” (acompanhando o sentido do verbo latino *resistere*, “colocar de novo”), “situar-se” diante dos reducionismos gratuitos que nos fazem cerco, “fazer frente” aos universalismos sonsos, espalhados, como engenhos de guerra, ao nosso redor. Seja como for, isso implica não se submeter à tentação das filiações fáceis. Canonizar-se em arte (literatura, poesia) significa remeter-se a um rol de nomes santos, de indivíduos e escolas mortos (alguns em estado adiantado de decomposição), com suas receitas arrumadas demais para inspirarem atitudes adequadas à dinamização do presente.

Isso posto, não parece ser possível (ou aconselhável) falar hoje, seriamente, de um cânon (ou de cânones) em poesia e, muito menos, levantar a hipótese de seu restabelecimento. De que serviria fazê-lo senão para uma estratégia fatal de fingimento? Pois é verdade que não faltam aqueles que sabem

fingir, para quem nada acontece à toa, tudo está sempre em ordem e o tempo não passa.

Sem dúvida, a inclinação mais genuína (e digna) da poesia brasileira contemporânea é, a exemplo do que acontece em todo o mundo ocidental, a sua vocação para desconstruir. Desconstruir as grandes referências (pátrias, apátridas ou alienígenas), progenituras (genuínas ou não) e doutrinações (justificáveis e vantajosas, ou não). Desconstruir o próprio hábito – culturalmente perverso nestas terras – de sempre se pôr em um estado de referência, de descendência, de engajamento frente ao outro, de sempre se submeter aos encantos de sua “geração espontânea”.

Embora sejam poucos, são significativos os poetas que, driblando o apelo canônico do mercado, propõem, com consistência, dicções alternativas que não necessariamente rompem, e sim renovam, redinamizam o que já foi fartamente dito ou timidamente gaguejado. Mais premente do que uma pluralização gratuita (a essa altura, reacionária e catastrófica) seriam a pesquisa e a experiência em bases não ortodoxas, uma nova configuração da poesia, a possibilidade de torná-la um aspecto intersticial da vida, de uma nova dimensão do existir que possamos, em breve, assumir sem culpa alguma.

A lógica da alusão

No prólogo de *Crítica e clínica*, Gilles Deleuze, em cima de uma fala instigante de Marcel Proust – a de que “os belos livros estão escritos em uma espécie de língua estrangeira” (*Contra Sainte-Beuve*) –, nos adverte que, para os artistas (particularmente os contemporâneos, aí inclusos os poetas), “o problema de escrever é também inseparável de um problema de ver e de ouvir”, pois, “com efeito, quando se cria outra língua no interior da língua, a linguagem inteira tende

para um limite assintótico, agramatical, ou que se comunica com seu próprio fora”. Outra convicção, provocativa como a anterior, mas fomentada, na origem, por Paul Klee (2001, p. 66) – a de que não cabe ao artista reproduzir o visível, mas tornar visível o que ainda não era – é igualmente pervasiva (tornando-se quase sempre um pouco urgente) para a sobrevivência das práticas poéticas no mundo hodierno. Juntamente com a estrangeiridade proustiana, ela abriga (ou se aninha em) uma terceira: a de que uma postura de busca de diferenciação deve ser levada adiante por todos os artistas no sentido da implementação, mesmo que um tanto obstinada e áspera, de uma visibilidade exclusiva.

O fato é que, em uma sociedade como a nossa, cada vez menos refratária não só à repetição e à reprodução de suas coisas, ferramentas e relações, mas também aos jogos fáceis de linguagem em seu sentido mais torpe, como dispositivos de obturação do real, de fixação e perpetuação da histeria paralisante do capitalismo avançado, a poesia ou se descaracterizará de vez (como vem ocorrendo, na maioria das vezes), ou, de algum modo, encontrará um caminho – mesmo que este, lembrando Martin Heidegger, “não conduza a parte alguma” –, arriscará um rosto incerto, afirmará uma “identidade de si no outro”, embora pagando o preço (para muitos poetas, alto demais) do anonimato mercadológico e da apatia crítica.

Aqui no Brasil, pode-se dizer que tal situação é peculiarmente grave. O movimento modernista realizou um sangramento oportuno em nossa literatura e em nossas artes plásticas (na verdade, em nossas próprias mentalidades, e não só aqui, em toda a América espanhola, na Espanha e em Portugal), de modo que, a partir das décadas de 1920 e de 1930, sedimentou-se um grau importante de amadurecimento e conscientização em relação à fatura artística em termos de uma assunção de suas potencialidades estéticas intrínsecas. Contudo não

devemos esquecer a sua marcação histórica incontornável. A incisão foi feita no lugar e na hora certos, o que, por outro lado, não justifica que o processo de cicatrização demore mais do que o necessário.

O influxo prolongado a que alude uma frase de José Carlos Capinan (“a contemporaneidade na poesia brasileira ainda é marcada pelos modernistas”)² deve-se a uma relação de dependência que os brasileiros mantêm com as novidades, em função de um viciamento cultural aqui imposto (e, pior, há muito enraizado) pela lógica neocolonialista. Acostumados, século após século, a receber acriticamente, a repetir mecanicamente e a cumprir docilmente todo tipo de metas e de protocolos, tratamos como autênticas formas platônicas (em relação às quais devemos, na pior das hipóteses, comportar-nos como “más cópias”), atitudes e ações inteligíveis (mesmo inquestionáveis) apenas em seu espaço-tempo, de modo que, até hoje, dicções circunstanciais (embora seja ridículo negar a genialidade e a inspiração de algumas delas), como as de Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto ainda nos parecem referências obrigatórias quando deveria ser, no máximo, aconselhável acolhê-las como elementos dinamizadores de nossas próprias fabricações.

Todas têm o seu quinhão de densidade, a exemplo de tantas outras dicções universais, como as de Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Vladimir Maiakovski e Ezra Pound. Cabe, porém, aos poetas daqui (mas também aos de quaisquer outras paragens) agenciar os seus recursos pessoais a partir daqueles elementos, arejando criativamente as suas produções com uma maturidade que leve em conta tudo o que se

² *Poesia Sempre*, n. 8, jun. 1997.

fizer justificável, seja em nome da transgressão mais intempes-
tiva ou da transreferencialidade citacional assumida.

O rosto incerto

É da ordem do senso comum que a sofisticação tecnoló-
gica crescente dos meios informacionais coloque em xeque os
códigos, digamos, mais tradicionais de percepção-concepção
do real circundante. Se os poetas ainda buscam (porque, de
um modo imponderável, necessitam) imitar esse real, ou afun-
dam em uma faina paradoxal que os leva a níveis variáveis de
mudez (levando em conta os muitos pios, murmúrios e gague-
jos com que nos deparamos em sua produção, amiúde como
modalidades de dissimulação dessa mudez) ou, simplesmente,
deixam-se levar pelos meios-tons do jogo simulacional, assu-
mindo uma postura, sob certa ótica, questionável.

A instrumentação crescente da própria poesia a partir
de outras dicções poéticas seria atualmente uma de suas ca-
racterísticas marcantes. O problema é como, no caso da tra-
dução de versos, normalmente, apenas os bons poetas têm se
mostrado capazes de se nutrir criativamente (e ao seu texto)
com a experiência do alheio, estabelecendo esgarçamentos
sígnicos que se poderiam considerar válidos e enriquecedores.
Em torno dessa vertigem intersemiótica,³ típica das últimas
duas décadas, é que transitariam – em um primeiro plano de
visibilidade –, de forma quase indiscernível, a competência e
a incompetência de nossa produção atual. Afinal, citar cria-
tivamente ou criar por meio da citação não é tarefa das mais

³ Vale a pena conferir, a propósito, os capítulos 3 e 9 (“Por um estudo cultu-
ral, multicultural e multiperspéctico” e “Como mapear o presente a partir
do futuro: de Baudrillard ao cyberpunk”, respectivamente), do bom estudo
de Douglas Kellner, *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e polí-
tica entre o moderno e o pós-moderno*.

fáceis, comparativamente ao citar por citar, caracterizado pela gratuidade aparente que esse ato revela. Os possíveis malefícios causados em ou por um corpo possuído não devem ser atribuídos aos fantasmas que nele se instalaram.

Os equívocos advêm quase sempre das carências discursivas e do pouco amadurecimento simbólico dos que os produzem. Os pré-modernismos, o modernismo de 22, a geração de 45, o concretismo e a poesia-práxis têm sido apontados como alguns dos fantasmas que ainda “assolam” a produção atual. Contudo, a geração poética do “neo” (genealogicamente enfileirada em termos das décadas de 1980 e 1990) vem apenas acompanhando uma tendência típica de nosso *Zeitgeist*. Importaria muito mais, no caso, avaliar a sua capacidade de gerenciar os códigos desse espírito que assombra, segundo alguns (ou abençoa, segundo outros), o nosso momento histórico.

O romantismo pôs no colo de seus escritores e pintores um desafio tão árduo quanto o de agora: buscar a originalidade em nome da genialidade. Não é preciso dizer que somente alguns poucos, é claro, conseguiram processá-lo com um mínimo de eficiência. Hoje se pode dizer que, se não ocorre o mesmo fenômeno, as diferenças também não chegam a ser tão decisivas. Diante da disseminação repertorial, cabe a cada um de nossos poetas decidir, sempre da maneira mais criativa possível, o que fazer com (e não estou me referindo à turba infinita das fantasmagorias de menor porte) os megaspectros de Fernando Pessoa, E. E. Cummings, dos irmãos Campos ou de quem quer que seja.

