



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

A Mediatização da Arte

Ana Beatriz de Paiva Costa Barroso

Trabalho apresentado à Banca de Defesa de Tese como requisito parcial para obtenção do grau de doutor. Linha de pesquisa: Teorias e Tecnologias da Comunicação. Orientador: Prof. Dr. Luiz Martino.

Dedico esta tese à minha mãe, Marília,
in memoriam.

Agradecimentos

Agradeço especialmente a Luiz Martino, por sua orientação esclarecedora. Agradeço também a Wilton Barroso, por ter me incentivado a realizar este trabalho, a Florence Dravet e Ana Roland, pelo apoio amigo.

Resumo

Esta tese trata da relação entre arte e meios de comunicação, que se estreita a partir do final do século XIX, quando artistas europeus começam a responder a críticas e publicar artigos, ensaios, diários e livros, intelectualizando-se. O trabalho propõe uma abordagem a partir de um modelo teórico pelo qual a arte é apreendida em sua historicidade através de quatro dimensões de análise – reflexão, realização, difusão e fruição. Observa como a arte passa por um processo de intelectualização, no qual a obra de arte começa a depender de um texto que a explique, a justifique ou a interprete, tanto para o grande público, quanto para os especialistas (críticos, pares, teóricos, historiadores, profissionais de instituições que apóiam projetos artísticos). Para ter seu trabalho reconhecido no circuito regulado pela indústria cultural, o artista deve comunicar suas finalidades e motivações, deve falar da sua arte e o faz através dos meios de comunicação. Neste processo de contato com os meios de comunicação, a arte é problematizada e discutida socialmente, tanto pelo artista, como pelo grande público; passa a contar com outras possibilidades de realização (suportes, métodos, tecnologias...); e passa a depender de um sistema de difusão já instituído, que tem influência na fruição e no entendimento do que é a arte.

Palavras-chave: meios de comunicação, arte, atualidade, sociedade complexa.

Abstract

This thesis is about the relationship established between art and the communication media, which intensifies itself at the end of the 19th Century, when European artists started answering their critics and publishing papers, essays, journals and books, intellectualizing themselves. This work proposes an approach based on a theoretical model from which art is taken in its historicity through four analytic dimensions – reflection, realization, diffusion and fruition. It observes how art enters in a process of intellectualization: the art work depends on a text that explains, justifies or interprets itself, for the public and also for the specialists (critics, artists, theoreticians, historians, professionals of sponsoring institutions). To have his work recognized by the circuit controlled by the cultural industry, the artist has to convey his intentions and motivations. He/she has to talk about his/her art and he/she does it through the media. In this process of contact with the media art is socially discussed by the artist and by the great public; art can also be made with other supports, methods and technologies, and starts to depend on a system of diffusion that influences the fruition and the understanding of what art is.

Key words: communication media, art, actuality, complex society.

Sumário

Introdução	07
1. Noções de comunicação. Sobre a necessidade de se discutir o conceito de comunicação. Ligeiro apanhado de alguns conceitos de comunicação, alguns naturais, ligados ao próprio fenômeno, outros nem tanto. Contexto social onde surge a necessidade de se pensar a comunicação.	12
1.1. Sociedade complexa e meios de comunicação. Visão geral da sociedade que vem se moldando com tecnologias de comunicação desde a Revolução Industrial. O lugar ocupado pelos meios de comunicação na organização social. Cultura e atualidade.	19
1.2. Desenvolvimento das teorias comunicacionais. Como a disciplina Comunicação foi se formando ao longo do século XX, suas inquietações, objetos de pesquisa, métodos, tendências e compromissos. Ênfase nas correntes de pensamento voltadas principalmente para os meios e seus efeitos na sociedade complexa.	24
2. Pensamento comunicacional e arte. Situar no campo da Comunicação o interesse pela arte, principalmente o dos clássicos, que marcam a discussão ao deslocarem a problemática da política para a cultura.	37
2.1. Arte nos estudos de comunicação. Classificação das pesquisas brasileiras voltadas para a arte em quatro linhagens tradicionais: filosófico-científica, educativa, crítico-reflexiva e informações institucionais. Tabela para visualização da incidência das pesquisas em cada uma das quatro tradições.	38
2.2. Arte no pensamento comunicacional. Quando e como os teóricos dos meios pensaram a arte. Apontamentos de Benjamin, McLuhan e Adorno, que trazem a discussão da arte para o pensamento comunicacional ao focar, respectivamente, os usos sociais das novas tecnologias de reprodução da imagem, a transformação psíquica-sensorial provocada pelos meios eletrônicos de comunicação e as implicações políticas da indústria cultural.	46
3. Uma proposta: a arte através de quatro dimensões comunicacionais. Necessidade e impossibilidade de se definir a arte. Proposição de uma articulação que leve em conta a <i>reflexão</i> , a <i>realização</i> , a <i>difusão</i> e a <i>fruição</i> no problema da essência e da existência da arte ao longo do tempo, com o intuito de observar como ela chega até nós.	64
3.1. Arte primitiva? Questionamento sobre a validade de nosso conceito histórico de arte para manifestações expressivas do homem pré-histórico e de culturas orais.	66
3.2. Arte na Antigüidade. As práticas de imitação dos ideais e da realidade sensível. Surge a <i>reflexão</i> sobre essas práticas.	69
3.3. Arte medieval. A simplificação da técnica pictórica e complexificação da arquitetura no Gótico. O olhar metafísico, a subserviência da representação visual à Sagrada Escritura e ao universo dogmático cristão. A arte como <i>difusão</i> de uma doutrina.	76
3.4. Arte moderna. A redescoberta do mundo físico e o revigoramento das técnicas de representação visual. A conquista da perspectiva fortalece a <i>realização</i> artística. .	78
3.5. Arte na atualidade. O papel dos meios de comunicação na configuração da arte na atualidade, necessariamente plural e polissêmica. Afirmação da existência da arte e perda da sua essência.	84

4.	Origens da <i>cultura da arte</i> nos meios de comunicação. Como as reflexões dos artistas vão se diversificando e saindo do âmbito restrito da realização especializada para pensar a arte de maneira geral, como unidade acima das diferentes formas de expressão. Ao serem publicadas, tais reflexões, originalmente voltadas para os sentidos e meios próprios da arte, passam a ser discutidas pela sociedade e vão assumindo a forma da mediação tecnológica.	88
4.1.	A reflexão intimista. A arte é um cultivo de si mesmo	90
4.2.	A reflexão passional. O artista afirma sua autonomia e afia seu discurso.	95
4.3.	A reflexão feroz. O artista ataca e acata a mídia.	104
4.4.	A reflexão abstrata. A arte se faz científica e filosófica.	109
4.5.	A reflexão conceitual. O artista conceitualiza sua realização artística.	126
4.6.	Desdobramentos do cubo. Uma cultura plástica excede o conceito.	131
4.7.	Extrapolação e consolidação do cubo. Tempo e meios de representação.	141
5.	A cultura dos manifestos. Comunicar para complementar a obra. As diferentes possibilidades de afirmação da arte. Surge o artista-intelectual, cujas idéias expostas em livros, jornais, revistas e panfletos serão pouco a pouco tomadas por teorias estéticas.	157
5.1.	Manifesto futurista. Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini.	158
5.2.	Manifesto raionista. Michel Larionov e Natália Gontcharova.	168
5.3.	Manifesto suprematista. Kasimir Malevitch.	170
5.4.	Manifesto neoplasticista. Theo van Doesbourg, De Stijl, Piet Mondrian.	173
5.5.	Manifesto realista. Antoine Pevsner e Naum Gabo.	193
5.6.	Bauhaus. Arte, <i>design</i> e indústria.	202
5.7.	Manifesto dadaísta. A ruptura radical.	207
5.8.	Manifesto surrealista. Consolidação da ruptura.	219
5.9.	Síntese.	231
6.	O cinema, o artista e a transição da arte para as artes. O papel do cinema na cultura da arte. Reforça-se a transição do artista sábio (religioso, cientista ou filósofo) para o artista intelectual. Como tal transição se reflete na mentalidade da época.	234
6.1.	A fotografia como celeiro de novos olhares. O mundo e as pessoas se abrem como paisagens fotografáveis. A credibilidade da foto, instrumento de visão e de persuasão presente nos meios de comunicação de massa – jornais, revistas, embalagens, <i>outdoors</i> . Como a fotografia age no contexto individual, favorecendo a transformação da noção geral de arte.	240
6.2.	A fotografia amadora na formação de uma nova mentalidade. Pelo enquadramento, o indivíduo se habitua à imagem técnica. A sociedade começa a criar sentidos para a imagem. Todos podem fazer imagem e não mais só o artista. ..	250
6.3.	O cinema na abertura social para uma arte plural. A ação do cinema nas quatro dimensões de análise da arte empregadas até aqui: <i>reflexão, realização, difusão e fruição</i> . A entrada definitiva da arte na era industrial. Abertura a diversas construções e propostas artísticas. As transformações consolidadas no cinema se desenvolvem em outros meios eletrônicos e audiovisuais.	255
7.	A arte sob o prisma da mediação tecnológica. A arte a partir dos meios de comunicação: estes proporcionam muito mais que novas técnicas, novas formas e até mesmo novos conceitos de arte. Eles seriam responsáveis pela unificação da experiência na sociedade complexa, tecendo o fundo de onde surge nossa atual concepção de arte.	266
7.1.	A cultura da atualidade. Formação e especificidade da cultura gerada nos	

meios de comunicação, a cultura do presente.	267
7.2. Notícia e acontecimento artístico-cultural. Jornalismo e história. Relatividade e fabricação de acontecimentos na atividade mediática.	273
7.3. Reflexão: a arte como crítica. A tendência ao pensamento crítico. A arte provocativa.	277
7.4. Realização: modalidades de obras de arte na atualidade. Modalidades de arte em conjunção com os novos meios.	284
7.5. Difusão e reconhecimento da arte. Validação e eleição do que deve circular; a existência da arte depende da difusão.	287
7.6. Fruição: existência e essência da arte na atualidade. Dificuldades para a fruição estética em uma realidade mediatizada. Necessidade da educação artística. A fruição participativa.	306
7.7. O artista e os meios de comunicação. O artista como editor-montador da experiência coletiva.	309
Conclusão	314
Bibliografia	319

Introdução

Este trabalho teve como motivação inicial a necessidade de conhecer melhor a relação entre comunicação e arte. Embora tal relação seja facilmente admitida, saber exatamente que tipo de relação é essa, como ela se estabelece, como se desenvolve e como uma área afeta a outra não é tão evidente. Também não se mostrou nada óbvio saber qual caminho tomar na abordagem de dois universos tão ricos, ao mesmo tempo próximos e distintos um do outro: de um lado a arte, com sua longa história, suas tradições, seus aspectos filosóficos e técnicos, de outro a comunicação, com sua entrada recente no rol dos problemas da humanidade, suas dificuldades epistemológicas e suas contribuições à compreensão de uma série de fatores do mundo contemporâneo. O principal desafio é articular essas duas matérias extremamente densas e delicadas. Entedemos que seria preciso estabelecer as conexões que faltavam para o esclarecimento das atuais condições de existência da arte em uma sociedade cuja cultura não pode ser apreendida sem levar em conta os meios de comunicação.

Por essas razões, o trabalho se dividiu em três partes. A primeira trata da comunicação, a segunda trata da arte e a terceira da fusão das duas. Apesar dessa divisão, em nenhum momento as matérias são tratadas isoladamente – a comunicação em si ou a arte nela mesma –, mas de modo a preparar o terreno para o estudo da relação original que, na atualidade, surge entre elas e que só aparece com toda força na última parte. Não houve, portanto, a intenção de re-inventar a roda e dizer o que é a comunicação e o que é a arte, mas, sim, a necessidade de se criar as condições teóricas e metodológicas imprescindíveis para a exploração do problema. O problema, em linhas gerais, é saber como os meios de comunicação industriais alteram nossa relação com a arte – nossa maneira de refletir sobre a arte, de realizar arte, de difundir-la e de fruí-la –, em outras palavras, como toda nossa cultura da arte foi e é transformada pela força mediática.

A primeira parte, sobre comunicação, apresenta algumas noções básicas para o entendimento, tanto do conceito, quanto da disciplina. Trata-se de uma revisão de algumas noções e fundamentos teóricos da área, acompanhada de um mapeamento dos estudos comunicacionais voltados para a arte, como as percepções de Benjamin, McLuhan e Adorno sobre as transformações trazidas pelos meios de comunicação ao

universo da arte e da cultura. Cada qual à sua maneira, esses três pensadores iluminam o problema de tal modo que até os dias de hoje podemos nos guiar por suas observações, contradizendo-as em alguns momentos e desenvolvendo-as em outros. Isso não significa que as linhas de pensamento desses autores serão adotadas ao longo da pesquisa, mas sim que, a partir de muitas de suas observações, iremos construir um método próprio para enfrentar a questão.

A segunda parte do trabalho volta-se para a arte a fim de trabalhar uma definição básica, suficiente para nossos objetivos. Mesmo que tivéssemos a arte como algo indefinível, ilimitado ou como expressão máxima da liberdade, não poderíamos avançar um palmo sem um conceito operacional de arte. Definições do tipo “arte é generosidade” ou “arte é tudo” e, de outra parte, lugares comuns como “a arte é tão velha quanto a humanidade”, por mais belos e verdadeiros que possam parecer não serviriam à investigação sistemática, pois não nos permitiriam cercar um campo preciso para ser estudado e analisado. O primeiro passo, então, foi tirar a arte desse plano quase metafísico onde, normalmente, tendem a idealizá-la – corroborando assim o mito da arte como algo sagrado e do artista como um gênio intocável – e trazê-la para perto de nós, isto é, da nossa história, da história da humanidade. A arte nem sempre existiu, a arte teve um início e pode ser que acabe junto com a idéia de homem.

Uma das manifestações mais evidentes da emergência da arte foi a *tragédia grega*. Ela sinaliza a liberação social da arte, nos ajudando a restituir sua historicidade. Isto exigiu a elaboração de um instrumento conceitual capaz de nos permitir abordar o desenvolvimento histórico da arte através da articulação de quatro dimensões de análise – *reflexão, realização, difusão e fruição*. Estas categorias, em suas diferentes intensidades e valores nos contextos sociais, nos ajudaram a perceber e parametrar as variações da arte ao longo do tempo, desvelando a tensão entre essência e existência da arte na atualidade.

Finalmente, a terceira parte se constitui como o desdobramento detalhado dessa tensão, onde fica muito clara a ação dos meios de comunicação, ora abrindo os sentidos da arte e suas possibilidades de existência, tornando-a plural, ora cerceando esses mesmos sentidos e condicionando sua existência às exigências da lógica industrial, tornando a arte essencialmente vazia. Isto pode observado, desde a virada para o século XX, quando os artistas estreitam suas relações com os meios de comunicação,

trabalhando suas idéias de arte, através do jogo da crítica e da reflexão compartilhada. Vemos os artistas saírem de um universo intimista de comunicação – as cartas e diários, onde se expressam em termos pessoais, místicos e filosóficos –, passarem por um momento de teorização quase científica – usando os livros para comunicar suas teorias – e chegarem, por fim, a constituir uma verdadeira cultura de manifestos, onde o que importa é exprimir de maneira convincente e persuasiva uma verdade que sustente a uma determinada visão artística. Garantir essa sustentação significa entrar em choque com outras visões; muitas vezes equivale a excluir ou desvalidar as posições de outros grupos. A cultura dos manifestos corresponde a uma necessidade legítima dos artistas de conquistar um espaço nos meios de comunicação responsáveis por fazer a ponte entre suas idéias e o grande público. O que estamos chamando de força mediática começa a se fazer sentir muito nitidamente aí, neste contexto. Os artistas reagem de modo violento, não no sentido de se colocarem contra a expressão mediática, mas de perceberem a inevitabilidade de usar os meios de comunicação (e a linguagem que lhes é característica) para garantir a legitimação da arte que propõem e praticam. Em pouco tempo, o jogo se inverte e são os meios de comunicação que passam a determinar o uso da arte e dos artistas (como por exemplo, para garantir o lucro). Em outras palavras, o que era uma legítima agressividade mediática, própria de quem conquista novos espaços e alarga horizontes, através do combates de idéias, se estabiliza e se transforma em hábito, em costume. Esse elemento de conflito acaba se incorporando como um traço da arte da atualidade. A cultura dos manifestos, que fazia todo um sentido na primeira metade do século XX, se desdobra em uma cultura provocativa – a arte como choque, contestação. A preocupação se desloca do Belo para a crítica e da obra para a interpretação dela.

Naquele momento era importante excluir o outro porque o espaço institucional da arte era restrito, mas paralelamente emergia, de forma concorrencial, um espaço mediático: já estava claro para os artistas que ficar fora dele era o mesmo que ficar fora da sociedade, ou seja, não ter sua arte reconhecida. Tal espaço se torna visível na incitação à escrita, na necessidade que os artistas passam a ter de refletir e expor sua concepção de arte, enfim, na intelectualização: a obra não vale por si mesma, ela precisa de uma “explicação”. É esta transformação da arte em discurso que a coloca no plano da comunicação. Através dos meios, uma nova idéia de arte passa a circular.

Hoje a esfera mediática se ampliou significativamente e há espaço para a pluralidade. Não que não haja conflitos, mas prevalece a necessidade de um impulso de renovação permanente, que caracteriza a arte moderna e também o ambiente mediático no qual ela é forjada.

Essa é, portanto, a tese central. Retomando nossas categorias de análise, podemos ver como os artistas interagem com a força mediática manifestando e sustentando suas *reflexões*, destilando uma idéia de arte como unidade acima das diferentes formas de expressão artística (fala-se de arte, mais que de pintura, arquitetura, música, dança, etc, separadamente). Essa efervescência intelectual combativa justifica e é justificada por *realizações* que têm em comum a ruptura com os padrões estabelecidos por uma visão rígida, absoluta, compartimentada e unívoca da arte, que reinava sem maiores dificuldades em uma sociedade pouco familiarizada com a alta circulação de informações e pontos de vista. *Difundidas* em larga escala e de maneira caótica pelos meios de comunicação, as idéias e obras das vanguardas européias do começo do século XX provocam uma abertura radical no sentido da arte. Outros meios de comunicação, por sua vez, com as tecnologias da fotografia e do cinema, começam a se constituir como meios de expressão artística ao mesmo tempo em que liberam o campo da realização de imagens aos não-artistas, isto é, a qualquer um que saiba operar essas tecnologias. A abertura radical no sentido da arte provocada pela difusão caótica e em larga escala das idéias e obras vanguardistas só vai “vingar”, isto é, só vai se efetivar – sair do plano intelectual para o plano sensitivo/estético, que é o mais relevante para a arte – nesse momento em que todo mundo passa a se sentir capaz de fazer e “ler” imagens, a dar e receber significados (ou sentidos) às imagens. Quem normalmente propõe e percebe sentido nas imagens não é o artista? Mas agora quem é o verdadeiro artista? Existiria o verdadeiro artista? O que é exatamente a arte, essa arte da qual todo mundo fala, impalpável, mas que ninguém duvida que existe? Essas perguntas que pairam no ar sem que ninguém as formule explicitamente ilustram o que chamamos de potência de complexidade da arte na atualidade, um dos mais fecundos efeitos da mediatização da arte.

Em termos teóricos, ao menos, seria preciso falar de muitas artes, de muitas maneiras autênticas de se refletir, realizar, difundir e fruir a arte. Em termos práticos, só podemos falar em uma potência de complexidade, porque a mesma força mediática que

levou à pluralidade das formas de reflexão, realização, difusão e fruição da arte tende a fundir o conteúdo das formas artísticas com os produtos mediáticos, em parte para servir a uma lógica industrial de produção e circulação de mensagens. De todo modo, arte passa a incorporar, em sua essência, o elemento renovador típico da cultura da atualidade mediática.

I - Noções de comunicação

Caso fosse simples, a comunicação poderia ser discutida diretamente em relação à arte, sem maiores preocupações. Como ela é uma “coisa” estranha e comporta diversos entendimentos, antes mesmo de entrar na discussão da sua relação com a arte (outro objeto difícil), temos que sintetizar algumas noções elementares para melhor compreensão, tanto do polêmico objeto – a comunicação –, quanto da disciplina onde ele é estudado – a Comunicação. Essa síntese certamente não representa qualquer novidade para os pesquisadores da área, no entanto, ela parece necessária para deixar claro o panorama teórico onde se desenvolve a pesquisa que aqui apresento.

Normalmente, cada pessoa tem uma idéia de comunicação e pressupõe que os outros a vejam do mesmo modo. Mesmo no meio acadêmico, não há muita clareza sobre o assunto, os limites da disciplina e seu objeto de estudo. Para construir um entendimento menos obscuro sobre a noção de comunicação, precisamos inicialmente rever como o termo se constituiu e como tende a se desdobrar até o presente. Essa revisão foi até a descrição do contexto social de origem das reflexões sobre a comunicação e procurou traçar as linhas mestras dessas reflexões, fazendo um resumo das principais correntes teóricas do campo. Algumas definições do objeto revelaram a estreita ligação existente entre o desenvolvimento dos meios de comunicação e uma série de necessidades do indivíduo e de sua sociedade. Tal ligação indica que os problemas trazidos pelos meios de comunicação ao campo da arte, na atualidade, estão enraizados na cultura gerada nesses meios. As correntes do pensamento comunicacional voltadas para os meios de comunicação e seus efeitos mostraram-se, portanto, as mais úteis para auxiliar a abordagem do problema em questão.

A idéia de comunicação pode, facilmente, ser apreendida na imagem de duas pessoas conversando: traduz-se aí como interação, comunhão ou relação entre seres. A essa idéia de relação entre seres, que guardaria o sentido mais amplo do termo, acrescenta-se o fato de que, quando se trata de seres vivos, como na imagem dada, entre ação e reação há o organismo, que nem sempre reage e, quando reage, é de maneira particular. A relação aí não é necessária, tampouco automática, pode ser adiada. Há, em

outras palavras, complicando a relação, o comportamento – mecanismos de interpretação e representação próprios de cada organismo.¹

No ser humano, onde se concentra o tipo de comunicação que aqui interessa, o comportamento é muitíssimo variável, pois reagimos a coisas muito diferentes de maneiras também muito diferentes. Enquanto nos demais seres vivos o interpretante é a espécie, em nós, além deste interpretante, encontrado naturalmente em nossa carga genética, há o interpretante fruto da aprendizagem, do contato com os outros, da vida em sociedade e da cultura que daí resulta. Aí justamente encontramos o diferencial entre o bicho homem e o ser humano. Este apresenta uma percepção do mundo que ultrapassa seus cinco sentidos e se constrói na linguagem – originária do contato inter-pessoal, traço fundamental do processo de humanização. Ao representar o mundo por conceitos, o ser humano habita a palavra e torna-se um ser do símbolo. A linguagem o constitui na medida em que constitui sua consciência.

O homem possui, também, uma “consciência”. Mas não uma consciência que, à partida, seja uma consciência “pura”. Uma maldição pesa, desde o início, sobre o “espírito”, “enodado” por uma matéria que se apresenta neste caso sob a forma de camadas de ar agitadas, de sons, numa palavra, “enodados” pela linguagem. A linguagem é tão velha como a consciência – a linguagem é a consciência real, prática, que, existindo para os outros homens, existe para mim próprio pela primeira vez e, tal como a consciência, a consciência só aparece com a necessidade imprescindível do trato com os outros homens. Onde existe uma relação ela existe para mim. O animal “não está em relação” com nada, não conhece em suma qualquer relação. Para o animal, as relações com os outros não existem como relações. A consciência é, pois, à partida, um produto social e continuará a sê-lo enquanto, em geral, existirem homens.²

Dada esta dimensão simbólica ou cultural que a linguagem adquire no ser humano, ser consciente (consciente de existir e de estar em relação com o mundo), o que nele é estímulo e o que é resposta depende tanto da sua carga genética, responsável pela expressão do comportamento, quanto da sua história, presente em memórias e imaginações, que são partilháveis entre estranhos através de algo comum – a linguagem –, são comunicáveis, influenciam e são influenciadas pelas dos outros, de maneira mais ou menos intensa, de acordo com as circunstâncias. A abordagem mais filosófica ressalta o caráter constituinte e realizador que a comunicação, como dimensão particular da linguagem, adquire no ser humano.

¹ MARTINO, Luiz. De qual comunicação estamos falando? In: HOHLFELDT, Antônio; MARTINO, Luiz ; FRANÇA, Vera (Orgs.). *Teorias da Comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2001.

² MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. 4. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974, p. 20.

Em outro âmbito, deparamo-nos com o contexto social que envolve as origens do termo comunicação e lhe atribui sentidos, significados cambiantes como as práticas às quais se referem.

O próprio termo *communicatio* é forjado para referenciar uma prática social muito específica surgida no século IV d.C. em mosteiros cenobitas europeus.³ O termo designava a prática de se tomar a refeição da noite em comum. Nesses mosteiros os monges deviam passar o dia isolados, cada qual em sua cela, dedicando-se a atividades diversas – orações, estudos, reflexões. Quando a luz do dia se acabava, era hora de encontrar os outros para jantar. Nesse contexto, eles experimentam uma relação de troca a qual denominam, em latim, *communicatio*, que é traduzida em português por comunicação. Isto significa que, segundo esta etimologia, ainda que antiga na história do homem, a comunicação só foi designada quando percebida a partir de (ou em contraste a) um pano de fundo de isolamento. O que se comunica vem da solidão; quando não, da intimidade.

No século XV, portanto já na transição ou no início da era moderna, a palavra comunicação está fundamentalmente associada a práticas comerciais operacionalizadas por meios de transporte. Associa-se, assim, à necessidade de ir ao encontro do outro, do estrangeiro. Implica em deslocamento de pessoas, alimentos e coisas. A comunicação designa neste contexto mercantilista a ligação entre as cidades, entre os lugares, entre as sociedades, entre pessoas de culturas distintas e seus produtos. É como se a noção mesma de comunicação prenunciasse o homem sem fronteiras, o viajante, o forasteiro, o expatriado. Soma-se a isso, nessa época, a descoberta da imprensa por Gutenberg, que marca a entrada dos meios de comunicação na modernidade.

Finalmente, no século XIX, a palavra comunicação começa a ganhar os contornos problemáticos pelos quais a conhecemos. Mas o que exatamente entendemos por este termo? O que conhecemos hoje das práticas sociais que adotam ou se relacionam estreitamente à palavra comunicação, à idéia de comunicação? E, ao adotarem-na, que sentidos lhe dão? Como habitam essa palavra? Não podemos conhecer essas práticas sociais em sua totalidade e os significados que atribuem à comunicação, mas podemos conhecer o lugar privilegiado para a observação dessas

³ Seguimos aqui as análises de MARTINO, Luiz. De qual comunicação estamos falando? In: HOHLFELDT, Antônio; MARTINO, Luiz ; FRANÇA, Vera. (Orgs.). *Teorias da Comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2001.

práticas sociais, para a problematização sistemática do termo e de tudo que a ele se relacione: o próprio campo da Comunicação. Este campo ou disciplina pode, por sua vez, ser situado historicamente observando-se quando a sociedade começou a perceber de maneira crítica seus meios de comunicação.

A própria emergência dos meios na sociedade se dá historicamente. A escrita, por exemplo, marca, o advento de uma nova sociedade e de novas formas de pensar.

Até a invenção da escrita, o homem vivia num espaço acústico: ilimitado, não-orientado, desprovido de horizonte, na obscuridade da mente, no mundo da emoção por intuição primordial, pelo terror. A palavra é a cartografia social desse pântano. A pena de ganso pôs fim à palestra. Ela aboliu o mistério; produziu a arquitetura e as cidades; trouxe estradas, exércitos e a burocracia. Era a metáfora básica com a qual começava o ciclo da civilização, o passo das trevas para a luz da mente. A mão que enchia uma página de pergaminho construía uma cidade. De onde se ergueu a maravilhosa arte mística, de pintar as palavras, e falar aos olhos? Pois nós, ao aprendermos a traçar linhas mágicas, podemos dar corpo e cor ao pensamento?⁴

A escrita se desenvolve muito lentamente no início da história através de várias tentativas, criações e aproximações que vão desde a experimentação com sinais gráficos, desenhos e símbolos, até a formulação de um código silábico-fonético – no caso da escrita ocidental – que é iniciado pelos Sumérios e disseminado pelos Acadianos. Podemos denominar *protomeios* (pintura corporal, sinais de fogo, adereços, zunidos de cordas, tambores, inscrições rupestres, etc), os objetos técnicos,

que funcionam como meios de comunicação, ocasionais (eventualmente empregados nesta função) ou permanentes (no sentido de serem expressamente feitos ou sistematicamente empregados para este fim). Em relação à mensagem, eles a registram ou a transmitem com precisão, mas não podem reunir as duas funções ao mesmo tempo. Os protomeios têm uma ou outra dessas características – quando não são provisórios, são imprecisos e vice-versa.⁵ Já os meios de comunicação se caracterizam pela co-presença dessas duas características, como acontece com a escrita.

O desenvolvimento dessa tecnologia ou meio de comunicação reflete o desenvolvimento de uma mentalidade que necessitou ir gradativamente passando de um sistema de comunicação vago e pouco preciso para um sistema estruturado em uma sintaxe, flexível em termos de variações semânticas e regido por códigos fonéticos ou

⁴ MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. *O meio são as massa-gens*. Rio de Janeiro: Record, 1969, p. 76.

⁵ MARTINO, Luiz. Contribuições para o estudo dos meios de comunicação. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, n. 13, p. 103-114, dez. 2000.

ideográficos (representações gráficas de sons formadores de palavras, no primeiro caso, e representações gráficas do mundo sensível combinadas em idéias, nos ideogramas); um sistema aberto, portanto, a múltiplas articulações. Tal mentalidade, capaz de realizar transições do oral e do visual para o gráfico e produzir sentidos vai desenvolver, em função deste primeiro meio de comunicação, uma alta capacidade de abstração, aumentando com isso o potencial de organização social e simbólica presente na linguagem oral.

As sociedades ganham, após a pré-história, feições as mais diversas, mas podemos afirmar que, até o início do século XX, permanecem do tipo tradicional, isto é, sociedades determinadas pela divisão do trabalho em classes sociais rigidamente hierarquizadas e com pouca mobilidade. Ilustram esse tipo as sociedades da Antigüidade – a egípcia, a grega e a romana, por exemplo – e algumas organizações sociais que até hoje, apesar de conhecerem a escrita, mantêm-se mais apegadas às tradições orais, como as populações rurais ou de pequenos vilarejos. Nessas sociedades, a tendência é que as mudanças ligadas à divisão do trabalho sejam muito lentas, quase imperceptíveis: o filho do médico tende a ser médico assim como o filho do padeiro tende a ser padeiro e assim por diante. O que vai alterar significativamente este tipo é a Revolução Industrial – comparável, por sua importância, às conquistas do fogo e da agricultura. É ela quem dá contornos a um novo tipo de sociedade: a tecnológica, industrial ou complexa, onde, tanto a escrita, quanto os meios de comunicação já industriais vão ocupar um lugar de destaque.

Alguns autores, como Armand Mattelard, sugerem outras designações para a sociedade complexa e, apoiando-se na obra do sociólogo tcheco Radovan Richta “*La Civilization au carrefour*”, fala em “civilização pós-industrial”, “civilização terciária” ou “civilização de serviços”.⁶ Não temos, no entanto, necessidade de entrar nestas precisões. Seguimos aqui a observação de Alain Touraine em sua obra “*La société postindustrielle: naissance d’une société* (1967)”, segundo a qual a designação depende dos interesses da investigação.

Elas serão chamadas de sociedades pós-industriais se se quiser marcar a distância que as separa das sociedades de industrialização que as precederam e que ainda se entremesclam a estas últimas tanto em sua forma capitalista como em sua forma socialista. Elas serão chamadas de sociedade tecnocrática se se quiser indicar o poder que as domina. Elas serão chamadas de

⁶ Cf. MATTELARD, Armand. *História da sociedade da informação*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

sociedades programadas se se procurar defini-las principalmente pela natureza de seu modo de produção e de organização econômica. Este último termo parece-me mais útil porque indica mais diretamente a natureza do trabalho e da ação econômica.⁷

De todo modo, é na sociedade complexa que surge a demanda por uma disciplina ou área do conhecimento que estude os meios de comunicação e compreenda a extensão de sua atuação; uma disciplina que, igualmente, defina com mais precisão o termo (comunicação), suas implicações e desdobramentos.

Em linhas gerais, essa sociedade – onde a comunicação começa a ser percebida como problemática, como objeto de estudo – se organiza no *ambiente técnico*, e não no *ambiente natural*, como acontece com as comunidades e com as sociedades tradicionais.⁸ Entre o homem e a natureza se interpõe “uma série de máquinas, de técnicas complexas, de conhecimentos, de objetos fabricados, transformados, adaptados”.⁹ A estrutura econômica assegura uma alta produtividade, força um alto consumo, leva a divisão do trabalho ao extremo, primando pela especialização das funções sociais e conseqüente profissionalização, requer um sistema monetário complexo, extenso, obrigatoriamente internacional. O setor terciário (que inclui todas as atividades comerciais, de comunicação, de transporte, de trabalhos não-manuais, de profissões liberais etc) incha em detrimento dos setores primários (agricultura, pecuária, mineração, pesca, caça) e secundário (indústria). Essa extrema divisão do trabalho gera uma ruptura radical entre produtor e consumidor; o trabalhador desconhece, muitas vezes, o mercado para o qual produz. Sua vida profissional não se confunde com suas horas de lazer e de consumo.

Em termos de organização social, o traço mais característico é a multiplicidade dos papéis que o indivíduo assume, mesmo que seus compromissos aí sejam apenas parciais. O caráter dominante é a complexidade. O número de elementos e estruturas organizacionais é infinitamente maior que o da sociedade tradicional.

Além do parentesco, que continua a ter funções precisas e das categorias de idade que subsistem, (...) a sociedade tecnológica compreende ainda profissões, classes sociais, associações voluntárias, partidos, sindicatos, vários grupo de interesse, etc.¹⁰

⁷ TOURRAINE *apud* MATTELARD, *op. cit.* p. 93.

⁸ Cf. FRIEDMANN, George. *Sept études sur l'homme et la technique : le pourquoi et le pour quoi de notre civilisation technicienne*. Paris: Gonthier, 1966.

⁹ ROCHER, Guy. *Sociologia Geral 3*. Lisboa: Presença, 1971, p. 42.

¹⁰ ROCHER, *op. cit.* p. 51.