Importa saber, como corretamente afirmou Ivan Junqueira, que “é no equilíbrio alcançado por uma coisa e outra (forma e conteúdo) que se revela o grande poeta”.⁴ Um dos

⁴ Cf. entrevista concedida a Claudio Aguiar para o jornal *O Pão* (n. 41), de Fortaleza, em maio de 1997.

equivocos da poesia de participação social é justamente este: em nome de uma utopia humanitária que desdenha da forma, compromete-se a possibilidade de transmissão artística ou de fruição do objeto estético. Enfim, se somos artistas, não podemos jamais renunciar à beleza em que consiste o matrimônio indissolúvel entre a figura e o fundo.

A fuga da estandardização

Do período paleolítico ao *theatrum* pós-moderno⁵, de servidor estrito da sociedade (cf. figuras do artista-feiticeiro, do artista-sacerdote, do artista-cortesão e do artista-funcionário, entre outras) à condição confortável de franco-atirador ou de usufrutuário-manipulador de simulacros lúdicos, o artista continuará sendo, ainda assim, segundo o raciocínio de Jean Cassou, “alguém em que se apercebe uma singularidade específica e a obra que produz [poderá] ser por nós [de algum modo] desembaraçável de significados e intenções para nos aparecer como uma obra de arte” (Cassou, 1965, p. 37). A fuga da estandardização seria, portanto, um critério consistente para avaliar, em termos qualitativos, a produção poética atual. Não são muitos os que têm demonstrado esse dinamismo em suas coletâneas. Como não poderia deixar de ser, a maioria, em uma condição *in progress*, esbarra em suas próprias indefinições, desinformações e mesmo em arroubos esteticamente inócuos. Não são muitos também os que ousam, optando pelas vias da transgressão e da transcendência, ou melhor, pelas

⁵ Ideias bastante precisas acerca do que entendo aqui por *theatrum pós-moderno* são oferecidas por Andreas Huyssen, em “Mapeando o pós-moderno” (1991), e por David Harvey, no capítulo 1 (“Passagem da modernidade à pós-modernidade na cultura contemporânea”) de *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural* (1996).

vias da densidade transgressiva e, algo paradoxal (apenas à primeira vista), da positividade transcendental. Afinal, elas estão entre as mais árduas e, ainda por cima, as próprias ideias de transgressão (assim como a de experimentação) e transcendência se viram secundarizadas pela de seu simulacro. Hoje, transgredir e transcender são, no mínimo, práticas vazias e gratuitas e, no máximo, algo vetusto e enigmático aos olhos mais jovens.

A questão que ora parece impor-se de maneira imediata – quase premente e por dentro – na poesia brasileira contemporânea é a mesma que se pretende também urgente fora dela: na prosa, no pensamento, nas falas e nos hábitos. Importa, enfim, decidir logo entre duas estratégias de deslocamento (não implicando nenhuma delas o que, no caso, deveria ser levado em conta, ou seja, o afrontamento). Boa parte de nossos autores vem se embaraçando com um dilema penoso: recuar ou avançar? Raros são os que se colocam a hipótese mais inteligente de tentar vencê-lo, permanecendo no código, retomando-o com paciência – aos poucos, porém sempre – na medida de suas necessidades intrínsecas de (re) dinamização; (re)operando-o no presente, na potencialidade inesgotável do agora.

Em verdade não são muitos – nunca foram e deverão ser – os poetas que podemos considerar excelentes. Se fosse possível definir o lançar poético como um risco (assim como todos os demais lançares discursivos, escritos e não escritos) – um que envolveria o descortinamento dos próprios mistérios pessoais, mediante a via equilibrante do rigor –, então não poderia restar dúvidas quanto a isso. Se, por um lado, é alto o número dos que se arriscam na gratuitidade do gesto de quem apenas pensa porque pensa ou anseia porque anseia fazer poesia, expondo-se ao ridículo e ao rebaixamento, pelo outro, são raros, felizmente, os que

se arriscam no sentido proposto e é mais do que normal (e saudável) que assim ocorra.

Como já tive a oportunidade de externar em outra ocasião, penso que o processo criativo (não só em termos poéticos) não pode, sob a pena de se desqualificar, deixar de marcar uma positividade invariável, sendo criativo o artista que consegue conceder, direta ou indiretamente, à sua obra a capacidade de afirmação e instauração do sentido.⁶ Por detrás da complexidade da fatura da boa poesia (assim como da boa pintura), estão dois agenciamentos fundamentais: a intuição (o bom poeta é sempre aquele bem-sucedido na extração-captura ordenadora do sentido bruto-caótico das coisas) e a expressão (o bom poeta é sempre aquele que sabe expressar adequadamente – de forma a torná-lo esteticamente compartilhável – o resultado concreto daquela extração-captura).

Dentro de tal contexto, a valoração de um poema se mostra, então, muito relativa. Depende, enormemente, dos elementos disponibilizados, no ato do encontro, pelo poeta e pelo leitor-avaliador de sua poesia. Isso, sem contar com os aspectos psicológicos, que, inevitavelmente, interferem no processo, acelerando-o ou estancando-o. A grande arte nunca foi e ainda não é da ordem das multidões, pois sua universalidade não pode ser “fabricada”, apesar do esforço, cada vez mais agressivo, dos meios de comunicação e dos agentes do mercado. A grande poesia é da ordem solitária dos indivíduos e de suas clandestinas partilhas interpessoais.

⁶ Muito elucidativo a respeito dessa questão (e de outras mais, correlatas a ela) é o segundo capítulo (“O que é um poema, e o que pensa dele a filosofia”) do livro de Alain Badiou, *Pequeno manual de inestética* (2002).

A fenda da indecibilidade

Nas três últimas décadas, algumas dicções iniciaram, em nosso país, a gestação de um instigante saber-fazer poético. Não costumo citar nomes e, portanto, não o farei aqui, pois isso importará pouco em um diagnóstico tão breve como este aqui proposto. Nomear, segundo o gosto, os meus “bons” e “maus” poetas, meus “eleitos” e “desafetos”, meus “parceiros” e “êmulos” de nada servirá: antes soaria como um ato adicional de hipocrisia e amadorismo. Estou certo de que os “competentes” têm percepção disso, assim como, quero crer, os “incompetentes”. Sendo espertos, eles não deverão se iludir com a marcha oscilatório-impressionista da crítica constituída, que, com frequência, se verá tentada a manipulá-los e reterritorializá-los a seu bel-prazer.

Também não gostaria de recorrer a categorias ou, o que é bem pior, a rótulos. Muitos já o fazem, professoralmente ou não – bem-intencionadamente ou não –, visando dotá-los, diante das massas, de uma visibilidade desnecessária, mesmo venenosa. Falar de uma geração 1980 (ou 1990 ou 2000) não ajudará em nada, visto que concordo com a aferição, já feita por alguém, de que os poetas em questão não constituem nada parecido com uma geração – se é que isso, em um tempo fragmentado e veloz como o de hoje, ainda pode ocorrer. Existem laços pessoais, encontros em revistas e coleções, mas, no geral, o trabalho é solitário, como, aliás, deve ser.

Entretanto, em momentos como estes, de crise e impasse criativos, é que os rótulos costumam proliferar ao sabor dos consensos plantados pela mídia. Neles, o prefixo “neo” é usado a rodo. Fala-se, por exemplo, e muito, de uma vertente neoconservadora (ou metafísico-formalista ou clássico-revisionista, como preferem, ou, ainda, de tudo isso ao mesmo tempo, em um corpo único de ideias e efeitos), espécie de

monstro de mil braços que, brandindo todo tipo de signos historicamente registrados, grita: “eles ainda estão aqui; é preciso considerá-los sempre, respeitar sua longevidade”; fala-se muito também de uma vertente neoconstrutivista, atrelada ao epigonismo do som e da imagem, dos jogos da materialidade significante, intrinsecamente sectária do impacto das tecnologias da comunicação visual sobre a sensibilidade pós-moderna; e de uma vertente neotropicalista (ou “dionisíaca”), comprometida com a liberdade do traço e com o delírio da composição, que trataria a cultura como um mosaico farto, a partir do qual sempre seria possível extrair fragmentos-cacos e rumar para novas (nem tanto assim) bricolagens poéticas, para nomadismos alegóricos, em cujas deambulações, muitas vezes, se dariam antes tropeços que achados; e, ainda, de uma vertente acadêmico-culturalista, mais atrelada a discussões conceitualmente setorizadas (como, hoje, a questão dos gêneros, das etnias, do feminismo, do homoerotismo) do que ao fato poético em si, e que o ultrapassa, seguidas vezes, sobrelevando-o, ao tratá-lo como um mero veículo de expressão de tratamentos temáticos; fala-se ainda dos neomalditos, dos neoengajados, de uma (com frequência, não intencional) “má poesia”, comprometida com uma predisposição psicológica agressiva frente ao social, e dos seus antípodas naturais, os neoestéticos, marcadamente envolvidos com uma tentativa de preservação do “museu imaginário”, da perícia formal, enfim, da *belle poésie*.

Por conseguinte, no calor da construção desta fala, permito-me dizer que a poesia concebida por aqui, a exemplo do que ocorre em várias outras paragens, tem sido recorrentemente marcada pelo que chamaria, em caráter provisório, de *fenda da indecidibilidade*. Se, como outros ainda afirmam, a criação poética envolveu sempre – e continuará a assim fazê-lo, em maior ou menor grau – um desejo de su-

peração da realidade, é natural que a fatura contemporânea reflita os percalços de um momento sociocultural tão marcado, como o nosso, por uma crise de percepção-concepção que, por sua agudeza, traz no bojo uma crise inevitável de identidade.

Apêndices

I Por uma situação de palavras (excertos)¹

– René Magritte, certa vez, apontou em Martin Heidegger uma incoerência entre suas preferências e a maneira como escrevia a respeito delas. Usava, então, como exemplo, o seu amor declarado por Friedrich Hölderlin: “Fala do significado filosófico dos poemas e a essência da poesia que quer definir se refere a outro conhecimento, distinto do poético, que não nos é necessário definir”. O que parece a você ser necessário definir em se tratando de poesia?

– A poesia não define outra coisa que o próprio pensamento. Gostaria, porém, de deixar claro o que entendo por pensamento: menos a costura racional dos conceitos do que todo e qualquer impulso de interpretação das coisas rumo à fabricação de seu sentido. Tal ato de fabricação é aquele que se mostra intenso e matizado a ponto de perfurar, como uma seta, as nossas experiências psicológicas e (mais do que nunca) as nossas percepções não embotadas das parcelas de realidade que julgamos, adiante, poder remontar sob o precário nome de “mundo”. A experiência poética se dá

¹ Entrevista concedida a Floriano Martins e publicada originalmente na revista eletrônica espanhola *Espéculo*, n. 22 (nov.-fev. 2002).

quando nos permitimos (ou nos é consentido) contemplar, desinteressadamente, o que nos cerca, toca ou atrai nas (infelizmente, cada vez mais) raras ocasiões em que conseguimos nos desvencilhar do abraço mortal do que se poderia chamar – na esteira de estudiosos como Guy Debord e Jean Baudrillard – de espetáculo ou de hiper-realidade, ou seja, dessa elisão homogeneizadora do real que as próteses tecnológicas (em particular, as que envolvem a visão) nos impõem de um modo astucioso e insolente.

Minha concepção pessoal do ato poético se deve a poucos, entre eles, Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger. Toda vez que penso em definição, no que tange à poesia, não consigo deixar de me remeter às ideias de fluxo, potência e campo de forças. Por outro lado, também não consigo furtar-me a construtos conceituais como essência, saber e verdade. Sem dúvida, ainda mais do que o pensamento, é a própria realidade que a poesia se propõe definir: seja como profundidade, espessura ou totalidade intuída. Entretanto, o calor que as coisas expõem – no momento exato em que nos conectamos com elas, de uma forma aberta e direta, sem outra intermediação que a da sensibilidade – indica a sua precariedade, digamos ontológica, intrínseca... A percepção poética é sempre instável e incompleta. Diria que é, antes, estabilizante e completante de si mesma, pois demanda o improvisado da palavra, a busca de uma materialidade que julgamos adequada para a expressão de nosso pensamento acerca daquilo que seja, sendo que ela nunca se arremata, visto se lançar a um gesto vertiginoso de completamento que não se basta.

Creio que a linguagem poética é milenar por isso: por preencher, como nenhuma outra via discursiva, essa experiência quente de um mundo eternamente capturável em seu esplendor de totalidade (falsa). O poeta intui o que o cientista e, mesmo, o filósofo não conseguiram com suas descrições mi-

nuciosas, universalistas, idealizadoras e, mais ou menos, competentes. Por isso, a poesia conseguiu resistir, até agora, a todo tipo de rigores e armadilhas. Com certeza, persistirá muito tempo ainda – na condição híbrida de incômodo e dádiva –, ao menos enquanto persistir no homem a consciência de sua condição de humanidade honesta, isto é, a de um ente que se sabe fadado à imperfeição.

– *Muitos comentaristas de sua poesia destacam nela um diálogo íntimo com a imagem plástica. Como você lida com a relação entre as imagens e a escolha das palavras para descrevê-las?*

– Tenho buscado, desde a minha produção mais remota, esse diálogo, mas ainda não estou certo de tê-lo realizado como deveria, poderia ou gostaria. De qualquer modo, a minha concepção de poesia é ampla o suficiente para que nela também caiba a minha paixão pela pintura. Desde cedo, aprendi a admirar poetas e pintores em cuja obra percebi a presença de um espaço adequado para tal diálogo. Entre os poetas, os primeiros que me chamaram a atenção foram Murilo Mendes, Tristan Tzara, William Carlos Williams, Wallace Stevens, Marianne Moore e John Ashberry. As poéticas ditas pós-modernas também se tornaram objeto de uma curiosidade (por que não dizer desejo?) que logo deixaria de ser acadêmica para se tornar visceral. O contato com o trabalho de alguns pintores contemporâneos, como os estadunidenses Eric Fischl, Mark Tansey e David Salle, veio reforçar um apego espontâneo pela relação entre poesia e imagem pictórica que eu já nutria desde os anos 1990, quando passei a conhecer melhor o dadaísmo e o surrealismo (a partir dos quadros de Kurt Schwitters, Giorgio de Chirico e René Magritte). Na ocasião, esbarrei com imagens de tal modo eivadas de poeticidade e vigor conceitual que não conseguiria ficar impassível diante delas.

Como tive a oportunidade de esclarecer em outras ocasiões, a relação que venho fomentando em meus poemas não quer ser a da simples ilustração. De pouco adiantará ao leitor a checagem das telas (e outras dicções alheias, já que também cito esculturas, instalações, poemas e canções) a que os títulos remetem. Não se trata ali de captar com a palavra a poesia da imagem, ou de descrevê-la textualmente, mas de transcriá-la em um processo de dupla captura. O objetivo sempre foi gerar uma espécie de transpoesia do pictórico na mesma proporção que os pintores citados acima tentaram gerar uma espécie de transpintura do poético (seria importante atentar para a definição de poético que formulei anteriormente). A referência-chave aqui seria o que Gilles Deleuze propõe como dispositivo figural em seu ensaio sobre a pintura de Francis Bacon (1981). Mais do que explorar uma possível continuidade discursiva entre o texto e a imagem, busco extrair a capacidade (potencialidade) textual da imagem, o que, de modo algum, implica qualquer tipo de redução de uma à outra.

– *Jorge Luis Borges observa uma distinção entre James Joyce e Stéphane Mallarmé no sentido da relação com a linguagem como um jogo. Para Borges, Joyce se divertia enormemente com a criação: “as aliteraões, as consonâncias, são para ele um jogo, um belo jogo, do qual se ri”. Por outro lado, seguindo seu raciocínio, Mallarmé não se divertia em nada: “Sente-se sempre o esforço. Sente-se que está demasiado consciente do que faz”. Como você se relaciona com tal distinção entre jogo e consciência?*

– Não me parece fácil distinguir entre uma coisa e outra. Não tenho dúvida de que todo autor tem consciência plena do grau de loucura e de agressividade que pode conferir às suas soluções poéticas (não comungo, com alguns críticos, a crença em uma isenção hipotética do autor em relação à obra). Agora, se conseguirá extrair de seus atos certa dose de diver-

timento ou de bom humor é outra questão. Deleuze aludiu algures às gargalhadas de Franz Kafka acerca dele próprio e do que (e como) escrevia, quando na presença dos amigos mais chegados. No entanto, ninguém parece mais circunspecto do que ele na galeria de retratos da literatura europeia moderna. Como Jorge Luis Borges soube melhor do que ninguém, a relação com a linguagem como um jogo só pode ser viabilizada a partir de uma conscientização plena de seus poderes perversores. Por outro lado, é sabido que tal conscientização, sem dúvida, nos libera de uma série de bloqueios, o que, certamente, nos torna mais leves e predispostos ao riso, a acentuar o aspecto lúdico-libidinal dos acontecimentos.

Veja bem: Stéphane Mallarmé nunca me pareceu menos hermético do que James Joyce, nem suas inversões sintáticas menos insólitas que as propostas pelo irlandês. Uma antiobra como *Igitur ou A loucura de Elbehnon* pode ser muito divertida se considerada como a maioria encara, por exemplo, o *Finnegans wake*. Mesmo Borges, que muitos consideram um autor bem-humorado, amiúde não consegue disfarçar que uma dimensão trágica e infame subjaz em seu texto. Creio que tudo isso depende mais da recepção da obra do que das intenções do autor. No meu caso específico, nunca considerei divertido driblar, ao escrever poemas, as possibilidades expressivas habituais da linguagem. Sob esse prisma, creio que me identificaria mais, aos olhos borgianos, com Mallarmé, pois o esforço da manipulação das palavras é demasiadamente árduo e as possibilidades de sua boa assimilação pelo leitor (de haver, no caso, uma comunicação efetiva entre escritor e leitor), mínimas, o que é frustrante e, portanto, doloroso. Algumas vezes (não muitas), porém, confesso que consigo rir do que escrevo (e também por perder grande parte de meu tempo escrevendo) e dessa situação de inércia intelectual e embotamento sensorial que, infortunadamente, necrosa a nossa cultura. É o caso de

um riso nervoso, é verdade, que, no meu imaginário, deve se assemelhar com o que acometia Joyce e fez com que Mallarmé o introjetasse.