Dada a valorização excessiva do mundo do trabalho, já que tudo está centrado na produção, o indivíduo vale pelo que se torna profissionalmente, pelo estatuto que adquire por seu próprio labor, pelo cargo que ocupa. Nessa rede de ocupações diversas, ele define sua identidade social e a dos outros. O dinheiro, sem o qual a organização atual do trabalho não existiria, serve também como símbolo dos níveis hierárquicos dessa sociedade que tem, como produto direto, as classes sociais e, como produto indireto, consciência de classe e luta de classes. Além das classes, a tomada de consciência de interesses comuns faz surgir aí uma série de associações e movimentos sociais, aos quais corresponde uma multiplicidade de elites, isto é, “pessoas ou grupos que representam ou dizem representar uma comunidade qualquer (etnia, classe social, grupo de trabalhadores etc).”¹¹

Quanto à mentalidade, ressalta-se a tensão entre misticismos das mais variadas ordens (fanatismos religiosos, proliferação de seitas as mais diversas, práticas meditativas etc) e a desmistificação do mundo pela racionalidade, que procura explicar todas as coisas pelas relações observáveis entre elas, pela experiência e pelo conhecimento científico e filosófico; uma racionalidade que busca a verdade, uma verdade que não seja revelada, mas, sim, demonstrada de maneira objetiva. A instrução é de tal modo valorizada que o direito à escolaridade passa por cima do direito da família sobre a criança. As idéias são constantemente renovadas, posto que substituídas por outras mais completas ou coerentes, e, com elas, os valores vão se modificando, entrando em conflito, dialogando. A vida moral sai da esfera do sagrado para se secularizar. Na sociedade complexa há uma divisão nítida e radical entre o sagrado e o profano. A vida religiosa da pessoa não se confunde com sua vida profissional. Além disso, não há uma só ordem religiosa e moral, mas várias possíveis. A este pluralismo religioso e moral corresponde um pluralismo cultural bastante significativo. É nesse pluralismo cultural que os meios de comunicação e a noção mesma de comunicação ganham contornos especialmente problemáticos, justificadores de uma disciplina que se dedique a esclarecê-los.

¹¹ ROCHER, *op. cit.* p. 67.

1.1. Sociedade complexa e meios de comunicação

Fazendo uma imagem geral, podemos dizer que a sociedade complexa resulta de um aglomerado de comunidades efêmeras, ou seja, de conjuntos de pessoas que se reúnem para compartilhar uma mesma atividade, comunidades que se desfazem tão logo se desfaça o objetivo comum que originalmente reunia seus membros. O indivíduo, então, muda de *status*, de papel social, de modo de ser, em cada comunidade, de maneira que ele só se reconhece nas relações que estabelece. Em função disso, os meios de comunicação passam a ter, para este indivíduo liberado pela estrutura da sociedade complexa, um duplo sentido: o de dar a conhecer (ou representar) essa sociedade de dimensões monstruosas, que não se deixa ver a olhos nus, e o de lhe abrir a possibilidade de inserção social, de construção de relações.

Antes, porém, de aprofundarmos nesse assunto, vamos procurar entender o que foi e como se processou a Revolução Industrial, já que é sob seu regime que se estrutura tal sociedade. O levantamento de alguns aspectos que entraram em jogo nesta revolução, apesar de não trazer novidades, tem o mérito de relembrar-nos sua complexidade e marcar sua importância para o que aqui nos interessa mais diretamente: o problema da comunicação.

Por detrás da mercantilização e principalmente da intervenção tecnológica dos processos comunicacionais, que despontam no século XVIII e que estarão plenamente desenvolvidas somente no século XX, é toda uma arquitetura da comunicação social – impensável para sociedades do tipo pré-industrial – que passa a existir.¹²

Do século XVIII para o século XIX vários países europeus passam de uma economia de subsistência para uma economia de lucro. Tudo indica que uma articulação entre as revoluções agrícola, demográfica e política, ocorridas de modo desigual, estaria na base da Revolução Industrial.¹³ Durante a metade do século XVIII, a agricultura representa, na Inglaterra e na França (os primeiros países a realizarem suas revoluções industriais), a principal atividade econômica e os campos abrigam, em algumas regiões inglesas, pelo menos 80% da população. O sistema escravocrata adotado nas colônias, a exploração do trabalhador rural e a policultura de gêneros aleatórios são a base de uma

¹² MARTINO, Luiz. Globalização e sociedade mediática. In: FAUSTO NETO, Antônio *et al* (Orgs). *Práticas midiáticas e espaço público*. Porto Alegre: EDIPUCRS COMPÓS – Associação Nacional dos Cursos de Pós-Graduação em Comunicação, 2001, p. 192.

¹³ Cf. RIOUX, Jean Paul. *A Revolução Industrial, 1789-1880*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975, p. 13- 49.

agricultura irregular e insuficiente para alimentar o crescente contingente urbano. Não obstante, a terra continua sendo símbolo de fortuna e poder. Em termos industriais, há a produção camponesa de objetos elementares e uma dispersa indústria rural, de compra e venda de matéria-prima e produtos acabados. Ainda assim, as atividades se diferenciam, o negociante e o fabricante se distinguem. Do Império espanhol virão os metais preciosos que, depois do século XVI, vão multiplicar os padrões monetários, aperfeiçoar a manipulação do dinheiro, introduzir o Estado no circuito econômico e favorecer o aparecimento de bancos regulares. O pensamento mercantilista, porém, não consegue responder às necessidades de crescimento e utilização nova de capitais. É preciso modificar o velho equilíbrio e liberar as passagens para o capitalismo industrial.

Mesmo que não haja nenhum ponto de contato entre as zonas de grande crescimento demográfico e aquelas onde será implementada a Revolução Industrial, não se pode ignorar o fato de que no século XVIII assiste-se a uma vitória da vida. A população mundial cresce acelerada e continuamente: a natalidade é grande, mas é a queda da mortalidade que assegura a revolução demográfica. As razões, não sabemos ao certo; talvez isso se deva a uma associação de fatores, como o progresso da medicina, a alta produção agrícola (que elimina a fome periódica), o clima (a temperatura da Europa sobe dois graus Celsius), o desaparecimento de espécies nocivas, a higienização das cidades. O fato é que o crescimento da população foi maciço e irreversível depois de 1750. Muitos teóricos chegaram a ver na revolução demográfica as origens da transformação, mas o que se conclui é que ela só, apesar de necessária, não é suficiente para explicar a Revolução Industrial. Mesmo que houvesse mais gente para alimentar e também mais gente para trabalhar, a questão fundamental é de ordem qualitativa e não quantitativa.

A revolução agrícola, por outro lado, teve papel decisivo. As modificações de cunho, ao mesmo tempo, técnico, econômico e social, embora distintas em cada país, provocaram uma alteração radical na maneira de produzir alimentos em larga escala.

[Tais modificações afirmam] um setor capitalista da agricultura que permitirá, com o tempo, resolver o problema (...) de alimentar uma população urbana em crescimento, de fornecer um potencial de mão-de-obra para a indústria, de criar um mercado de produtos agrícolas mais coerente e enfim de exportar os excessos, cujo valor permitiu importar matérias-primas industriais: sem esquecer os capitais acumulados pelos mais favorecidos e que puderam ser reinvestidos nas atividades não-agrícolas.¹⁴

¹⁴ RIOUX, *op. cit.* p. 25.

A exemplo da Inglaterra, mais cedo ou mais tarde, outros países implementaram inovações semelhantes. Contudo, o acúmulo de capitais, a mentalidade, o liberalismo e a política não são, isoladamente, suficientes para explicar a mudança. Esta se dá quando todos eles começam a agir sistematicamente, um interferindo no outro, principalmente no mercado, “porque o capitalismo, seja qual for a forma que se apresente, repousa fundamentalmente numa economia de mercado”.¹⁵ É a pressão do mercado que leva às inovações técnicas e dos transportes e ao ápice da Revolução Industrial. É o mercado interno coerente, onde produtos, capitais e mão-de-obra circulam livremente que, junto ao mercado externo, com seus lucros, suas demandas e suas pressões, se tornam o elemento motor da transformação.

Faltava ainda, porém, uma modificação profunda na mentalidade em relação ao dinheiro, seu manejo, seu lucro, seu valor social.¹⁶ Tal modificação é propiciada pela reforma protestante. Com a reforma, o indivíduo é impelido a ler e a alcançar uma leitura autônoma, que interpretasse e questionasse a Bíblia. Além disso, a ética protestante, que vê na riqueza um sinal de bênção divina, legitima o regime ascendente do espírito capitalista.¹⁷

É evidente que as igrejas reformadas, com seu senso do indivíduo, do esforço solitário para a perfeição, do valor do trabalho e do êxito abençoado por Deus, despertam nos fiéis o gosto pela iniciativa e pelas inovações econômicas e sociais.¹⁸

O mundo do trabalho, marcado pelo individualismo e pela sede de lucros se afirma. Os nacionalismos também, para proteger a nação das humilhações estrangeiras. No campo jurídico, o “*habeas corpus*” proclama a liberdade do indivíduo ante as tradicionais opressões. Perante a lei, todos são iguais. Cabe ao indivíduo, por sua própria iniciativa e vontade racional, inserir-se no mundo do trabalho e ascender socialmente. Se ele não se integra a esse mundo, está excluído do convívio social amplo.

¹⁵ *Idem*, p. 37.

¹⁶ “Pode supreender-nos o fato de que a idéia de lucro seja relativamente moderna. (...) Nada poderia estar mais longe da verdade. Não somente a idéia do lucro pelo lucro é estranha a uma grande parte da população do mundo de hoje, como tem sido notável a sua ausência na maior parte da História.” (HEILBRONER, Robert. *Introdução à história das idéias econômicas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p. 12).

¹⁷ Cf. WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹⁸ RIOUX, *op. cit.* p. 42.

A sociedade individualista de massa é tanto uma realidade quanto um modelo, no sentido de que o problema maior que ela encontra, ou seja, a crise da relação entre o indivíduo e a coletividade é, de certa forma, o resultado da vitória de dois movimentos contraditórios: o movimento em favor da liberdade individual e o movimento em favor da igualdade. A sociedade individualista de massa é herdeira dessas duas tradições, contraditórias mas não hierarquizáveis. De um lado a liberdade, que emana da tradição liberal (principalmente inglesa) do século XVIII, tanto no plano econômico como no político, fundadora da tradição liberal. De outro lado, a tradição socialista do século XIX, que insiste sobre a igualdade social e sobre a legitimidade numérica das massas, em nome das quais estruturou-se toda a luta da emancipação coletiva durante séculos.¹⁹

Embora nenhum dos fatores apontados até aqui tenham sido determinantes ou expliquem isoladamente a Revolução Industrial, todos eles apontam para uma autonomia do sujeito em relação à sociedade. Através do trabalho, o indivíduo se integra, se posiciona e cria sua identidade. Se na comunidade primitiva o indivíduo se identifica com a sua etnia e na sociedade tradicional, com a sua classe social (senhor ou servo), aqui na sociedade complexa ele se exprime melhor como relação. Ele não só é, ele está. Evidentemente, ele não deixa de ser, isto é, ele não deixa em momento algum de ser membro de uma certa etnia nem de pertencer a uma determinada classe social, mas ele passa a valer também pela posição que ocupa em determinado momento, ou seja, por aquilo que ele está sendo em um certo contexto. Sua singularidade está na trajetória que ele perfaz, nos cruzamentos e intersecções sociais que ele consegue proporcionar para si e para os outros.²⁰ Seu ser é relativo ao papel social que ele ocupa (ou desempenha) em um dado momento. Isso significa que a cultura gerada na sociedade complexa tende a não se confundir nem com a etnia, nem com a classe social, mas a se confundir com o próprio indivíduo.

A autonomia individual que caracteriza as transformações em diversos setores da vida coletiva, também se estende para a comunicação social, campo que até então somente a religião e o Estado ocupavam. A comunicação deixa de ser um atributo de uma classe ou função social, cada indivíduo é chamado a desenvolver uma função comunicacional, a fim de encontrar sua posição e valor na sociedade, bem como sua identidade individual e cultural. Em outras palavras (...) a comunicação passa a fundamentar a organização social como pivô da inserção do indivíduo na cultura e de sua integração à sociedade.²¹

¹⁹ WOLTON, Dominique. *Pensar a Comunicação*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004, p.61.

²⁰ Cf. MARTINO, Luiz. Globalização e cultura de massa. In: PRADO, José Luiz Aidar (Org.). *Lugar global e lugar nenhum*. São Paulo: Hacker, 2001.

²¹ MARTINO, Luiz. Globalização e sociedade mediática. In: FAUSTONETO, Antônio *et al* (Orgs), *op. cit.* p. 192-193.

Neste quadro, os meios de comunicação (abundantes e variados) têm funções extremamente originais. Já não estão mais nas mãos do Estado, como acontecia com a escrita na sociedade tradicional, mas nas mãos dos indivíduos.²² Na sociedade complexa, é pelos meios de comunicação que os indivíduos estabelecem relações e se integram ao social. A comunicação, mas não qualquer comunicação, e sim precisamente a comunicação social, passa a ser uma necessidade. Sem ela o indivíduo não conhece sua sociedade e não consegue nela se inserir.

Tal comunicação – a social – se impõe ao indivíduo e vai se estabelecer na sociedade complexa através de dois tipos básicos de meios de comunicação: os *meios-instrumento* e os *meios-máquina*.²³ Como exemplos temos o livro e o jornal, respectivamente. A diferença é que o meio-instrumento existe essencialmente em função da mensagem (primeiro surge a necessidade de comunicar algo, depois vem o trabalho de construir uma forma expressiva, filosófica ou científica para isso que se quer comunicar, por último vem o meio de comunicação industrializado propriamente dito), enquanto o meio-máquina existe independentemente da mensagem, a forma vem antes do conteúdo – o jornal da semana que vem vai circular, ninguém tem dúvida quanto a isso, embora ninguém saiba ainda o que estará sendo veiculado. O livro enquanto tal (com títulos, capítulos e índice) é uma tecnologia avançada, lentamente aprimorada, que só se consolida em meados do século XVIII. Ele só se insere de fato em uma dada cultura se for bom. Ele só existe porque alguém precisou dizer aquelas coisas, porque sentiu necessidade de escrevê-lo. No livro, a primazia é da mensagem. No jornal, que também é uma tecnologia bastante avançada e paulatinamente construída, a primazia é do meio, que se afirma antes da mensagem – cabe aos jornalistas preenchê-los com notícias.

É lentamente que se chega ao problema da notícia, a qual faz com que o conteúdo do jornal seja basicamente o presente.²⁴ Extrapolando o problema da notícia para outros meios-máquina, observamos um presente variável conforme a periodicidade de circulação do meio – mensal, semanal, quinzenal ou instantâneo. “Com a passagem

²² Cf. MORIN, *op. cit.*

²³ MARTINO, Luiz. Contribuições para o estudo dos meios de comunicação. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, n. 13, p. 103-114, dez. 2000.

²⁴ Cf. PARK, Robert. A notícia como forma de conhecimento: um capítulo da sociologia do conhecimento. In: *The American Journal of Sociology*. Chicago, n. 45, p. 168, 1940. *Copyright* da Universidade de Chicago.

da modernização à modernidade, instala-se um presente indefinido, maravilhosamente simbolizado pela interatividade e instantaneidade das rodovias. Tudo está na “instantaneidade” e na “transparência”.²⁵ Não se trata, porém, do presente de um modo geral, mas do presente dos fatos sociais, ou seja, dos acontecimentos mediatizados²⁶, cujo conjunto denominamos *atualidade*. Esta não é um conteúdo específico, mas o fato da mediação: se uma nova descoberta ligada a Tutankamon gera um conjunto de acontecimentos mediatizados, tais como palestras, novos lançamentos editoriais, entrevistas com os pesquisadores em programas de tevê, etc, Tutankamon é a atualidade da semana.

Em termos culturais, importa perceber no conjunto de alterações trazidas pela co-presença de meios de comunicação instrumentais e maquinais, que, na sociedade complexa, o sistema de orientação não é mais unicamente a tradição (oral, como na comunidade primitiva, ou escrita, como na sociedade tradicional), mas a atualidade. A atualidade passa a ser a referência de valores, de morais, de tendências. Por ela o indivíduo se orienta. Nela ele constrói a sua cultura, necessariamente do presente, da atualidade. Nela se cristaliza o espaço público da contemporaneidade, onde, na virtualidade (artificial, rápida, efêmera e fugaz, mas que consegue se impor às comunidades territorialmente dispersas), torna-se possível se relacionar, expressar-se e, de certo modo, unificar a experiência social ou criar um espaço comum para troca das experiências individuais. A atualidade deixa clara a função original que a comunicação adquire na sociedade complexa: a de ser parte estruturante do sistema social.

Para compreender essa função igualmente complexa, foi se formando um campo de estudo específico, o da Comunicação, cujo desenvolvimento teórico passamos a descrever sucintamente, a fim de localizar as abordagens possíveis e as mais fecundas para a discussão da arte nesse campo.

1.2. Desenvolvimento das teorias comunicacionais

A quantidade imensa de teorias da comunicação produzidas ao longo do século XX, principalmente a partir da segunda metade, aponta para a necessidade urgente de explicitação dos critérios de escolha e reunião desse conjunto teórico. Para não entrar na

²⁵ WOLTON, *op. cit.* p. 77.

²⁶ Cf. NORA, Pierre. O Retorno do Fato. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

discussão epistemológica – necessária, sem dúvida, mas incabível aqui – vamos nos ater ao conjunto de teorias já classicamente consideradas do campo da Comunicação.

Se a filosofia moderna representa, desde a Renascença, um retorno à natureza e ao homem (em oposição à filosofia medieval, teológica por excelência), voltado para os meios, o pensamento moderno vai sublinhar o potencial de humanização e de desumanização das relações sociais presente nesses meios.²⁷ Nesse cenário, as primeiras teorias da comunicação, ainda do final do século XIX, procuram entender o poder da imprensa. Imbuídas do espírito da emergente ciência positivista, que prometia tudo solucionar, essas teorias tentam resolver o problema do efeito dos meios²⁸, ilustrado pelo Caso Dreyfus (1870), onde a imprensa, ao desafiar o Estado, mostra-se como Quarto Poder.

No começo do século XX, nos EUA, começa a se formar uma tradição científica que dá continuidade a essa mesma enquete, sobre os efeitos da comunicação mediática. Visando solucionar os problemas colocados pelos meios, surgem diversos estudos, como os da Fundação Payne a respeito do efeito dos meios de comunicação sobre as crianças, os da cibernética, e alguns modelos teóricos, como a teoria hipodérmica. Esta última, embasada no conceito de sociedade de massa (onde a noção de indivíduo supera a de comunidade) e pela teoria do condicionamento, de Pavlov e Tchackotine, responde à questão afirmando que os meios atingem as pessoas de modo direto e as influenciam – daí a imagem da agulha hipodérmica ou da bala mágica²⁹. Menos ingênua que a teoria do condicionamento, onde prevalece a idéia de manipulação dos indivíduos e de controle do comportamento (mais tarde desenvolvida por Skinner), a teoria hipodérmica acredita no reforço de comportamentos; é uma resposta do behaviorismo (adotado como método científico) ao problema dos efeitos dos meios. Esta teoria é importante por formular o que se pensava então, por explicitar o senso comum, impressionado com a ascensão do nazismo na Alemanha e com a antológica comoção social causada pela

²⁷ Cf. BALLE, Francis. *Comunicación y sociedad. Evolución y análisis comparativo de los medios*. Santa Fé de Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994, p. 17-42.

²⁸ Para um panorama desses efeitos, ver KATZ, Elihu. A propos de médias et de leurs effets. In: SFEZ, Lucien (Org). *Technologies et symboliques de la communication. Colloque de Ceresy*, 1988. Presses Universitaire de Grenoble, 1990, p.275-280. Tradução para o português de L.C. Martino, fotocópia, Brasília, 1999.

²⁹ Cf. DE FLEUR, Melvin; ROKEACH, Sandra Ball. *Teorias da Comunicação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, s.d., p. 163-184.

emissão radiofônica, em 30 de outubro de 1938, da Guerra dos Mundos, novela de H. G. Wells adaptada e interpretada por Orson Welles ao vivo.

Apesar da sua indiscutível relevância como marco zero da atividade teórica no campo comunicacional, logo se percebeu que a teoria hipodérmica, ao dar os efeitos dos meios como certos, diretos e poderosos, merecia críticas. A primeira delas é formulada por Paul Lazarsfeld, Berelson e Gaudet em 1940-44, na Teoria dos Dois Estágios ou dos Efeitos Limitados, que contradiz a idéia de super poder dos meios, afirmando que seu efeito é muito menor do que dizem. Segundo ela, o efeito dos meios não é garantido e, quando acontece, é de modo indireto: a comunicação se dá, em um primeiro momento, dos meios para os líderes de opinião e, em um segundo estágio, dos líderes para os indivíduos. Esse segundo estágio é mais importante, pois nesta comunicação interpessoal, a credibilidade da fonte (este líder momentâneo reconhecido pelos demais do grupo como o mais apto a opinar sobre o assunto) tem uma força de convencimento que a comunicação mediática não tem. É nesse segundo estágio que se forma a opinião. A mensagem transmitida pelos meios é estendida, discutida e fechada no grupo.

Desde a Primeira Grande Guerra, cabe sublinhar, investe-se pesado nos estudos sobre os meios de comunicação. Como a guerra é total (saiu da esfera militar e envolve a sociedade inteira), os meios são muito importantes, pois, por eles, o Estado convence o trabalhador a trabalhar mais, ganhar menos e talvez dar a própria vida em nome da nação. O cinema tem um papel enorme: traz as atualidades do *front* e incentiva a população a continuar apostando na vitória. É importante saber como os meios funcionam para com eles exercer poder. Abordagens empírico-experimentais e empíricas de campo agrupam as novas teorias. O método experimental, muito empregado pela psicologia da época, realiza experimentos em laboratório, onde se tem um controle ideal das variáveis, enquanto o método empírico de campo, próprio à Sociologia, perde em controle de variáveis o que ganha em realidade, pois realiza experimentos lá onde as pessoas estão. Ambas as abordagens, porém, a psicológica e a sociológica, vão ser igualmente usadas por essa geração de pesquisadores. A principal objeção que essas abordagens fazem à teoria hipodérmica é o fato de ela não levar em consideração a diferença entre os indivíduos, ou seja, o fato de que cada um recebe de um jeito a mesma mensagem. A propaganda, por exemplo, só vai funcionar se o espectador estiver atento e motivado. O que se percebe, a partir de então, é que entre as

mensagens dos meios e a maneira como os indivíduos as vão receber se interpõem a atenção, a memorização e a exposição seletiva, isto é, a escolha do meio e do programa pelo indivíduo – idéias mais tarde desenvolvidas pelas teorias da recepção.

Na Segunda Grande Guerra, ou “guerra das ondas”, o rádio foi usado como arma, especialmente pelo governo americano, que mandava informações falsas para desorientar o inimigo, direcionava a comunicação social para levantar a moral do povo e regulava o trabalho dos jornalistas, que, muitas vezes sem perceber, passavam informações preciosas para quem não deviam. Se em 1938 surge a BBC de Londres, primeira TV mecânica, é só na década de 60 que os EUA vão regulamentar a televisão, já forte desde os anos 50. Os debates que precedem e preparam a regulamentação provocam uma espécie de desdobramento da teoria dos dois estágios: o efeito é limitado, mas existe, pois reforça comportamentos e hábitos. A partir de 1970, os estudiosos vão perceber que os meios de comunicação não são um monstro (como sugeria a teoria hipodérmica), tampouco um anjo (como sugeria a teoria dos dois estágios). Entre estes extremos, começam a teorizar sobre comunicação.

As duas teorias que a partir de então se configuram, a *Agenda Setting*³⁰ e a Espiral do Silêncio³¹, mostram que, embora limitados, os efeitos dos meios não são tão fracos como se imaginava: as pessoas passam a pensar, se pensar e se ver de acordo com o que dizem os meios de comunicação. A diferença dessas teorias em relação às anteriores está no tipo de efeito observado: se antes este era notado no comportamento, agora este o é no pensamento. Isso significa que a comunicação passa a ser vista e estudada como um processo cognitivo e não comportamental, o que altera os métodos de investigação. Os efeitos, assim acumulativos, são mais difíceis de observar, pois devem sê-lo a longo prazo.

Segundo a hipótese do *Agenda Setting*, oriunda da teoria da construção da realidade social,³² há uma correlação entre o conteúdo veiculado pelos meios e os temas das conversas ordinárias, sendo que a iniciativa cabe aos meios, quer dizer, os meios determinam a conversação. Esse processo pode ser circular: o que é escolhido para ser

³⁰ Cf. WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Presença, 2001.

³¹ Cf. WOLF, Mauro. *El poder de los media (ou los efectos de los medios de comunicación)*. Barcelona: Paidós, 1994; e NOËLLE-NEUMANN, Elisabeth. *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*. Barcelona: Paidós, 1995.

³² Cf. BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *La construction sociale de la réalité*. Paris: Méridien-Klincksieck, 1986.

mostrado vem das pesquisas de opinião pública. Dois posicionamentos possíveis são inspirados pelo *Agenda Setting*: um conspiratório, onde os meios determinariam a conversação, e então essa teoria poderia ser (e é) muito usada no campo político, gerando uma série de técnicas de controle (como o posicionamento da notícia) a fim de produzir um modo de as pessoas falarem do assunto; outro reflexivo, onde os meios espelhariam simplesmente aquilo que a sociedade já estaria discutindo.

Pela teoria da Espiral do Silêncio, o que se observa é a tendência de a minoria, intimidar e manter silenciosa a maioria. A opinião que não se expressa é rapidamente vencida por aquela que se exprime. Desse modo, esta vai ganhando terreno até dominar por completo a cena política-social. Os meios de comunicação, longe de serem inofensivos, teriam o papel de impulsionar tal espiral, a ponto de fazerem uma opinião minoritária passar a ser hegemônica, digna de atenção, verdadeira por si mesma. A multiplicidade, a variedade, a opinião divergente tenderiam, assim, a desaparecer ou então a se enfraquecer tanto que o coro mediatizado lhes seria totalmente indiferente. O outro, o não igual, o dissonante, por se calar, por ser constrangido a se calar cada vez mais, simplesmente deixaria de existir ou de ter qualquer relevância para essa sociedade cuja voz se faz ouvir, estridente e uníssona, pelos meios de comunicação.

Até aqui, notemos, não há qualquer preocupação explícita com a arte. As atenções se voltam para os efeitos dos meios na sociedade e nos grupos.

Já entre os estudiosos franceses, a idéia que prevalece é a da interdisciplinaridade: a Comunicação é vista como um conjunto de ciências afins, mas não como uma ciência. Contrariamente aos estudos norte-americanos, muito ordenados, aqui a dispersão é grande. Apesar de ser comum atribuir-se o pioneirismo dos estudos comunicacionais à Alemanha e aos EUA, ainda em 1937 surge o Instituto da Ciência da Imprensa (segundo os franceses, o primeiro do mundo), que vinte anos mais tarde se transforma no Instituto Francês da Imprensa (IFP). Passa quase desapercibido dos estudiosos o primeiro movimento forte no campo, a corrente dos *Cahiers de Filmologie* (1947), que reunia, entre outros ilustres intelectuais, G. Cohen-Séat, Edgar Morin, Roland Barthes e Georges Sadoul.

Outro movimento que merece destaque e que mais tarde vai ser incorporado à *École des Hautes Études* é o Centro de Estudos da Cultura de Massa (CECMAS), de 1968, liderado por G. Friedmann. Este Centro produz regularmente a revista

Communications, até hoje referência na área. Cabe destacar ainda, neste período (1960/70), a formulação da Semiologia francesa, por Roland Barthes, que abre um espaço teórico privilegiado para se pensar a imagem, o imaginário e os meandros da linguagem; espaço, este, amplamente cultivado, fecundo até os dias de hoje e, de certo modo, propício aos diálogos entre arte e comunicação.

A Sociedade Francesa de Ciências da Informação e Comunicação (SFSIC) só é criada em 1987, abrangendo pesquisas em sistemas de ordenação e classificação de dados – arquivologia e biblioteconomia. Inicia-se, aí, uma discussão especificamente epistemológica. Em 1990, Daniel Bounoux e Régis Debray fundam a Mediologia, que se apresenta logo como um conjunto de três ciências: a mediologia propriamente dita (estudo da mediação, mais até, da transmissão), a pragmática e a semiologia. Bounoux se dedica mais aos meios, enquanto Debray, à mediação. Esse movimento, porém, apesar de engendrar discussões ricas e interessantíssimas, não aprofunda a questão da comunicação propriamente dita, mas abarca e envolve variados assuntos e áreas do conhecimento: filosofia, política, sociologia, economia. Muitos intelectuais franceses (como Baudrillard, Morin, Wolton) estão mais preocupados em discutir os problemas da contemporaneidade que em criar um solo comum de discussão ou uma certa integração dos conhecimentos diversos em torno do problema comunicacional – preocupação que ainda havia nos movimentos da filmologia e da semiologia. Como é difícil pensar a contemporaneidade sem levar em conta a atuação dos meios de comunicação, esses autores acabam trazendo grandes contribuições, se não diretamente ao campo da Comunicação, às discussões a ele relacionadas.

Oriundo dos *Cahiers de Filmologie*, vale destacar dessa mais recente geração o psicólogo Etienne Souriau. Embora pouco conhecido, sua distinção de seis níveis analíticos para a imagem (diegético, afílmico, profílmico, filmográfico, filmofônico e espectral) ³³ pode ser de grande valia para os pesquisadores da comunicação visual. Outros autores importantes, não ligados a movimentos específicos, como B. Miège, R. Escarpit e Philippe Breton são conhecidos no Brasil. Não é caso, no entanto, de Jean

³³ Esses seis níveis de análise da imagem correspondem a níveis de consciência e respostas: a) Diegético: cena representada. Ex: ele olha um outro personagem; b) Afílmico: posição física do modelo. Ex: ele olha reto, diante dele; c) Profílmico: fabricação do anúncio. Ex: ele olha o fotógrafo; d) Filmográfico: meio técnico de difusão. Ex: ele olha numa direção perpendicular à página; e) Filmofônico: condições sociais de recepção. Ex: ele olha o leitor; f) Espectral: condições psicológicas de recepção. Ex: ele me olha. Cf. DURAND, Jacques. *Les formes de la Communication*. Paris: Dunod Bordas, 1981, p.86-94.

Cazeneuve, intelectual, teórico e primeiro diretor da TF1 (televisão estatal francesa), que escreve o livro “*Société de L’Ubiquité*”, onde, partindo da observação de Durkheim de que a idéia de deus é no fundo uma representação social do coletivo, chega à conclusão de que a TV faria, na sociedade complexa, esse papel de deus, de matriz social.

Mas qual seria de fato o papel, não só da TV, mas dos meios de comunicação na sociedade complexa? Ao longo do tempo, os estudos sobre os meios foram respondendo de modo diverso a essa questão. Vamos fazer uma breve retrospectiva do desenvolvimento desses estudos a fim de destacar as conclusões a que chegaram. Com base nisso poderemos dizer quais apontamentos mais contribuem para a compreensão das modificações pelas quais a arte passou em função do estabelecimento de uma cultura estruturada pelos meios de comunicação.

A história dos estudos sobre os meios, tal qual narrada por Francis Balle,³⁴ mostra como o desenvolvimento teórico, pela fixação de objetivos e métodos para estudos e investigações no campo da comunicação, relaciona-se com o espírito da época (seus acontecimentos e valores), com as opiniões dominantes, suas inquietações implícitas e suas idéias pré-concebidas. Para o autor, é a análise paralela dessas três instâncias que permite distinguir os diferentes períodos que marcam a história dos estudos sobre os meios.

Há um primeiro período, anterior a 1920, caracterizado pelo apogeu dos grandes jornais informativos e pela influência significativa dos jornais de opinião nos debates políticos. A orientação teórica que prevalece é a inspirada na psicologia e na sociologia do século XIX. A opinião dominante é a de que a imprensa incentivaria o progresso social e cultural; confiava-se a ela a atualização dos mecanismos de influência social.

O segundo período, que vai até 1940, assinala o advento do rádio como um poderoso meio de propaganda. A ascensão do nazismo na Europa e a construção do socialismo na URSS, ambas estimuladas enormemente pelas mensagens radiofônicas que propagavam os ideais dos dirigentes e persuadiam de modo quase covarde a maioria da população, leva os estudiosos dos meios a verem, tanto a imprensa quanto o rádio, como instrumentos do pior ou do melhor, isto é, como instrumentos de

³⁴ Cf. BALLE, *op. cit.* p. 17-42.

propaganda ou meios de informação e cultura. Apesar da preocupação comum com a desterritorialização da cultura e o fortalecimento da propaganda, a forma de considerar os meios e sua influência distingue os estudos franceses, dos alemães e dos estadunidenses.

Na França a atenção se volta para o conteúdo dos periódicos, para a informação propriamente dita, que “define um elemento particular de conhecimento e de juízo.”³⁵ Na Alemanha, prevalece a inquietação quanto aos mecanismos de manipulação e condicionamento típicos da propaganda. Dessa inquietação surge a teoria crítica de Adorno e Horkheimer, que muito influenciou e influencia os estudos sobre os meios de comunicação de massa. Nos Estados Unidos, Carl Hovland e Paul Lazarsfeld traçam os objetivos da Comunicação como disciplina e aplicam ao seu estudo ferramentas emprestadas da psicologia e da sociologia. Seus experimentos e pesquisas muito pontuais visam esclarecer a influência e os méritos dos meios (imprensa e radiodifusão), tanto pelo conteúdo quanto pela forma de apresentação de seus argumentos. Em suma, o que está em questão nesse período é a industrialização da cultura pela imprensa, pelo rádio e pelo cinema, e sua conseqüente padronização e enfraquecimento.

Nos vinte anos que se seguem, os estudos da comunicação de massa ganham a etiqueta científica que lhes fazia falta. Oriundos de distintas disciplinas, os pais fundadores da Comunicação fazem da psicologia social sua linguagem comum, usando seu vocabulário e sua maneira de ver a realidade social. Investigadores como Harold D. Lasswell, Claude E. Shannon, Warren Weaver, Bernard Berelson, Herta Herzog, Joseph Klapper, Elihu Katz e Jean Stoezel, além de Hovland e Lazarsfeld, tomando elementos da chamada psicologia científica e da matemática da informação, conseguem superar a crença generalizada no Quarto Poder dos meios e aprofundar o entendimento acerca do processo comunicacional. Os Estados Unidos permanecem fiéis ao ideal de liberdade de expressão; cabe ao usuário dos meios escolher seus programas e periódicos. A Europa, particularmente a França, quer, pelos meios de informação, desmistificar a economia e a política. Ao mesmo tempo, rádio e imprensa passam a ser percebidos como meios de entretenimento tanto quanto de informação. A idéia dominante, no entanto, é a de uma lenta impregnação dos espíritos pelos grandes meios, cuja ação – exercida pelos formadores de opinião – é comparada à de uma injeção, motivadora ou anestésica, em

³⁵ *Idem*, p. 18.

uma sociedade atomizada e despedaçada. As pesquisas vão no sentido de avaliar a influência dos meios sobre cada indivíduo, sobre suas opiniões, comportamentos e desejos.

Cabe, contudo, assinalar aqui uma alteração importante. Nos Estados Unidos, os estudos dos meios vão se voltar aos poucos mais para a cultura que para a política, isto é, se antes a preocupação fundamental dos estudiosos era perceber como os meios de comunicação alteravam o posicionamento político e a postura ideológica das pessoas, agora, a grande preocupação é com a cultura – cultura concebida como estilo de vida.

Entre 1940 y 1959 la crítica política se transformó en crítica cultural. El intelectual radical, luego de asumir el papel de crítico, al haber desminuido los males económicos más graves, orientó su atención hacia la cualidad de la vida americana. (...) La cultura dejó de concebirse, tal como había sido hasta entonces, fundada sobre lãs obras de arte, y pasó a considerarse desde el punto de vista de cómo se organizaba y realizaba un estilo de vida.³⁶

O próximo período estudado por Balle, 1960-1980, é marcado por desmentidos e contradições. Se, por um lado, os fatos apontam para o poder decisivo da televisão e do rádio – vitória de J.F. Kennedy sobre Nixon no debate televisionado, intervenção do general Charles de Gaulle nas ondas para acalmar a rebeldia argelina, papel inesperado do rádio na formação de uma cultura tipicamente adolescente –, por outro, se esmorece a vontade de fazer desses meios instrumentos de crescimento econômico e de mudança social; prevalece a tendência ao entretenimento.

A tendência, apontada acima, de se deslocar a crítica relativa aos meios de comunicação, da política, para a cultura vai se intensificar. Crescem, nesse período, os estudos voltados para o impacto dos meios de comunicação na cultura urbana e mesmo na cultura como um todo. O que vai sendo percebido é que não se pode aquilatar o impacto dos meios em termos de efeito. A expressão “efeito” acaba denotando, no âmbito das pesquisas em comunicação, uma compreensão restrita da real abrangência e do real raio de transformações provocados pela força mediática.

Este conceito [o de efeito] perdeu prematuramente sua amplitude até não dizer respeito senão ao sucesso de mensagens persuasivas visando as opiniões de indivíduos em espaços de tempo muito breves. De modo evidente, as pesquisas haviam privilegiado a mensagem mais que o meio, a vontade de influência mais que a circulação da informação ou o papel da ideologia, os alvos individuais mais que grupos ou instituições sociais, mais os efeitos imediatos que os efeitos a longo termo.³⁷

³⁶ BELL, Daniel. Modernidad y sociedad de masas: variedad de las experiencias culturales. In: ADORNO, BELL et alli. *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969, p. 22.

³⁷ KATZ, op. cit. Tradução de Luiz Martino.

Os estudiosos, sobretudo Katz e Schramm, denunciam a impropriedade do esquema de Lasswell, resumido na pergunta-programa “quem diz o que para quem em qual canal e com qual efeito?”. Parecia-lhes mais importante pensar, não tanto os efeitos dos meios sobre as pessoas, mas o que as pessoas faziam com os meios. Abriam, assim, uma nova e rica perspectiva ao segundo “quem” (o receptor) da pergunta lasswelliana: os meios não atuam diretamente sobre a pessoa, mas através daquilo que ela espera deles a fim de satisfazer suas necessidades. Retornam os ensaios especulativos, dentre os quais os de Jacques Ellul (*Propagande*, 1962) e os de Marshall McLuhan (*Understanding Media*, 1964), que se destacam pela alteração radical que provocam no terreno das reflexões sobre a sociedade. Em um sentido próximo a estes, vão os trabalhos do supracitado Jean Cazeneuve (*Sociologie de la radio-télévision, Les pouvoirs de la télévision, La société de l’ubiquité, L’homme téléspectateur*), de Shils e Janowitz, de Pierre Schaffer (*Les machines à communiquer*, 1972), de Abraham Moles (*Sociodinâmica da cultura*, 1971) e de Jean-Louis Servan Schreiber (*Le pouvoir d’informer*, 1972). Mais do que a propaganda, acusa-se ou se enaltece a cultura de massa.

Massa significa simplesmente simultâneo. O homem de massa é o homem que existe simultaneamente no mesmo mundo. Trata-se de uma questão de velocidade, não de números. Não importa que sejam seis ou seis milhões. Se for simultâneo, é massa.³⁸

Mais do que a mensagem que os meios passam, vale a mensagem que fazem em nossos sentidos (visão e audição, principalmente).³⁹ Difunde-se a idéia de uma resistência desigual das pessoas ante a uniformidade dessa cultura de massa já tornada planetária. Os diferentes aspectos dessa cultura, principalmente o que ela tem de novo em relação às demais culturas (de tradição oral e escrita), são largamente explorados por McLuhan, que cunha a imagem perfeita da “aldeia global” para a cultura eletrônica e audiovisual então propiciada pelo rádio, pelo cinema e, sobretudo, pela televisão. Dentro dessa aldeia há mundos – diferenciados segundo a economia, a política e a cultura mediológica que neles prevalece.

³⁸ MCLUHAN, Marshall. O homem e os meios de comunicação (1979). In: MCLUHAN, Stephanie; STAINES, David (Orgs.). *McLuhan por McLuhan. Entrevistas e conferências inéditas do profeta da globalização*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 344.

³⁹ Cf. MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. *O meio são as massa-gens*. Rio de Janeiro: Record, 1969.

O Quarto Mundo é o mundo eletrônico que ronda o Primeiro, o Segundo e o Terceiro Mundo. O Primeiro Mundo é o mundo industrial do século XIX. O Segundo Mundo é o socialismo russo. O Terceiro Mundo são os países restantes, onde as instituições industriais ainda não se firmaram. E o Quarto Mundo é aquele que cerca todos eles. É o nosso mundo. É o mundo eletrônico, o mundo do computador, o mundo da comunicação instantânea.⁴⁰

Mesmo que essa visão reflita o sonho norte-americano de dominação sobre os demais países e sobre as demais culturas, há muita pertinência na intuição que ela resguarda. É um sonho porque nem mesmo teoricamente a realidade pode ser tão simples assim – esses mundos se mesclam, se influenciam e são muito mais interdependentes que a visão dominante pode suportar. É pertinente porque a pressão (traduzida na idéia de cercar) exercida pelo Quarto Mundo sobre os demais é tanta que sua ordem – eletrônica, informacional e pós-industrial – acaba por se impor e forçar o desaparecimento de manifestações culturais típicas daqueles outros mundos, oriundos das tradições orais e escritas. Fica claro, porém, que isso acontece – a suposta aldeia global – muito mais devido às circunstâncias históricas, políticas, econômicas e ideológicas de domínio norte-americano, que a uma lógica interna, autônoma e própria dos meios de comunicação eletrônicos, já que evidentemente não são eles, os meios de comunicação eletrônicos, que estão dominando o mundo e constituindo uma aldeia global, mas sim as nações que detêm o domínio tecnológico desses meios.

Finalmente, dos anos oitenta (80) para cá, uma série de novas perguntas se coloca aos estudiosos da Comunicação. “De novo a história dos estudos sobre os meios e a comunicação se mescla com a aventura das técnicas e com a reivindicação de um comércio mais livre de idéias e de obras.”⁴¹ É do espírito dessa época a crescente internacionalização da comunicação, de suas esperanças e suas inquietudes. No entanto, esquerda e direita, ambas acusam os meios, sobretudo, pelo conformismo, pela espetacularização da política, pela condução (irresponsável e desmedida) da vida cultural e do pensamento da sociedade inteira. Os engenheiros discursam sobre os novos meios ou tecnologias, aposta-se na interatividade e volta-se ao princípio de direito à livre comunicação de idéias. Entre os estudiosos, permanecem a problemática da psicologia social e a acusação do ocaso de uma cultura convertida em mercadoria. Surgem, ainda, trabalhos de investigação aplicada, para a publicidade e para a política,

⁴⁰ MCLUHAN, Marshall. O homem e os meios de comunicação (1979). In: MCLUHAN, Stephanie; STAINES, David (Orgs.), *op. cit.* p. 334.

⁴¹ BALLE, *op. cit.* p. 34.

além de estudos jurídicos e econômicos sobre os meios. Elucidam-se os mecanismos de informação e de desinformação, da *Glasnost* e das más línguas. Denuncia-se, enfim, a insignificância dos programas de televisão devido à internacionalização de uma cultura despedaçada.

Partindo de uma visão psicanalítica, teóricos do cinema sugerem assim que o fluxo televisual e as frustrações que ele acarreta incitam o espectador a uma atitude regressiva propícia ao sucesso das mensagens publicitárias. A teoria literária também faz intervir as noções tradicionais de identificação ou de catarse. Nenhuma dessas hipóteses se preocupa com a verificação empírica.⁴²

Mesmo sem verificação empírica, tais hipóteses se proliferam e inspiram inúmeras abordagens. O que se observa nas últimas décadas, contudo, é que os estudos voltados para os meios de comunicação vão oscilar entre uma perspectiva catastrófica, que deturpa e exagera a crítica da Escola de Frankfurt aos mecanismos da indústria cultural, e uma perspectiva mais otimista, que engrandece o potencial informativo e supra-territorial das novas tecnologias. Independentemente da perspectiva adotada, tais estudos se caracterizam pela valorização do contexto social e cultural onde os meios de comunicação efetivamente atuam. Por mais complexo e inapreensível que seja esse contexto, é sobre ele que as atenções se voltam.

Problemas de comunicação na tradição sócio-cultural são pensados como hiatos no espaço (diversidade e relatividade sócio-cultural) e no tempo (mudança sócio-cultural) que inviabilizam a interação porque minam o estoque de padrões partilhados do qual depende a interação. Conflitos, malentendidos e dificuldades de coordenação aumentam quando as condições sociais levam a uma escassez de rituais, regras e expectativas entre membros. A teoria sócio-cultural, então, tem muito a dizer sobre problemas que nascem de mudanças tecnológicas, quebra da ordem social tradicional, urbanização e sociedade de massa, racionalização burocrática e, mais recentemente, a fragmentação e globalização cultural da pós-modernidade. Tais perturbações na ecologia dos códigos e da mídia interrompem a interação, mas ao mesmo tempo viabilizam a produção criativa de novos significados e novos modos de comunicação.⁴³

A tradição sócio-cultural marca de tal modo os estudos voltados para os meios que é difícil encontrar atualmente pesquisas e autores do campo da Comunicação que não levem em conta as contribuições dessa linhagem. Ainda que eles se enquadrem nas mais diversas tradições teóricas – retórica, semiótica, fenomenológica, cibernética, sócio-psicológica e crítica⁴⁴ – sociedade, cultura e meios de comunicação estão de modo

⁴² KATZ, *op. cit.* p. 9.

⁴³ CRAIG, Robert. Communication theory as a field. In: *Communication Theory*, v. 9, n. 2, maio 1999, p.119-161. Disponível em <<http://www.icahdq.org/publications/index.asp>>. Acesso em maio de 2004.

⁴⁴ Cf. *idem*, p.133.

tão evidente imbricados que, mesmo sem adotar teorias puramente sócio-culturais, muitos estudos mediáticos acabam lidando com os problemas aí estudados.

Enfim, o quadro de desenvolvimento das teorias da Comunicação e dos estudos sobre os meios está longe de ser um quadro acabado. O conceito de comunicação e o objeto de estudo do pensamento comunicacional também estão são matéria de discussões acirradas. O que importa perceber nesse ligeiro apanhado de teorias, feito sob a perspectiva dos meios de comunicação, é a constante preocupação com o impacto que esses causaram. Optamos por essa perspectiva em função da maneira como pretendemos abordar o problema da relação entre arte e comunicação: pelo viés da mediatização da arte. Não fosse por isso, o leque teórico aqui esboçado teria maior amplitude. Para os fins dessa pesquisa, contudo, cabe sublinhar que estes estudos apontam diferentes maneiras de abordar e compreender os efeitos dos meios de comunicação na sociedade complexa. Não obstante suas diferenças, eles estão de acordo em afirmar que os meios alteram comportamentos, direcionam opiniões, atitudes e reações dos indivíduos. Juntas, essas distintas abordagens nos indicam o papel estruturante que os meios adquirem na atual conjuntura e nos dão os elementos necessários para a ambientação do problema da mediatização da arte na atualidade. Com esse quadro em mente, podemos prosseguir no sentido de detalhar os momentos em que o pensamento comunicacional refletiu especialmente a respeito dos efeitos dos meios sobre a arte.

II – Pensamento comunicacional e arte

Não é novidade que a arte tem sido estudada no campo comunicacional, mas como isso acontece? Olhando para o quadro atual dos estudos de comunicação voltados para arte, podemos dizer que a variedade de abordagens não nos permite indicar uma tendência hegemônica; pelo contrário, fica clara a riqueza de perspectivas que a Comunicação pode abrir para a compreensão da arte. Essa variedade talvez esteja ligada ao modo como a própria Comunicação vem se desenvolvendo enquanto campo do conhecimento – aberto, incerto. No entanto, por mais que a arte aí seja pensada de diversas maneiras, ou que os estudos sejam muito pontuais e específicos, isso pode dar a entender que a Comunicação pouco tem contribuído para o conhecimento da arte em geral. Junta-se a isso, o fato de tradicionalmente confiarmos apenas à Estética a função de teorizar sobre o belo e a arte de maneira abrangente. Contudo, a presença dos meios de comunicação é tão marcante na nossa sociedade que não poderíamos deixar de fazer um esforço no sentido de conhecer como estes afetam o que é geralmente considerado arte. Sem entrarmos em terra alheia, podemos preparar o terreno para que esta jovem disciplina, a Comunicação, preste esclarecimentos fundamentais à reflexão acerca da arte de nossos dias.

Não podemos nos esquecer, por outro lado, as importantes contribuições de teóricos do campo comunicacional ao debate acerca das transformações sofridas pela arte em função da presença marcante dos meios de comunicação na sociedade complexa ou industrial. As contribuições de Benjamin, McLuhan e Adorno, por mais diferentes que sejam entre si, cada qual tocando o problema por um lado, têm um ponto em comum: direta ou indiretamente, elas deslocam o foco da discussão envolvendo os meios de comunicação. Por volta da década de 40, a discussão sobre os meios de comunicação deixa de girar em torno de aspectos ligados à política para focar a cultura.⁴⁵ Esse deslocamento, talvez devido a uma decepção com as políticas que acabaram levando o mundo à Segunda Grande Guerra, foi determinante para a percepção do quanto a esfera cultural estava sendo afetada pela ação conjunta dos meios de comunicação e, dentro dessa esfera, do quanto a arte estava se transformando.

⁴⁵ Cf. BELL, Daniel. *Modernidad y sociedad de masas: variedad de las experiencias culturales*. In: ADORNO, BELL *et alli*. *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969, p. 11-64.

Este capítulo vai tratar dessas duas frentes de estudos de comunicação relacionados à arte: os estudos atuais e os clássicos mais próximos da nossa problemática. A idéia aqui não é apresentar um quadro completo dessas duas frentes, mas extrair delas elementos que nos permitam, primeiro, enxergar as contribuições recentes do campo da Comunicação ao problema da arte, e, segundo, explicitar as contribuições concretas prestadas pelas correntes de pensamento com as quais a presente pesquisa se alinha. Com esse quadro traçado, poderemos avançar com mais segurança, mais cientes do que já foi feito e do que está por fazer no sentido de entender melhor a relação entre arte e comunicação. Poderemos também tomar ciência das abordagens já experimentadas para esse entendimento e, inspirados nelas, construir uma própria, adequada aos nossos fins específicos.

2.1. A arte nos estudos de comunicação

Qual é o estado atual das pesquisas que, situadas na Comunicação, tratam de arte? Como elas tratam a arte? Sem discutir o que está sendo chamado de arte, nem procurar aqui uma definição operacional para o termo, vamos nos concentrar em artigos e teses disponíveis em portais eletrônicos de instituições acadêmicas a fim de traçar um retrato das principais linhas de investigação em voga sobre o assunto. Tal retrato é pertinente para mostrar as possibilidades de interação entre esses dois universos e, sobretudo, para que se perceba o que há de lacunar nos esforços já empreendidos. Mais que isso, ao discernir os limites de algumas maneiras de abordar, na Comunicação, o problema da arte, podemos criar condições para estudarmos o caso específico de como os meios tecnológicos de comunicação afetam a noção geral de arte na sociedade complexa. Cabe, no entanto, deixar claro que se trata de um retrato, de um instantâneo, que deixa de fora uma realidade muito maior do que a enquadrada e que, assim como a fotografia, achata essa realidade que, naturalmente, tem perspectiva e volume. Ainda assim, como todo retrato, este, mesmo dando uma imagem imperfeita e incompleta da realidade retratada, ajuda-nos a vê-la de modo menos abstrato.

Um apanhado das recentes produções publicadas no portal da INTERCOM (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação) nos sugere uma divisão das pesquisas nos seguintes grupos: filosofia e ciência; ensino da comunicação em sintonia com a arte; crítica de arte exercida nos meios de comunicação e reflexão

sobre o fazer artístico; e informações institucionais. A partir dessa classificação, baseada nos resumos das publicações, podemos discernir o teor teórico dos vários estudos e visualizar melhor o todo.

Filosofia e Ciência

No primeiro grupo encontramos pesquisas de cunho especulativo e teórico que tratam da relação arte e comunicação das maneiras as mais variadas. Essas pesquisas observam metodologias oriundas de tradições bem determinadas, todas elas originárias de disciplinas vizinhas, há muito adotadas pelos estudiosos da Comunicação – Semiologia, Hermenêutica, Estética, Psicologia, Fenomenologia, Teoria da Informação, Teoria Crítica. Incluem-se aqui também as pesquisas que tratam da cultura urbana, dos problemas de gênero e das implicações sociais e individuais trazidas pelos meios de comunicação. Temos, então, nesse grupo, tanto abordagens pontuais em termos históricos e locais, como abordagens voltadas para os problemas gerais da industrialização da cultura. Alguns títulos sugerem o que vem sendo feito em termos teóricos e filosóficos entre comunicação e arte:

- ARANTES, P.A.C.. Interestética: em busca de um novo paradigma estético na era digital. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2004.
- BALOGH, A. M. Sobre sedução na arte e na mídia. In: *Comunicação & Educação*, v.1, n.1, p. 32-41, set./dez., 1994.
- BESSA, P.P. O cinema e a televisão. In: *Revista de Cultura Vozes*, v.77, n.7, p. 51-56, set., 1983.
- CARVAJAL, J.A.S. *Perspectiva, um modo de representar o espaço*. São Paulo: USP/ECA, 1991.
- CHALHUB, S. *A Metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1988.
- CRUZ, J. L. *Arte e comunicação, uma leitura fenomenológica da obra de arte*. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1990.
- DUARTE, M. L. B. Clichê como memória cênica e como cena publicitária de ficção. In: *Anuário de Inovações em Comunicação e Artes*, p. 260-276, 1990.
- ESTRELLA, C.I.A. Pop Art e Cultura de Massa - tensões, apropriações e alguns equívocos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2005.
- FORTUNA, M.. Televisão ou arte: fetiche de imagens, saturação do olhar ou vertigem dos sentidos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2004.
- FURTADO, F.F.F. Estética e comunicação de massa, uma introdução. In: *Revista de Biblioteconomia e Comunicação*, v.6, p. 131-142, jan./dez., 1994.
- GONÇALVES, F. N. *Comunicação, Cultura e Arte Contemporânea*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2005. Rio de Janeiro. Anais. São Paulo: INTERCOM, 2005.

- GONÇALVES, M. S. *A Baleia Branca, comunicação e arte*. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1994.
- JESUS, A.C. *Arte de pregar e a arte da comunicação, o sermão da sexagésima*. São Paulo: USP/ECA, 1982.
- LEMONS FILHO, A. Cinema e o sagrado. In: *Comunicarte*, v.7/8, n.13/14, p. 6-20, 1990.
- MARANHÃO, J. *A arte da publicidade, estética, crítica e kitsch*. Campinas: Papyrus, 1988.
- MARCONDES FILHO, C.J.R. Comunicação de massa, em massa e para a massa, pela exatidão de um conceito”. In: *Comunicações e Artes*, v.12, n.16, p. 135-140, 1986.
- MARCONDES FILHO, C.J.R. Treze teses (provocativas) sobre a luta de classes, história e imaginário. In: *Comunicações e Artes*, v.12, n.15, p. 29-32, 1986.
- MELLO, C.P.N. Extremidades do vídeo: novas circunscrições do vídeo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2005.
- NASCIMENTO, M. A. P. L.; PAIVA, C. C.. Navegando na ciberarte: um estudo sobre imaginário e estética na contemporaneidade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2005.
- OLIVEIRA, I.B. Estéticas da violência. In: *Comunicação & Política*, v.02, n.04, p. 68-73, ago./nov., 1995.
- PAIM, G. *O sagrado e a arte moderna*. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1991, 79 p. Dissertação (Mestrado, UFRJ/RJ).
- PINTO, M.G.B.. Por uma estética da música eletrônica. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2005.
- PINTO, V. B. N. *Cultura e comunicação, uma perspectiva histórica, I - a questão teórica*. São Paulo: USP/ECA, 1983.
- SANTOS, L.S. *O discurso resgatado, escritos políticos, escritos estéticos*. Fortaleza: Agora, 1989.
- TRIVINHO, E. R. A estética do capital. In: *Comunicação & Política*, v.9, n.2/3/4, p. 59-67, jun./set./dez., 1989.
- WEISSBERG, J. Desacelerar a comunicação, sobre o livro *L'art du moteur*, de Paul Virilio”. In: *Revista Comunicação & Política*, v.3, n.3, set./dez., 1996.

Ensino da comunicação em sintonia com a arte

O segundo grupo é composto pelas pesquisas que tratam do ensino da Comunicação em sintonia com a arte para as diversas áreas de atuação, inclusive a acadêmica, e dos usos das tecnologias eletrônicas de comunicação no processo de aprendizagem. Naturalmente, esses estudos se avizinham da Pedagogia, Didática e Arte-Educação. Novamente, alguns títulos nos ajudam a dimensionar essas abordagens:

- AMARAL, C.E.F. Comunicação, mudança e desenvolvimento organizacional, um experimento. São Paulo: USP/ECA, 1988.

- BARBOSA, A.M.T.B. Arte-educação pós-colonialista no Brasil, aprendizagem triangular. In: *Comunicação e Educação*, v.01, n.02, p. 59-64, jan./abr., 1995.
- COELHO SOBRINHO, J. A liberdade como pressuposto para a aprendizagem, a integração professor aluno no aprendizado de artes gráficas. São Paulo: USP/ECA, 1986, 160 p. Tese (Doutorado, ECA/USP).
- ERBOLATO, M.L. Comunicação postal, propaganda, cultura e informação. In: *Comunicarte*, v.1, n.2, p. 110-123, jun., 1983.
- FORTUA, M. O estudo da arte nos cursos de Pós-Graduação das Faculdades de Comunicação – contribuições e interdisciplinaridades. In: ENDECOM 2006 – Fórum Nacional em Defesa da Qualidade do Ensino de Comunicação, 2006. ECA/USP, São Paulo.
- FORTUNA, M. Arte abstrata, uma nova forma de comunicação que exige real alfabetização visual. Um princípio diferente de educar. Anais do 24. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Campo Grande/MS, setembro 2001 [cd-rom]. São Paulo: Intercom, 2001.
- PACHECO, E.D. Comunicação, educação e arte na cultura infanto-juvenil. In: *Comunicação, educação e arte na cultura infanto-juvenil*, organizado por Elza Dias Pacheco. São Paulo: Loyola, 1991.
- SERRA, F. A arte e a técnica do vídeo, do roteiro à edição. São Paulo: Summus Editorial, 1986.
- SOUZA, S.M.R. Ensino de arte publicitária, estrutura e planejamento da matéria em unidades didáticas. São Paulo: USP/ECA, 1986. 177 p. Dissertação (Mestrado, ECA/USP).
- TORNAGHI, M. Criança, vídeo e arte. In: *Comunicação e educação: caminhos cruzados*, organizado por Margarida Maria Krohling Kunsch. São Paulo: Loyola, 1986.

Crítica de arte exercida nos meios de comunicação e reflexões de artistas.

No terceiro grupo se encontra tudo o que diz respeito à atividade da crítica de arte exercida nos meios de comunicação e os comentários que cercam o fazer artístico ou o processo de criação de uma obra, feitos pelos próprios artistas ou sobre eles e suas obras. Esses trabalhos não se confundem com os que desenvolvem a Teoria Crítica, de Horkheimer e Adorno, pois voltam-se para questões ligadas à mediatização da crítica artística e literária. Alguns constituem-se em verdadeiras comunicações sobre o processo criativo. Mais uma vez, listaremos certos títulos que ilustrem essa linha de pesquisa.

- ABDELMALACK, G. A República através da caricatura, uma visão informal. In: *Comunicações e Artes no Nascimento da República Brasileira*, organizado por Carlos Marcos Avighi. São Paulo: USP/ECA, 1990.
- AJZENBERG, E.M. (org.) *Comunicações e artes em tempo de mudança, Brasil, 1966-1991*. São Paulo, 1991.
- AVIGHI, C.M. (org.) *Comunicações e artes no nascimento da república brasileira*. São Paulo: USP/ECA, 1990.

- BALOGH, A.M. A palavra que prevê a imagem, o roteiro. In: *Comunicações e Artes*, v.15, n.23, p. 37-44, maio/ago., 1990.
- CAGNIN, A.L. Quadrinhos, uma escrita nova. In: *Comunicação, educação e arte na cultura infanto-juvenil*, organizado por Elza Dias Pacheco. São Paulo: Loyola, 1991.
- CALAZANS, F.M.A. Midiologia da Benetton, a arte midiática subliminar de Toscani. In: *Publicidade: análise da produção publicitária e da formação profissional*, organizado por Paulo Rogério Tarsitano. São Paulo: IMES ALAIC, 1998. p. 27-37 GT's ALAIC, n. 1. 85-900638-1-X.
- CANEVACCI, M. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CARRASCOZA, J.A. Todo mundo ri da nossa propaganda. In: *Comunicações e Artes*, v.14, n.22, p. 91-96, set./dez., 1989. COSTA, H. *Aprenda a ver as coisas, fotojornalismo e modernidade da revista o Cruzeiro*. São Paulo: USP/ECA, 1992.
- CASTILHO, A.N.C. *Estudo para quatro estações, procura de alternativas para museus de pequenas comunidades*. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1985.
- CASTRO FILHO, A. *Video-grafite*. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1983.
- CASTRO, R.B. *A tipografia imperial e nacional da Bahia*. São Paulo: Ática, 1984.
- CHIARELLI, D.T. *Jeca nos vernissages, Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil (1850-1919)*. São Paulo: USP/ECA, 1989.
- CHIARELLI, D.T. Monteiro Lobato crítico de arte, contexto. In: *Anuário de Inovações em Comunicação e Artes*, p. 305-319, 1990.
- COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro, a arte de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Arte Plural, 1993.
- CORREA, T.G., OLIVEIRA, P.C. A rockmania na cultura jovem. In: *Comunicação, educação e arte na cultura infanto-juvenil*, organizado por Elza Dias Pacheco. São Paulo: Loyola, 1991.
- FAUSTO NETO, A. (org.), PINTO, M.J. (org.) *O indivíduo e as mídias, ensaios sobre comunicação, política, arte e sociedade no mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 1996.
- GODOY, D.R. A crítica de artes contra a liberdade de sentir. In: *Revista de Biblioteconomia e Comunicação*, n.2, p. 89-94, jan./dez., 1987.
- GONZALEZ, J. Arte/Ciência, uma consciência. In: *Revista Comunicações e Artes*, v.19, n.29, p. 24-33, set./dez., 1996.
- HELD, M.S.B. *Considerações plásticas sobre "Art Nouveau" nos anúncios publicitários paulistas do início do século 20 em São Paulo*. São Paulo: USP/ECA, 1983.
- KNYCHALA, C.H. *O livro de arte brasileiro, teoria, história, descrição - 1808-1980*. Rio de Janeiro Brasília: Presença INL, 1983.
- KOSSOY, B. Ideologia e fotografia na Primeira República. In: *Comunicações e Artes no nascimento da república brasileira*, organizado por Carlos Marcos Avighi. São Paulo: USP/ECA, 1990.
- LARA, A.H. *Grafite, arte urbana em movimento*. São Paulo: USP/ECA, 1996. 152 p. + anexos Tese (Doutorado, ECA/USP).
- LEINER, S. *Arte e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva Secretaria de Cultura OESP, 1991.

- LOGE, C.J. O folhetim e a Primeira República, crônicas de Machado de Assis. In: *Comunicações e artes no nascimento da república brasileira*, organizado por Carlos Avighi. São Paulo: USP/ECA, 1990.
- LUYTEN, J.M. Comunicação de novas idéias através da literatura popular em verso. In: *Comunicações e Artes*, v.10, n.13, p. 95-109, 1984.
- MATTOS, S.F. Cinema brasileiro, o estudo e a crítica. In: *Revista Brasileira de Comunicação*, v.8, n.52, p. 87-8, jan./jun., 1985.
- MATUCK, A. *O potencial dialógico da televisão, comunicação e arte na perspectiva do receptor*. São Paulo: USP/ECA, 1989.
- MELO, H.B. Figuras da transparência contemporânea, um momento com Jean Baudrillard. In: *Geraes*, n.47, p. 11-14, jun., 1995.
- PEREIRA, W. *Crônica, arte do útil ou do fútil?* João Pessoa: Idéia, 1994.
- QUELLA-GUYOT, D. *A história em quadrinhos*. São Paulo: Loyola, 1994.
- RIBEIRO, M.T.D. Revista Ilustrada. In: *Comunicações e Artes*, v.14, n.21, p. 159-170, ago., 1989.
- SEIXAS, P.O. *O outdoor, comunicação na paisagem urbana*. São Bernardo de Campo: 1982.
- SILVA, A. *La perspectiva estetica como estratégia comunicativa en ciudades colombianas*. In: *Comunicação & Sociedade*, n.13, p. 109-122, jun., 1985.
- TAVARES, M. Os processos criativos com os meios eletrônicos. In: *Revista Brasileira de Comunicação*, v.19, n.02, p. 105-15, jul./dez., 1996.
- YAKIR, D. "Cinema, forma solidária de arte". IN *Diálogo*, v.15, n.4, p. 48-52, 1982.
- YUDICE, G. O estado das artes dos estudos culturais. In: *Comunicação e cultura contemporâneos*, organizado por Antônio Fausto Neto e Carlos Alberto Messeder Pereira. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

Informações institucionais

Finalmente, temos as pesquisas que reúnem dados e levantamentos institucionais relativos às escolas de arte e comunicação, currículos, egressos, aspectos estritamente acadêmicos ou técnicos. São trabalhos como:

- BASTOS FILHO, H.T. Em busca de uma imagem gráfica para a Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: USP/ECA, 1992.
- MARTINS, M.H.P. A Escola de Comunicações e Artes e sua história. In: *Comunicações e Artes*, v.14, n.22, p. 29-52. nov., 1989.
- MARTINS, M.H.P. ECA, retrato em branco e preto (cinema e música). São Paulo: USP/ECA, 1988. Atividades da ECA em 1989. São Paulo: USP/ECA, 1990.
- TONI, F.C. A gênese de um dicionário. In: *Anuário de Inovações em Comunicação e Artes*, 1991.

Estes grupos não foram criados aleatoriamente, mas em função das orientações teóricas classicamente ligadas à Comunicação. É difícil, se não impossível, tirar um denominador comum que perpassa todos eles – o que torna patente a variedade de

maneiras de tratar a arte no campo comunicacional. Essa variedade, abertura e, por que não, ecletismo, é considerada por alguns como sendo a grande riqueza do campo. Contudo, uma advertência deve ser feita a esse respeito. Bem sabemos que as tradições às quais essas pesquisas se alinham não são (a maioria delas) originalmente da Comunicação, mas são, efetivamente, as que norteiam uma série de estudos nessa área. Tal empréstimo constante de teorias e teóricos de outros campos já se tornou prática tão comum no nosso meio que nos perguntamos se temos de fato a autonomia que gostaríamos de ter para constituirmo-nos como disciplina ou se devemos, sem maiores constrangimentos, assumir o caráter de colcha de retalho, de mosaico moderno-pós-moderno, que parece ser o mais tipicamente nosso.⁴⁶ No entanto, por mais difícil que seja definir um objeto de estudo (ou um conjunto coeso de objetos afins) para a Comunicação (principalmente por ela ser fluxo, por não ser fixa, por ser mais da ordem do particular que do universal, por ser, portanto, mais afeita à *doxa* que ao conhecimento), superar essa dificuldade é incontornável se quisermos conquistar uma autonomia para a Comunicação junto aos demais saberes constituídos. A única alternativa que vislumbramos, caso essa dificuldade não seja de modo algum superada (o que nos parece pouco provável, pois são numerosos os esforços feitos pela superação desse impasse), é a de ver a Comunicação como uma espécie de “neo-ciência” ou “neo-filosofia” fluida e desenraizada, de fácil acesso, carente de rigor, história e critério próprios. Recairíamos, porém, naquela mesma falta de autonomia e consistência, pois na verdade tanto o estatuto filosófico quanto o científico têm rigores, história e critérios a serem conquistados; a Filosofia não é, nem nunca foi, o mesmo que livre pensar. Que a Comunicação seja científica ou filosófica, mas que o seja realmente. De todo modo, não é o caso de aprofundarmos aqui essas questões, de natureza claramente epistemológica. Tocamos nelas porque nos parece importante, por um lado, explorar as riquezas – abertura, flexibilidade, ecletismo – que um campo ainda em formação pode oferecer e, por outro, estar ciente do risco de inconsistência que isso pode representar.

Se não podemos chegar a um denominador comum em relação aos estudos de arte na Comunicação, nem resolver os impasses epistemológicos desse campo, podemos ao menos, fazendo um balanço da incidência das pesquisas em cada um daqueles

⁴⁶ Cf. MARTINO, Luiz (Org.); BERGER, Charles; CRAIG, Robert. *Teorias da comunicação: muitas ou poucas?* Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

grupos, dizer que a arte vem sendo estudada na Comunicação principalmente sob os prismas da cultura, do pensamento crítico, da psicologia e da semiologia. Não que as outras correntes sejam menos importantes, mas essas se destacam pela quantidade e força dos trabalhos e autores. O levantamento que fizemos em setembro de 2006 nos portais eletrônicos do Respocom, USP, Compós, PUC/SP, UFPE e UFRJ, mostrou a seguinte incidência num total de 197 trabalhos: 65,48% (129 pesquisas) enquadravam-se no grupo filosófico e científico; 9,64% (19 pesquisas) no educativo, 22,84% (45 pesquisas) no crítico-reflexivo e apenas 2,03% (4 pesquisas) tratavam de informações institucionais.

Abundam, ainda, pesquisas que não se encaixam em nenhum daqueles grupos por serem mais pontuais, voltadas para a compreensão da imagem, principalmente da imagem tecnológica – fotografia, cinema, vídeo e computação gráfica. Mas, notemos, são trabalhos sobre a imagem⁴⁷ e não sobre arte, tampouco genuinamente sobre os laços entre arte e Comunicação.