– *Ao comentar o teu Arcangelo (1991), João Guilherme Quental se refere a “alguma afinidade” de sua poética com a de Sebastião Uchoa Leite, embora considere distinto do bestiário de Uchoa o vigor simbólico que você aplica à sua seleta fauna. Haveria tal afinidade? Acaso você se sente vinculado a alguma família poética em particular?*

– A observação de João Guilherme é perspicaz e capta um detalhe revelador, porém circunstancial. Embora admire a poética de Uchoa Leite, não creio que partamos do mesmo vigor imaginal. Ele me parece mais antenado na vibração que as coisas produzem quando, simplesmente, “vêm à luz”. Isso o inseriria em uma poética mais fática, muitas vezes brilhante em sua habilidade em se conectar à presentidade do tempo, à sua autoconstituição (crescentemente adulterada pela mídia) como fluxo de vida. Entretanto, se tivesse que me referir a uma família, me remeteria a uma que enfatizasse a suspensão do fato do tempo.

O que, em verdade, busco desenvolver são conceitos e sensações (assim como conceitos de sensações e sensações de conceitos) relativos ao que, no entorno, me passa sentido, porém situando-o no abismo da própria linguagem, embora hoje me pareça cansativo insistir nos apelos de sua materialidade fácil. Tento ser o mais criterioso possível no tratamento da palavra, porém ela não me atrai a não ser como um domínio onde é (ou se torna) possível instituir uma linguagem outra, uma que seja intestina a si mesma, que consiga sintetizar, como uma gramática geral, todas as racionalizações e vivências que as leituras superficiais deixam escapar pelos lados.

Tal domínio, embora cifrado, se revela instigante se insistimos em escavá-lo, em um acercamento em camadas, prospectivo, lento, porém sequencial. Não conheço muitos poetas filiados a essa família. Creio que Robert Creeley faz isso e eu o admiro. Por aqui, quem chegou mais perto foi João Cabral de Melo Neto. Conheço, no entanto, vários artistas plásticos que perseguem (e atingem) esse resultado. Talvez por isso ache que minha poesia deva tanto às artes plásticas quanto à própria literatura.

– *Em todos os seus livros há capítulos compostos por uma prosa poética que, a rigor, tem sido raramente praticada em nosso país – mencionemos os casos de Américo Facó, Augusto Meyer, Murilo Mendes, Cláudio Willer, Roberto Piva, entre esses raros que a ela se dedicaram –, constituindo-se em um verdadeiro gênero de exceção. A sua ausência não poderia ser vista como contraditória em uma modernidade fundada, entre outros aspectos, em uma ruptura de gêneros?*

– Acredito que sim. Afinal de contas, a energia da prosa poética se funda na ambivalência de sua usinagem discursiva, em sua capacidade de transcender os limites habituais do “que se diz” (ou do “como se diz”). Aprendi a admirá-la cedo, não a partir dos *Pequenos poemas em prosa*, de Charles Baudelaire, ou de *As iluminações*, de Arthur Rimbaud, mas de experiências doloridas com Heinrich von Kleist, Lautréamont e Kafka. Desde então – e graças à contaminação dadaísta e por René Char, Francis Ponge e Yves Bonnefoy – venho deixando-me atrair pela estética do fragmento, não só na literatura, mas por toda parte.

Não escondo minha inclinação por poetas que conseguem dizer o máximo com o mínimo necessário. Admiro a concisão na mesma proporção em que admiro a figura, a capacidade de falar longinquamente das coisas, sem deixar de

produzir um pensamento terrivelmente próximo delas. Pude apreciar isso, há pouco tempo, no trabalho de Norma Cole, uma poetisa canadense que vive nos Estados Unidos. Gostaria de fazê-lo ainda mais.

– *Em A dor da linguagem (1996), você se pronuncia, à guisa de um prólogo, mencionando uma investida recorrente “em velhos cacoetes”, o que, de alguma maneira, estaria impedindo que alcance a “identidade diccional” que busca. Poderia nos falar um pouco acerca dessa identidade? Além disso, quais os motivos essenciais que o levam a escrever?*

– Preocupo-me muito em ser contemporâneo na vida, no pensamento, na poesia, mesmo que, para tanto, precise atingir um nível quase insuportável de extemporaneidade. Digo contemporâneo, é claro, no sentido mais forte da palavra: o de estar ligado ao meu tempo, pensá-lo com seriedade, rir com ele (e não dele) de tudo aquilo que ainda lhe falta e ninguém vê. Problematizar a deriva de seu tempo, mesmo que este venha a deserdá-lo, eis o melhor caminho, a rota a ser seguida por todos aqueles que fazem questão de ser contemporâneos.

Quando usei, no prólogo de *A dor da linguagem*, a expressão “velhos cacoetes”, quis me referir a uma obsessão que, na época, parecia ser um grande obstáculo para a disseminação de meus escritos. Preocupava-me o fato de ser considerado um poeta hermético, de difícil comunicação e excessivamente acadêmico. Hoje, sinceramente, isso não me incomoda nem um pouco. Creio ter explicitado antes, com clareza, as razões dessa mudança de atitude.

De qualquer modo, a minha identidade diccional já está suficientemente delineada e só me resta assumi-la, lapidá-la, enraizá-la na produção futura. Como já disse, sentir-me totalmente contemporâneo em minha própria extemporaneidade,

contribuir para que, em minha obra, a literatura de meu tempo se suponha é o motivo que me leva a continuar escrevendo, apesar dos pesares.

–*No prólogo de Belveder (1994), Lucio Agra se refere a “formas ultrapassadas”, como se fosse possível sua leitura temporal. O que parece a você isso? Tais distorções, ao lado das esquematizações simplificadoras, em vez de uma leitura dos matizes que particularizam cada obra, não resultariam no estado pleno de degenerescência em que se mostra a crítica que circula hoje entre a imprensa e os livros no Brasil?*

– Por saturação, a crítica em nosso país há muito não justifica nem a própria etimologia. O que ela menos faz, hoje em dia, é “discernir” e “separar” (cf. grego *krínein*). Caracteriza-a o ressentimento e a má consciência, assim como uma grande habilidade em disfarçar tudo isso com uma aura traiçoeira de encantamento estilístico, de teatralidade fácil e eficiência técnica.

Houve um tempo na vida em que apostei no valor ativo da crítica (como uma contraposição clara ao que considerava ser o papel inevitavelmente passivo do receptor). Hoje acredito bem mais no desejo de acertar inerente àquele que comenta algo. Isso se ele (o comentário) se der espontaneamente, e não a reboque de alguma demanda alienígena ou de um sentimento mortificador.

Talvez importe perguntar, como disse Deleuze, em sua carta-resposta a Michel Cressole: “isso funciona, mas como é que funciona?”. Poucos se contentam com tão pouco. Menos ainda percebem a grandeza desse ato.

II Por uma nova situação de palavras (excertos)²

– Há na Genealogia da moral, de Friedrich Nietzsche, uma filosofia que vai além da história e chega a uma relativização antropológica. Nietzsche nos mostra como ocorreram diversos processos de inversão dos valores. Há um paralelo possível na arte? O surrealismo embrionário se tornou um conceito tão carnalizado que o fato de “surreal” virar palavra da moda é um exemplo de como os valores podem ser transformados à moda nietzschiana, ou a cultura pop subentende a massificação?

– Friedrich W. Nietzsche pretendeu, é certo, ir além da história. Atingir aquele ponto em que o fluxo do tempo não é mais do que um “vento de ocorrências” para, em seguida, retornar a ela, com todo fôlego, sob a condição de conseguir dobrá-la, de modo a, expondo suas vísceras, explicitar também as regras de seu funcionamento, ali, àquele altura – o último terço do século XIX –, já totalmente escamoteadas por um projeto universal de idealização. Georg W. F. Hegel fizera da história, um pouco antes, à maneira tutelar da filosofia das luzes, menos a catapulta de um projeto civilizatório teuto-europeu que o estilingue de seu programa de pensamento, de seu sistema de ideias, de suas convicções pessoais acerca do Homem, de Deus e do Mundo. Muita gente boa aderiu àquela grande pantomima, relutando em perceber o quão perigosamente matizado era o processo. Não por acaso, ele nominou o conhecimento de Absoluto, pois, segundo a sua fabulação, seria ao longo da história que o Espírito retornaria (ou se redimiria), exteriorizando-se, para, em seguida, contaminado por novas materialidades circunstanciais, afundar (ou se purificar).

² Entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão e publicada originalmente na revista eletrônica espanhola *Espéculo*, n. 22 (nov.-fev. 2002).