Antes de encerrar essa parte não podemos deixar de fazer uma observação em relação à maioria das pesquisas comunicacionais voltadas para a arte. Apesar do interesse e da riqueza de abordagens, é comum os estudiosos do campo da Comunicação tratarem a arte como signo, como um objeto de representação, sintoma de alguma coisa que não ela mesma, para em seguida apreendê-la e problematizá-la, ora como mercadoria, ora como linguagem, esquecendo-se que a arte como signo é apenas uma abordagem possível.⁴⁸ A arte é mais que um conjunto de linguagens elaboradas de acordo com técnicas vinculadas a determinadas tecnologias; é algo de uma outra ordem de complexidade, ordem esta a ser discutida e esclarecida caso se queira de fato nela adentrar.

⁴⁷ Sobre a imagem, cabe esclarecer, o material encontrado nas pesquisas de Comunicação é ligeiramente mais farto que o material sobre a arte. Ainda assim, nessas pesquisas, as abordagens costumam ser muito específicas e tratar de assuntos muito bem definidos. Cf. AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1995; *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac&Naif, 2004; e MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. São Paulo, Edusp, 1993.

⁴⁸ Nestas abordagens, a fotografia e o cinema, por exemplo, são sistematicamente tratados exclusivamente como linguagens. Busca-se sempre o sentido, o código, as regras gerais, a sintaxe, a gramática, a alfabetização. Chega a ser considerado herético você dizer que na fotografia ou no cinema há em certos casos mais arte que linguagem. Para aprofundar a questão da não evidência da arte como linguagem, cf. CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005, p.114; e GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. 8. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2005, p. 35. Para uma abordagem do cinema como linguagem, cf. METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

Toda obra de arte é um desejo de realização, uma conquista de um mundo perfeitamente significativo, absolutamente concebível mas normalmente inacessível – um mundo cujos heróis levam uma vida inteiramente adequada à sua natureza, às suas tendências e potencialidades e no qual portanto, o sentido real da existência é restaurado e conduzido a um controle total e fácil. A arte é uma fuga: deserta ou destrói a realidade, para a tornar mais tolerável e flexível; pois mesmo o naturalismo mais violento é menos desconcertante e alarmante do que a própria vida. A arte produz uma imagem racionalizada e humanizada do mundo, proporcionando pelo menos uma formação, se não uma solução, dos seus problemas, doutro modo inexprimíveis e freqüentemente inacessíveis.⁴⁹

Cabe, por fim, chamar a atenção para um movimento interessante: os artistas-pesquisadores têm cada vez mais mostrado interesse pela Comunicação, seus conceitos e teorias. Isso porque muitos deles, ao forçarem as fronteiras da arte, seja pelo uso de suportes não tradicionais, seja pelo uso combinado de técnicas e tecnologias comunicacionais, deparam-se com problemas normalmente tratados pela Comunicação: interatividade, mensagem, ruído, sinal, meios, estímulo/resposta, transmissão, signos, produtos culturais industrializados, tecnologias da imagem, informação etc. Não sabemos se encontram as repostas desejadas, já que a Comunicação, além de estar em plena formação (o que implica em dizer que ainda há muito a ser esclarecido sobre aqueles problemas), em vários casos não dispõe dos elementos necessários para elucidar tais problemas.

2.2. A arte no pensamento comunicacional

Apesar das indefinições epistemológicas, seria possível falar com certa segurança da Comunicação como disciplina. Tendo feito um retrato do estado atual das pesquisas de Comunicação voltadas para a arte, precisamos saber como esta foi abordada por alguns autores clássicos desse campo. Quem, dentre os clássicos do pensamento comunicacional, tratou de arte? Como o fez?

Sem dúvida, Umberto Eco, os intelectuais da Escola de Frankfurt, o canadense Marshall McLuhan e os estudiosos ligados à mediologia e à cultura contemporânea se destacam na reflexão da arte na era das comunicações.

Desses, Umberto Eco foi quem, de modo mais sistemático e abrangente, trabalhou sobre os problemas da arte.⁵⁰ O enfoque semiológico e cultural característico

⁴⁹ HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p. 62.

⁵⁰ Cf. ECO, Umberto. *Arte e beleza na Estética medieval*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989; *A Definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1986; *Obra aberta: forma e inderteminação nas poéticas*

de Eco nos possibilita entrar em questões de fundo filosófico que extrapolam os domínios da Comunicação para nos lançar no campo da Estética propriamente dita. Nesse campo, sua análise da linguagem poética é das mais contundentes.

Das estruturas que *se movem* àquelas em que nós nos movemos, as poéticas contemporâneas nos propõem uma gama de formas que apelam à mobilidade das perspectivas, à múltipla variedade das interpretações. Mas vimos também que nenhuma obra de arte é realmente “fechada”, pois cada uma delas congloba, em sua definitude exterior, uma infinidade de “leituras” possíveis. Ora, se se pretende prosseguir um discurso sobre o tipo de “abertura” proposto pelas poéticas contemporâneas, e sobre sua característica de novidade em relação ao desenvolvimento histórico das idéias estéticas, será preciso distinguir com maior profundidade a diferença entre a abertura programática das hodiernas correntes artísticas e aquela abertura que já definimos como característica típica de toda obra de arte.⁵¹

Umberto Eco, então, nos conduz pelos problemas colocados para a Estética pelas artes visuais contemporâneas, pela poesia e a teoria da informação, pela obra como metáfora epistemológica, pela experiência da televisão, etc. Seu olhar é claramente o do esteta, que deve construir uma compreensão precisa sobre o sentido da obra de arte (aberta), sobre as características estruturais dessa obra e sobre as correspondências entre os diversos níveis de “abertura” e as diferenças estruturais das obras. Por se concentrar nas discussões estético-normativas, quando se trata de abordar os meios de comunicação e sua ação sobre a arte de um modo geral, ele de certa maneira retoma, sintetiza e desenvolve o pensamento dos frankfurtianos e de McLuhan.⁵² Por essa razão, não vamos aqui nos prolongar na discussão do seu legado.

Observando melhor os estudos atuais de comunicação voltados para a arte, reparamos no primeiro grupo (o de teor filosófico e científico) que as pesquisas ligadas ao pensamento de McLuhan, Adorno e Benjamin⁵³ normalmente retomam a discussão por eles iniciada, mas no sentido da cultura e não no da arte propriamente dita. Isso é

contemporâneas. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971; *Proposta para uma semiologia da arquitetura*. Brasília: Editora Universidade Brasília, sd.

⁵¹ ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 67-68.

⁵² Cf. ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1970.

⁵³ De fato, quando pesquisamos com o indicador “arte e comunicação” nada foi listado referente a esses autores. Lançamos, então, diretamente o nome de Benjamin e encontramos apenas três trabalhos: LOGE, C.J. A Tomada de Bastilha e do rádio por Walter Benjamin. *Comunicações e Artes*, v.14, n.22, p. 17-28. set./dez., 1989. SILVEIRA, F.L. O olhar etnográfico de Walter Benjamin. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002, Salvador. *Anais*. São Paulo: INTERCOM, 2002. CD-ROM. PINTO, P.P. Fotografia e experiência, Walter Benjamin e o semblante do autor. *Anais do 26 CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO*, Belo Horizonte-MG, setembro de 2003. São Paulo: Intercom, 2003. [cd-rom].

lacunar porque esses autores, habitualmente estudados na Comunicação, são centrais para o debate acerca das relações entre arte e meios de comunicação. Centrais porque pensam, respectivamente, a natureza sensorial dos meios de comunicação (sobretudo os eletrônicos), a estética na época dos meios de comunicação de massa, e as alterações que esses meios provocaram (e provocam) na arte. Com certeza, muitas pesquisas passam por estes autores, desenvolvem suas idéias e conceitos ligados à cultura, mas poucas, visto o resultado deste levantamento, se detêm nas suas proposições ligadas ao problema da arte especificamente. Para nós, no entanto, é a partir das diretrizes apontadas pelos textos mais fecundos para a compreensão das relações entre arte e meios de comunicação que poderemos explorar teoricamente esse assunto.

É um pouco complicado falar em escola quando se pensa nos intelectuais reunidos no Instituto para a Pesquisa Social, fundado em Frankfurt em 1923, porque não há uma unidade, nem de pensamento, nem de intenção formadora. Há, isso sim, uma tendência, talvez unificadora, em direção ao marxismo. Indagamo-nos também por que as reflexões desenvolvidas pelos frankfurtianos são tomadas como teorias do campo da comunicação. Trata-se bem mais de um conjunto filosófico surgido no contexto revolucionário do anarquismo e do comunismo que varreram a Europa e a União Soviética antes da ascensão de Hitler. A orientação dos estudiosos de Frankfurt permanece restrita ao marxismo até 1933, quando alguns deles, muito ligados à comunidade judaica, migram para os EUA. Nesse momento e, claro, extremamente abalados com as barbáries do nazismo, eles voltam suas críticas para o Iluminismo, que representaria uma falsa emancipação do homem, pois este, na realidade, passava a ser cada vez mais escravo da técnica, do cálculo e da utilidade, em um mundo desencantado, desprovido de arte e da dimensão do gratuito.

Se a Filosofia das Luzes nasce, em seu primeiro momento, como uma anti-metafísica, já que desde o Renascimento ela se apresenta como uma volta à liberdade racional, contra o dogma e a centralidade religiosa, para os estudiosos de Frankfurt ela desemboca, no século XIX, em um tecnicismo totalitário, talvez metafísico, talvez psicológico, introjetado no indivíduo. A dominação parece estar no ar. A nova relação deus-mundo proposta por Descartes, o humanismo moderno, o mundo objetivado, disponível para o homem, o domínio da natureza, a salvação, a saída da caverna, enfim,

o antigo projeto platônico de emancipação, realizado utopicamente pela Revolução Comunista, que culminaria no fim da exploração do homem pelo homem (a eterna luta de classes), não chega, não acontece; pelo contrário, fica cada vez mais distante. O pessimismo de Adorno e de Horkheimer, em sua última fase, é enorme. Parece ser impossível o indivíduo agir com certa autonomia em relação à sociedade. Talvez a arte, oriunda de uma certa alienação do artista em relação à massa, acene para uma possibilidade de ruptura radical com o sistema viciado e para uma revolução ou emancipação, que ficariam, no entanto, no plano individual, dada a impossibilidade de repercutir socialmente num cenário dominado pela indústria cultural.⁵⁴

Reprova-se ao crítico que ele se isole numa torre de marfim. Mas convém assinalar a ambigüidade, que passa despercebida, da idéia de importância. A função de uma coisa, mesmo que diga respeito à vida de inúmeros indivíduos, não é garantia de sua posição na ordem das coisas. Confundir o fato estético e suas vulgarizações não traz a arte, enquanto fenômeno social, à sua dimensão real, mas frequentemente defende algo que é funesto por suas conseqüências sociais. A importância da indústria cultural para a economia psíquica das massas não dispensa a reflexão sobre sua legitimação objetiva, sobre seu ser em si, mas ao contrário, a isso obriga – sobretudo quando se trata de uma ciência supostamente pragmática. Levar a sério a proporção de seu papel incontestado significa levá-la criticamente a sério, e não se curvar diante de seu monopólio.⁵⁵

Isso deve ser ressaltado: apesar da clara orientação socialista que permeia o pensamento de Adorno, ele não vê como a arte pode agir socialmente para a libertação do homem das malhas do capitalismo, por isso sua crítica é tão dura. A arte é vista como salvadora, como algo capaz de libertar o homem da estrutura desumana que se constrói à sua volta, mas apenas se vivida marginal e individualmente, de modo alienado. Adorno não crê que seja mais possível, dado o raio de ação da indústria cultural, que uma arte genuinamente social ecloda e exista como tábua de salvação coletiva ou como arma para lutar pelos valores realmente humanos ameaçados. Quem quiser se salvar que se recolha junto às velhas e boas obras de arte feitas fora do esquema da indústria cultural, que se retire para o reino solitário dos bons e sensíveis, dos que resistem a uma sociedade que comercializa maquinalmente bens culturais, produzindo industrialmente e em larga escala obras que, a rigor, não podem ser

⁵⁴ Cf. ADORNO, Theodor; EISLER, Hanns. *Musique de cinéma: essai*. Paris: Arché, 1972; ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1973; *Quasi una fantasia: essays on modern music*. London: Verso, 1994; *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1982, 1988; *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

⁵⁵ ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1971, p. 291.

consideradas de arte. Quem quiser salvar a sociedade das malhas da grande ilusão que se criou em torno da cultura e da arte no momento em que elas foram submetidas a um processo de industrialização descerebrado e massivo, que faça a crítica necessária à destruição desse engodo, que denuncie a mentira e trabalhe pela verdade.

O efeito de conjunto da indústria cultural é o de uma antidesmistificação, a de um anti-iluminismo (anti-*Aufklärung*); nela, como Horkheimer e eu dissemos, a desmistificação, a *Aufklärung*, a saber a dominação técnica progressiva, se transforma em engodo das massas, isto é, em meio de tolher a sua consciência. Ela impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente. Mas estes constituem, contudo, a condição prévia de uma sociedade democrática, que não se poderia salvaguardar e desabrochar senão através de homens não tutelados. Se as massas são injustamente difamadas do alto como tais, é também a própria indústria cultural que as transforma nas massas que ela depois despreza, e impede de atingir a emancipação, para a qual os próprios homens estariam tão maduros quanto as forças produtivas da época o permitiriam.⁵⁶

O pensamento de Adorno é extremamente poderoso no que tem de crítica e denúncia – inclusive ao termo cultura de massa, que segundo ele induziria ao erro por dar a entender que a indústria seja capaz de produzir alguma cultura –, porém pode levar à desesperança na força humana de transformação e superação de situações dramáticas. Seu pessimismo é compreensível dado o contexto histórico vivido por Adorno. Não podemos, no entanto, nós que vivemos em outra época, endossar o radicalismo de sua crítica e permanecer isoladamente arbitrando sobre o que é certo e o que é errado em termos de arte e cultura, sem buscar saídas menos excludentes e mais inclusivas que essa.

Marcuse, por outro lado, apesar de perceber e denunciar o violento mecanismo de dominação imposto ao indivíduo pela sociedade industrial, aponta soluções menos radicais e solitárias. Uma delas seria reduzir para quatro o número de horas dedicadas ao trabalho durante o dia. Para ele, a liberdade (sexual, de reflexão e de espírito) está ameaçada porque simplesmente não sobra ao trabalhador tempo livre. “Reconhece-se assim que a técnica desempenha nas sociedades atuais o mesmo papel que tinha a ideologia nas sociedades tradicionais.”⁵⁷ Alimentar a máquina capitalista consome, em suma, toda a subjetividade do homem moderno, que passa a agir quase sempre de modo

⁵⁶ ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1971, p. 295.

⁵⁷ MARCUSE *apud* ORTIZ, Renato. A Escola de Frankfurt e a questão da cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, ANPOCS, v.1, n.1, p. 46, jun. 1986.

unidimensional, apressado, cansado, usando a razão para alcançar algum fim. Em outras palavras, no sistema capitalista, é em nome da tecnologia que o homem se deixa subjugar, é por ela que ele se sacrifica e renuncia à sua aventura, é ela o fundamento da ordem e das organizações sociais. No entanto, sua visão é mais afirmativa. “Em vários momentos ele sublinha a positividade do poderio da técnica que, pela primeira vez na história da humanidade, na luta contra a natureza, poderia ser revertido na construção do reino da liberdade.”⁵⁸

O autor pensa a contra-cultura, o movimento *hippie*, o amor livre e mesmo o uso de drogas como maneiras de romper com essa (tecno)lógica sufocante, mas discreta. Saúda com otimismo essas alternativas. A arte seria imanentemente revolucionária por se contrapor à realidade dada, com suas relações concretas de dominação, e por quebrar, com essa contraposição, o monopólio da definição do real.⁵⁹

Habermas, na mesma linha, ressalta o fato de que a técnica, com todo modo de pensar e de se comportar que ela engendra e requer, desde o Iluminismo não está mais confinada ao mundo do trabalho, mas invadiu a vida inteira. Retoma, assim, a tese de Marcuse, e a inspiração weberiana, segundo a qual a técnica na era moderna serve para adaptar o mundo ao homem e não o contrário (adaptar o homem ao mundo), como dantes.

De certo modo, a crítica de Nietzsche ao projeto de salvação/emancipação originado com Platão reverbera nessa modernidade ressentida pelos frankfurtianos. A teoria crítica elaborada por Horkheimer, porém, diferentemente da visão nietzscheana, que aposta na vontade de poder como princípio vital, pode levar ao mais completo desânimo, pois não haveria saída possível.

O legado da Escola de Frankfurt foi de valor questionável para o desenvolvimento teórico do campo comunicacional, mas de inegável importância para a crítica da indústria cultural norte-americana. Na Comunicação, este legado muitas vezes amarra e embota a discussão porque aponta categoricamente os meios de comunicação e a cultura que engendram como instrumentos de dominação. É verdade que os meios exercem uma forte dominação ideológica, mas sua ação não é exclusivamente essa. Ao

⁵⁸ ORTIZ, *op. cit.* p. 53.

⁵⁹ Cf. MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1969. MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1977; *Culture et société*. Paris: Minuit, 1970.

mesmo tempo em que exercem a dominação, liberam forças inusitadas dado o caos gerado pela alta e célere circulação de informações – combustível que mantém a indústria cultural em funcionamento. Talvez à época em que o conceito de indústria cultural foi forjado era de fato necessário reagir, e com toda agressividade, ao que estava acontecendo. Afinal, algo antes intrinsecamente humano, social e local – a cultura – estava sendo transformado em mercadoria, estava sendo fabricado e comercializado através de novas tecnologias que tornavam as fronteiras territoriais irrisórias; entre o indivíduo e a sociedade dispersa se interpunham os meios de comunicação. A reação dos intelectuais de Frankfurt é compreensível, o que não é aceitável é a estagnação em que muitos intelectuais posteriores mantiveram esta linha de pensamento, pois desenvolver uma linha de pensamento não é o mesmo que dinamizá-la. As reflexões da Escola de Frankfurt valem por colocar a nu os problemas da política e da economia na sociedade complexa, por mostrar o sistema e suas variantes, e por denunciar alguns mecanismos ocultos da engrenagem capitalista, mas certamente não por embotar a ação transformadora dos meios de comunicação em uma compreensão desesperadamente negativa da realidade dos fatos.

O conceito de indústria cultural permanece para o pensamento frankfurtiano a pedra de toque para se equacionar a problemática da cultura na sociedade de massas. Seria no entanto ingênuo recusarmos em bloco a análise desenvolvida. Apesar das críticas que possamos fazer, ela tem o mérito de desvendar as relações de poder onde normalmente se apresenta a cultura como expressão da democracia e da liberdade.⁶⁰

Dos intelectuais dessa escola, Walter Benjamin foi quem chegou mais perto, ainda que de modo fundamentalmente especulativo, dos problemas colocados para a arte pelas novas tecnologias da imagem – na época, a fotografia e o cinema.

Em 1955, Benjamin publica um texto que se torna referência incontornável nos debates em torno da fotografia e do cinema como formas de arte ou como tecnologias que abalam a noção então vigente de arte: “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.⁶¹ Este texto, apesar de ter sido, desde sua publicação, extremamente discutido e estudado, guarda até os dias de hoje encantos encobertos. Um deles é a questão da fotografia de obras de arte, mais rica em desdobramentos que a questão da fotografia como forma de arte. Nesta perspectiva, a fotografia de arte, ou

⁶⁰ ORTIZ, *op. cit.* p. 62.

⁶¹ Cf. BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.165-196.

fotografia artística (aquela feita conforme os paradigmas da pintura acadêmica ou das estéticas contemporâneas) traz menos problemas ao teórico que a fotografia da arte, ou seja, que a reprodução fotográfica de pinturas, edificações, espetáculos, músicas e objetos considerados obras de arte. Isso porque no momento em que são reproduzidas, essas obras passam a ter, além da sua materialidade original e intrínseca – realizada pelo artista – uma outra materialidade, manipulável pelo grande público, pelos meios de comunicação e pelo indivíduo: sua imagem fotográfica, seja ela da ordem do instantâneo (impressos) ou da duração (cinema, televisão, vídeo e digitais). Esta imagem, uma vez reproduzida pelos meios de comunicação, dá origem a textos das mais diversas naturezas: cartas, manifestos, matérias jornalísticas, livros, ensaios, artigos, palestras, conversas. Pode dar origem, também, a outras obras de arte, que as usam para discutir a própria arte – um exemplo é o bigodinho traçado por Marcel Duchamp em uma reprodução impressa da *Monalisa*, de Leonardo da Vinci.

Benjamin interessa-se neste processo pela perda da *aura*, do que há de único no que sentimos em presença da obra de arte ou mesmo diante de uma paisagem natural. Isso envolve o contexto em que ela se encontra, nosso estado de espírito e o que sabemos ou ignoramos dela. O sentimento que a obra ímpar (ou que um fenômeno natural) provoca pode acontecer em presença da réplica do objeto de arte original? Também seria indiferente ao contexto? A *aura* é restituível? Essas são, na reflexão benjaminiana, as indagações fundamentais colocadas pela fotografia, ou seja, pela reprodução técnica da imagem visual.

O conceito de *aura* permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua *aura*. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade.⁶²

O cinema, por sua vez, acrescenta à problemática em foco a reprodução técnica do som. Com isso, não só o espaço (e tudo quanto é de ordem espacial – linhas, formas, claro-escuro, volumes, cores) é recriado, mas também o tempo pode ser reconstruído. Assim, enquanto o instantâneo fotográfico se encarrega de congelar uma fração de

⁶² BENJAMIN, *op. cit.* p.168-169.

tempo e, desse modo, ele tira o fenômeno de seu encadeamento linear na sucessão de fenômenos da qual faz parte, sugerindo assim novas possibilidades semânticas para aquela fração de tempo normalmente imperceptível, o filme cinematográfico fixa durações, sucessões específicas de acontecimentos fictícios ou reais. É verdade que antes de reproduzir o som o cinema reproduzia apenas a imagem em movimento e, portanto, dava-nos a possibilidade de reinventar totalmente o tempo. No entanto, é com a reprodução do som que uma temporalidade mais propriamente humana se instaura: a temporalidade da fala. O cinema mudo (assim como a fotografia em preto e branco) é mais facilmente associado à arte que o cinema sonoro e o filme colorido; estes são mais naturais, ou seja, mais parecidos com nossa realidade sensível, enquanto a arte é artifício, algo nada natural, mesmo quando reverencia profundamente a natureza. O cinema falado – se é mais ou menos artístico que o mudo não vem ao caso – representa, portanto, a possibilidade de construção de um tempo único, particular, determinado pelo discurso, pelo ser da fala.

Isso posto, resta explicitar que a fotografia, *lato sensu* – instantânea, de cinema, vídeo, televisão e digital – traz consigo duas grandes marcas: a de preservar certa objetividade e precisão, atributos cada vez mais valorizados no mundo moderno; e a de tornar irrelevantes as diferenças entre cópia e original. Analisadas de perto, tais marcas, evidentemente, não se sustentam, pois, no caso do primeiro, por trás da objetiva há sempre um sujeito, dentro da máquina há sempre uma voz – o cinema antropológico e documental o comprovam. No outro caso, o da indiferença entre cópia e original, por mais que a informação essencial de uma ampliação fotográfica possa ser mantida nas cópias que dela se faz, há eventualmente traços únicos em uma ou outra fotografia, seja porque suas cópias se dispersaram, seja porque o negativo se perdeu, seja ainda porque ela (naquele suporte – metal, vidro, papel, cerâmica, tecido, etc – com aquela determinada composição química) nunca mais se repetiu. De todo modo, a fotografia ocupa lugar de destaque na atualidade.

Acompanhada de som (do texto nos livros, jornais e propagandas impressas) e de música, diálogos, sonoplastia, ruídos e movimento nos meios audiovisuais, a fotografia, além de ocupar o lugar privilegiado que lhe é socialmente destinado, desafia, com sua simplicidade, perfeição e multiplicidade o pensamento crítico, que questiona, em revanche, seu potencial inventivo.

À época de Benjamin – como ainda hoje em alguns círculos – as críticas à fotografia como forma de arte e mesmo como instrumento de comunicação eram e são, não só constantes, como abundantes. Em linhas gerais, giram em torno da facilidade do gesto (qualquer um fotografa, como dizia o *slogan* da primeira câmera compacta automática: “você aperta o botão, a Kodak faz o resto”) e da dependência inevitável da realidade física – afinal trata-se de um desenho da luz, de um desenho que se faz de fora para dentro, da luz que incide sobre a paisagem, a pessoa, o objeto, para o papel, e não de dentro para fora, da cabeça do desenhista para a folha em branco. Tais críticas resultam, para a grande maioria, na inviabilidade da fotografia para a arte, pois espera-se do artista habilidades específicas fora de série e uma autonomia ou liberdade de criação sem limites. Quando muito, a fotografia é uma arte menor – seja porque é reproduzível, seja porque se propõe, na maioria das vezes, a reproduzir (imitar com alta dose de fidedignidade) a natureza, raramente se propondo a aprimorá-la, transgredi-la, sublimá-la ou transcendê-la. Essas ponderações críticas, apesar de pertinentes, pouco interferem na realização artística com fotografia simplesmente porque a arte não é atributo de um ou outro meio (tinta, câmera, computador), não é intrínseca à tecnologia; a arte se dá em um outro plano, muito além do técnico – haja visto que alguns fotógrafos, extrapolando ou desprezando a técnica, fizeram arte.

A partir daí a crítica se dirige, normalmente, para a fotografia como prática social, muito exercida mas pouquíssimo refletida pela multidão munida de câmeras e ávida por momentos fotogênicos. Essas pessoas alimentam sem saber uma indústria tão bem disfarçada que quase ninguém a percebe, seja no campo teórico (por desconsiderarem o pensamento de Adorno), seja no senso comum (por mera alienação). Quem toca claramente na ferida é Vilém Flüsser que, atento ao impacto da fotografia na mentalidade de nossa época e dando continuidade ao pensamento de Benjamin, assim sintetiza uma das questões centrais de toda a discussão:

O mundo representado parece ser a causa das imagens técnicas e elas próprias parecem ser o último efeito de complexa cadeia causal que parte do mundo. O mundo a ser representado reflete raios que vão sendo fixados sobre superfícies sensíveis, graças a processos óticos, químicos e mecânicos, assim surgindo a imagem. Aparentemente, pois, imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de

deciframento. Quem vê imagem técnica parece ver seu significado, embora indiretamente.⁶³

Ou seja, o grande problema seria justamente o da criação de sentido para a imagem técnica, seja ela fotográfica, cinematográfica, videográfica ou computacional e, nesse sentido, Benjamin traz contribuições inestimáveis. O que nos dá essa certeza é o fato de que, ao lado das preocupações de ordem política, muito fortes no seu pensamento, há grandes apontamentos dirigidos às realizações oriundas das tecnologias mesmas produtoras de linguagens e, portanto, produtoras de sentidos – tecnologias comunicacionais. Não se dirigem à prática em si, ao fazer (que é naturalmente responsabilidade do artista), mas à realização, isto é, ao modo como certas práticas que visam a criação de obras interferem na realidade da arte.

Este direcionamento é o que diferencia Benjamin de Adorno e McLuhan. Embora todos os três olhem para os usos sociais da arte, McLuhan se volta para a arte como antídoto dos meios e Adorno para a dialética materialidade/idealidade da arte; já Benjamin quer saber como a arte se transforma em decorrência de um sentido inusitado, decorrente, por sua vez, de novas tecnologias. “Em sua crítica, Adorno dirá que Benjamin esquece o lado dialético da questão: subestima a arte tradicional no que ela tem de negadora da sociedade real, e supervaloriza a dimensão crítica de uma cultura massificadora.”⁶⁴ Porém, ciente de que as novas tecnologias são feitas de velhas tecnologias outrora dispersas e imperfeitas, Benjamin pontua a importante transformação que a fotografia, por exemplo, provoca na pintura, principalmente na forma de consumirmos ou fruirmos a pintura, e pontua ainda como, na fase pré-industrial da fotografia, esta foi feita segundo princípios pictóricos⁶⁵. Tudo isso, além de sua preocupação com a linguagem⁶⁶ e com a distinção de desenho e pintura⁶⁷ (também de suma importância para esta discussão, já que fotografia é inicialmente desenho de luz, gravura de sol, coisa gráfica, mais que plástica), faz de Benjamin um autor imprescindível para qualquer pesquisa sobre a relação entre arte e meios de comunicação.

⁶³ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 14.

⁶⁴ ADORNO *apud* ORTIZ, *op. cit.* p. 55.

⁶⁵ Cf. BENJAMIN, *op. cit.* p. 91-107.

⁶⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. *Œuvres I*. Paris: Éditions Gallimard, 2000, p. 142-165.

⁶⁷ Cf. *Idem*, p. 172-178.

Delirante em vários momentos e agudamente lúcido em outros, Marshall McLuhan, herdeiro do legado de Harold Innis⁶⁸, é outro autor imprescindível para entender o problema de como os meios de comunicação afetam a arte. Se suas afirmações são muitas vezes enigmáticas, a originalidade de seu pensamento (e também de seu estilo mediático, moldado pela atualidade) consiste em apontar para questões de máxima importância para o campo da Comunicação, mas que até então passavam desapercibidas – como a história da evolução dos meios e a percepção destes como acoplamento ou extensões do homem. Suas principais teses podem ser resumidas a três, relativas aos meios, e a quatro, relativas à civilização.

A primeira delas é a de que *os meios são extensões do homem*. A tese de que as tecnologias prolongam faculdades e sentidos do homem vem do século XIX⁶⁹, mas McLuhan lhe dá novos contornos na medida em que sublinha a relação que estabelecemos com os meios de transporte e com os meios de comunicação. O automóvel é um prolongamento dos nossos pés, pernas e, conseqüentemente, da nossa capacidade de locomoção. Do mesmo modo, o livro é um prolongamento da visão e do tato e, conseqüentemente, da nossa capacidade de imaginação e memória. Os meios de comunicação são, portanto, próteses que ampliam certas habilidades e campos sensoriais humanos.

Uma pintura abstrata representa uma manifestação direta dos processos do pensamento criativo, tais como poderiam comparecer nos desenhos de um computador. Estamos aqui nos referindo, contudo, às conseqüências psicológicas e sociais dos desenhos e padrões, na medida em que ampliam ou aceleram os processos já existentes. Pois a “mensagem” de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas. A estrada de ferro não introduziu movimento, transporte, roda ou caminhos na sociedade humana, mas acelerou e ampliou a escala das funções humanas anteriores, criando tipos de cidades, de trabalho e de lazer totalmente novos.⁷⁰

A segunda tese é a de que *a mente humana é um equilíbrio de sensações e os meios podem alterar este equilíbrio*. Cabe lembrar que apenas três dos nossos sentidos

⁶⁸ Cf. INNIS, Harold; GODFREY, Dave. *Empire & communications*. Victoria: Porcepic, 1986; INNIS, Harold. *Bias of communication*. Toronto: Univ. Toronto Press, 1971.

⁶⁹ Segundo Jacques-Yves Goffi, a tese da projeção orgânica é atribuída a E. Kapp, em 1877 (*La Philosophie de la Technique*. P.U.F. Paris, 1988, p. 76.). No século XX temos, entre outros, Henri Bergson, André Leroi-Gourhan.

⁷⁰ MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1964, p.22.

(audição, visão e tato) conhecem sistemas codificados – a notação musical, o alfabeto, o braille. Para McLuhan, segundo o uso, podemos sofrer uma hipertrofia ou uma atrofia de determinado sentido. A era eletrônica, marcada pela presença dos meios de comunicação audiovisuais, estaria causando uma hipertrofia da visão e da audição; estaria, portanto, causando um desequilíbrio mental cujos efeitos só poderão ser conhecidos a longo prazo.

O conflito último entre a visão e o som, entre as formas escritas e orais de percepção e organização da existência, está ocorrendo agora. Uma vez que a compreensão paralisa a ação, como observou Nietzsche, podemos moderar a rudeza desse conflito pela compreensão dos meios que nos prolongam e que provocam essas guerras dentro de nós.⁷¹

A terceira, afirma que *os meios podem ser divididos em quentes e frios. Os frios prolongam vários sentidos, neles a informação é apenas sugerida, pois de baixa definição, o que força o receptor a completar a mensagem. Os quentes têm características contrárias a essas. Apesar de causar grande estranhamento, por fugir do senso comum, não é tão difícil compreender essa classificação se pensarmos como quente o que é originário da era de Gutenberg – os meios impressos, portanto, livros, revistas, jornais, cartazes etc –, e como frio o oriundo da era eletrônica, ou era de Marconi – físico italiano inventor do rádio. “Mas em termos da reversão dos procedimentos e valores da era elétrica, os tempos mecânicos passados eram quentes, enquanto nós da era da TV somos frios.”*⁷²

Relativamente à civilização, McLuhan postula que *a comunicação é co-extensiva à civilização – tudo o que é feito pelo homem pode ser considerado como linguagem*⁷³. Ou seja, o conceito de comunicação é vasto, se confunde com o de linguagem e, em termos de disciplina, com uma antropologia em sentido lato.

Sua segunda tese, relativa à civilização, sintetiza sua *filosofia da história: as civilizações são alteradas pela tecnologia*. O papel das tecnologias no curso das transformações é tão enfatizado que McLuhan divide a história da humanidade em períodos marcados por essas tecnologias – Era de Gutenberg e Era de Marconi.

A terceira dessas teses postula que *os artistas e a educação são os setores sociais mais propícios a manterem uma vigilância contra os efeitos dos meios. Os*

⁷¹ *Idem*, p. 30-31.

⁷² *Ibidem*, p. 43.

⁷³ Cf. CONFORD, C.F. Introdução à obra de MCLUHAN, M. *De l’Oeil à l’Oreille*. Paris: Denoël/Gonthier, 1977.

artistas colonizam os meios e criam anticorpos a eles, pois, por serem os experts da percepção, são os mais aptos a fazerem-no. Aqui podemos notar algumas semelhanças com os frankfurtianos: a visão extremamente negativa dos meios (venenos que requerem antídotos); a denúncia da invasão sorrateira dos mesmos no âmbito da cultura e na vida cotidiana; e a aposta no poder messiânico da arte – para os alemães através de uma alienação sadia; para McLuhan através do trabalho apurado e engajado de artistas dispostos a colonizarem os mesmos nefastos meios.

Outra tese (oriunda da segunda) é a de que *as civilizações podem ser classificadas segundo os meios predominantes: fase da oralidade; galáxia de Gutenberg (homem tipográfico, etnocentrismo cultural); galáxia de Marconi (meios elétricos, exteriorização do sistema nervoso).* A primeira fase, que vai da fala ao manuscrito, incluindo assim a escrita e a leitura em voz alta, é caracterizada pelo domínio do oral. A segunda é a da tipografia, da leitura silenciosa, onde predomina o visual. A terceira, eletrônica, remete à instantaneidade ligada ao grande poder de difusão do rádio e da televisão, onde as redes exteriorizam nosso cérebro, caracterizando um novo modo de viver em tribo – tempo e espaço praticamente somem na espécie de segunda oralidade própria da aldeia global. A cultura de massa representaria o choque dessas duas últimas culturas, a tipográfica e a eletrônica.

Finalmente, a última tese é a célebre frase *o meio é a mensagem*, que abre algumas possibilidades de interpretação. Ela sugere certa imbricação dos conceitos de meio, significado, significação, efeito, conteúdo e mensagem. O meio não é o conteúdo. Fica claro que a preocupação de McLuhan é mostrar como o meio de comunicação é transparente e ninguém o percebe, já que o indivíduo e os pesquisadores se reportam diretamente ao conteúdo, esquecendo-se do meio. “Na verdade não deixa de ser bastante típico que o “conteúdo” de qualquer meio nos cegue para a natureza desse mesmo meio.”⁷⁴

É o meio, sobretudo, que importa, pois é ele que altera nosso equilíbrio mental ao hipertrofiar e atrofiar alguns de nossos sentidos, configurando a longo prazo nossa maneira de pensar. Em convegência com a preocupação dos frankfurtianos, McLuhan nesse sentido percebe que não dá para resistir ao meio ou para criticar o meio, porque

⁷⁴ MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1964, p. 23.

este inimigo não foi ainda sequer percebido, tão distraídos estamos com o conteúdo, ao qual podemos em graus variados resistir. “O interesse antes pelo *efeito* do que pelo *significado* é uma mudança básica de nosso tempo, pois o efeito envolve a situação total e não apenas um plano do movimento da informação.”⁷⁵

A arte, aqui também, aparece como possível resposta, saída, salvação: uma arma para o combate. Apesar de ser extenso, o trecho que transcrevo a seguir tanto resume o pensamento de McLuhan quanto mostra sua percepção da arte como antídoto para os efeitos desumanos provocados pelos meios de comunicação.

Os novos meios e tecnologias pelos quais nos ampliamos e prolongamos constituem vastas cirurgias coletivas levadas a efeito no corpo social com o mais completo desdém pelos anestésicos. Se as intervenções se impõem, a inevitabilidade de contaminar todo o sistema tem de ser levada em conta. Ao se operar uma sociedade com uma nova tecnologia, a área que sofre a incisão não é a mais afetada. A área da incisão e do impacto fica entorpecida. O sistema inteiro é que muda. O efeito do rádio é visual, o efeito da fotografia é auditivo. Qualquer impacto altera as *ratios* de todos os sentidos. O que procuramos hoje é controlar esses deslocamentos das proporções sensoriais da visão social e psíquica – quando não evitá-los por completo. Ter a doença sem os seus sintomas é estar imune. Nenhuma sociedade teve um conhecimento suficiente de suas ações a ponto de poder desenvolver uma imunidade contra suas novas extensões ou tecnologias. Hoje começamos a perceber que a arte pode ser capaz de prover uma tal imunidade.⁷⁶

Enfim, caberia ao artista zelar para que a sociedade não se desequilibrasse por completo sob os efeitos dos meios de comunicação. Caberia à arte criar a proteção e a sensibilidade necessárias para que o ser humano não sucumbisse ao poderio frio das novas tecnologias. “O artista pode corrigir as relações entre os sentidos antes que o golpe da nova tecnologia adormeça os procedimentos conscientes. Pode corrigi-los antes que se manifestem o entorpecimento, o tateio subliminar e a reação.”⁷⁷ Mais até que isso, para McLuhan, graças ao artistas podemos sobreviver ao “mal estar da civilização”.

As visões ou percepções do artista parecem ter sido ofertadas à humanidade como um meio providencial de cobrir o abismo entre evolução e tecnologia. O artista consegue programar ou reprogramar a vida sensorial de modo que ela nos dá um mapa de navegação para escaparmos do *Maelström* criado por nosso próprio engenho. O papel do artista, com respeito ao homem e aos meios de comunicação, pressupõe simplesmente a sobrevivência.⁷⁸

⁷⁵ *Idem*, p. 42-43.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 42-43.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 86.

⁷⁸ MCLUHAN, Marshall. O homem e os meios de comunicação (1979). In: MCLUHAN, Stephanie; STAINES, David (Orgs.), *op. cit.* p. 338.

Embora não haja uma análise explícita sobre o desempenho do artista no mundo contemporâneo, isto é, se o artista está conseguindo garantir nossa sobrevivência enquanto seres sensíveis e em que medida o está, McLuhan traz uma visão extremamente positiva do artista e sublinha, a seu modo, a necessidade da arte desde que o homem é homem, desde que o homem começou a modificar a face da terra com suas invenções, com a técnica e com as tecnologias – extensões e ampliações de si mesmo e de seus sentidos.

Finalmente, cumpre assinalar as contribuições dos estudos culturológicos e mediológicos. Podem objetar que, do ponto de vista teórico, eles não podem ser considerados clássicos do pensamento comunicacional. Não queremos aqui discutir a pertinência epistemológica comunicacional desses estudos. Vimos como campo da Comunicação é epistemologicamente complicado, aberto e marcado pela mistura de várias tradições e perspectivas. Pertinentes ou não no campo, autores como Edgard Morin, Régis Debray vêm sendo discutidos e estudados há algum tempo na Comunicação.

A riqueza dessas contribuições está nas intersecções que esses autores conseguem criar entre assuntos tão complexos como história, novas tecnologias da imagem, meios de comunicação, filosofia, pós-modernidade, psicologia, arte, política e cultura. Mas por transitarem por tão vasta gama de assuntos, recebem frequentemente a crítica de perderem o rigor necessário à construção das teorias científicas. O revés da riqueza das abordagens culturológicas e mediológicas é justamente não ser possível sistematizá-las. Cada autor traz suas percepções e propostas para os problemas da cultura na era das comunicações. Talvez o que permeie estes estudos seja a forte influência do pensamento dos outros clássicos aqui lembrados – Adorno, Benjamin e McLuhan.

Podemos ver, por exemplo, toda a influência do pensamento de Adorno sobre a obra de Morin, quando este afirma que

Os valores artísticos não se diferenciam qualitativamente no seio do consumo corrente: os *juke-box* oferecem ao mesmo tempo Armstrong e Brenda Lee, Brassens e Dalila, as lengalengas e as melodias. Encontramos o mesmo ecletismo no rádio, na televisão e no cinema. Este universo não é governado, regulamentado pela polícia do gosto, a hierarquia do belo, a alfândega da crítica estética. As revistas, os jornais de crianças, os programas de rádio, e, salvo exceção, os filmes, não são nada mais governados pela crítica “cultivada” do que o consumo de legumes, detergentes ou máquinas de lavar. O produto cultural está estritamente determinado por seu caráter, industrial

de um lado, seu caráter de consumação diária de outro, sem poder emergir para a autonomia estética. Ele não é policiado, nem filtrado, nem estruturado pela Arte, valor supremo da cultura dos cultos.⁷⁹

As abordagens mediológicas e culturológicas não deixam de ser prolongamentos, desenvolvimentos, extrapolações, complexificações e acréscimos às críticas clássicas à indústria cultural e ao potencial da arte junto à força paradoxalmente libertária e coercitiva dos meios de comunicação.

Essas são, em linhas gerais, as principais posições em relação à cultura e à arte assumidas por alguns autores já considerados clássicos no pensamento comunicacional. Não pretendemos explorar aqui a profundidade de suas colocações, que vão surgir pontualmente ao longo da pesquisa. Quisemos apenas enunciar as direções às quais apontam para o tratamento da arte em meio às transformações trazidas pelos meios de comunicação. Independentemente das saídas que cada qual propõe, o que é interessante reter desse apanhado é a configuração categórica do cenário social, cultural, sensorial e artístico radicalmente alterado pela ação/efeito dos meios. No plano social, é praticamente a dissolução da sociedade tradicional e sua organização em um outro nível – o mediático – que é descrita, tanto pelos frankfurtianos, quanto por McLuhan. No plano da cultura, é denunciada a substituição de uma cultura humanista por uma prática tecnicista de dominação dissimulada que absorve a sociedade inteira – a indústria cultural. No plano da sensibilidade, McLuhan deixa clara a complexidade das transformações psíquicas trazidas pelas novas tecnologias. No plano artístico, finalmente, fica em aberto como a arte pode efetivamente funcionar como antídoto através do controle/colonização das novas tecnologias pelos artistas (proposta de McLuhan), como pode servir de válvula de escape, tábua de salvação individual ou instrumento da mais severa crítica social ao engodo da indústria cultural (proposta de Adorno), e como, por fim, pode ser realizada – plenamente realizada – com as novas e perturbadoras tecnologias da imagem visual (proposta de Benjamin).

Para explorar essas vias abertas por autores tão fundamentais à reflexão dos problemas envolvendo a arte e os meios de comunicação temos que partir para uma

⁷⁹ MORIN, Edgard. *Cultura de massa no Século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense, 1969, p. 20.

conceituação mais precisa disso que tem sido naturalmente chamado de arte. Sem precisar esse termo não poderemos compreender, nem suas alterações, nem suas potencialidades. Ou seja, sem um conceito claro de arte não faz sentido investigar a ação dos meios de comunicação. Quanto a esses, esperamos que até aqui já haja alguma clareza quanto ao que são, como alteram a paisagem sócio-cultural e como agem sobre o indivíduo.

III – A arte através de quatro dimensões comunicacionais

Toda tentativa de abordar o problema da definição da arte parece colocar o pensamento frente a extremos: o de tomá-la por uma idealidade, e assim fazê-la passar por algo inacessível em sua pureza sobre-humana, intocável e eterna, ou, ao contrário, banalizá-la, a ponto de esvaziá-la de seu sentido abissal. Nem a renúncia, nem a dissecação estritamente objetiva podem constituir atitudes satisfatórias.

Neste capítulo vamos procurar construir um conceito operacional que nos permita, em outro momento, aproximar a arte do problema da mediação tecnológica proporcionada pelos meios de comunicação. Mas como construir, a partir da perspectiva comunicacional, um conceito de arte? Será realmente necessário? Não poderíamos simplesmente importar para o nosso campo um conceito já formado, oriundo da Filosofia da arte, das Teorias da arte, da História da arte ou da Sociologia da arte? Diretamente não, porque em cada um desses campos a questão da conceituação da arte ganha proporções tão problemáticas que a discussão se torna extremamente especializada.

Hegel, por exemplo, sinaliza a morte da arte e Gombrich abre sua *História da Arte* afirmando que não há (nem nunca houve) arte, apenas artistas.⁸⁰ Formulações como estas expõem de forma dramática as enormes dificuldades que cercam a reflexão sobre o assunto. Daí a razão que leva alguns teóricos da arte a falar em uma verdadeira crise,⁸¹ na medida mesmo em que a arte resiste a toda tentativa de apreensão e, no limite, a toda e qualquer definição.

Assim, pode-se objetar que é inútil ainda discutir ou tentar definir a arte, que isso é para estetas, críticos e teóricos da arte. Pode-se dizer que basta, para determinados campos, adotar os conceitos clássicos de arte, tomar por arte o que normalmente se toma por arte, o que naturalmente é reconhecido como tal, sem se dar ao trabalho de construir uma noção própria. Contudo, o problema da definição da arte se tornou de tal

⁸⁰ Posição que endossa a tradição inaugurada por VASARI no século XVI com a obra: *Vida dos Artistas; a vida dos melhores pintores, escultores e arquitetos*. Visto desse modo, o problema parece ficar mais complicado, pois a diversidade das atividades humanas não permitiria chegar a uma idéia geral. Teríamos tantos sentidos ou significados para a arte, quanto fossem as práticas concretas do fazer artístico.

⁸¹ Cf. KERN, Maria Lúcia Bastos. *Historiografia da arte e o debate sobre a crise da disciplina*. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org.). *Arte em pesquisa: especificidades*. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004, p. 205-211.

modo complexo que parece não haver, no ambiente acadêmico, isso “que normalmente se toma por arte”. A sensação geral é a de que, excetuando alguns intelectuais partidários da morte da arte, ninguém atualmente duvida que ela exista, todos falam da arte com a maior naturalidade, vão a concertos, exposições, peças teatrais, museus etc, mas ninguém é capaz de dizer o que ela é; ninguém é capaz de defini-la simplesmente. Ela é um quadro em branco ou é Botticelli? Será possível que ambos sejam arte? Enfim, não há clareza alguma em parte alguma para o que seja a arte atualmente.⁸²

Pior ainda, muitas vezes, de modo inconsciente, os meios de comunicação são apontados como culpados por esse estado de coisas. Portanto, além de, por uma questão de método, precisarmos de um conceito de arte, temos convicção de que ceder a objeções relativas à impossibilidade de construí-lo aqui, com nossos recursos, implica em contemplar passivamente o caos da arte contemporânea ou repetir lugares-comuns.

Então, apesar de todas as dificuldades, vislumbramos a possibilidade de pensar o que é percebido como arte em contextos sócio-históricos bem definidos. Tentaremos, neste capítulo, formular um conceito de arte que possa ser verificado em uma retrospectiva histórica, o que nos leva a tentar definir, ainda que de forma muito esquemática, as particularidades que caracterizariam a arte de cada período. Sabemos que a tarefa é arriscada.

Como adverte Hausser,

O maior perigo para a história da arte, a que tem sido constantemente exposta desde que o historicismo de Riegl lançou as bases da sua metodologia moderna, é o de vir a transformar-se numa simples história de formas e de problemas. Que ela ceda uma vez a esse perigo, e não só as obras individuais e as personalidades dos artistas, mas também a situação histórica, com as suas condições específicas de vida, parecerão irrelevantes.⁸³

No entanto, não pretendemos escrever uma história da arte, nem teríamos espaço aqui para isso. Queremos apenas observar, com nosso quadro conceitual, como a arte se transforma nas diferentes épocas. Além de respeitar a idéia de que a significação da arte está presa à sua historicidade, isto nos permitirá traçar o quadro sócio-histórico do qual emerge a arte na atualidade, onde a intervenção mediática é marcante. Trata-se de levantar um conjunto de questões específicas que singularizem a arte em cada época. Nosso objetivo não é discutir a essência da arte, tampouco produzir uma história da arte

⁸² Cf. SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2003.

⁸³ HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p. 144.

ou uma história social da arte, mas criar condições metodológicas que nos permitam estudar as alterações provocadas pelos meios de comunicação na noção atual de arte.

Nesse sentido, pensamos em um quadro de análise pautado em quatro dimensões comunicacionais: *reflexão*, *realização*, *difusão* e *fruição*. A *reflexão* sobre a arte, embora possa ficar apenas no plano mental ou ser transmitida oralmente, só é levada em conta pela História se for escrita, ou seja, se for fixada por um *meio de comunicação*. É verdade que em culturas de tradição oral pode haver reflexão sobre arte e que esta reflexão pode ser fixada nos mitos. Porém, na tradição ocidental, a reflexão sobre arte só pode ser aferida em documentos escritos. A *realização*, por sua vez, pode ser entendida como gratuita, desinteressada, fechada em si mesma, ou intencional; todavia, para a História da Arte, assim como para a Estética, contam as obras intencionalmente realizadas. “Uma obra de arte parece-nos possuir em si um determinado significado e exigir uma certa interpretação, ainda que, de fato, nem sempre seja sentida, interpretada e avaliada da mesma maneira.”⁸⁴ A *difusão* é muito facilmente associada à idéia de comunicação, principalmente na acepção moderna – ligada ao jornalismo, publicidade e propaganda –, pois guarda o sentido de tornar pública, discutir e propagar uma mensagem. A *fruição*, enfim, é a dimensão que toca o aspecto mais propriamente estético da comunicação, ligado ao conjunto de sensações que uma obra de arte pode provocar.

Bem entendido, não temos a pretensão que este quadro de análise tenha amplo alcance teórico, mas que nos sirva como método para apreender a arte a partir de um viés comunicacional, definindo-a de acordo com essas dimensões que sublinham em cada período histórico a *reflexão*, *realização*, *difusão* e *fruição* de obras consideradas de arte. É com estes óculos epistemológicos que pretendemos examinar como a arte se apresentou ao longo do tempo para que possamos entender como ela se apresenta agora.

3.1. Arte primitiva (?)

Haveria realmente uma arte pré-histórica? Sabemos que nas comunidades primitivas prevalece o pensamento mítico, o que dificulta traçar uma linha divisória entre a arte e o ritual, bem como entre as diversas funções sociais. Não há, por exemplo, distinção entre produtor e consumidor de cultura, o que nos impede de estabelecer uma

⁸⁴ *Idem*, p. 153.

clivagem entre o artista e o público. Nos dias de hoje, tendemos a ver a máscara ritual como arte primitiva, mas sabemos que originalmente ela não tinha esta significação, nem havia um grupo especializado na produção artística e outro especializado no consumo. Vale ressaltar, ainda, a inexistência de instituições ou de papéis sociais que assinalassem a preocupação de conceituar ou refletir sobre a produção de obras diferenciadas, muito menos de tomá-las como artísticas.

Na pré-história, e ainda hoje em comunidades ágrafas, a arte, se chega a alcançar existência autônoma em relação aos propósitos mágico-religiosos, confunde-se com outras manifestações atestadoras do poder e da importância da função simbólica no ser humano. Não há como falar em *reflexão primitiva* sobre a arte, pois não há registros de tais reflexões, já que a escrita, onde se fixam pensamentos e memórias, ainda não existia. Além disso, não se pode ignorar a hipótese de que a arte, como categoria ou instituição social, talvez também nem existisse neste período, pelo menos não tal como a entendemos hoje – nossos conceitos raramente servem ao passado pré-histórico.

Em relação à dimensão da *realização* não é muito diferente. O que podemos saber sobre as condições em que foram produzidos os objetos de arte dos primitivos? Conjeturamos que a intenção de comunicação aqui era mágica. Tudo indica que a intenção de diversas obras – as estatuetas da Grande Mãe (Vênus de Lespug, Vênus de Savignano, Vênus de Willendorf), as pinturas rupestres do maciço de Kimberley, na Austrália, Stonehenge, ânforas neolíticas –, seria atestar poder e domínio sobre as forças da natureza.

A arte era um instrumento mágico e servia ao homem na dominação da natureza e no desenvolvimento das relações sociais. Seria errôneo, entretanto, explicar a origem da arte por esse único elemento, de maneira exclusiva. Toda nova qualidade que se forma resulta do estabelecimento de um novo quadro de relações que, às vezes, pode ser bem complexo.⁸⁵

Seria mesmo possível falar de autor ou de artista? A obra não seria de todos e de qualquer um? Faz sentido falar em *difusão*? Só podemos lançar mão de comparações com sociedades primitivas atuais ou imaginar quais seriam as motivações e finalidades deste fazer: fetiche, culto de deidades, condução dos mortos, celebração da vida, realização de sacrifícios, transmissão de conhecimentos... Em todo caso, estas suposições são de ordem coletiva, dizem respeito a um fazer artístico inseparável da

⁸⁵ FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987, p. 44.

vida em grupo e dificilmente envolvem o problema do indivíduo, condição necessária para se colocar o problema da autoria.

Sobre a *fruição*... o que podemos imaginar sobre os sentimentos do homem pré-histórico diante de suas pinturas rupestres, da cadência dos tambores, das estátuas gigantes da ilha de Páscoa, dos pequenos talismãs, sobre as sensações que tinham ao usar pentes, copos, pratos, cadeiras e vasos ricamente ornamentados, ou ao dançar e usar indumentárias extravagantes e máscaras atemorizantes? Categoricamente nada. No fim das contas, o que hoje é considerado arte primitiva é na verdade um resquício, pequenos fragmentos de um material insólito aos nossos olhos civilizados, resíduos de práticas enigmáticas ligadas ao que sinteticamente chamamos de mito. Algo maior que uma representação da realidade ou a expressão de um artista. Nosso conhecimento sobre a pré-história está profundamente marcado por estes hiatos.

De tudo isso, é impossível dizer o que é falso: são hipóteses, a maioria razoável, fundadas cada vez sobre um ou alguns documentos que podem servir de prova. O conjunto é mesmo a tal ponto inatacável que, depois de quase meio século, nós nada acrescentamos a ele: a etnografia pré-histórica se curvou sobre suas calmas meias-certezas.⁸⁶

Diante desse quadro, muito pouco pode ser afirmado sobre a arte primitiva. Podemos chegar às matérias-primas empregadas e reconstituir possíveis técnicas de realização e instrumentos de trabalho, circuitos de difusão, supor sentimentos, percepções e chegar mesmo a objetos que não são destituídos de valor artístico para nós.

Sendo um problema em discussão, não podemos nos furtar à possibilidade de que talvez não seja pertinente falar em arte primitiva, tal é a singularidade da experiência estética neste período. Tudo aí é muito remoto, estranho e, além do mais, pouco documentado, por se tratar de comunidades baseadas na tradição oral.

Seja como for, a arte primitiva resta um campo hipotético: ou nossas categorias oficiais não se adequam a todas as formas de arte, ou simplesmente não faz sentido dissociar arte ritualística, mágica, e arte laica, liberada socialmente. Nesse caso, assumimos tal dissociação como necessidade metodológica para tratar de arte no âmbito da nossa cultura – de tradição escrita – sem, com isso, negar outras formas de arte (típicas de culturas orais). É fácil endossar o discurso oficial, muitas vezes

⁸⁶ LEROI-GOURHAN, André. Pour une théorie de l'art paléolithique. In: VIALOU, Denis. *Chasseurs et artistes, au coeur de la Préhistoire*. Paris: Gallimard, 1996, p.120.

discriminatório, e tratar como artesanato, curiosidade etnológica ou objeto arqueológico muitas manifestações que não se encaixam à maneira ocidental de compreender a arte, a vida e o mundo.

3.2. Arte na Antigüidade: a liberação social da arte

No período antigo, temos uma situação completamente diferente. Destaquemos a transição da oralidade para a escrita, do pensamento mítico para o lógico, e o aparecimento das primeiras cidades, onde vamos encontrar a tragédia grega. Ainda que a relação com a religião seja ainda muito estreita, observa-se na Antigüidade um progressivo movimento de liberação social disso que vai sendo denominado arte. Se na Mesopotâmia e Egito já temos a função especializada do artesão e do artista, a *reflexão sobre a arte* nasce mais precisamente na Grécia. É lá que teremos um processo de laicização que nos permite ver a instauração da arte como uma instituição social bem definida. Pouco a pouco, entre os gregos, a poesia deixa de ser privilégio dos sacerdotes, com uso restrito aos rituais sagrados, e conquista a laicidade. O artista ganha independência e espaço para inovação nas diferentes artes: o ator começa a se destacar como protagonista, aquele que agoniza no palco, empreendendo sua luta com as palavras, com o texto do autor trágico ou cômico, tirando, da abstração, gestos e trejeitos concretos; o escultor é estimulado a inovar, a desenvolver um estilo, a acrescentar seu conhecimento técnico à tradição e *representar* da melhor maneira possível a idéia,⁸⁷ e o arquiteto deve criar sem imitar, segundo princípios de harmonia e utilidade.

É neste período que começa a aparecer a reflexão sistemática sobre o fazer artístico. É bastante conhecida a censura de Platão à arte mimética (particularmente à pintura e à poesia trágica), mas é com Aristóteles que temos uma primeira teoria da arte enquanto tal, formulando os mecanismos da tragédia num plano estritamente técnico, no sentido de uma reflexão própria à arte. É a arte pensada nela mesma, na busca de um

⁸⁷ Cabe lembrar que a arte egípcia transforma-se muito lentamente ao longo dos séculos. O artesão ocupava lugar pouco privilegiado na rígida hierarquia social (justo acima do escravo) e era estimulado a imitar perfeitamente o cânone. Quanto mais fiel à tradição, melhor. Já na arte romana, herdeira da grega, o escultor, além de ter que ser exímio técnico no manejo da matéria e da forma, deveria dotá-la de emoção e imitava, não mais a Idéia, mas a própria realidade em seus traços particulares – um busto de Nero é diferente do de César, que é diferente do de Augusto; não há o busto do “Imperador” genericamente. Os gregos, sim, olham (e tentam imitar) a Idéia das coisas.

esclarecimento progressivo de seus princípios. Neste contexto, podemos falar de uma *reflexão especializada*, de uma *realização* artística e do artista com uma função social diferenciada, de tal modo que temos a liberação de instituições sociais bem definidas, que nos permitem designar este conjunto como arte.⁸⁸

A tragédia – significativa manifestação cultural, extremamente complexa, que resplandece durante o século VI a.C. – situa-se entre a religião e a arte, entre a participação e a representação, entre o produtor (o autor, o poeta) e o público (que também a produzia e a criava), entre o rito e o teatro. Sua alteração gradativa inaugura práticas não-ritualísticas que serão consideradas formas artísticas. A “morte” ou transformação substancial da tragédia corresponde ao aparecimento da arte cênica – do teatro. Ela se dá quando o elemento divino é esvaziado de seu caráter conflitante e o plano humano acaba ganhando o espaço cênico por inteiro, dando um sentido social ao evento⁸⁹. Já não se trata de um ritual, mas do teatro, uma prática social que passa a ter funções estéticas, didáticas, políticas, moralizantes, em todo caso, próximas das significações com as quais identificamos as obras de arte.

Apesar de rechaçada por Platão – que expulsa os pintores e poetas imitadores (trágicos e cômicos) da sua *polis* ideal, só deixando ficar o poeta místico, revelador da verdade posto que inspirado diretamente pelas Musas –, a tragédia conquista enorme popularidade. É somente após seu declínio que podemos falar em representação propriamente dita e em teatro como prática social distinta, secular, autônoma em relação aos propósitos religiosos, distante de sua origem dionisíaca. Em função da tragédia encontramos os primeiros documentos de reflexão acerca da arte: nos diálogos de Platão (como, por exemplo, no Livro X de “A República” e, também, em “O Banquete”) e na clássica “Poética”, de Aristóteles. Talvez seja possível recuar as reflexões sobre o Belo

⁸⁸ Para alguns autores, na Antigüidade a reflexão acerca da arte já comportava até mesmo os germes de uma história da arte: “o guia dos viajantes, do qual Pausânias (II d.C.) oferece o modelo, descrevendo a Grécia cidade por cidade, tesouro por tesouro, como faziam os turistas romanos; o outro é o catálogo dos nomes de artistas introduzido por Plínio o Velho (I a.C.) na sua História Natural como uma digressão (livros XXXV-XXXVI) ligada aos materiais: minerais, terra, metal”. CHASTEL, André. Histoire de l’Art. In: *Encyclopedie Universalis*, Paris, 1984.

⁸⁹ A tragédia não é um caso isolado. Outros setores da vida grega também apontam este processo de dessacralização. A literatura e a poesia surgem neste processo onde os mitos e as práticas do poeta antigo perdem sua função mágico-religiosa. Cf. DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. Para uma interpretação da tragédia como planos divino e humano, cf. VERNANT, Jean-Paul; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

até aos pitagóricos e outros filósofos pré-socráticos, mas de forma mais explícita aquelas são de fato as primeiras reflexões sobre arte.

Tais reflexões persistem até hoje, ora profundamente elaboradas, ora estranhamente deturpadas. É cômodo condenar ou enaltecer a obra de arte e, por outro lado, tentar formulá-la, enquadrando-a em certos parâmetros: são atitudes que foram inauguradas neste período e se refletem ainda hoje no senso comum e mesmo nas concepções de teóricos de outras áreas.

Desde as origens do pensamento dialético nas ciências históricas que os críticos de arte tem distinguido dois tipos básicos de perspectiva artística e tentado reduzir todos os esforços formais ou estilísticos a estas alternativas. A diferenciação entre classicismo e romantismo, idealismo e realismo, perspectiva objetiva e perspectiva subjetiva, pertence às formulações mais primitivas do problema. Schiller falou de um estado de espírito *naïve* e de um *sentimental*, Nietzsche de arte *Apolínea* e *Dionisiaca*, Worringer de *abstração* e *empatia*. Nós próprios temos o hábito de falar de estilização e naturalismo, geometrismo e expressionismo, de estruturas tectônicas e não tectônicas. Todos esses conceitos, contudo, giram em torno do mesmo antagonismo.⁹⁰

Algumas análises sobre a arte popular, o teatro e até sobre alguns meios de comunicação (a fotografia, a telenovela, os filmes, os shows de rock, os quadrinhos), muitas vezes são novas roupagens da visão crítica de Platão, que, se fosse bem explorada, talvez pudesse abrir perspectivas mais fecundas que preconceituosas para a compreensão das várias formas de arte. De todo modo, o importante a reter é que na Antigüidade surge não só uma forma de arte independente da religião (o teatro), mas também a possibilidade de se falar de arte – como atestam os supracitados textos filosóficos. A origem do que chamamos de arte deve ser buscada em uma forma de comunicação/expressão, originalmente mítica (como a tragédia), transformada pela racionalidade.

E aqui, talvez, nos deparemos com um dos pontos mais críticos de todo o problema da interpretação da arte, já que é somente no mundo do Logos que tem sentido falar em arte como uma instância separada e autônoma da experiência. No mundo da consciência mítica, as *formas simbólicas* – como Arte, Religião, Ciência – não podem ser perfeitamente isoladas e distinguidas umas das outras.⁹¹ No Mito tudo se

⁹⁰ HAUSER, *op. cit.* p. 99.

⁹¹ Cf. CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica*. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

confunde e a unidade da experiência não admite a decomposição analítica desta, característica da racionalidade do Logos.

O estranhamento e a distância que se abrem entre uma arte primitiva e nossa forma simbólica de arte também se encontra em toda tentativa de comparação entre a religião primitiva e as formas históricas de religião, entre o conhecimento primitivo e nossa ciência. Elas expressam uma diferença radical que ultrapassa em muito as dimensões do nosso problema, mas que não pode ser ignorada, pois é decisiva no que tange à objeção de uma noção trans-histórica, supra-psicológica e essencialista da arte. Esta diferença radical é incompatível com a idéia de uma essência da arte de forma absoluta, independente de um enquadramento sócio-histórico.

Embora não possamos permitir que todas as afirmações sejam verdadeiras apenas relativamente e no seu contexto histórico – o que seria rejeitar todas as leis da lógica e tornar impossível o pensamento científico – não há dúvida de que as regras e os métodos do pensamento têm, de fato, sofrido alterações de longo alcance. Na ciência, as afirmações de validade universal fixam-se num sistema lógico que governa todo o nosso pensamento racional; na ética, as exigências incondicionais estão relacionadas com o caráter de civilizações inteiras; na arte podem descobrir-se leis de composição que permanecem válidas através de períodos estilísticos completos. Mas a validade de todas elas é o resultado da decisão humana – embora de modo algum arbitrária. Nunca é concedida por uma revelação sobre-humana, sobrenatural. Nem o absolutismo metafísico nem o relativismo psicológico dão satisfatoriamente conta do significado da validade. As verdades válidas e os valores reconhecidos não são emanações dum mundo platônico das formas nem mesmo noções simplesmente inventadas por indivíduos e alterações segundo a vontade; são humanos, contudo a sua origem não é totalmente espontânea nem a sua existência totalmente efêmera. A sua invenção, o seu reconhecimento e o seu abandono estão, na verdade, ligados a condições históricas; mas o indivíduo que os reconhece ou formula está consciente de se submeter a padrões supra-individuais.⁹²

A emergência histórica da arte no horizonte das instituições sociais da Grécia Antiga não é exatamente uma novidade, mas ainda não deixa de chocar nossa visão essencialista e transcendente da arte. No entanto, mais do que polarizar a discussão entre uma visão radicalmente histórica ou profundamente metafísica, nosso objetivo, antes de tudo, é marcar que a arte emerge de um quadro bem mais complexo que o de uma simples dimensão isolada, seja a da obra e sua contextualização histórica, seja a do artista em sua transbordante necessidade de expressão.

Mais que isto, o contexto de sua emergência enquanto forma simbólica no Logos fortalece nosso quadro de análise, pois indica que um modo particular de compreender a

⁹² HAUSER, *op. cit.* p. 152-153.

arte (típico de culturas de tradição escrita) aparece na conjunção entre o *refletir*, o *realizar*, o *difundir* e o *fruir*, correlatos a papéis sociais, através dos quais indivíduos se reconhecem, ora como teóricos da arte, ora como artistas, ora como promotores, ora como público. Descrevendo estas quatro dimensões do fenômeno artístico, podemos observar como a arte se manifesta em cada período. No período da Antigüidade, porém, o fato mais importante é a própria liberação da arte, sua origem histórica. Marcada pela *reflexão* acerca de uma realização específica (a tragédia é o maior exemplo), essa liberação se manifesta também no âmbito da própria *realização* de obras altamente elaboradas do ponto de vista técnico e intencional. Os demais planos – *difusão* e *fruição* – não vão ainda sobressair aqui.

O artista ou realizador, mesmo estando inserido em sistemas cooperativos, é percebido e respeitado como artista. Ele não se limita a reproduzir com perfeição o cânone, ganha uma certa liberdade; é estimulado a aperfeiçoar as técnicas aprendidas com os mestres e, até mesmo, a desenvolver seu estilo pessoal. Aprimorando a capacidade mimética, os antigos representam seus deuses, seus heróis, seus valores ético-morais, seus imperadores e a si mesmos, diferentemente dos povos pré-históricos, que não tinham clara a noção de representação – imitação, expressão e original se confundiam na realidade, onde se entrelaçavam os planos do natural, do humano e do divino. No entanto, todo estatuário greco-romano é representação: de formas ideais, de passagens mitológicas, de cenas da realidade, de seres concretos. Não há a sobreposição mágica entre o objeto e a coisa que ele representa, como supomos haver no período pré-histórico. Na Antigüidade as coisas começam a delinear seus contornos, o homem começa a fazer distinções importantes, a classificar, separar, criar categorias, analisar.

O símbolo, através do qual uma força do além, isto é, um ser fundamentalmente invisível, é atualizada, presentificada neste mundo, transformou-se em uma imagem, produto de uma imitação versada que, pelo seu caráter de técnica erudita e de processo ilusionista, introduz-se desde então na categoria geral do “fictício” – que nós chamamos arte. A partir daí, a imagem depende do ilusionismo figurativo, tanto mais que não se aparenta ao domínio das realidades religiosas.⁹³

No plano da *realização* desponta, exatamente, essa idéia de representação, essa idéia de signo icônico, em detrimento da idéia de fetiche, de comunhão, de união, premente no simbólico. Nesse sentido, podemos afirmar que nasce com a arte antiga a

⁹³ VERNANT, Jean-Paul. *Mito & pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 401.

noção de ícone, de imagem visual análoga àquilo que ela representa: algo destacado do real ou do ideal, que estabelece com este uma relação de semelhança, uma relação propriamente mimética, e não arbitrária como no simbólico, embora ainda interativa, nem de continuidade (resto, traço), como no indicial. A partir de então, as artes – a música, a poesia, a dança, o teatro, a pintura, a escultura e a arquitetura – começam a definir seus espaços, a ganhar forma própria, a estabelecer suas linguagens, seus critérios de representação e, conseqüentemente, de julgamento de valor, a determinar o objeto a ser imitado e a desenvolver instrumentos técnicos e teóricos para o aprimoramento da imitação.