Seríamos mantidos nessa letargia em pleno século XX, se não fosse pela inquietação de pensadores finisseculares como Sören Kierkegaard e, um pouco adiante, Henri Bergson. Os acontecimentos futuros se encarregaram de ser um espelho ótimo para uma miração melhor do passado, mas também para as piores ilusões com que acabamos por nos envolver. Por sorte, Nietzsche sacou a artimanha e tentou revelá-la na íntegra, mesmo que submetendo-se a todo tipo de interpretações equivocadas, distorções maldosas e à ignorância intransigente de seus pares. Contudo, fica a pergunta: por quantos anos suportaríamos ainda os nossos próprios idealismos, o nosso padrão onírico de beleza conceitual? O que ocorreu depois demonstrou o quanto veio a ser vital para a nossa dignificação simbólica (infelizmente, uma minoria tem, hoje, consciência disso), naquele momento, o risco de se relativizar (que, aliás, se deu a reboque de uma relativização maior: perante o mundo que nos cerca, micro e macrocosmicamente, com Albert Einstein e outros, como Max Planck, Heinrich Herz, Hendrik Lorenz, George FitzGerald) e de se desvencilhar (ou começar a aprender a fazer isso) de tantas imagens doces e confortantes, mas fantasiosas, semeadas com cinismo na trama dos séculos.

Em resumo, o que Nietzsche fez foi, radicalizando o histórico da história, tentar equilibrar um jogo intestino, subliminar, cifrado ao extremo. As inversões de valores que sempre se deram, de um modo silencioso e desapercibido, passaram a ser mais facilmente surpreendidas em sua concretude, como no teatro é possível reconhecermos a peça-texto – infletida nas vozes dos atores que a implementam – em uma investidura, amiúde, de máscaras não obedientes (Alfred Jarry, Eric Satie, Antonin Artaud, Samuel Beckett e Eugène Ionesco que o digam).

Nietzsche tinha consciência de que os homens nunca deixarão de fazê-lo, todavia com a obrigação agora de observar (*theorein*) consistentemente a cena e, na maioria das si-

tuações, posicionar-se em relação a ela. É escorado em valores (ou melhor, em práticas discursivas, como propôs Michel Foucault, ou em sentidos, no entender de Gilles Deleuze) que eles constroem, destroem, alteram as configurações que designamos como realidades, ora saudável, ora sinistramente – atos que podem alçá-los às nuvens ou empurrá-los, de vez, rumo à danação das coisas.

Nesse sentido, Nietzsche reconhece, em *A genealogia da moral*, a origem de nosso ressentimento íntimo em uma valoração segundo o universal, assim como a nossa impotência diante das agruras, sofrimentos, afecções e pressões que integram o processo vital; a negação, em síntese, da estranheza da alteridade (“o inferno são os outros”, arriscou Jean-Paul Sartre). Esse olhar invertido, pelo qual se avaliam as possibilidades do fora a partir de um dentro programático, abre espaço para toda a negatividade típica da verdade em sua versão platônica, seletiva e idealizada. Para Sócrates e Platão, todos devem ser e agir segundo um bem (*agathón*) e uma justiça (*dikaiosyne*) paradigmáticos que são concebidos por uns poucos para serem investidos pelos demais, a maioria silenciosa, a fauna do parque.

Quanto aos surrealistas, me parece que, desde a fundação do movimento na década de 1920 e, sobretudo, a partir da de 1940, estiveram muito perto, não digo da armadilha dos modismos, mas de uma incorporação hipotética (um quase esfacelamento, uma quase fagia) pelos homens da mídia. O seu apelo assumido ao contraditório, ao automático, ao catártico – como parte de um projeto geral de alheamento ao racionalismo – sempre esteve, de algum modo, à flor da pele das sociedades. Faltavam uma ocasião propícia e uma capacidade mínima de agenciamento para os fatores humanos mais oscilantes. Experiências aniquiladoras do indivíduo – recorrentes nas primeiras sociedades industrializadas (mas, em seguida,

secundarizadas, com sucesso, através do disparo engenhoso de mecanismos variados, entre eles, os farmacológicos) –, acrescidas à náusea civilizacional gerada pelas duas Guerras, viabilizaram uma poética que, desde então, não cessou de ser visitada, de ser representativa do nosso *modus vivendi*.

Fala-se, além de Hegel, de Sigmund Freud e de Karl Marx, quando são citados os referenciais teóricos de André Breton, mas, para mim, é nos *insights* de Jean-Jacques Rousseau e de Nietzsche, no pós-romantismo ruinoso e experimental de Lautréamont, Edgar Allan Poe, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire e Jules Laforgue e na virulência pática de malditos do *fin-de-siècle* como Arthur Rimbaud e Alfred Jarry que os manifestos se ancoram. Foi ali, entre os escombros do século XIX e os alicerces do XX, que ele começou a acontecer. O que faltava era apenas tempo para a consolidação e formalização de seu território. Ali estão as linhas de força do texto puro que os surrealistas tratarão de produzir através de dispositivos como a escrita automática, a alucinação induzida pelas drogas, a experimentação histórica e transgressiva da forma disponível.

Por outro lado, veio a ser gestado um pop-surrealismo (a partir da década de 1960) que, como você disse, acabou aproximando o processo de uma carnavalização ponderada, de uma fantasmagoria sígnica tribal, em que tudo se converteu em sopa Campbell. Sob esse aspecto, a transgressão foi, sim, pós-modernamente implodida, massificada e até mesmo a figura bigoduda de Nietzsche (não suas convicções reais, demasiadamente corrosivas para tanto) terminou “campbelizada” em nome de uma promessa, nunca imaginada antes, de analgesia, gozo e normalização.

– *Walter Benjamin hierarquizava a arte? Segundo Paulo Sérgio Duarte, em um recente ensaio, Benjamin, ao colocar o cinema como a arte mais completa, acabou por hierarquizar a*

arte e colocar o cinema como uma arte superior em detrimento da poesia, da pintura e da música. É possível que ele tenha ficado deslumbrado com o cinema. Concorda com Paulo Sérgio Duarte? O cinema já chegou ao seu limite técnico e criativo? A modernidade abomina o conceito de limite. Quem faz limite não faz arte?

– Walter Benjamin foi contemporâneo do florescimento do cinema clássico – no rastro das trucagens de Georges Méliès e Edwin Porter, e dos empreendimentos mercadorizantes de D. W. Griffith e Charles Chaplin – e teve oportunidade, quando ainda muito jovem, de conhecê-lo também em seu acontecimento poético, mais do que científico-documental ou comercial – com as experiências exploratórias dos expressionistas alemães e dos construtivistas soviéticos, dos franceses, escandinavos – e, justamente, se interessou por sua, já àquela altura surpreendente, potência de tecnicidade.

Costumo dizer para os meus alunos, aludindo a um sociólogo que estimo bastante (Pierre Francastel), que as duas artes que melhor sintetizam os mitos e as geometrias de nossa era são, na ordem, o cinema e o projeto (design e arquitetura). As demais – a pintura e a escultura, mas também a literatura, o teatro, a música, a dança – ainda não conseguiram superar, completamente, o estágio da experimentação. O que não significa que não possam, um dia – quem sabe, em breve –, obter resultados belos de suas tentativas.

Em função disso, creio ser mesmo difícil não se deixar deslumbrar por uma arte que consegue unir tão bem, em sua condição de amálgama, um bom quinhão dos recursos presentes nas demais modalidades. Em um filme pode ser detectada – ou nem tanto, de acordo com a sensibilidade e a competência operacional do cineasta – uma multiplicidade interessantíssima de elementos não propriamente cinematográficos, mas que com ele se unirão, em uma espécie de incorporação discursivo-formal, de têmpera imagética (no caso, pictórico-

-fotográfica, como em Derek Jarman, Peter Greenaway e Wong Kar-Wai), mas também plástica (Andrei Tarkovsky, Alexander Sokurov e, ainda, Greenaway), dramático-literária, cênico-musical. Não acho, porém, que se trate – nem em Benjamin – de uma hierarquização. Isso seria tolo e simplificador. Tratar-se-ia antes do reconhecimento de uma energia nova nas artes que pode ajudar a nos reconduzir ao hábito do pensamento e de sua consideração como um complemento necessário à experiência estético-sensorial.

Creio que Benjamin – especialmente em seu *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* – foi um dos que sacaram a tempo esse aspecto: o cinema é, potencialmente, uma transgressão e uma superação de limites que podem nos fazer reavaliar, em bases mais razoáveis e interessantes, esse conceito importante. É sabendo lidar com os limites – de uma forma que intensifique o humano do humano – que poderemos nos encontrar e, enfim, nos descobrir como seres plenos e acidentais.

– Uma questão bastante batida, mas que, volta e meia, recebe uma nova roupagem e continua a ser discutida, é a da letra de música e da poesia. É possível que um produto cultural possa ser analisado fora do seu habitat próprio? Ou seja, uma letra pode ser analisada sem a música? Quais as questões teóricas que fazem de uma letra de música uma letra de música e um poema um poema?

– Citando Federico Fellini, que – como lembra Deleuze em uma de suas entrevistas – se revelou bergsoniano ao dizer que “somos, ao mesmo tempo, a infância, a velhice, a maturidade”, tenho a impressão de que a letra de música e o poema coexistem no comprimento um do outro, em uma “coincidência” que acaba sendo uma pura coextensividade. Assim também o roteiro em relação ao filme acabado. Mas

o cinema também contém poesia e outras coisas, e não só, digamos, direta ou formalmente falando. Tudo nele se bifurca, se espalha, rizomaticamente, em direções indecisas, acaba tendo a ver com o resto. Certos filmes se comportam como poemas, se adequadamente percebidos, decifrados, pensados. Um poema pode parecer um filme se permitimos que suas imagens perdurem em nossa interioridade como um fluxo de forças sem precedência, de frouxidões proteicas, de imagens sempre outras. Pode-se dizer o mesmo de uma letra de música, da própria música, de um romance enquanto um fóssil, uma raspa, um traço do que lhe vem de fora. Assim, um poema pode conter não só um, mas vários outros filmes e um filme conter não só um, mas vários outros poemas.

O problema é que, quando se cria uma língua no âmago de outra, tudo corre para o seu limite, não havendo a chance de uma identificação absoluta, de uma diferenciação fechada. É o caso, sim, de um atrito zonal, de uma virtualidade fronteira, em que tudo se imbrica, se descola, se entretetece (cf. latim *complexis*) e no “entre” se acrescenta o que se fricciona ao que é friccionado, e vice-versa, gerando uma segunda plica, e essa segunda uma terceira, em uma reação em cadeia ou derivação de elementos devassáveis,afiadamente abertos.

Claro que, em geral, são raras as aventuras extremamente bem-sucedidas. Seja no cinema, seja na música, seja na literatura, seja na pintura. Todavia, voltando à pergunta, importa é que existem exemplos (não em profusão, mas existem) de casos felizes de musicalização de um poema. Temos em nossa música popular uma linhagem de compositores que soube explorar, e ainda explora com habilidade, essa região limítrofe entre a letra de música e o poema. Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Fernando Brant e Aldir Blanc, se não chegam a se assumir como poetas, deixam ou fazem com que o poético se propague de tal modo no que escrevem que pa-

recem aspirar, para valer – na expectativa de um acabamento melódico apropriado –, a entelúquia da composição.

Na esteira de Andrei Tarkovsky (*O espelho, Stalker, Nostalgia*), que fazia de sua câmara uma espécie de buril cujos deslocamentos lavravam repetidas vezes a pedra do entrecho, me lembro, só para citar um exemplo, dos primeiros dois álbuns do grupo Secos & Molhados (lançados em 1973 e 1974, respectivamente) em que as letras (compostas por Paulinho Mendonça, João Apolinário e por seu próprio líder, João Ricardo) funcionavam, poeticamente, em complemento franco à sonoridade das canções, sendo que algumas delas foram tomadas de empréstimo a nomes literários consagrados como Solano Trindade, Vinícius de Moraes, Cassiano Ricardo, Manuel Bandeira, Julio Cortázar, Fernando Pessoa e Oswald de Andrade.

– A sua poesia é de um minimalismo peculiar. Não é da inapetência minimal – um hábito péssimo de certas poéticas – que discorro, pois o considero um dos maiores poetas do Brasil hoje. Falo de uma maneira negra e própria de enxergar o mundo – de uma forma, ao mesmo tempo, mínima e exacerbada. Falo de como, com um mínimo de palavras, é possível atingir um impacto total. Falo de uma poesia, como nos diz Claudio Daniel, de alto impacto. Quais aspectos teóricos mais fazem o poeta “quebrar a cabeça” para conseguir uma poesia como a que você tem?

– Você foi bastante feliz ao falar de “uma forma, ao mesmo tempo, mínima e exacerbada”. Como já disse em outra entrevista, é o que, sinceramente, venho perseguindo como poeta. E não é nada fácil lidar com esse par de impossíveis: o mínimo e o exacerbado. Dizer muito – o máximo que a palavra permite naquele momento tão tênue e alongado quanto é o do versejamento, do transe poético, do esgarçamento sensório-conceitual – sobre o mundo que me cerca, tendo a condição de interferir nessa relação com a treva e de lançar

um pouco de luz no processo através do apuro da forma, da geometrização do caos, é o que mais aspiro hoje, nesse estágio de vida em que me encontro.

O problema é que sinto o mundo cada vez mais perto e remoto – em uma condição vertiginosa de abismo e deserto (reorro aqui ao pensador Marcio Tavares d’Amaral, que, provocativamente, fala de um abismo da indiferenciação e de um deserto da indiferença como marcas, por excelência, da cultura comunicacional contemporânea) e se, em determinados momentos, com ele me relaciono (quase que eroticamente), em outros, tenho a certeza de que só há uma possibilidade de reencontrá-lo: ao guerrear com ele, ao procurar destruí-lo, sem estardalhaço, visando reinvesti-lo, topologicamente, mediante uma *repoièse* sígnica do tempo-espço.

Avançar rumo ao mundo, procurando “desabismá-lo”, “desdesertificá-lo” e, com isso, dizer todo o possível sobre ele, de modo a reaproximá-lo, torná-lo novamente íntimo de si é uma das tarefas graves do poeta-pensador e do pensador-poeta. Negá-lo em sua insistência, rejeitá-lo em seus apelos fáceis é outra, tão árdua quanto, mas que, se não for perseguida, implicará o logro, o fracasso, a mentira final da poesia.

– Há uma geração inteira que cultua muito a poesia de Drummond, mas parece que é a hora de João Cabral de Melo Neto. Pelo que o poeta colocou de tensão estrutural no poema, por ter exacerbado uma discussão entre a poesia derramada e a poesia enxuta, é a hora de revitalizar a poesia de João Cabral? Poderia me falar – como poeta forte que é – de algumas de suas angústias literárias à moda de Harold Bloom?

– Em um estágio cultural caracterizado pela perda tanto do princípio de ação quanto da própria força da realidade, por uma habilidade inédita em produzir ilusões coletivas (que, por vezes, me lembra sinistramente a ficção do George

Orwell de 1984, mas também dos irmãos Wachowski na trilogia *Matrix*), pela imersão tecnológica dos homens em um ambiente virtual em que as simulações já nem precisam disfarçar a ausência inexorável das coisas, enfim, no momento da chamada ressaca pós-moderna, minha principal angústia não poderia deixar de ser a de conceber uma poesia que, longe de refletir, antes acuse tudo isso – que, de algum modo, intervenha no que está aí.

Gostaria muito que minha possível obra funcionasse como uma alternativa – qualquer uma, uma qualquer, entre tantas outras que poderão vir – cuja principal ambição seria provocar uma agitação, por menor que fosse, na literatura de meu tempo, no sentido de favorecer, através dela, uma mudança na sensibilidade, sempre ao seu modo, relativamente a esse processo preocupante de afastamento entre o homem e o mundo. Se simulacros ocuparam de vez o lugar de um real que já não é, sendo muito complicado, para a maioria de nós, perceber isso, ou seja, distinguir entre o que acontece, naturalmente, e o que não passa de uma encenação acintosa de acontecer, não tenho dúvida e repito que só pode haver hoje uma única angústia que compense, para valer, o seu embaraço: a de ser.

Creio que caberá aos poetas um papel importante na reversão desse quadro. Caberá também a eles reensinar o valor da lentidão, do apuro e da metáfora – seja contra o demônio malvado da aceleração, seja contra o desarmamento geral de todos os simbolismos, seja contra o achatamento discursivo das mentalidades –, pois é no nível da linguagem que as batalhas mais decisivas estão sendo atualmente vencidas ou perdidas. Poetas do naipe de João Cabral de Melo Neto tendem a ser revisitados em função de – afora a pujança estética indiscutível das rupturas que propõem – atentarem, em uma medida justa, para esse problema crucial, o da linguagem, ou melhor,

do desarmamento das linguagens, da disjunção que chega a ser abissal entre o que lhe é permitido e o que, em nome dela, se permite. Por outro lado, penso em uma poesia também marcada pela obsessão do *qualia*, que gera, sem medo, conceitos quase táteis em sua aproximação com o que é concreto.

Mas como não reconhecer também uma poética, como a drummondiana (não devemos, por outro lado, esquecer a vitalidade de Manuel Bandeira), que se empenha na expressão da temporalidade e da contingência, no acirramento figural do imaginário e da memória em um mundo em que não cessamos de nos sentir achatados e inespessos? Ouso afirmar que são duas angústias que se coadunam. A de dentro pela falta do fora e a de fora pelo esquecimento do dentro. À parte os modismos de sempre – com seus motivos *a priori* duvidosos –, o homem contemporâneo, cômico das dimensões de sua crise, decerto se potencializará com o que os bons poetas puderem lhe oferecer. Urge construir – em novas bases, é claro – a cena futura do humano, devendo a integração tão esperada do dentro e do fora se dar, em um primeiro momento, mediante uma reeducação dos sentidos e, depois, quem sabe, por um modo surpreendentemente criativo de resolver os dualismos. Só assim é que estes poderão, um dia, ser superados.

Referências

- ADCOCK, Craig. *Marcel Duchamp's notes from the Large glass: an n-dimensional analysis*. Ann Arbor, Michigan: UMI Reserach Press, 1983.
- ANDERSON, Perry. *O fim da história: de Hegel a Fukuyama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- APPLE, Michael. "The new technology: is it part of the solution or part of the problem in education?". *Computers in the schools*, v. 8, n. 1,2,3, 1991.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio C. *Intervista sulla fabbrica dell'arte*. Bari: Laterza, 1980.
- BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- _____. *Ética: um ensaio sobre a consciência do mal*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- _____. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BARBOSA, Maria A. C. *Marcel Duchamp: os limites da imagem*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.
- _____. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. São Paulo: Editora 34, 1990.
- _____. *As estratégias fatais*. Lisboa: Estampa, 1991.
- _____. *Tela total: mito-ironias da era virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- _____. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001a.
- _____. "Banalidade mortífera". *Folha de S. Paulo*, 10 jun. 2001b. Caderno Mais!, p. 12.
- BENJAMIN, Walter. "A Paris do Segundo Império em Baudelaire". In *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.