Ao mesmo tempo que a *téchne* se liberta do mágico e do religioso, determina-se a idéia da função dos artesãos na cidade. Ao lado dos agricultores, dos guerreiros, dos magistrados civis e religiosos, o artesão forma uma categoria social particular cujo lugar e papel são fixados estritamente. Estranha ao domínio da política, como ao da religião, a atividade artesanal responde a um requisito de pura economia. O artesão está a serviço de outrem. Trabalhando para vender o produto que fabricou – em vista do dinheiro –, ele se situa no Estado ao nível da função econômica da troca.⁹⁴

No entanto, embora possamos encontrar na Antigüidade todos os elementos que devem compor o campo da arte, não é claro se os antigos tinham plena consciência da arte como categoria simbólica nos moldes que temos hoje. Como foi apontado acima, categorias como *difusão* (promotores) e *fruição* (público), não se aplicam com muita justeza aí. Dentro do processo de laicização que modificou a realização e inaugurou a dimensão da reflexão especializada, também em termos de difusão e fruição podemos registrar o mesmo sentido de liberação e, de certo modo, de especialização.

Mesmo que não contasse com um serviço de difusão exatamente especializado (o que seria muito moderno), a arte tinha seu lugar garantido como parte integrante da vida social⁹⁵. Esse lugar criava, junto com a noção de artista, a noção de público, isto é, de pessoas que assistiam ao que outras especializaram-se em fazer, a fim de purificar-se, de entreter-se, de extasiar-se, de emocionar-se ou de relembrar sonhos, lendas ou fatos, através de formas belas ou aterrorizantes. A participação não é mais integral, como no rito. Quem assiste ao espetáculo, visita o templo ou frequenta o coliseu, sabe que ali é um espaço de representação, onde se entra em contato com algo que não é a coisa e que

⁹⁴ *Idem*, p. 358.

⁹⁵ A importância maior da difusão será no período da arte contemporânea, onde os meios de comunicação, eles sim, têm lugar garantido como parte integrante da vida social.

não necessariamente nos leva à coisa ausente, mesmo se tivermos cultura para apreender sua simbologia; um espaço onde se entra em contato com algo que se parece com a coisa, que se assemelha à coisa, mas onde fica claro, pelas regras próprias a este espaço, que não estamos diante da coisa ela mesma. O público sabe que está diante de uma imagem e os arquitetos, escultores e dramaturgos sabem que suas obras são espelhos ou cristalizações de possíveis realidades.

Assim, obras consideradas de arte e encontradas indistintamente no mundo pré-histórico, em vários lugares e contextos cotidianos ou sagrados, vão encontrar no mundo antigo um lugar próprio, distinto, destacado das demais instâncias e momentos sociais. A arte, de todo modo, aqui, surge como arte, ocupa a praça central. Se é festival, poesia, friso, quadro ou afresco, para os gregos mais pública, para os romanos mais privada, a arte começa a deixar de ser privilégio dos místicos e mestres da verdade para ser dos cidadãos. Mesmo que ocupe templos, é pagã, porque os templos, mesmo sendo dos deuses, servem para abrigar suas estátuas: criações artísticas feitas em ateliês com o uso de instrumentos e técnicas especiais – aprendidas, desenvolvidas, partilhadas, ensinadas e não fabricadas em cultos sagrados, misteriosamente preparadores da criação.

Para encerrar este período histórico, cabe lembrar um aspecto relevante, tocante à *difusão* e à *fruição*: as tragédias gregas eram histórias conhecidas, contadas e ouvidas por muita gente, histórias populares; não era o poeta quem as inventava totalmente, elas faziam parte de um repertório de domínio público, assim como as imagens lendárias e mitológicas. Ao poeta e ao artista cabia formatar aquilo que se sabia. Naturalmente, nesse formatar entrava muita inventividade, talento, técnica e, principalmente, habilidade para adaptar a narrativa oral para a ação cênica e dar concreção ao imaginário, como por exemplo transformar uma história de heróis (ou de homens moralmente superiores) em algo próprio para ser representado dentro dos princípios do jogo cênico –atores, falas, ditirambo, coro, cenário, tempo de duração – lentamente firmados, desde Téspis até os grandes trágicos Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. O poeta trágico era “apenas” o escritor ou a voz do povo, aquele que, dominando um conjunto de técnicas e, principalmente, este incipiente meio de comunicação, a escrita, dava aos cidadãos a imagem nítida que eles já tinham em mente e queriam avivar.

3.3. Arte medieval

Após um início efervescente, a arte na civilização ocidental entra em calmaria. O período medieval é marcado pela estagnação, pelo medo, pela submissão do povo aos poderes dos senhores feudais e do clero. Por razões diferentes daquelas apontadas na discussão da arte primitiva, aqui também aparece uma hesitação em se falar de arte porque as manifestações consideradas artísticas se encontram bastante imbricadas com a fé cristã, de modo que se confunde com a religião. Voltamos a ter um estado que dificulta a delimitação da arte. Ainda que nem todos caíam no anonimato, os artistas se dissolvem nas corporações; a *reflexão* sobre a arte se confunde com os propósitos religiosos; a *realização*, a *difusão* e a *fruição* encontram-se igualmente presas à Igreja.

O cristianismo assume dois posicionamentos distintos em relação a essa propagação da fé através de recursos técnicos envolvendo a imagem visual. Um é educativo e doutrinário: para o papa Gregório a iconologia funciona para o analfabeto como a escrita para o leitor; as imagens são úteis. Outro é evocativo – a pintura, a escultura e a arquitetura são instrumentos de êxtase místico para os bizantinos; a imagem é sagrada.

Seja o que for que pensemos sobre a lógica dessa tese [de adorar Deus e os santos através de suas imagens e para além delas], a sua importância para a história da arte foi tremenda. Pois quando esse partido retornou ao poder, após um século de repressão, as pinturas numa igreja não mais puderam ser encaradas como meras ilustrações para uso daqueles que não sabiam ler. Eram vistas como reflexos misteriosos do mundo sobrenatural. Portanto, a Igreja oriental não pode continuar permitindo ao artista que seguisse a sua fantasia na criação dessas obras. (...) os bizantinos passaram a insistir quase tão rigorosamente quanto os egípcios na observância das tradições.⁹⁶

Em todo caso, a função das imagens é discutida. A idéia de representação prevalece em relação à de participação devido ao anseio, ora doutrinário, ora encantatório, de fazer a sensação audiovisual (se pensarmos no ritual eucarístico) glorificar a escritura. Os meios de representação mais sofisticados da época, meios esses que reuniam conhecimentos técnicos diversos, estavam nas mãos do poder religioso.

A novidade desse período é a utilização da arte como instrumento de propagação de uma fé e de uma doutrina. Experimenta-se um monopólio dos sentidos da arte. A arte é compreendida como veículo e é assim que será vivida e produzida. Isso não elimina necessariamente a liberdade de criação, mas essa liberdade se encontra enquadrada à

⁹⁶ Cf. GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p. 97-98.

visão que os próprios agentes têm da criação de imagens. Teóricos, artistas, promotores e público estão imersos numa cultura que se confunde com a Igreja. É a partir desta que compreendem a arte. Seria inadequado ver esse papel referencial da religião como apenas um problema de dominação política. A religião é o fundo do qual a arte se destaca.

Como é amplamente sabido, o advento da era cristã marca mudanças profundas na mentalidade, nos hábitos, nas estruturas sociais, na economia, enfim, no rosto do ocidente. No que concerne à arte, o longo período medieval parece fazer jus ao indecoroso e contestável desígnio de idade das trevas – exceção feita à magnitude das catedrais góticas. Em relação ao que até então vinha se desenvolvendo na Antigüidade, houve um drástico deslocamento, tanto da temática, quanto do tratamento. De uma mitologia politeísta, passa-se a uma doutrina monoteísta. De um modo de representação detalhado, à ilustração esquematizada. À Igreja interessava, ora o êxtase religioso, ora a tradução visual das escrituras sagradas, com suas passagens heróicas, seus mandamentos e seus mistérios: afrescos alusivos a versículos bíblicos, iluminuras oriundas do texto copiado, estátuas da Virgem, de Cristo crucificado, dos santos, enfim, toda a mística cristã devia sair do mundo abstrato das palavras para ganhar forma, cara, imagens e, naturalmente, mais fiéis.

No campo da *reflexão*, no raiar dessa época, o pensamento estético neoplatônico de Plotino exerce enorme influência, que se estende, inclusive, até a alta Idade Média, em Santo Agostinho e São Tomás. Não vamos nesse momento entrar nos detalhes, sem dúvida riquíssimos, dessas estéticas. Queremos apenas assinalar que em termos de reflexão sobre a arte, aqui se desenvolve, de modo lento e complexo, o que germinou no período antigo. Através de críticas, análises e sínteses dos pensadores antigos, a escolástica e os grandes filósofos medievais dedicam considerável atenção aos problemas da beleza e da arte. Essas reflexões, no entanto, permanecem restritas a um pequeno número de leitores e interlocutores que têm acesso às cópias manuscritas dos textos filosóficos.

A *realização* é profícua, embora o artista perca muito da autonomia conquistada e quase desapareça como artista no sentido pleno, já que tem que observar com muito rigor a tradição iconológica da Igreja ou as sagradas escrituras. Fora os poucos que conseguem se destacar, a maioria sucumbe em corporações ou no isolamento

monástico. Paralelamente, uma arte marginal e de reprodução, a xilogravura, fazia circular histórias populares, charges e caricaturas anônimas humorísticas pelas pequenas cidades. Quer dizer, havia realização artística fora do domínio episcopal, mas nada que se comparasse à arte oficial cristã.

No que diz respeito à *fruição*, podemos, fazendo o esforço de nos transportarmos àquela época, imaginar o que era, para um fiel peregrino que passara semanas caminhando, alimentando-se mal e dormindo muitas vezes ao relento, chegar ao local sagrado, mesmo que fosse uma igreja simples, e ver imagens (estátuas, relevos, pinturas) de Cristo, de Nossa Senhora, dos santos de sua devoção: o fascínio devia ser imenso, o poder evocativo, monstruoso, a entrega, garantida. Acrescenta-se a isso o fato de que essa pessoa, provavelmente, não tinha uma cultura da imagem visual, não possuía quadros, desenhos ou estátuas em sua casa, não estava habituada, como nós estamos, ao signo visual. Se ela entrava em uma catedral gótica, então, era certamente arrebatada. O lugar é imenso. Com sorte, um pequeno feixe de luz, filtrado por vitrais coloridos, entra do alto, pelos lados e pelas costas. Um coral entoava belíssimos cantos gregorianos. Parece um sonho! Parece cinema! Parece propaganda subliminar – e é.

De fato, a arte na Idade Média é essencialmente *difusão*: propaganda dos valores religiosos e doutrinários da fé cristã, que, todo-poderosa, ergue seu império, alastra-se e se infiltra irremediavelmente nas mentes e nos corações humanos. É uma arte que não precisa ser difundida explicitamente como arte porque é, ela mesma, vetor de difusão.

3.4. Arte moderna⁹⁷

O início da modernidade é marcado pelo resgate de vários valores e elementos do mundo antigo, como o retorno do artista e a reflexão sobre a arte. Com isso, muito do que já foi dito a respeito da Antigüidade pode ser retomado desde que se guardem as devidas diferenças, posto que o cristianismo e a estética medieval não desaparecem,

⁹⁷ Comumente o termo arte moderna é estritamente associado às vanguardas do início do século XX e às manifestações da arte contemporânea. Cabe esclarecer que, para nós, tal associação estreita parece dissociar a história da arte da história da humanidade, como se aquela fosse uma coisa e essa, outra – tão distinta que segue outra terminologia. Para evitar, não só esse mal entendido, como a difícil noção de pós-modernidade, que requer uma discussão amplamente embasada, pensamos e vamos aqui tratar por arte moderna a arte observada nesse extenso período que começa com um recomeço (o Renascimento) e segue talvez até os dias de hoje. Quando entrarmos nos dias de hoje, vamos simplesmente falar em arte na atualidade, lembrando que a atualidade tecida nos meios de comunicação é a imagem dos dias de hoje, isto é, da nossa sociedade e do momento histórico presente.

muito pelo contrário, continuam se alastrando, agora com ferramentas de persuasão ainda mais poderosas.

A partir da Renascença, vemos se acentuar a distinção das funções sociais e o reconhecimento social do artista. Destaquemos, no campo da *difusão*, o aparecimento dos mecenas, que marcam o deslocamento da demanda de produção artística da Igreja para o setor privado/individual; e o deslocamento da *fruição*, do espaço comunitário paroquial para o espaço privado das mansões e dos castelos ricamente decorados.

A dimensão da *reflexão* é ocupada pelo artista, que nesse período vai se individualizando, desenvolvendo estilo próprio, vendo-se como artista e refletindo sobre sua técnica, como testemunham a obra de Alberti, *O Tratado Sobre a Pintura*, e os cadernos de Leonardo da Vinci. É o artista-cientista, a quem nem mesmo a presença inquiridora da Igreja pôde impedir o desejo de sondar o mundo real e pesquisar novas formas de expressão e de representação deste mundo.

No plano da *realização*, a grande conquista é a descoberta da perspectiva, que lança a arte pictórica no rumo da ilusão, capaz de dar impressão de realismo a cenas imaginárias. Para tanto, os artistas incorporam às suas práticas instrumentos técnicos altamente elaborados, como a câmera obscura, e conhecimentos teóricos sofisticados, como as leis da perspectiva albertiniana. Recupera-se, com muito maior desenvoltura, a idéia de representação mimética da Antigüidade e junta-se a ela a função comunicativa explorada no medievo. Trata-se portanto de uma arte que simultaneamente expressa valores cristãos e é atravessada pelo desejo de conhecer, experimentar, mostrar e desvendar o mundo; uma arte que toma a realidade como matéria-prima e credo.

O artista, mesmo trabalhando em cooperativas, aos poucos ganha ligeira independência, autonomia e *status* – embora inferior ao do literato. É também homem de ciência e reflexão, que anota os conhecimentos que vai adquirindo, suas descobertas, certezas e indagações. Suas obras, apesar de motivadas do exterior (a maioria dos artistas trabalha por encomenda), encontra em suas pesquisas filosófico-científicas motivações igualmente fortes.

Como os escritores não têm conhecimento da pintura, não podendo nos descrever seus graus e suas partes e, mais ainda, porque ela mesma não busca seu fim nas palavras, assim ficou, por causa da ignorância, a pintura relegada às ciências já mencionadas, sem que isso tivesse diminuído seu caráter divino. Na verdade, relegou-se ao esquecimento, no entanto, a nobreza da pintura, a qual enobrece a si mesma sem o concurso de línguas alheias, tal como as excelentes obras da natureza. E se os pintores não a descreveram e reduziram-na a teoria, não se culpe a pintura, que nem por isso fica menos

nobre, pois só uns poucos pintores têm profissão de homens de letras e não lhes basta sua vida para entendê-las. Diríamos, por acaso, que não existem poderes nas plantas e nas pedras porque os homens as ignoram? Não, por certo. Diremos, ao contrário, que essas plantas têm nelas a sua nobreza sem auxílio das línguas e das letras dos homens.⁹⁸

As questões técnicas, pouco ou nada discutidas na Idade Média, aqui ganham espaço, tratados e regras racionalmente demonstráveis, dando origem a instrumentos de funcionamento complexo, como as tecnologias de imagem. De especial interesse, entre essas, são a câmera escura (cuja clara descrição é atribuída a Giovanni Battista della Porta⁹⁹) e a tipografia, criada por Gutenberg em 1450. Essas duas tecnologias vão, aos poucos e junto a outros importantes fatores (de ordem econômica, religiosa, social, política, etc), alterar profundamente as quatro dimensões pelas quais temos tentado compreender a arte. Tal alteração se alastra por todas as fases artísticas subsequentes – Maneirismo, Barroco, Rococó, Romantismo e Realismo – culminando nas vanguardas do início do século XX, com todos seus “ismos” e suas rupturas.

Dentre as alterações provocadas pela câmera escura, destacamos primeiramente a sensação de um movimento liberador. Com o aparato da câmera escura (que, por volta do século XVII, é tão indispensável ao bom pintor quanto seus pincéis) e de instrumentos óticos semelhantes (posteriormente, a câmera lúcida, o fisionotrafo e o pantógrafo), aquilo que era privilégio dos bem dotados para o desenho passa a ser acessível a mais pessoas. Qualquer um passa a poder fazer imagens, desde que munido com a tecnologia apropriada. Desenhar a paisagem dos campos ou do litoral, nas horas de lazer, vira moda entre a burguesia ascendente do Século das Luzes. O universo temático, conseqüentemente, também se libera e se amplia. Não é só mais a doutrina cristã, seus santos e mártires, que é digna da arte. A nobreza, que desde o *Quattrocento* se faz retratar, segue ocupando, na esfera do artístico, um lugar que antes era praticamente só da Igreja.

Esse processo lento de secularização da arte se manifesta de maneira inequívoca no Romantismo, com suas enormes pinturas de glórias e guerras, de belos ideais laicos, de conceitos abstratos (a liberdade, por exemplo) personificados (no quadro de Delacroix, 1830, “A Liberdade guiando o povo”), do indivíduo misterioso e

⁹⁸ CARREIRA, Eduardo (Org.). *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre arte e pintura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 74.

⁹⁹ Em seu livro *Magiæ Naturalis*, de 1558.

melancólico, exilado em si mesmo, contraposto ao mundo; e no Realismo, onde o cenário urbano, nem sempre belo, nem sempre limpo, o ser humano comum ou marginalizado e as misérias sociais, ganham forma e interesse na arte.

Quando, concomitante ao Realismo, a fotografia enfim irrompe no cenário histórico e entra em sua fase industrial, tudo aos poucos vai se tornando tema, tudo passa a poder ser interessante, ou a ganhar interesse pelo fato de ser fotografado. A mobilidade da câmera, a facilidade de operar o equipamento, a reprodutibilidade da fotografia, não só abrem novos campos temáticos, como também potencializam a faculdade humana de criar ou fazer imagens. É claro que as conseqüências que acarretam para a arte, já então bem estabelecida, são gravíssimas, como é largamente discutido no âmbito das teorias, tanto da arte, quanto da fotografia.¹⁰⁰ Cumpre, no entanto, sublinhar um dado curioso. Aquela confusão corriqueira à qual nos referíamos sobre onde situar historicamente a modernidade da arte é muito bem resolvida na História da Fotografia, onde vários autores adotam uma clara divisão: até o sistema positivo-negativo, de William Fox Talbot – implementado por volta de 1843 mas só “democratizado” anos mais tarde, permitindo a reprodução da imagem –, a fotografia (ou melhor, a daguerreotipia) ainda não é considerada moderna. A fotografia só entra para a Modernidade, isto é, só se fala em fotografia moderna, quando a tecnologia para se desenhar com a luz, desenvolvida por Nicéphore Niépce nos anos 20 e aprimorada por Daguerre na década seguinte, passa a trazer consigo o signo da reprodutibilidade. O daguerreótipo único e as fotogravuras são então considerados ancestrais rudimentares desse invento maior que vai se resumindo, da metade do século XIX em diante, a uma câmera portátil investida de película em bobina a ser revelada pelo fabricante (e não mais, necessariamente, pelo fotógrafo). A fotografia moderna é, justamente, aquela que qualquer um faz, à sua maneira e de acordo com suas finalidades.

No entanto, uma das características mais notáveis da modernidade é o aparecimento da *Estética* como área de conhecimento e disciplina acadêmica¹⁰¹ voltada para a *reflexão* do Belo. Relações complicadas se estabelecem entre este saber e as práticas artísticas, de modo que não é nada fácil determinar com precisão o papel dessa disciplina, mesmo porque as vertentes, linhagens e maneiras de se refletir a respeito da

¹⁰⁰ Cf. SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹⁰¹ Inaugurada com a obra homônima de Baumgarten, em 1750. Cf. BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1993.

arte vão, não só se constituindo, como também influenciando de modo muito acentuado a *realização* artística – fato inédito até então. É difícil inferirmos que pintores, escultores e poetas gregos tenham alterado suas práticas artísticas em função do pensamento filosófico. Do mesmo modo, é difícil imaginarmos que as idéias estéticas de Plotino, São Tomás de Aquino ou Santo Agostinho tenham tido papel decisivo junto aos artistas e arquitetos medievais. A influência da reflexão sobre o fazer artístico começa a ser perceptível da Renascença para cá. Na Renascença porque a figura do artista misto de cientista e sábio começa a se formar. Depois, porque o especialista artista passa a dar ouvidos ao especialista de outra área sobre os meandros de sua especialidade, como se ele, por estar tão dentro, tão envolvido, tão especializado no seu fazer, precisasse que um olhar de fora elucidasse o seu. Somando-se a isso a crescente circulação de livros e a criação de instituições especializadas na discussão das idéias estéticas e no ensino das artes, o fazer artístico passou a ser indissociável da reflexão sobre este fazer. O caso mais notável é o das idéias kantianas, que geraram, ao nosso ver, talvez até por sucessivos erros de interpretação, uma arte insípida, pois indiferente, desinteressada, sem finalidades ou objetivos que não ela mesma, a fruição mais pura ou a investigação da sua própria linguagem – muito do modernismo.

Em todo caso, nosso interesse, mais uma vez, é destacar alguns elementos contextuais que assinalam o modo como a arte é percebida e realizada em cada período. Neste sentido, o simples fato da Estética existir pode ser tomado como um importante indicador de que a arte é reconhecida enquanto instância da experiência. O indivíduo moderno tem claro para si mesmo a existência de algo que designa como arte, elemento que deve ser assinalado como verdadeira novidade e traço característico da modernidade. Mais do que em qualquer outro período, senão apenas aqui, pode-se falar com propriedade de uma instância artística. Pelo menos no sentido de uma instância autônoma e, em certa medida, determinada por princípios próprios.

Correlata a essa percepção, temos a multiplicação das instituições sociais voltadas para a arte e a diversificação dos lugares de *fruição*, como museus, galerias, teatros, salões, cinemas. Também temos a formação de públicos específicos, voltados para a apreciação dos trabalhos artísticos. Enfim, este quadro de afirmação da arte se completa com as iniciativas da indústria cultural e os incentivos do Estado, que passa a

assumir a responsabilidade de zelar pela cultura e a se ocupar, junto com iniciativas privadas, da *difusão* da arte.

Uma das novidades que gostaríamos de reter é que, a partir do Renascimento, com a invenção de Gutenberg, também se consolida a noção de meios de comunicação. Estes estão intimamente ligados à desterritorialização e a novas práticas e percepções do tempo e do espaço, novos modos de relação social e de compreensão do que é a realidade. A imprensa expande a capacidade de comunicação, alargando o mundo e conectando lugares e saberes até então isolados, abrindo possibilidades de confrontos e comparações, sínteses e digressões, propiciando o acesso a informações que provocam a tomada de novas atitudes e compreensões, particularmente, para nós, em relação à arte.¹⁰² Talvez o próprio aparecimento da Estética possa ser pensado como um efeito dessa dinâmica de mediação. De fato, dentro do movimento geral da profunda reestruturação trazida pela modernidade, na qual não precisamos aqui insistir, a arte também se vê obrigada a se re-significar diante de um mundo que não pára de se transformar, acompanhando as mudanças trazidas por esta nova arquitetura informacional.

A *realização* artística não somente se depara com a ampliação da gama de suas possibilidades técnicas e temáticas, mas a própria noção de arte tem que ser repensada. Como observa Legmany, se a fotografia faz sua estréia como prova, como algo que atesta a veracidade dos fatos, no decorrer de sua curta história, vemos esta vocação inicial ser revertida, e a fotografia acaba servindo de instrumento de *des-realização do mundo*.¹⁰³ Se a arte chega à aurora do período moderno com alguma intenção de sondar e expressar o real, ela segue uma trajetória similar a esta da fotografia, se afastando dos paradigmas realistas. É preciso deixar claro que tal des-realização não é uma “perda da realidade”, mas sim uma consequência do alargamento da experiência proporcionado pelas tecnologias de comunicação. No caso da arte, esta “des-realização” se manifesta no alargamento de horizontes, típico da arte moderna, a qual se desdobra em sentidos múltiplos, expressos na diversidade dos manifestos e movimentos artísticos do início do século XX.

¹⁰² Cf. EISENSTEIN, Élisabeth. *La révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes*. Paris: La Découverte, 1991.

¹⁰³ Cf. LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLE, André. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988.

Mas a ação dos meios de comunicação sobre a arte não se detém apenas no plano conceitual. Também vemos o aparecimento de novas formas artísticas (como a fotografia e o cinema) ou mesmo novos gêneros de arte, com as possibilidades tecnológicas trazidas pelos computadores (*infoarte*, *webarte*, *body art*, poesia digital), isto é, gêneros que só existem através dos meios de comunicação, o que lhes confere um estatuto ambíguo e os deixa a meio caminho entre arte e comunicação. Por outro lado, vemos novos gêneros de comunicação, como a publicidade comercial, servindo-se de princípios artísticos para atingir finalidades estranhas à arte. E ainda, gêneros mais elaborados, como a telenovela, que não se limita a um uso instrumental desses princípios, mas se confunde com a arte em um intrincado jogo de semelhanças, que não exclui, nem se abstém das diferenças.

Outro aspecto importante é que o diálogo que a arte mantinha com a religião, no período medieval, parece se deslocar, por assim dizer, para a indústria cultural, de modo que na modernidade a esfera artística acaba sendo profundamente marcada pelas contingências do sistema mediático e do sistema econômico. *Marchands*, críticos de arte, produtores culturais, patrocinadores e grande público constituem o universo onde o artista vive e onde ele terá que dar prova de criatividade, não somente no campo artístico, mas também em matéria de negociação da sua arte com as vicissitudes do mercado.

3.5. Arte na atualidade

Finalmente, quanto mais avançamos rumo ao presente, observamos que, entre as idéias sobre a arte e arte enquanto realização tornada pública, existem os meios de comunicação. Mas o que fazem os meios de comunicação aí? A eles cabe, justamente, fazer a mediação entre a noção abstrata e o existir da arte. Eles proporcionam a circulação das obras de arte; através deles as obras são vistas, faladas, pensadas, enfim, definidas. Tal proximidade com os meios de comunicação é um traço da nossa época. A arte que não aparece nos meios de comunicação “não existe”. Ao mesmo tempo, devido a essa alta circulação de informação, nunca houve tanta profissionalização e especialização no campo da arte quanto hoje, nunca houve tantas artes quanto hoje.

Tal dependência, entre outras coisas, deve-se ao fato de que os meios foram assumindo o papel, numa sociedade complexa (como a nossa, globalizada, imensa), de

verdadeiros orientadores da atenção pública, centros de referência. Quem quer saber e se orientar sobre futebol, por exemplo, assiste a uma série de programas televisionados que vão desde os jogos às mesas de discussão, revisão de passes, comentários especiais, informações detalhadas. Do mesmo modo, quem quer saber sobre arte ou sobre culinária, encontra por perto uma série de revistas, *sites*, documentários, alguns programas televisivos, entrevistas reveladoras. Se o homem renascentista, barroco ou iluminista procurava auxílio nos livros e nas estrelas; o homem medieval, na Igreja; o homem antigo, nos oráculos; e o homem selvagem, nos ritos comunitários; o homem de agora busca auxílio no vozerio amplificado de seus pensamentos expressos em imagens, sons e palavras nos meios de comunicação.¹⁰⁴ No dia-a-dia experimentamos, por tudo isso, por esse nosso lidar com os meios de comunicação, um sentimento de realidade estendida¹⁰⁵: sentimo-nos expandidos, dilatados em nossas imaginações, memórias e experiências quando em contato com imaginações, memórias e experiências de outras pessoas, encontradas nos meios de comunicação.

Na atualidade, os meios de comunicação alteram a arte nas quatro dimensões em que a estamos definindo (*reflexão, realização, difusão e fruição*) na medida em que se fazem de intermediários entre a arte e o grande (ou pequeno) público, liberando um volume monstruoso de informações a respeito da arte de hoje, de antigamente, bem como de vários lugares do planeta. Numa sociedade mediatizada, não podemos mais falar em uma única arte, em um único conteúdo digno da arte, em uma única forma legítima de refletir, realizar, difundir e fruir obras e eventos. A atividade mediática permeia e faz desdobrar o campo artístico em uma diversidade jamais vista. A história nos ensina a respeitar e acompanhar suas transformações; a mediatização é uma delas.

A nosso ver, a contribuição significativa da Comunicação para o eterno problema da arte reside nas diversas maneiras de refletir, realizar, difundir e fruir a arte. A ação dos meios de comunicação resulta na abertura à diversidade da arte. Neles, a arte eventualmente perde sua aura, aquilo que a fazia ímpar em outros períodos, mas ganha a possibilidade de se desdobrar em muitos sentidos e de se fazer plural. A aura perdida se converte em popularidade pela ação dos meios de comunicação, que

¹⁰⁴ A dona de casa liga o rádio para saber se vai chover. O estudante compra livros, vai a *shows*, navega e instrui-se em manuais. Uma semana sem televisão, jornal, *internet*, revista, parece estado de alienação total, férias em uma ilha deserta.

¹⁰⁵ Cf. MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1964.

democratizam a reflexão, a realização, a difusão e a fruição da arte, desestabilizando um sistema há muito consolidado. Neste processo, muito se perde, mas também muito se ganha. Perdem-se, sobretudo, a certeza do que seja a arte, as regras do jogo artístico e o paradigma absoluto do Belo e da beleza. Ganha-se flexibilidade, relativismo e a dificuldade de dar sentido à profusão da arte na atualidade. O mito de uma arte que evolui, caminhando em linha reta, cai por terra. Resta-nos, então, verificar a hipótese de que a arte na atualidade tem condições históricas singulares. Seu ser torna-se plural, a diversidade se expressa em termos de noções (dimensão da *reflexão*), *realizações* (obras), veiculações (*difusão*) e sentidos de beleza (*fruição* estética).

O conjunto dessas considerações sobre a história da arte nos permite destacar um curioso paradoxo entre a arte na atualidade e as demais etapas aqui analisadas. Se paulatinamente nos períodos anteriores vão se consolidando instituições, públicos, fazeres e noções que atestam a existência da arte, no período atual, onde este processo culmina sem que ninguém negue a existência da arte, temos dificuldade em defini-la. Aqui a arte é vivida pelos indivíduos e afirmada pela sociedade, cujas instituições especializadas (lugares, saberes, papéis sociais...) dão-lhe uma inegável materialidade. Contudo é a essência mesma dessa arte que agora parece nos escapar. Ela existe, está aí, mas o que exatamente ela é?

Aparência e essência se alternam na apreensão da arte. Quanto mais a arte vai ganhando contornos definidos, mais sua essência se torna problemática. Nos escapa a certeza de que haja um fenômeno propriamente artístico. O que normalmente tomamos como arte é um conjunto de práticas e obras perfeitamente delimitável, que segue uma relativa padronização e que tem, na cultura, sua unidade. Não somente reunimos diferentes atividades sob a mesma rubrica, mas também chegamos a uma idéia clara daquilo que constitui o estilo que permite reconhecer a arte de um período.

Na Antigüidade vemos a arte sendo liberada, mas aparece visceralmente ligada à cultura, sendo difícil separar uma da outra. No medievo, a unidade passa a ser dada na relação com a religião: a arte é quase uma propaganda, um veículo de difusão, ou mesmo a materialização de um imaginário cristão. Da Renascença em diante, a arte se despreza de um fundo de abertura do mundo e encantamento com a natureza recém descoberta. Então, o que na verdade fazemos é construir um fundo a partir do qual a arte

pode ser destacada e, por isso mesmo, definida. É este contraste que nos permite perceber o que a arte é.

A dificuldade que experimentamos ao tentar definir a arte na atualidade talvez seja decorrente da dificuldade de construir um fundo único, do qual poderíamos destacá-la. A sociedade complexa, pela própria estrutura de sua organização, pelo dinamismo de suas relações, comporta uma multiplicidade de cenários e uma diversidade cultural que não permitem uma apreensão única e estável da arte. A variedade de estilos, técnicas, temáticas, gêneros, intenções, suportes, fazem com que ela apareça sob formas tão diversas e complexas quanto as formas liberadas pela sociedade que a acolhe. Tendência que nitidamente se acentua a partir da metade do século XX, quando temos uma simultaneidade e convivência de formas de arte muito diferentes, dificultando uma conceituação unitária.

Faz parte mesmo da essência da arte a coexistência de várias atitudes e finalidades. O reconhecimento do valor de um determinado tipo de obra não desvaloriza de modo algum obras de um tipo completamente diferente; a determinação circunstancial e a conseqüente relatividade dos juízos estéticos não implicam que estes devam ser totalmente subjetivos. As obras de arte não se contradizem, por diferentes que possam ser, e os juízos críticos são mais sintomáticos do que verdadeiros ou falsos.¹⁰⁶

Talvez tenhamos chegado a condições históricas sócio-culturais altamente favoráveis para que a arte assuma uma existência essencialmente múltipla, livre da obrigação de obedecer a um paradigma único, a um padrão de qualidade estética. Como os meios de comunicação atuam neste processo é o que vamos ver a seguir.

¹⁰⁶ HAUSER, *op. cit.* p. 157.

IV – Origens da cultura da arte nos meios de comunicação

No raiar da cultura mediática, quando a ação dos meios de comunicação começa a se fazer notar mais nitidamente e a gerar novos valores, em fins do século XIX, os artistas sentem a necessidade de se posicionar e de posicionar sua arte em relação a ela. Suas obras e, depois, eles mesmos viram notícia, são criticados, comentados e provocados. O que se vê, então, é uma profusão de comunicações sobre práticas artísticas e sobre os sentidos, geral e particular, da arte – beleza, educação, revolução, depuração de linguagens.

Quanto a isso [teorização da prática], tenho a dizer-lhe que, como os estudos a que me dediquei só deram resultados negativos, e temendo críticas por demais justificadas, eu havia resolvido trabalhar em silêncio, até o dia em que me sentisse capaz de defender teoricamente o resultado de minhas experiências.¹⁰⁷

A dimensão da *reflexão* passa a ser habitada sistematicamente pelo artista, que agora faz do seu espaço de realização um lugar de discussão crítica da arte – do que ela é, para que serve, como atua no mundo e na vida das pessoas, a qual corrente estética se alinha, etc. Aos poucos, sua realização passa para segundo plano, sendo mais importante a própria reflexão. Uma reflexão, no entanto, distinta daquela feita pelos pintores renascentistas, interessados sobretudo no registro e na troca de técnicas e experiências, mais cientistas que filósofos, concentrados na *realização* da arte. A reflexão de agora, alimentada na boa literatura sobre arte já disponível, além de desenvolver os problemas próprios da realização, volta-se para a própria idéia de arte, descobrindo-lhe sentidos e desencadeando uma luta por eles.