- BEST, Steven e KELLNER, Douglas. "Debord and the postmodern turn: new stages of spectacle". Disponível em <http://utminers.utep.edu/best/papers/phiecosoc/debord.htm>. Acesso em 12 out. 2003.
- BLAVIER, André. *Ceci n'est pas une pipe: contribution furtive à l'étude d'un tableau de René Magritte*. Verviers: Temps Mêlés, 1973.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: ruptura e vértice do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p. 28.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. "Allegorical procedures: appropriation and montage in contemporary art". *Artforum*, n. 21, Nova York, 1982.
- BURBULES, Nicholas C. "Teaching and the tragic sense of education". *Teaching College Record*, v. 91, n.4, 1990.
- _____. "Postmodern doubt and philosophy of education". *Philosophy of education*. Cidade: Editora, 1995, pp. 39-48.
- _____. e CALLISTER JR, Thomas A. "The risky promises and promising risks of the new information technologies for education". *Bulletin of Science, Technology and Society*, v.19, n.2, 1999.
- BURCHELL, Graham. "Introduction to Deleuze". *Economy and Society*, n. 13, Londres, 1984.
- BUYDENS, Mireille. *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: J. Vrin, 1990.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- _____. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CALAS, Elena. "Magritte's inaccessible woman". *Artforum*, mar. 1979.
- CAMPOS, Haroldo de. "Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico". *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CAMPOS, Jorge L. de. *Do simbólico ao virtual: a representação do espaço em Panofsky e Francafort*. São Paulo: Perspectiva/EdUERJ, 1991.
- _____. *A vertigem da maneira: pintura e pós-vanguarda na década de 80*. Rio de Janeiro: Revan/Faperj, 2002.
- CARROLL, David. *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*. Nova York: Routledge, 1987.
- CARROUGES, Michel. *Les machines célibataires*. Paris: Chêne, 1976.
- CASSOU, Jean. *Situação da arte moderna*. Lisboa: Europa-América, 1965.
- CELANT, Germano. *Inexpressionisme: l'art au-delà de l'ère post-moderne*. Paris: Adam Biro, 1989.
- CHATEAU, Dominique. "De la ressemblance: un dialogue Foucault-Magritte". In LENAIN, T. (org.). *L'image: Deleuze, Foucault, Lyotard*. Paris: J. Vrin, 1997.
- CRIMB, Douglas. "The end of painting". *October*, 1981, v. 16.

- DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la história*. Barcelona: Paidós, 2002.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DE LANDA, Manuel de. *War in the age of intelligent machines*. Nova York: Zone Books, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1981.
- _____. “Um pensamento nômade”. In MARTON, S. *Nietzsche hoje?*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Foucault*. Paris: Minuit, 1987.
- _____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____ e GUATTARI, Félix. *Mille plateaux: capitalismo et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1979.
- _____. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DUVE, Thierry de. “The readymade and the tube of paint”. *Art Forum*, maio 1986.
- _____. *Cousus de fil d’or: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*. Villerbanne: Art-Edition, 1990.
- _____ (org.). *The definitively unfinished Marcel Duchamp*. Cambridge: MIT, 1991.
- FIZ, Simón M. *Del arte objetual al arte de concepto: las artes plásticas desde 1960*. Madrid: Alberto Corazón, 1974.
- FOSTER, Hal. *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Washington: Bay, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FOX, Howard. “Avant-garde in the 80’s”. *The post-avant-garde: painting in the eighties*. Londres: Art & Design, 1987.
- FRIDMAN, Luis C. *Vertigens pós-modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- FRIED, Michael. “Art and objecthood”. *Artforum*, summer 1967.
- GABLIK, Suzi. “The aesthetic of duplicity”. *The post-avant-garde: painting in the eighties*. Londres: Art & Design, 1987.
- GANE, Michael. *Baudrillard’s bestiary: Baudrillard and culture*. Londres: Routledge, 1991.

- GERGEN, Kenneth J. "Technology and the transformation of the pedagogical project". Disponível em <http://www.smarthmore.edu/SocSci/kgergen1/text12.html>, dezoito páginas impressas. Acesso em 15 maio 1999.
- GILBERT-ROLFE, Jeremy. "The impressionist revolution and Duchamp's myopia". *Arts Magazine*, set. 1988.
- GODFREY, Tony. *The new image: painting in the 1980's*. Oxford: Phaidon, 1986.
- GODINHO, Eunice M. *Educação e disciplina*. Rio de Janeiro: Diadorim/ Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 1995.
- GOLDING, John. *Marcel Duchamp: the bride stripped bare by her bachelors, even*. Nova York: Viking, 1973.
- GUILMETTE, Armand. *Gilles Deleuze et la modernité*. Québec: Zéphyr, 1984.
- HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa: racionalidad de la acción y racionalización social*, tomo I. Madrid: Taurus, 1988.
- HAMMACHER, Abraham M. *Magritte*. Nova York: Harry N. Abrams, 1995.
- HARAWAY, Donna. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Nova York: Routledge, 1991.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1996.
- HEARTNEY, Eleanor. "David Salle: impersonal effects". *Art in America*, jun. 1988.
- _____. *Pós-modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- HEGEL, Georg W. F. *Lições sobre a estética: a ideia e o ideal*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).
- HEIM, Michael. *The metaphysics of virtual reality*. Nova York: Oxford University Press, 1993.
- HENDERSON, Linda D. "Ethereal bride and mechanical bachelors: science and alegory in Marcel Duchamp's Large glass". *Configurations*, v. 4, n. 1, 1996.
- _____. *Duchamp in context: science and technology in the Large glass and related works*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- HOLZ, Hans H. *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia, subversão, guerrilha na (anti)arte do século XX*. São Paulo: Conrad, s/d.
- HONNEF, Klaus. *Arte contemporânea*. Colônia: Benedikten Taschen, 1992.
- HUYSSSEN, Andreas. "Mapeando o pós-moderno". In HOLLANDA, He-loisa B. (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*. São Paulo: Ática, 1996.
- JENCKS, Charles. *The language of postmodern architecture*. Nova York: Rizzoli, 1977.
- _____. *Post-modernism: the new classicism in art and architecture*. Nova York: St. Martin, 1989.
- KAPLAN, E. Ann (org.). *O mal-estar do pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- KELLNER, Douglas. "David Cronenberg: panic horror and the postmodern body". *Canadian Journal of Political and Social Theory*, v. 13, n. 3, 1989.
- _____. *A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001.
- KENWAY, Jane. "The information superhighway and postmodernity: the social promise and the social price". *Comparative Education*, v. 32, n. 2, 1996.
- KERR, Stephen T. "Vision of sugarplums: the future of technology, education, and the schools". *Technology and the future of schooling: ninety-fifth yearbook of the National Society for the Study of Education*, Part II. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- KILLICK-MORAN, C. P. "Foucault on sexuality and bio-power: the genealogy of the shift from life to law in the conceptualisation of power". Disponível em <http://users.interact.net.au/~pmir/foucaubio.htm>. Acesso em 20 ago. 2004.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- KRAUSS, Rosalind. "Bachelors". *October*, n. 52, mar.-jun. 1990.
- KROKER, Arthur e COOK, David. *The postmodern scene*. Nova York: Saint Martin's Press, 1986.
- _____. e WEINSTEIN, Michael A. "The political economy of virtual reality: pan-capitalism". Disponível em http://www.ctheory.com/a-political_economy.html. Acesso em 25 ago. 2004.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34, 1994.
- LAWSON, Thomas. "Toward another Laocoön or, The snake pit". *Artforum*, mar. 1986.
- LEAVEY, John P. "Four protocols: Derrida, his deconstruction". *Semia*, n. 23, 1992.
- LEBEL, Robert. *Sur Marcel Duchamp*. Paris: Trianon, 1959.
- LEENHARDT, Jacques. "Duchamp: crítica da razão visual". In NOVAES, Adauto. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- LÉVY, Pierre. *De la programmation considérée comme un des beaux-arts*. Paris: La Découverte, 1992.
- _____. *Tecnologias da inteligência*. São Paulo: Editora 34, 1994.
- _____. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Editora 34, 1996a.
- _____. *O que é virtual?*. São Paulo: Editora 34, 1996b.
- _____. *A máquina universo*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.
- _____. “Educação e cibercultura”. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- _____ e AUTHIER, Michel. *Les arbres de connaissances*. Paris: La Découverte, 1993.
- _____ e LABROSSE, Darcia. “A planetarização e a expansão da consciência”. *Pátio*, v. 3, n. 9, 1999.
- LOPES, Ruy S. *A imagem na era de sua reprodutibilidade técnica* (dissertação). USP, 1995.
- LOCIE-SMITH, Edward. *Art in the eighties*. Oxford: Phaidon, 1990.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MATISSE, Paul (org.). *Marcel Duchamp, notes*. Paris: Musée National d'Art Moderne/Centre Georges Pompidou, 1980.
- MELO, Hygina B. de. *A cultura do simulacro: filosofia e modernidade em J. Baudrillard*. São Paulo: Loyola, 1988.
- MERQUIOR, José G. *Michel Foucault ou O nihilismo de cátedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- MEURIS, J. *René Magritte*. Colônia: Benedikt Taschen, 1993.
- MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MINK, Janus. *Marcel Duchamp: a arte como contra-arte*. Trad. Zita Morais. Köln: Taschen, 1996.
- MOTTA, Manoel B. da (org.). *Michel Foucault – estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- NAIRNE, Sandy. *State of the art: ideas and images in the 1980's*. Londres: Chatto & Winds, 1987.
- NECHVATAL, Joseph. “Sex machine art: repetition into electronic flicker”. Disponível em www.dom.de/groebel/jnech/sexmach.html. Acesso em 19 de setembro de 2003.
- NEGROPONTE, Nicholas. *A vida digital*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- NITTVÉ, Lars et al. *Implosion: a postmodern perspective = Implosion: ett postmodernt perspektiv*. Estocolmo: Moderna Museet, 1988.
- NORRIS, Christopher. *The truth about postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1993.
- NUNES, Mark. “Baudrillard in cyberspace: internet, virtuality, and post-modernity”. *Style*, n. 29, 1995.
- OWENS, Craig. “O impulso alegórico: para uma teoria do pós-modernismo”. *Crítica*, n. 5, Lisboa, 1989.
- PAQUET, Marcel. *Magritte: o pensamento tornado visível*. Colônia: Benedikt Taschen, 1992.
- PAYANT, René. “Bricolage pictural: l’art à propos de l’art: I – La question de la citation”. *Parachute*, n. 16, Québec, 1979.
- _____. “Bricolage pictural: l’art à propos de l’art: II – Citation et intertextualité”. *Parachute*, n. 18, Québec, 1980.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PEFANIS, Julian. *Heterology and the postmodern: Bataille, Baudrillard and Lyotard*. Durham: Duke University Press, 1991.
- PELLANDA, Nize M. C. e PELLANDA, Eduardo C. *Ciberespaço: um hipertexto com Pierre Lévy*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.
- PERLOFF, Marjorie. *The poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- POSTMAN, Neil. *Tecnopólio: a rendição da cultura à tecnologia*. São Paulo: Nobel, 1994.
- QUÉAU, Philippe. *Eloge de la simulation*. Paris: Champ Vallon, 1986.
- READ, Herbert. *A filosofia da arte moderna*. Lisboa: Ulisseia, 1995.
- ROQUE, Georges. “Magritte’s words and images”, *Visible Language*, n. 23, 1989.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Por que a psicanálise?*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- RUSSELL, Charles. *Poets, prophets and revolutionaries: the literary avant-garde from Rimbaud through postmodernism*. Nova York: Oxford University Press, 1985.
- SANCHO, Juana M. *Para uma nova tecnologia educacional*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.
- SANOUILLET, Michel e PETERSON, Elmer (orgs.). *Salt seller: the writings of Marcel Duchamp*. Nova York: Oxford University Press, 1973.
- SCHJELDAHL, Peter. “The real Salle”. *Art in America*, set. 1984.
- SCHNEEDE, Uwe M. *René Magritte*. Barcelona: Labor, 1978.