Trata-se de uma *reflexão* – “nosso dever [é] pensar, não sonhar”, escreve Van Gogh a Bernard e Gauguin¹⁰⁸ – que é ligeiramente filosófica, científica e técnica; mas é, sobretudo, adequada ao meio de comunicação onde ela se constrói. As missivas dessa época ilustram como pouco a pouco nascem estas reflexões, mesmo se a contragosto. Uma correspondência de Cézanne a Bernard começa do seguinte modo: “Não me estenderei com você em considerações estéticas”.¹⁰⁹ Em outra, fica clara sua postura anti-especulativa: “As conversas sobre arte são quase inúteis. O trabalho que leva à

¹⁰⁷ CÉZANNE, Paul. Trabalho antes da teoria, 1889. In: CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 14.

¹⁰⁸ VAN GOGH, Vincent. Motivos bíblicos, 1889. In: CHIPP, *op. cit.* p. 40.

¹⁰⁹ CÉZANNE, Paul. Trabalho antes da teoria, 1889. In: CHIPP, *op. cit.* p. 18.

realização de um progresso do nosso ofício é uma compensação suficiente por não sermos reconhecidos pelos imbecis.”¹¹⁰ As *reflexões* escritas dos artistas vão se construir entre a necessidade de expressar verbalmente suas visões da arte e a afirmação da independência da arte em relação a essa forma de comunicação – a escrita.

Quando, no começo do século XX, os artistas atinam para a necessidade de pensar suas práticas de realização para além delas mesmas e para além da comunidade de especialistas e círculo de amigos a elas vinculados, de explicá-las aos críticos e à sociedade, o fazem através dos meios de comunicação mais acessíveis à época – carta, jornal, revista, panfleto e livro. Também recorrem à escrita quando se deparam com a liberdade de definir a arte em termos de tema, técnicas, finalidades e público. Assim esclarece Chipp, nas primeiras linhas do prefácio da sua coletânea de escritos de artistas: “A maioria dos textos importantes apareceu originalmente em publicações hoje obscuras: pequenas revistas efêmeras, jornais ou edições limitadas de livros”.¹¹¹ Os artistas discutiam, nesses meios, suas teorias da arte e se expunham como artistas, freqüentemente trabalhando suas imagens públicas e paulatinamente adequando seus discursos aos meios de comunicação e à atualidade.

Os abundantes relatos deixados por eles nos fornecem elementos (seleção de trechos de cartas, livros, depoimentos, manifestos, entrevistas) para observar como os artistas modernos exploram a idéia de arte e como os meios de comunicação tecem as diversas concepções então geradas, fazendo-as circular, serem debatidas e assimiladas, formando com isso um fundo de onde surge uma noção fluida da arte. Uma noção que nos permite assegurar sua aparência multiforme na atualidade, mas que nos emudece quando se trata de explicitar sua essência.

Por isso vamos procurar extrair das *reflexões* dos próprios artistas sua riqueza no tocante à *realização*, *difusão* e *fruição* das obras de arte. O objetivo é explorar a fecundidade dessas *reflexões*, pois nelas se afirma a diversidade (técnica, publicitária e interpretativa da arte) da qual falávamos. O estudo dessas *reflexões* nos permite acompanhar a consistência da liberação resultante deste processo, que perdura até hoje e marca este período. Isso é relevante porque, ao longo do tempo, com o desgaste do impulso original da *reflexão* sobre os sentidos da arte, a obra foi passando à mera

¹¹⁰ *Idem*, p. 16.

¹¹¹ CHIPP, *op. cit.* p. XIII.

função ilustrativa, ou seja, a discussão do conceito de arte foi tomando a cena enquanto a obra lhe foi servindo de ponto de partida ou arremate de discurso.

4.1. A reflexão intimista

“O prazer deve residir no estudo”
Cézanne

No seu afã de pensar a arte, os artistas desenvolveram diversas maneiras de abordar o assunto, matizadas pelos meios que empregavam.

O meio de comunicação usado por Cézanne e Van Gogh para falar de arte era a carta. No caso de Cézanne, cartas especialmente dirigidas a três jovens amigos:

Joachim Gasquet (1873-1921), poeta, tinha 23 anos em 1896, quando procurou Cézanne cheio de admiração pelos seus quadros, que vira no Père Tanguy, em Paris. (...) Charles Camoin era estudante de arte e tinha 22 anos em 1901, quando, ao fazer seu serviço militar em Aix, procurou Cézanne para orientação e companhia. (...) Émile Bernard (1868-1941) conhecia Cézanne desde 1890, quando o jovem, então com 22 anos, publicou um artigo elogioso sobre sua pintura, que havia visto em Paris, na série *Les Hommes d'Aujourd'hui*.¹¹²

Sendo dirigidas a amigos e admiradores – que, no entanto, colaboravam com um meio de comunicação –, suas cartas resguardam um tom de conversa; primeiro travam um diálogo com o papel em branco; depois com outrem, seja um leitor imaginário, seja de seu círculo de amizades. A linguagem escrita permite um jogo de máscaras: quando é testada com um amigo, é mais um pensar em voz alta, algo a meio caminho do natural e do artificial. Elaboram-se ali verdades: com cuidado e ousadia, o caminho vai sendo conhecido na medida em que se deixa entrever no processo da escrita. Quando se volta para um grande público, permite a construção do personagem por detrás dos posicionamentos, o que acontecerá num segundo momento, com os manifestos (como veremos mais adiante).

No caso de Van Gogh, a correspondência estava dirigida ao irmão Theo, à irmã Wilhelmina, a Émile Bernard, a Paul Gauguin e a G. Albert Aurier. É preciso ter em conta que estavam restritas a um âmbito pessoal e familiar, sem maiores pretensões que a comunicação particular de uma visão da arte e da pintura. Somente mais tarde, quando

¹¹² CHIPP, *op. cit.* p. 9.

publicadas, na íntegra ou em partes, essas cartas serão tomadas como uma espécie de teoria da arte pós-impressionista.

Dois representantes desse estilo (pós-impressionista), Cézanne e Van Gogh, ocupam extremidades opostas, um como inaugurador, outro como extrapolador. Eles nos lembram que a unidade estilística é um tanto artificial, isto é, o que chamamos de estilo pós-impressionista não existe como unidade para os pintores eles mesmos, é uma instituição supra-individual, despercebida pelos próprios artistas. Assim Cézanne aconselha o jovem Bernard: “(...) o senhor tem a inteligência do que é preciso fazer e chegará logo a virar as costas aos Gauguin e aos Van Gogh!”.¹¹³ Ou seja, o que hoje nós, instruídos pela história da arte, consideramos partes formando um mesmo todo, à época, eram elementos conflituosos. Hauser nos esclarece sobre essa questão.

Assim, a existência de um determinado indivíduo surge como um “acontecimento” que manifesta características de “instituições” pré-existent e subseqüentes. Através da história, o institucional e o típico são em toda parte estimulados pelo individual e acidental. Mas o historiador da arte, pelo fato de relacionar entre si várias obras, transforma-as imediatamente, desse modo, de fenômenos singulares em partes de um contexto objetivo e permanente. Assim, qualquer história da arte, para usar as palavras de [Paul] Lacombe, trata um “acontecimento”, ou seja, uma determinada obra, como veículo de uma “instituição”, isto é, como suscetível de continuação e de imitação; a obra perde o seu caráter acidental, emerge do seu isolamento e torna-se típica.¹¹⁴

O que é interessante notar, da nossa perspectiva comunicacional, é como aos poucos, à medida que os pintores começam a escrever e a serem publicados nos meios de comunicação de massa, eles mesmos vão se institucionalizando, vão se tipificando, abrindo mão do seu caráter acidental (e individual), de modo que se tornam passíveis de serem apreendidos em uma história da arte (e logo se empenham nisto). Uma história escrita não só pelos historiadores, mas por jornalistas, críticos e, evidentemente, pelos próprios artistas – e suas obras.

Os escritos dos artistas foram lentamente se modificando, deixando de ser manifestações escritas de reflexões genuínas para assumirem um caráter de combate, excludente, visando eliminar a diferença, provar que as idéias e obras defendidas por um grupo de artistas, e só um, cumpriam a linha evolutiva de uma história linear e supra-individual da arte e estabelecê-las como modelo a ser seguido até ser superado por outro comprovadamente mais condizente com o progresso da arte. Notemos que o

¹¹³ CEZANNE, Paul. O cilindro, a esfera, o cone, 1914. In: CHIPP, *op. cit.* p. 16.

¹¹⁴ HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p. 163.

acontecimento deixará de ser acidental, será trazido para o primeiro plano, como matéria de reflexão, embate e construção coletiva. Mas também buscado e artificialmente criado pelo próprio artista, que se inventa/fabrica como acontecimento (mais adiante, veremos como isto se dá no âmbito dos manifestos).

Mas voltando a Cézanne e Van Gogh, ambos têm em comum o fato de terem sido marginais ao mundo artístico oficial da época, tendo sido hostilizados pela crítica e tido pouco reconhecimento em vida. Também para ambos a arte estava acima disso, ou era outra coisa que uma discussão pública, era um estudo direto, solitário, rigoroso e inventivo, da natureza e dos meios pictóricos (como a *cor sugestiva* de Van Gogh) de expressar a emoção do estudioso, a fim de “levar o público a sentir o que nós mesmos sentimos e para fazer com que nos admirem”.¹¹⁵ Sublinhemos que o artista trabalhava e escrevia visando alcançar seus objetivos e fixar suas visões; o que os outros iam achar do seu trabalho e das suas idéias de arte era secundário, não pesava sobre sua realização artística.

O senhor me fala em sua carta de minha realização na arte. Creio alcançá-la cada dia mais, embora um tanto penosamente. Pois se a sensação forte da natureza – e, certamente, eu a tenho viva – é a base necessária de qualquer concepção de arte, e sobre a qual repousa a grandeza e a beleza da obra futura, o conhecimento dos meios de exprimir nossa emoção não é menos essencial, e só se adquire por uma experiência muito longa. A aprovação dos outros é um estimulante, do qual às vezes é bom desconfiar. A consciência de sua força nos torna modestos.¹¹⁶

De fato, apesar da preocupação com o público e com a crítica, esses pintores estavam mais interessados em afirmar a independência de suas artes em relação aos modismos e opiniões estéticas vigentes à época, em discutir suas opções temáticas, cromáticas, formais, suas motivações, principais influências e maneiras de trabalhar – com ou sem modelo, direto sob o céu, em estúdio, de memória, à noite etc. No entanto, é interessante observar que estas cartas, que não se destinam ao grande público e aos especialistas (os críticos de arte), sem dúvida os têm em mente, tão presentes se fazem nas inquietações desses artistas. Há de certo modo um pressentimento de que escrever – mesmo que para si e para os mais próximos – já é um pouco fazer história, institucionalizar-se. No entanto, em momento algum esses escritos perdem de vista o

¹¹⁵ CÉZANNE, Paul. Sobre questões técnicas, 1906. In: CHIPP, *op. cit.* p. 19.

¹¹⁶ CÉZANNE, Paul. Da concepção e da técnica, 1904. In: CHIPP, *op. cit.* p. 15.

foco: a experiência direta, a “sensação forte da natureza”, a influência de outras experiências válidas e de outros estilos já institucionalizados.

E não me surpreenderia se dentro em pouco os impressionistas criticassem a minha maneira de trabalhar, pois foi fertilizada antes pelas idéias de Delacroix que pelas suas. Porque em lugar de tentar reproduzir exatamente o que tenho ante os olhos, uso a cor mais arbitrariamente, para me expressar com força.¹¹⁷

Quer dizer, apesar da opinião alheia não interessar, ela é antecipada mentalmente e até mesmo rebatida. O que cria essa intimidade com colegas distantes, geográfica e temporalmente, senão a presença virtual deles, de suas idéias e pinturas, na *atualidade* (livros, jornais e revistas) da época? O fato dessas idéias e obras – reproduzidas tecnicamente – circularem, faz com que se tornem tão vivas que o artista dialoga com elas, posicionando-se, e à sua arte, em relação a esse interlocutor imaginário.

Cézanne chega a se dar conta da influência de uma prática jornalística que começava a se tornar comum à época: a fabricação da notícia a todo custo. Ele estranha a atividade mediática que então ia se constituindo, oscila entre o ressentimento e a gratidão, e passa a zelar pela diferença entre sua pessoa pública e sua vida privada.

Maldigo porém os X... e os patifes que, para fazerem um artigo de cinquenta francos, chamaram a atenção do público sobre mim. Minha vida inteira trabalhei para conseguir ganhar a vida, mas achava que alguém pudesse fazer pintura bem feita sem chamar a atenção para sua vida privada. Por certo o artista deve elevar-se intelectualmente o mais possível, mas o homem deve permanecer obscuro. O prazer deve residir no estudo.¹¹⁸

Para Cézanne, o pintor enquanto indivíduo é claramente diferente da pintura, sua obra. Sobre essa, sim, se poderia falar nos meios de comunicação, em artigos. Sobre aquele, não. Esse senso de privacidade vai se perder mais adiante. No caso limite, o artista afasta-se da materialidade da obra de arte e expõe-se a si mesmo como obra, como um acontecimento auto-fabricado: sua intimidade, privacidade, toma o lugar da obra. No entanto, no período analisado, quando a reflexão do artista ainda é intimista, a situação é outra: o artista percebe a inversão insinuada e a denúncia.

A respeito do público, Cézanne acrescenta: “A arte se dirige apenas a um número excessivamente restrito de indivíduos. O artista deve desprezar a opinião que

¹¹⁷ VAN GOGH, Vincent. Cor expressiva, 1888. In: CHIPP, *op. cit.* p. 31.

¹¹⁸ CÉZANNE, Paul. O papel do artista, 1896. In: CHIPP, *op. cit.* p. 14.

não se baseie na observação inteligente do caráter”.¹¹⁹ Assim como deve ver com reverência, mas não com subordinação, o trabalho dos grandes mestres, os museus e demais instituições artísticas (escolas, movimentos, estilos). Em outras palavras, o artista não deve se curvar, nem à opinião pública, nem às instituições, mas preservar sua autonomia.

Ele [Charles Camoin] me mostrou uma fotografia de um retrato do infeliz Émile Bernard. Concordamos que é um intelectual, congestionado pelas lembranças dos museus, mas que não enxerga muito na natureza, e o ponto fundamental é sair da escola, e de todas as escolas. Pissarro, portanto, não estava enganado, embora tenha ido talvez um pouco longe demais, ao dizer que era preciso queimar as necrópoles da arte.¹²⁰

Na realidade, a arte pós-impressionista estabelece com os meios de comunicação (e com a institucionalização da arte que eles ajudam a realizar) uma relação paradoxal, de desconfiança e fascínio. Artigos, críticas e depoimentos publicados em jornais e revistas são vistos, ora como desprezíveis, ora como portadores de informações valiosas para o artista, que começa a perceber o potencial de re-significação da obra na atualidade fabricada pela atividade mediática.

Muito obrigado pelo seu artigo no *Mercure de France*, que muito me surpreendeu. Gosto muito dele como uma obra de arte em si mesmo; em minha opinião, as suas palavras produzem cor; em suma, redescubro minhas telas em seu artigo, mas melhores do que são na realidade, mais ricas, mais significativas.¹²¹

Para concluir esta parte, chamamos a atenção para o fato já mencionado de que tal atividade mediática não se restringia à circulação de idéias sobre arte, mas também fazia circular reproduções (ainda não fotográficas) de obras de arte de outras épocas e de outros lugares. É conhecida a admiração de Van Gogh pela arte japonesa, da qual tomou conhecimento por meio de gravuras, e a influência que teve o estilo oriental no seu modo de pintar – sendo o traço mais típico dessa influência a adoção de fortes contornos pretos nas figuras. Quanto à tradição ocidental, é de se registrar este pequeno lamento do pintor:

Não é triste o fato de que os Monticellis¹²² não foram ainda reproduzidos em boas litografias, ou águas-fortes vibrantes? Eu gostaria muito de saber o que diriam os artistas se um gravador que gravou os Velásquez fizesse também uma bela água-forte deles. Não importa, acredito que é mais dever nosso

¹¹⁹ CÉZANNE, Paul. O estudo da natureza, 1904. In: CHIPP, *op. cit.* p. 16.

¹²⁰ CÉZANNE, Paul. Museus, 1906. In: CHIPP, *op. cit.* p. 19-20.

¹²¹ VAN GOGH, Vincent. Sobre Monticelli, Gauguin, 1890. In: CHIPP, *op. cit.* p.42.

¹²² Adolphe Monticelli (1824-1886), pintor do fim do Romantismo.

tentar admirar e conhecer as coisas por nós mesmos do que ensiná-las às outras pessoas. Mas as duas coisas podem coexistir.¹²³

Os meios de comunicação – aqui principalmente as cartas, as revistas de vanguarda e as reproduções precárias – iam assim criando um circuito de troca e formulação de reflexões que inseria o artista em uma comunidade mais ampla de discussão e, sua arte, em um universo de referências artísticas que incluía o elogio e a crítica aberta aos colegas.

4.2. A reflexão passional

O próximo período do processo de transformação da reflexão e do discurso do artista, marcado pela ação mediática, corresponde ao simbolismo e ao subjetivismo, protagonizados por Gauguin. Aqui temos um quadro onde se intensifica a circulação, os debates e os escritos, quase sempre seguidos de um “(...)sei lá, estou lhe dizendo um monte de bobagens”¹²⁴. Além de cartas intimistas e generosas, os pintores da virada do século deixaram manuscritos¹²⁵ sobre suas idéias formais e práticas artísticas. A *reflexão* girava em torno de novas possibilidades de realização para a pintura e suas implicações, inclusive financeiras, já que a novidade normalmente demora a ser aceita e vendida. Girava ainda em torno das inquietações dos poetas do Manifesto Simbolista (1886) de Jean Moréas (1856-1910): Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896) e J.-K. Huysmans (1848-1907), que questionavam um certo naturalismo da geração anterior, inspiravam-se no Romantismo de Charles Baudelaire e exploravam o universo da individualidade.

Os pintores estavam, quase sem exceção, ligados em graus variados aos principais poetas avançados da época, e alguns deles foram também poetas, críticos ou ensaístas. Vários deles eram críticos de arte. Em sua maioria, foram missivistas prolíficos, descrevendo suas lutas artísticas na forma de extensa correspondência com os amigos. Poucas vezes, depois daquele período, e talvez nunca antes, pintores e poetas estiveram tão ligados, tanto em sua associação pessoal como em sua luta com problemas artísticos comuns.¹²⁶

A sensação que temos é a de que a pintura começa nesse momento a extravasar seus limites em pelo menos dois sentidos: em direção a outras artes – poesia, literatura,

¹²³ VAN GOGH, Vincent. Os artistas japoneses vivem na natureza, 1888. In: CHIPP, *op. cit.* p.35.

¹²⁴ GAUGUIN, Paul. Sentimento e pensamento, 1885. In: CHIPP, *op. cit.* p. 56.

¹²⁵ Como os cadernos de Gauguin: *Diverses Choses* (1896-1897), *Cahier pour Aline* (1893), *L'Esprit Moderne et le Catholicisme* (1897-1898).

¹²⁶ CHIPP, *op. cit.* p.47.

música, decoração – e em direção a outras possibilidades pictóricas, como a representação não realista da natureza. Essa pintura manifesta uma maneira própria de ver o mundo, correlata à floração de um indivíduo-pintor que, sem temer desagradar seus colegas, se posiciona ante o sistema das artes – a Academia, as Escolas, a Crítica. Cabe sublinhar que esses novos pintores formam discípulos – jovens pintores-intelectuais que são ativos escritores de artigos sobre seus mestres, seus ideais e visões. A pintura ganha novos destinos.

Antes de explorar esses novos destinos, cumpre fazer uma ponderação; mais uma vez, lembramos os renascentistas. Leonardo da Vinci deixou volumosos manuscritos, onde se encontram tratados preciosos sobre a visão, a pintura, as outras artes, as cores, as novas técnicas. A diferença é que tais manuscritos permaneceram guardados durante anos, no mais absoluto silêncio, sem terem sido discutidos em seu tempo. O próprio autor dificultava sua leitura, escrevendo da direita para a esquerda, para que não fossem facilmente decifrados, muito menos pela Santa Inquisição. Mesmo os tratados de outros artistas-cientistas dessa época, que chegaram a ser publicados, não foram em grande tiragem, sequer havia grande número de leitores.¹²⁷

Outro foi o destino das experiências artísticas teorizadas em manuscritos e artigos publicados em periódicos no início do século XX. Aqui, a regularidade de circulação das reflexões cria um ambiente extremamente fecundo, onde a palavra do poeta e a do pintor se fertilizam mutuamente.

O fato de os poetas louvarem o poder das cores e formas de uma obra de arte, e de expressarem isso na terminologia da visão, era naturalmente muito estimulante para os pintores. (...) Mas enquanto os pintores podiam conceber os poderes evocativos das formas e cores dotados de existência independente do motivo, não estavam de modo algum preparados para colocar em prática todas as implicações da teoria.¹²⁸

Claro que é lisonjeiro e estimulante (como não seria?) ter sua arte traduzida em palavras, quanto mais pelas mãos de um poeta, e ver essa tradução circular mundo afora. Contudo, o diálogo entre poetas e pintores não visava a colocação em prática de teorias partilhadas. O caminho na maioria das vezes era o inverso desse: tanto poetas quanto pintores falavam sobre as obras realizadas, a teorização partia das práticas

¹²⁷ Sabe-se que a invenção da imprensa, em 1452, impulsionou um lento mas verdadeiro processo de alfabetização, que fez crescer daí por diante o número de leitores e de escritores, formando aos poucos uma sociedade letrada.

¹²⁸ CHIPP, *op. cit.* p. 47.

artísticas, não o contrário. É claro que havia uma reflexão anterior à prática, mas essa se orientava para o preparo de uma pintura específica, organizando as idéias plásticas necessárias à realização, e não a um conceito teórico a ser ilustrado pela obra a ser realizada.

Essa reflexão necessária, anterior à prática, é muito bem expressa na noção de *devaneio poético* de Gaston Bachelard e não pode ser confundida com uma teoria. Tal noção traduz um pouco o processo criativo em termos psíquicos: é uma espécie de meditação ante um fenômeno qualquer que nos faz parar e nos lança na verticalidade do instante, como se despertasse em nós uma lembrança antiga e forte, uma verdade esquecida, ou como se nos colocasse diante de uma novidade extrema, uma revelação acachapante e revolucionária. Uma vez sensivelmente ativado, o pensamento se esforça para formular a beleza daquele instante único, fixando-a na linguagem para que ela não volte a ser esquecida e para que ela possa (ainda que precariamente, pois transformada em linguagem, ou seja, formalizada) ser partilhada com os outros. Essa vontade de partilhar um devaneio, de comunicá-lo, expressá-lo, de fazê-lo chegar ao outro, é o que o faz poético, se não seria só um devaneio. O poeta, arrebatado ante uma percepção ímpar, quer espalhá-la aos quatro cantos do mundo, fazer da beleza daquele instante particular um patrimônio eterno e universal.¹²⁹

A diferença entre o devaneio poético e a *reflexão* – que, além de anteceder a realização da obra, a explica *a posteriori* – é que essa vai se constituindo como uma teorização. O realizador, agora, passa a refletir, para além do seu quadro, a relação da sua obra com o mundo da arte e com a sociedade. E é interessante como, mesmo distante fisicamente desta sociedade, o artista se sente estreitamente ligado a ela, devendo-lhe explicações. Foi assim, por exemplo, com Paul Gauguin.

O fato de considerar-se um selvagem, acima da influência da civilização não inibe essa teorização sofisticada, e nem mesmo o impede de discutir com os críticos que havia comentado o seu trabalho. Também escreveu, ao ligar-se ao grupo de poetas, artigos de crítica de arte para a revista de vanguarda de Albert Aurier, *Le Moderniste*, e na Oceania compôs vários ensaios longos sobre suas idéias a respeito da arte e problemas sociais e religiosos.¹³⁰

De nosso ponto de vista, essa ligação, muitas vezes tensa e conflituosa, entre o artista e a sociedade se estreitou em função da presença já bem marcante dos meios de

¹²⁹ Cf. BACHELARD, Gaston. *L'intuition de l'instant*. Paris: Éditions Stock, 1992; *La poétique de la rêverie*. 4. ed. Paris: Quadrige / Presses Universitaires de France, 1993.

¹³⁰ CHIPP, *op. cit.* p. 48.

comunicação impressos e industrializados à época – livros, jornais e revistas –, trazendo a toda hora notícias “do mundo de lá”: de outros tempos e de outros lugares. O homem civilizado vai, em contato com os meios de comunicação, se sentindo cada vez mais ligado a esses outros mundos, distantes ou já inexistentes, mas ao mesmo tempo próximos e presentes naqueles meios de comunicação, onde encontram-se transformados em linguagem. Do mesmo modo, o artista civilizado presente nesses meios a possibilidade de estabelecer novas relações com sua sociedade, relações que independam de sua presença física em determinado ambiente social e de seus constrangimentos – financeiros, sociais, cromáticos.¹³¹

Tais novas relações, isto é, as relações mediadas por livros, revistas e jornais, se estreitam quanto mais passam a ser constantes e periódicas. No entanto, essa mediação força (e torna artificial), por sua vez, a produção intelectual de um grupo de escritores-jornalistas amantes da arte: os críticos. “(...) só os homens de letras são críticos de arte; só eles se defendem perante o público. Suas introduções são sempre uma justificativa de seu trabalho, como se um trabalho realmente bom não se defendesse sozinho”.¹³² Se apenas os homens de letras são críticos de arte, todo artista que quiser participar da atividade mediática, onde se privilegia a crítica, deve ser homem de letras? Contra o quê o artista deve se defender? Por que sua obra deve ser justificada? Que arte é esta? Essas questões traduzem a tensão que nesse momento começa a se fazer sentir entre artistas e comunicadores.

A comunicação escrita e publicada, em forma de crítica, artigo, carta, texto de apresentação e, mais tarde, aforismos, memórias, entrevistas, atrai e perturba o artista. Mesmo indignado e menosprezando o crítico, o pintor se vê na obrigação de lhe dar satisfação. Gauguin, por exemplo, escreve um pequeno texto para orientar sua esposa na venda da tela *Manao Tupapau, o Espírito dos Mortos em Vigília*, de 1892: “É um pequeno texto que preparará você para os críticos, quando eles a bombardearem com as suas perguntas maliciosas... O que escrevi é muito tedioso, mas parece-me necessário,

¹³¹ Muitos artistas desse período, tendo rompido com a pintura acadêmica e de ateliê, encantaram-se com a luz natural e procuraram lugares com luminosidades particulares, como a luz mediterrânea, dos trópicos, do norte da África, do Taiti etc. Tanta novidade, porém, não vendia, colocando muitos pintores em sérios problemas financeiros, o que se observa até hoje, já que a pintura, tendo sobrevivido como arte artesanal (no sentido de ter permanecido manual e tátil), tem dificuldade de encontrar seu preço justo e se vender para a sociedade industrial.

¹³² GAUGUIN, Paul. Notes synthétiques, 1888. In: CHIPP, *op. cit.* p. 59.

ai”.¹³³ E termina assim: “Essa gênese foi escrita para aqueles que estão sempre querendo saber os *para quês* e os *porquês*. Senão é apenas um estudo de nu da Oceania.”¹³⁴

Ainda que despreze o fato de escrever sobre o que faz, o pintor está longe de ficar indiferente à força que seus textos adquirem na sociedade letrada, em plena fase industrial da Era de Gutenberg. A distância que ele cria (viagens, isolamento...) em relação a essa sociedade é apenas relativa, o contato está garantido através de diversos meios de comunicação: cartas, livros e revistas. Gauguin freqüentemente reage às matérias dos veículos que ele continua a assinar em seu exílio. Ele escreve de modo passional e crítico. Sua *reflexão* acaba adquirindo a forma que predomina no meio de comunicação para o qual escreve: a crítica de arte publicada em revista especializada.

Senhor Fontainas,

No *Mercure de France*, número de janeiro, dois artigos interessantes, “Rembrandt” e “Galerie Vollard”. Neste último sou mencionado; apesar do seu desagrado, o senhor quis estudar arte ou, antes, a obra de um artista que não o emociona, falar dela com integridade. É um fato raro na crítica de nossos dias.

Sempre achei que fosse dever de um pintor nunca responder às críticas, mesmo que injuriosas – sobretudo a estas, e tampouco às elogiosas, pois freqüentemente são ditadas pela amizade.

Sem renunciar à minha reserva habitual, desta vez tenho uma vontade louca de lhe escrever, um capricho, se assim o senhor o quiser, e, como todos os passionais, sei resistir pouco. Esta não é uma resposta, pois é pessoal, mas uma simples conversa sobre arte: seu artigo convida a ela, suscita-a.¹³⁵

O tom coloquial, de conversa, que o pintor quer dar ao texto visa marcar, de certo modo, a diferença entre o artista/primitivo, *ser da fala*, e o crítico/civilizado, *ser letrado*. Contudo, essa crítica informal se quer à altura da Crítica. É curioso como, por ser mediada por pelo menos dois meios de comunicação – a escrita e a revista – e por ter sido provocada por um tipo de texto típico da revista especializada (o artigo), a conversa que segue, informal e formal ao mesmo tempo, se torna teorização sobre arte; teorização dirigida a um público que mal se conhece – os leitores de revistas especializadas em arte –, mas do qual se tem a certeza de que existe.

No texto, diferentemente do que acontece na conversa direta com alguém, o interlocutor está na realidade ausente, é um leitor desconhecido, impossibilitado de

¹³³ GAUGUIN, Paul. Manao Tupapau (o espírito dos mortos em vigília), 1892. In: CHIPP, *op. cit.* p. 65.

¹³⁴ *Idem*, p. 66.

¹³⁵ GAUGUIN, Paul. Resposta de Gauguin ao artigo de Fontainas, Taiti, março de 1899. In: CHIPP, *op. cit.* p. 71-72.

intervir no rumo do encadeamento das idéias, e o autor pode desenvolver tranqüilamente suas reflexões, sem ser interrompido. Seus argumentos podem ser calmamente ponderados. Mas além desse isolamento fortalecedor, desde sempre típico do processo da escrita, o fato de haver um leitor já mais ou menos pré-estabelecido pela indústria da qual a revista, mesmo a de vanguarda, é produto, estimula enormemente o artista – o que se comprova, inclusive, pela quantidade de pintores que, nessa época, lançaram mão da pena, escrevendo tanto quanto pintavam. Assim, graças à ação conjunta desses meios de comunicação (a escrita e a imprensa), a *reflexão* se fortalece na perspectiva do outro, mais até do que na presença dele, com a vantagem, ainda, de ficar registrada (mesmo que em poucos exemplares) e de ser discutida ou comentada em seu próprio tempo e em outros, sugerindo ao artista que a partir de agora ele, através do seu discurso, pode alterar a ordem natural das coisas, e não só das coisas do mundo da arte. Em seus textos, Gauguin discute assuntos os mais diversos – de política à religião, de sociedade à geografia.

O artista desenvolve, dada a frequência e a maneira com que os críticos se manifestam, uma visão crítica em relação à Crítica, chamando a atenção para sua superficialidade e eurocentrismo. Passa-lhe despercebido, porém, (o que é compreensível para a época) que tal superficialidade e eurocentrismo já é um efeito da atividade mediática, que aparenta universalidade (parece falar de tudo, do mundo inteiro) enquanto, na realidade, é, como não poderia deixar de ser, parcialíssima e limitada.

Parecemos não suspeitar, na Europa, que existe, tanto entre os maoris da Nova Zelândia como entre os marquesanos, uma arte decorativa muito adiantada. Nossos belos críticos estão enganados quando consideram tudo isso como arte papuásia.¹³⁶

É igualmente contestado o hábito que se adquiriu de só se ver o que quer e de insistir num modelo – como se houvesse um grande paradigma artístico, o cânone oficial, ao qual cada obra devesse ser comparada para ser entendida e, a partir desse entendimento, julgada –, subestimando formas de expressão relativamente originais, estrangeiras ou esquisitas. Isso fica claro no discurso de abertura de James Ensor para sua exposição no *Jeu de Paume* de Paris, em 1932, que culmina com uma exortação à variedade legítima e característica da arte.

¹³⁶ GAUGUIN, Paul. A arte das marquesas, 1903. In: CHIPP, *op. cit.* p. 80.

Caros amigos, lembro-me de 1929: o ano da minha mais retrospectiva exposição no Palais des Beaux-Arts, em Bruxelas. Vossos críticos generosos elogiaram-se largamente, e agora vossos grandes homens se interessam por meus trabalhos. (...) Berrai fauves, Dodos, Dadas; dançai, expressionistas, futuristas, cubistas, surrealistas, orfistas. Vossa arte é grande. Paris é grande. Encorajemos a arte do pintor e seus cânones variados. Salvas e mais salvas, canonistas da arte, para a salvação da cor!¹³⁷

Se o artista ainda se esforça para convencer racional e emocionalmente a Crítica, faz questão de esclarecer que não é com razão nem com emoção que se julga a pintura e a música. Gauguin chega mesmo à idéia de que é preciso ser artista para apreciar (ou *fruir* adequadamente) a pintura. Essa teoria faz eco a uma teoria estética pouco conhecida à época (e até os dias de hoje), segundo a qual todo o homem é artista – não só aquele que realiza a obra, mas também aquele que sabe senti-la; havendo, portanto, tanta arte no realizar quanto no fruir.¹³⁸

É preciso inteligência e conhecimento para julgar um livro. Para julgar a pintura e a música são necessárias sensações especiais da natureza, além da inteligência e da ciência artística; numa palavra, é preciso ter nascido artista, e poucos são os escolhidos entre os chamados. Qualquer idéia pode ser formulada, mas não a sensação do coração.¹³⁹

Mais uma vez fica claro que o artista está saindo da sua esfera restrita de atuação, a *realização* pictórica, e refletindo sobre outras dimensões da arte, que antigamente não se lhe colocavam como objeto de reflexão: os meandros da *fruição*, por exemplo. Ou seja, uma vez que “o outro”, o público, chegou mais perto (por causa da mediação sistemática), ele começa a ser pensado pelo artista que, mesmo contrariado e sem sentir uma necessidade real de lhe dar uma orientação para a boa fruição da obra, tende a fazê-lo.