- SCHWARZ, Arturo. *Notes and projects for the Large glass*. Nova York: Abrams, 1969.
- SIM, Stuart. *Jean-François Lyotard*. Nova York: Prentice Hall, 1996.
- SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 1958.
- SOJCHER, Jacques. *La pipe, son peintre, son philosophe*. Bruxelas: Université Libre de Bruxelles: Faculté de Philosophie et Lettres, 1975.
- THORNBURG, Davis D. *Education, technology and paradigms of change for the 21st century*. Monterrey: Starsong, 1991.
- TORRES, Félix. *Déjà-vu – post et neo-modernisme: le retour du passé*. Paris: Ramsay, 1986.
- TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- TOURNIER, Michel. *La vent paraquet*. Paris: Gallimard, 1977.
- TRIKI, Rachida. “Les aventures de l’image chez Michel Foucault”. In LENAIN, Thierry (org.). *L’image: Deleuze, Foucault, Lyotard*. Paris: J. Vrin, 1997.
- TUCKER, Marcia. “An iconography of recent figurative painting: sex, death, violence, and the apocalypse”. *Artforum*, jun-set. 1982.
- TURKLE, Sherry. “Virtuality and its discontents: searching for community in cyberspace”. *The American Prospect*, n. 24, dez.-mar. 1996.
- TUTEN, Frederic. “David Salle at the edges”. *Art in America*, set. 1997.
- VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- _____. *O fim da modernidade: nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VAZ, Paulo. “Agentes em rede”. Disponível em <http://ccc.unisinos.tche.br/users/m/marcelobg/paulo.html>. Acesso em 08 set. 2004.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- WEST, Thomas. “Figure painting in an ambivalent decade”. *Art International*, n. 9, 1989.
- ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: une philosophie de l'événement*. Paris: PUF, 1994.

Ilustrações



Figura 1. Diego Velázquez. *Las meninas*, 1656. Museu Nacional del Prado.



Figura 2. René Magritte. *La trahison des images*, 1926. Los Angeles County Museum of Art.



Figura 3. René Magritte. *Les deux mystères*, 1966. Coleção Particular.



Figura 4. David Salle. *Low and narrow*, 1994. Tate Museum.

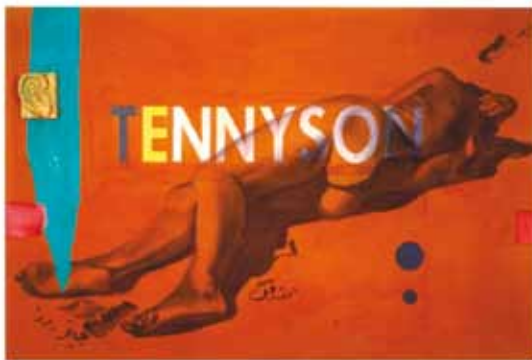


Figura 5. David Salle. *Tennyson*, 1983. Mary Boone Gallery.



Figura 6. David Salle. *Theme of an Aztec moralist (couple)*, 1983. Indianapolis Museum.



Figura 7. Marcel Duchamp. *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1923. Philadelphia Museum of Art.



Figura 8. Marcel Duchamp. *Le boîte verte* (aberta). Philadelphia Museum of Art.



Figura 9. Marcel Duchamp. *Étant donnés: 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage*, 1966. Philadelphia Museum of Art.

Sobre o autor

Jorge Lucio de Campos é graduado e mestre em Filosofia (Estética) e doutor e pós-doutor (História dos Sistemas de Pensamento) em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e, atualmente, professor associado do Programa de Pós-Graduação (mestrado e doutorado) em Design da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Tem experiência nas áreas de filosofia (com ênfase em história da filosofia, ética e filosofia política), arte (com ênfase em história da arte e estética e teoria da arte), comunicação (com ênfase em teoria da comunicação, crítica da cultura e cinema e cultura contemporânea) e design (com ênfase em filosofia e design). Como ensaísta, é autor, entre outros, de *Do simbólico ao virtual: a representação do espaço em Panofsky e Francastel* (Perspectiva/EdUERJ, 1991) e *A vertigem da maneira: pintura e pós-vanguarda na década de 80* (Revan/Faperj, 2002). Como poeta, publicou *Arcangelo* (EdUERJ, 1991), *Speculum* (EdUERJ, 1993), *Belveder* (Diadorim, 1994), *A dor da linguagem* (Sette Letras, 1996), *À maneira negra* (Sette Letras, 1997), *Prática do azul* (Lumme, 2009), *Os nomes nômades* (Bookess, 2013), *Sob a lâmpada de quartzo* (Bookess, 2013) e *Paisagem bárbara* (Bookess, 2013).

Formato 14 x 21

Tipologia: Garamond (texto) Lucida Sans (títulos)

Papel: Offset 90 g/m² (miolo)

Supremo 250 g/m² (capa)

CTP, impressão e acabamento: Editora Vozes



Simplismo, redundância, impasse, paradoxo, analgesia, rasgamento. Tais conceitos [...] dizem mais do que, a princípio, se poderia supor. Orbita-se ainda em torno de um fenômeno incomodamente familiar ao homem ocidental. Não haveria como não se tocar aqui, a não ser a reboque de uma postura embaraçosa de indigência intelectual, no tema já trivializado da condição de crise.

Não se trata da oscilação de uma sintomatologia de declínio reiterada ou de um estado de incerteza setorizado e passageiro, como os que o antecederam e com os quais já teríamos nos acostumado a lidar [...], mas de um processo sorrateiro que vai além do entendimento do que seja uma crise — talvez a mais perigosa e dissimulada de todas de que se tem notícia, atrevida em sua capacidade de recrudescimento, difícil, com efeito, de se apreender, enfrentar e reverter.

[...] Crise de civilização pela via de um surto generalizado [...] em relação ao qual temos logo que nos resolver. Porém, o que fazer em relação a tantos acontecimentos contraditórios? Quem sabe tentar entendê-los, levando em conta a medida real de sua extensão e pervasividade, e, após isso [...] apropriar-se de seus resultados. Torná-la, mediante a prática rigorosa dos conceitos, menos arredia e mais esclarecedora de si e de nossa própria (des)situação.



ISBN 978-85-7511-382-0



9 788575 113820