São eles [meus desenhos], portanto, sem necessidade de explicações mais claras, as reverberações de uma expressão humana, colocada, por licença da fantasia, num jogo de arabescos. Acredito que disso derivará uma ação no espírito do espectador que o incitará a ficções cujos significados serão grandes ou pequenos, conforme sua sensibilidade e aptidão imaginativa para engrandecer ou apequenar tudo.¹⁴⁰

Com a preocupação com o público, a dimensão da *fruição* começa a aparecer para o pintor, que agora se põe a refletir sobre como a sua obra vai ser recebida e

¹³⁷ ENSOR, James. De um discurso pronunciado em sua exposição no *Jeu de Paume* de Paris, 1932. In: CHIPP, *op. cit.* p. 110-111.

¹³⁸ Do esteta alemão, contemporâneo (e desafeto) de Hegel, Friedrich Schleiermacher (1768-1834). Cf. SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Esthétique. Tous les hommes sont des artistes*. Paris: Cerf, 2004.

¹³⁹ GAUGUIN, Paul. *Notes synthétiques*, 1888. In: CHIPP, *op. cit.* p. 59.

¹⁴⁰ REDON, Odilon. *Arte sugestiva*, 1909. In: CHIPP, *op. cit.* p. 114.

sentida, sem se preocupar, porém, em ser compreendido imediatamente por todos e sem alterar sua prática artística para agradar esse público, que continua em segundo plano. De todo modo, o espectador e os problemas relativos à fruição da obra de arte começam a ser pensados pelo artista.

Atribuímos essa preocupação com o público a um reflexo, no artista, da força dos meios de comunicação, inclusive, de um meio ainda não mencionado e que se tornará peça-chave na institucionalização cada vez mais intensa da arte ao longo do século XX: o catálogo de exposição, feito justamente para o público. Por essa peça de comunicação o artista “conversa” agora diretamente (através de um discurso, mas um discurso seu) com o público, deixando o discurso do crítico para os especialistas.

Se o público da minha geração racionalista – num momento em que se construiu o edifício do Impressionismo, com sua cúpula baixa – deixou de reagir imediatamente à minha arte, a atual geração a compreende melhor. A evolução natural produz isso. Além do mais, a juventude, com sua mentalidade diferente, está mais que nunca afetada pelas vigorosas ondas de música e por isso se abre também aos sonhos e ficções das formas idealistas que caracterizam essa arte.¹⁴¹

Podemos, igualmente, atribuir à ação dos meios a sensação de unidade na produção intensa, tanto de obras quanto de material reflexivo, experimentada por artistas de tendências estéticas às vezes divergentes. Passa a ser reivindicação do pintor que esse material reflexivo/teórico, por ele produzido, seja levado em consideração pelo intelectual especializado em arte – seja ele jornalista, crítico, teórico, historiador ou esteta – na formulação de julgamentos mais justos.

O trabalho que empreendemos nestes primeiros anos da última década do século XIX teve uma importância tão fundamental que devia ter proporcionado aos críticos e historiadores da arte sérios material suficiente para iluminar a curiosidade dos que se sentiram intrigados ou desconcertados por essa mesma arte, levando-os a formulações não raro extravagantes ou a conclusões totalmente falsas.¹⁴²

Quanto à *realização* propriamente dita, algumas alterações devem ser assinaladas. Um ligeiro comentário de Gauguin indica uma postura que mais tarde será assumida com muita tranqüilidade por vários artistas, principalmente os da Bauhaus, qual seja: o engajamento na produção industrial ou mesmo a falta de preconceito em relação à participação do artista nesse tipo de produção; algo que não deve ter deixado de chocar os puristas e acadêmicos. “E dizer que eu nasci para fazer uma indústria de

¹⁴¹ REDON, Odilon. Introdução a um catálogo. In: CHIPP, *op. cit.* p. 117.

¹⁴² VAN DE VELDE, Henry. Memórias: 1891-1901. In: CHIPP, *op. cit.* p. 117-118.

arte e não consigo. Seja o vitral, seja a mobília, a faiança, etc... no fundo são essas as minhas aptidões, muito mais do que a pintura propriamente dita.”¹⁴³ Talvez fiquem revelados aí, nas entrelinhas, o pressentimento da obsolescência que ameaçava a pintura (propriamente dita), atividade manual e artesanal por excelência, numa sociedade industrializada, e o desajeito do pintor que, mesmo se sentindo impelido a fazer uma arte decorativa e industrial, não consegue se desprender de uma série de valores ligados à realização não-industrial de arte. Henry Van de Velde, porém, além de trabalhar muito bem com técnicas populares de reprodução de imagem (como a xilogravura) não hesitou em realizar pôsteres para o jornal *Dekorative Kunst*, em 1907. É o caso também de Toulouse Lautrec, famoso por transitar livremente entre a pintura, o desenho e o cartaz publicitário.

Até mesmo a técnica, tão necessária à própria indústria e normalmente valorizada pelos artistas, inclusive pelos predecessores mais imediatos e ousados por desprezarem meios tradicionais (os impressionistas e, adiante, os pontilhistas), começa a ser considerada secundária em relação à liberdade criadora. “Condenemos os procedimentos áridos e repugnantes dos pontilhistas já mortos para a luz da arte. (...) Sim, antes de mim o pintor não escutava sua visão.”¹⁴⁴ O que contava para a *realização* da obra, mais do que a desenvoltura técnica do artista, era mais uma vez o pensamento, a *reflexão*, a escuta de si. Assim Gauguin se refere aos colegas impressionistas:

Procuraram ao redor do olho e não no centro misterioso do pensamento, e de lá caíram em razões científicas... São os Oficiais de amanhã, mais terríveis que os Oficiais de ontem... Essa Arte (a Arte dos de ontem) foi até o fim, produziu e ainda produzirá obras-primas. Já os Oficiais de amanhã estão num barco vacilante, mal construído e inacabado... Quando falam de sua arte, de que se trata? De uma arte puramente superficial, cheia de afetação, puramente material. O Pensamento não reside nela.

“Mas você tem uma técnica?”, perguntarão.

Não, não a tenho. Ou melhor, tenho uma, mas vagabunda, elástica, conforme a disposição com que me levanto de manhã, técnica que utiliza o meu gosto para exprimir o pensamento, sem levar em conta a verdade da Natureza como exteriormente se apresenta.¹⁴⁵

A reação do artista em relação à tecnologia industrial de produção e reprodução de imagens – a fotografia –, que começava a se fazer sentir, foi ambígua. Alguns a saudavam e a viam como mais um meio de expressão disponível. Outros se sentiam

¹⁴³ GAUGUIN, Paul. Decoração, 1892. In: CHIPP, *op. cit.* p. 61.

¹⁴⁴ ENSOR, James. Prefácio de seus “Escritos Coligidos”, 1921. In: CHIPP, *op. cit.* p. 107.

¹⁴⁵ GAUGUIN, Paul. Os impressionistas, 1896-1897. In: CHIPP, *op. cit.* p. 62.

incomodados e apostavam no lado humano da criação, que nenhuma máquina jamais poderia substituir.

As máquinas vieram, a Arte se foi, e longe de mim pensar que a fotografia nos seja algo propício. “Com o instantâneo – dizia um amador de cavalo – o pintor pôde compreender esse animal, e Meissonier¹⁴⁶, glória da França, conseguiu captar todas as atitudes desse nobre animal”. Quanto a mim, recuei para bem longe, mais longe que os cavalos do Partenon... até o brinquedo de minha infância, o cavalo de pau.¹⁴⁷

De todo modo, quanto mais a máquina ia se fazendo presente, mais o artista “ameaçado” em seu modo lento e artesanal de produção de imagem criava para sua arte novas e ainda mais nobres finalidades que a retratação da natureza. Na medida em que a pintura se tornava menos técnica, mais ia se distanciando da realidade sensível e se aproximando do universo intelectual/sentimental do pintor: “A arte já não é apenas uma sensação visual que gravamos, mera fotografia, por mais requintada, da natureza. Não, ela é uma criação do nosso espírito, da qual a natureza não passa de imitação.”¹⁴⁸

4.3. A reflexão feroz

Um novo tipo de reflexão é marcado com a chegada dos *Fauves* (as feras) na cena artística. Aqui as criações do espírito se afirmam com toda intensidade, anunciando o papel decisivo da *reflexão* do pintor ante a natureza e os meios próprios para penetrá-la. Essa reflexão mais uma vez será escrita e, mais cedo ou mais tarde, publicada. Extrai-se daí, então, uma teoria da arte direta ou indiretamente construída por um grupo de pintores batizados *Les Fauves* pelo crítico-jornalista Louis Vauxcelles, que se sentiu particularmente tocado com a tela *O Leão Faminto*, de Henri Rousseau (1844-1910), e pelas deformações, com cores aberrantes, dos quadros de Matisse, Derain, Vlaminck, Marquet e Rouault, expostos na mesma sala no *Salon d'Automne*, de 1905.

Não é a primeira vez que a imprensa é quem dá nome a um grupo de artistas e obras norteados por idéias semelhantes sobre a arte e suas expressões cromático-formais. Com a arte Impressionista já foi assim.

Entre os trinta expositores figuravam, entre outros, Boudin, Cézanne, Degas, Guillaumin, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir, Sisley e Claude Monet, que mostrava uma *Impressão, sol nascendo*, da qual Louis Leroy dizia no *Le Charivari*, o jornal divertido, do dia 25 de abril :

¹⁴⁶ Ernest Meissonier (1815-1891): pintor naturalista de estilo pouco imaginativo e muito dramático. Especializou-se em grandes telas com temas históricos.

¹⁴⁷ GAUGUIN, Paul. Primitivismo, 1896-1897. In: CHIPP, *op. cit.* p. 80.

¹⁴⁸ DENIS, Maurice. Deformação subjetiva e objetiva, 1909. In: CHIPP, *op. cit.* p.102.

« O que representa esta tela? Vejam no livreto :

Impressão, sol nascendo.

Impressão, eu estava certo. Eu me dizia também, porque eu estou impressionado, deve haver uma impressão lá dentro... e quanta liberdade, quanta facilidade na realização ! O papel em estado embrionário é ainda mais feito que aquela máquina. »

Assim foi batizada a nova escola. Nós esquecíamos que as grandes coisas começam freqüentemente por uma ironia.¹⁴⁹

O fato de um movimento ser batizado por um jornalista ou crítico de arte vai se repetir ainda algumas vezes ao longo da arte moderna. O aglutinador de estéticas próximas, mas muito pouco discutidas em conjunto por seus praticantes-pintores, é um signo escolhido por um especialista em comunicação, um profissional do meio, que cumpre seu papel de intermediário da relação entre o artista e o público, interpretando a obra, traduzindo-a, ou simplesmente dando dela uma imagem sintética e impactante, ajudando a difundir-la. O artista lhe é, naturalmente, grato: “Termino esta nota agradecendo-lhe antecipadamente pelo artigo que escreverá a meu respeito.”¹⁵⁰

Outros artistas dirigem-se ao público sem passar pelo crítico, mas não escapam da mediação representada pelo texto, e essa mediação é objeto de *reflexão*. Além de girarem em torno de questões intrínsecas à pintura (cor, forma, desenho, relação com a natureza, temas), as notas de Henri Matisse tocam em problemas comunicacionais. Inicialmente, o do artista com a escrita; depois, e por meio desta, com o público.

Um pintor que se dirige ao público, não mais para mostrar suas obras, mas para apresentar algumas idéias sobre a arte de pintar, expõe-se a vários perigos.

Em primeiro lugar, sei que muita gente costuma encarar a pintura como uma dependência da literatura e por isso exige que ela exprima não idéias gerais, adequadas aos seus meios, mas idéias especificamente literárias; por isso receio que o pintor que se arrisca no domínio literário venha a ser olhado com espanto. Com efeito, tenho plena consciência de que a melhor demonstração que um artista pode dar de sua maneira é a que resultará de suas obras.

No entanto, artistas como Signac, Descallières, Denis, Blanche, Guérin e Bernard escreveram páginas que foram acolhidas em revistas. Quanto a mim, tentarei expor simplesmente meus sentimentos e aspirações de pintor, sem maiores preocupações com a escrita.¹⁵¹

¹⁴⁹ COURTHION, Pierre. *Chefs-d'Œuvres de la peinture. Les impressionistes*. Amsterdam: Editions Time-Life, 1982, p. 3-4.

¹⁵⁰ ROUSSEAU, Henri. Carta ao crítico de arte André Dupont explicando O Sonho, 1919. In: CHIPP, *op. cit.* p. 125. É significativo o comentário de Chipp sobre este texto onde o pintor explica ao crítico a razão pela qual um determinado sofá está no quadro O Sonho: “Em contraste com o tom poético da interpretação para o Sr. Dupont e da inscrição, Rousseau, num momento de confiança, explicou ao seu amigo André Salmon que o sofá estava ali apenas devido à sua cor vermelha. As declarações de Rousseau sobre arte são muito raras...” (CHIPP, *op. cit.* p. 125).

¹⁵¹ MATISSE, Henri. Notas de um pintor, 1908. In: CHIPP, *op. cit.* p. 126-127.

Temos então, inicialmente, um tipo de reflexão que se repetirá em outros pintores modernos: a relação da pintura com outras artes – aqui, com a literatura, em Kandinsky com a música, em Malevitch com a geometria, em Klimt com a moda, em Chagall com o teatro, em Athos Bulcão com a arquitetura, etc. Matisse acentua a especificidade de cada forma de arte relacionada, afirmando que não pode se esperar de uma forma artística o que é próprio de outra. Por mais que estejamos habituados, não podemos continuar esperando da pintura que ela trate de temas e idéias literárias. No entanto, pode-se esperar, não da obra, mas do artista, que se exprima de modo outro que não o propriamente seu – que um pintor escreva, que um músico dance, que um ator faça poesia. Ele, pelo menos, se sente à vontade para deixar de lado seus meios pictóricos e se lançar à escrita. Para o artista não importa o que dizem dele, importa a arte, importa traduzir em obras o sentimento que se tem da vida, importa vivificar os meios de expressão por pensamentos profundos.

Às vezes concederam em atribuir-me certa ciência, com a ressalva, porém, de que minha ambição era limitada, e não ia além da satisfação de ordem puramente visual que a contemplação de um quadro pode proporcionar. Mas não se deve considerar o pensamento de um pintor fora de seus meios, pois ele só tem valor na medida em que é servido por meios que deverão ser tanto mais completos (e por completos não entendo complicados) quanto mais profundo for seu pensamento. Não posso distinguir entre o sentimento que tenho da vida e a maneira como o traduzo.¹⁵²

O processo de tradução, porém, é obrigatoriamente lento e nisso ele contrasta com o que parece ser a tônica do século XX, a celeridade, que vai ser obtida, em termos de representação visual, com o instantâneo fotográfico. O pintor insiste na lentidão necessária ao seu trabalho: “Uma tradução rápida da paisagem só nos oferece um momento de sua duração. Prefiro, insistindo no seu caráter, expor-me a perder o encanto para obter mais estabilidade.”¹⁵³ Quer dizer, o que conta não é tanto a sensação visual, o olhar semi-inconsciente, passageiro, fotográfico, mas a visão ancorada e aprofundada pela arte do pintor. Sem se referir diretamente à fotografia e sim à escultura, que também fixa ou paralisa o movimento, o pintor traduz seu sentimento em relação ao efeito produzido pelo instantâneo, refletindo sobre seu sentido:

Sob essa sucessão de momentos que compõem a existência superficial dos seres e das coisas e que os reveste de aparências cambiantes e efêmeras, pode-se buscar um caráter mais verdadeiro, mais essencial, que o artista utilizará para dar à realidade uma interpretação mais duradoura. (...) a atitude

¹⁵² *Idem*, p. 128.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 129.

em que os escultores mostram o modelo é sempre a que comporta maior desenvolvimento dos membros, a tensão mais forte dos músculos. Mas o movimento assim compreendido não corresponde a nada na natureza: quando o surpreendemos por meio de um instantâneo, a imagem daí resultante não nos recorda nada que já tenhamos visto.¹⁵⁴

O artista, então, se coloca um problema: ao mesmo tempo em que a arte deve ir além da aparência natural daquilo que ela se propõe a representar, ela não pode ser tão artificial a ponto de não suscitar no espectador nenhuma experiência vivida, nenhuma recordação. A solução apresentada por Matisse é ir além da sucessão de instantes que constituem a superficialidade das coisas e penetrar no que subjaz à aparência, traduzindo o que não se vê imediatamente: o que é duradouro. “Não me é possível copiar servilmente a natureza. Tenho de interpretá-la e submetê-la ao espírito do quadro. (...) Para mim tudo está na concepção.”¹⁵⁵ Uma mudança conceitual importante se opera nessa reflexão: de algo mais sensual (como a pintura de Gauguin ou Rousseau), ou altamente racionalizado (como a dos acadêmicos), a pintura passa a ser concebida intelectualmente na junção da sensação natural e do trabalho espiritual. A *reflexão* lenta e depurada – não só o devaneio poético – antecede a *realização*, afirmando a soberania respeitosa da arte em relação à reprodução subserviente da realidade sensível. Essa *reflexão*, inicialmente, não se quer teórica (no sentido filosófico-científico do termo), mas pessoal. Visa, com isso, reafirmar a autonomia recém-conquistada do artista em relação às instituições.

A escolha de minhas cores não repousa em nenhuma teoria científica: baseia-se na observação, no sentimento, na experiência de minha sensibilidade. Inspirando-se em certas páginas de Delacroix, um artista como Signac se preocupa com as complementares, e o conhecimento teórico delas o levará a empregar, aqui ou ali, este ou aquele tom. Quanto a mim, procuro simplesmente empregar cores que expressem a minha sensação.¹⁵⁶

No entanto, essas reflexões aparentemente despreziosas – “se acha que todas essas minhas reflexões podem ser úteis a alguém, faça com esta carta o que lhe parecer melhor...”¹⁵⁷ – e pessoais empregam com frequência, de modo consciente ou não, uma terminologia científica. No caso dos escritos de Matisse, é notável o uso corrente de termos semiológicos: “Os diferentes signos que emprego...”¹⁵⁸; “Uma obra deve trazer

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 129.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 130.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 131.

¹⁵⁷ MATISSE, Henri. A facilidade de pintar, 1948. In: CHIPP, *op. cit.* p.138.

¹⁵⁸ MATISSE, Henri. Notas de um pintor, 1908. In: CHIPP, *op. cit.* p. 130.

em si todo seu significado e impô-lo ao espectador antes mesmo que ele conheça seu tema”¹⁵⁹; ou ainda, nesse trecho:

Portanto o signo para o qual eu forjo uma imagem não tem nenhum valor a menos que cante com outros signos, que devo determinar no curso de minha invenção e que são absolutamente particulares a essa invenção. O signo é determinado no momento em que eu o emprego e para o objeto do qual ele deve participar. Eis por que não posso determinar antecipadamente signos que nunca mudem e que seria como uma escrita: isso paralisaria a liberdade da minha invenção.¹⁶⁰

De algum modo, o pintor desenvolve uma espécie de “ciência dos signos”, mas, paradoxalmente, uma ciência particular, que não se quer universal, pois se sabe submetida aos desígnios da invenção pessoal. A complexificação da reflexão, por vezes, leva os artistas a se aproximarem da ciência e de outras formas de pensamento que possam ajudá-los a se expressarem.

Mas voltando à relação, tanto da obra, quanto do artista, com os meios de comunicação, gostaríamos ainda de sublinhar que, no caso de Matisse, ela é ao mesmo tempo cordial e agressiva, como se o jogo mediático – a crítica, a resposta a ela e o burburinho que tudo isso vai gerando – já estivesse ficando mais claro para o artista, que percebe nitidamente sua inevitabilidade e desenvolve maneiras próprias de jogar, ora se impondo, ora querendo compreensão.

Sempre busquei ser compreendido, e, quando via minha obra deturpada pelos críticos e confrades, dava-lhes razão achando que não fora suficientemente claro para ser compreendido. Esse sentimento permitiu-me trabalhar a vida inteira sem ódio e mesmo sem amargura para com as críticas, viessem de onde viessem, contando apenas com a clareza da expressão de minha obra para alcançar o meu objetivo. O ódio, o rancor e o espírito de vingança constituem um fardo que o artista não pode carregar. Seu caminho é difícil demais e ele deve expurgar seu espírito de tudo o que poderia sobrecarregá-lo.¹⁶¹

Ora simplesmente ironizando a futilidade da crítica.

Um artista só tem a ganhar quando lhe dão informações sobre ele mesmo, e felicito-me por ter ficado sabendo qual era meu ponto fraco. M. Peladan, na *Revue Hebdomadaire*, reprova certo número de pintores, entre os quais sou forçado a incluir-me, por se fazerem chamar “*fauves*” e no entanto se vestirem como todo mundo, de tal modo que não se distinguem dos chefes de seção das grandes lojas. O gênio se prende a tão pouco? Se se trata apenas de mim, que M. Peladan se tranqüilize: amanhã me denominarei Sar e me vestirei como necromante.¹⁶²

¹⁵⁹ *Idem*, p. 131.

¹⁶⁰ MATISSE, Henri. Testemunho, 1952. In: CHIPP, *op. cit.* p. 140.

¹⁶¹ *Idem*, p. 140.

¹⁶² MATISSE, Henri. Notas de um pintor, 1908. In: CHIPP, *op. cit.* p. 132-133.

A *reflexão* aqui confirma a altivez do artista em relação à crítica e ao público e se desenvolve no sentido de pensar o destino do pintor. Contudo, ao lado dessa altivez, ainda subsiste uma preocupação quanto à maneira com que o público irá receber a obra, já bastante despojada; principalmente o público especializado – a crítica e os jovens pintores. “Como interpretarão eles a impressão de aparente facilidade que lhes produzirá uma visão geral e rápida, e até mesmo superficial, de minhas pinturas e desenhos?”¹⁶³ É o mesmo misto de preocupação e desdém que afligia Gauguin, com sua “falta” de técnica, isto é, com sua técnica individual, cambiante como seu humor, não institucionalizada. Matisse, porém, se dá o trabalho de explicar toda preparação intelectual e mesmo metodológica que há por trás de tanta simplicidade, justificando, inclusive, o emprego de técnicas não tradicionais, como a *découpage*, na realização de suas pinturas.

Afirma-se, com tudo isso, uma tendência que já entre os simbolistas vinha se esboçando: mais do que o respeito a uma tradição artística (religiosa ou científica, mas institucional) importa a obra e o que ela representa como processo criativo do artista, fundamentado em sua visão de mundo e dos problemas colocados pela arte. Visão esta por vezes tão ferina quanto a do ciclista-pintor Maurice de Vlaminck:

Nunca vou ao museu. Fujo do seu odor, de sua monotonia e de sua severidade. (...) Não tenho de agradar a ninguém, a não ser eu mesmo. (...) A ciência me dá dor de dente. (...) Detesto a palavra “clássico” no sentido em que o público a emprega. (...) A “pintura”, caro amigo, é bem mais difícil e bem mais tola que tudo isso. (...) Adoro crianças. P.S. – Não confundir cozinha com farmácia.¹⁶⁴

4.4. A reflexão abstrata

Concomitante à liberação feroz das garras de uma arte institucional, surge um movimento antagônico, de institucionalização e normatização, pelos próprios artistas (independentemente dos estetas), de uma arte nova, liberta dos paradigmas naturalistas. Difícil até mesmo começar, tamanha riqueza aqui encontrada. A *reflexão* ganha uma exuberância ímpar nas mãos de Emil Nolde, Wassily Kandinsky, Oskar Kokoschka, Ernst Ludwig Kirchner, Franz Marc, Paul Klee e Max Beckmann. Os pensamentos desses artistas constituem uma teoria na medida em que eles exploram e expõem de

¹⁶³ MATISSE, Henri. A facilidade de pintar, 1948. In: CHIPP, *op. cit.* p. 137.

¹⁶⁴ VLAMINCK, Maurice de. Carta-prefácio. In: CHIPP, *op. cit.* p. 141-142.

modo sistemático a consciência que têm do seu processo criativo, de seus métodos, de suas motivações e, como já vinha acontecendo, de sua visão de aspectos do mundo.

O meio de comunicação predileto desses artistas – o livro – indica o grau de intensidade teórica que corresponde às suas reflexões. Não se trata mais de escrever por romantismo, por provocação, para responder a uma crítica, para fortalecer a rebeldia ou por vontade de participar de um debate público sobre arte que tem lugar nos periódicos – revistas e jornais – especializados, mas de escrever a fim de consolidar uma perspectiva ou um conjunto de questões relativas aos problemas da arte. O livro, como vimos, é um meio de comunicação-instrumento, fruto de uma necessidade de comunicação longamente acalentada por parte do autor, diferentemente do jornal e da revista, meios de comunicação-máquina, estimulados do exterior – pela periodicidade, pelo público leitor. Escrever um livro-texto implica um envolvimento maior com a reflexão e conformação em linguagem escrita desta reflexão; implica, portanto, uma disciplina de outra ordem que a da escrita eventual e assistemática.

Inicialmente, encontramos uma autobiografia: a de Emil Nolde (1867-1956), membro da *Brücke* (Ponte) – grupo de “pintores alemães que se reuniram em Dresden, em 1905, para aglutinar suas forças num movimento voltado para uma forma de arte vital e revolucionária.”¹⁶⁵ Imbuído da mística cristã, Nolde reflete sobre a Bíblia, os ensinamentos do Messias, as megalomaniias humanas, a força benfazeja da fé na realização artística, as limitações do saber científico e a necessidade inexplicável da arte. “Sem nenhuma intenção, conhecimento ou reflexão, eu cedera a um desejo irresistível de representar a espiritualidade, a religião e a interioridade profundas.”¹⁶⁶ Uma autobiografia não é, em muitos casos, uma romantização de si mesmo, uma idealização da própria história, uma forma de auto-promoção, de auto-reconhecimento e de auto-institucionalização? Será que quem escreve uma autobiografia está consciente da importância que tem, como indivíduo, para a história, ou quer se fazer passar por alguém importante para essa história? Quem se acha um homem comum, qualquer, escreve uma auto-biografia?

De todo modo, o que interessa para nós é que a relação estabelecida pelos pintores, de um modo geral, com os meios de comunicação foi tal que o discurso anti-

¹⁶⁵ CHIPP, *op. cit.* p. 122.

¹⁶⁶ NOLDE, Emil. Anos de luta. In: CHIPP, *op. cit.* p. 144.

institucional deu lugar a uma voz institucionalizante. Se, num primeiro momento – ilustrado pelas reflexões intimista, crítica e feroz – os pintores, através de cartas e artigos publicados em revistas e jornais, combateram a arte institucional (o cânone a ser imitado, o modelo acadêmico – romântico, realista e naturalista), agora que querem passar a modelo e servir de exemplo a ser seguido pelos novos artistas, usam o livro – meio de comunicação mais antigo e institucionalizado que os demais impressos. A reflexão aqui visa dar uma certa concreção conceitual (teológica, filosófica ou científica) e instituir o que de modo incipiente vinha se esboçando: uma arte mais espiritual e abstrata que as anteriores.

Além de ter escrito sua autobiografia, Nolde trabalhava ainda em um livro que nunca chegou a ser concluído – “Manifestações artísticas dos povos primitivos”. E trabalhava do seguinte modo, aparentemente acidental: “Ao acaso, ia lançando no papel frases que seriam utilizadas para a introdução.”¹⁶⁷ Sendo que as frases iam de questões ligadas à história da arte às características da época vigente. No trecho reproduzido abaixo, vemos *reflexões* a respeito do espaço oficial de armazenamento e *difusão* de arte, o museu; sobre a abertura desse espaço a outras artes (de outros períodos históricos e lugares); sobre a difícil distinção entre arte, ciência e tecnologia; e, finalmente, de especial interesse para nós, sobre um traço que já vinha se manifestando em Matisse, e que se torna típico de muitas criações modernas, principalmente no desenho gráfico: a reflexão dirigida ou esboço, que problematiza a obra a ser realizada e prepara mentalmente os detalhes de sua realização. Esse tipo de processo criativo – racionalizado – contrasta com a criação mais espontânea, onde a obra não é tão pré-meditada, mas origina-se do contato direto e prazeroso com a matéria, como ocorre com os primitivos e com os artistas intuitivos.

Nossos museus estão se tornando maiores e mais cheios e se multiplicam rapidamente. Não sou amigo dessas aglomerações que nos sufocam com seu peso. Uma reação contra o exagero de coleções certamente logo se fará sentir.

Não há muito tempo, apenas a arte de alguns períodos era considerada suficientemente madura para ser exposta em museus. Mas a elas veio acrescentar-se a arte dos copistas, a arte dos primeiros períodos do cristianismo, cerâmica e vasos gregos, arte islâmica e persa. No entanto, por que as artes indiana, chinesa e javanesa continuam a ser atribuídas ao âmbito da ciência e da tecnologia? E por que não é devidamente valorizada como tal a arte dos povos primitivos?

¹⁶⁷ *Idem*, p. 148.

Como se explica o fato de nós, artistas, apreciarmos tanto as primeiras manifestações dos povos primitivos?

Uma característica de nossa época é o fato de cada objeto de cerâmica, cada ornamento, cada utensílio e cada peça do vestuário precisarem ser esboçados primeiramente no papel. Com o material na mão, surgem entre os dedos as obras dos povos primitivos. A vontade que se exterioriza é o prazer e o amor do ato de fazer. A absoluta espontaneidade, a expressão intensa, freqüentemente grotesca, da energia e da vida em suas mais variadas formas – talvez seja isso que nela nos agrade.¹⁶⁸

Encontramos aí o tom intimista dos pós-impressionistas, a postura crítica dos simbolistas, a ferocidade dos *fauves* e a autonomia de quem se interessa pelas forças expressivas, quaisquer que sejam elas, desde que exteriorizem a vontade do sujeito criador. Temos também neste texto um testemunho claro da transformação pela qual está passando a arte, ou pelo menos a arte enquanto instituição social: se antes era coisa rara e bem definida, especialmente madura e restrita, agora é coisa variada e abundante, confundindo-se muitas vezes com o exótico, o científico e o tecnológico. Não sabemos até que ponto os meios de comunicação estão implicados nessa transformação, mas sabemos como o artista as percebe (rejeitando a nova ordem industrial e questionando a arte institucional, a que pode entrar nos museus) porque agora é ele quem escreve, é ele – e não o esteta, nem o historiador – quem lança mão da pena e produz um livro. É ele quem se sente artista e escreve sua história.

Nolde, considerado o mais velho dos expressionistas, exprime ainda sua percepção de como um público – composto por familiares, camponeses e, eventualmente, cidadãos – *frui* sua pintura. Ele realça o contraste já sublinhado por outros pintores (Gauguin, por exemplo) entre o primitivo e o civilizado, e prefere aquele a este.

Os efeitos de minha arte sobre as pessoas simples eram sempre muito gratificantes; mesmo os quadros mais complexos e profundos pouco a pouco lhes iam parecendo evidentes. Só com os civilizados, corrompidos pelo brilho superficial da cidade, é que costumavam surgir problemas. Sua visão era diferente. Não levou muito tempo para que eu ouvisse palavras como “escárnio” e “blasfêmia” aplicadas abertamente aos meus quadros.¹⁶⁹

Ao lado dessas reflexões autobiográficas, que mergulham nos problemas da expressão, temos uma outra mais formal e mais ambiciosa. Diferentemente de Nolde, Kandinsky escreve como teórico, esclarecendo categoricamente questões da arte. Sua reflexão é sistemática, científica na medida do possível (por exemplo, quando voltada

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 148-149.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 147.

para os elementos da pintura, principalmente a cor) e filosófica – quando voltada para o artista e sua necessidade interior, para a psicologia do espectador, a percepção visual, a cognição, o crítico e a arte de modo geral. O livro¹⁷⁰ mais uma vez é o meio de comunicação escolhido para desenvolvê-la em detalhes e expô-la.

(...) Num estágio posterior da evolução, porém, tal efeito elementar [da cor] dá origem a outro, mais penetrante, que provoca um abalo interior. Nesse caso verifica-se o segundo resultado básico da observação da cor, ou seja, seu efeito *psíquico*. Aqui se revela a força psíquica da cor, que provoca uma vibração espiritual. E a primeira força psíquica elementar torna-se então um caminho através do qual a cor chega à alma.¹⁷¹

Em suas *reflexões* encontramos a confirmação da pluralidade legítima das formas de arte e suas técnicas, temas, materiais e obras. O Cavaleiro Azul – *Der Blaue Reiter*, codinome de Kandinsky –, ao mesmo tempo em que busca e estabelece leis essenciais à arte da pintura, postulando os princípios de cada elemento pictórico, sublinha a impossibilidade de se determinar regras gerais válidas indistintamente em qualquer situação. O importante é que a pintura seja um prolongamento da vida interior do artista, que saberá escolher e trabalhar os meios mais propícios à sua expressão. “A matéria aqui é uma despensa, da qual o espírito escolhe o que lhe é especificamente *necessário* – como faz o cozinheiro.”¹⁷² Por isso, muitas vezes crianças e pintores sem formação acadêmica (sem conceitos pré-formados, treinos exaustivos, atavismos e desenhos insípidos) realizam sem saber obras de grande valor artístico, mas de pouco reconhecimento público – as pessoas tendem a não ver isso como arte. Tal valor reside na intensidade da força espiritual que anima e conforma a matéria e na adequação dos meios organizados para expressá-la.¹⁷³

Os sentidos da arte só podem ser, por conseguinte, muitos. Aquilo que vários artistas vinham dizendo para garantir individualmente sua *realização* artística, qualquer que fosse ela, agora ganha uma teoria no texto de Kandinsky.

A forma é a expressão exterior do conteúdo interior.
Assim, não se deve transformar a forma em uma deidade. E a luta pela forma deveria se estender apenas até o ponto em que ela pode servir como meio de expressão para a ressonância interior. Por isso não se deve buscar a salvação em *uma* forma.

¹⁷⁰ KANDINSKY, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst* (Do espiritual na arte). Munique: R. Piper, 1912.

¹⁷¹ KANDINSKY, Wassily. O efeito da cor, 1911. In: CHIPP, *op. cit.* p. 152.

¹⁷² KANDINSKY, Wassily. Sobre a questão da forma, 1912. In: CHIPP, *op. cit.* p. 154.

¹⁷³ Cf. KANDINSKY, Wassily. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Paris: Denoël, 1989, p. 68.

Essa afirmação deve ser entendida corretamente. Cada artista (isto é, artista criador, e não aquele que “sente” o que outros sentiram) considera o seu meio de expressão (ou seja, a sua forma) o melhor. Uma vez que tal meio incorpora melhor aquilo que ele, artista, se sente no dever de proclamar. Frequentemente, porém, a conclusão errônea que se tira daí é que tal meio de expressão também é, ou deveria ser, o melhor para os demais artistas.

Visto que a forma nada mais é que a expressão do conteúdo, e visto que o conteúdo difere em cada artista, *torna-se claro que pode haver em uma mesma época diferentes formas, que são igualmente válidas. A necessidade gera a forma.* As profundezas abissais são habitadas por peixes desprovidos de olhos. O elefante tem uma tromba. O camaleão muda de cor, e assim por diante.

Portanto o espírito de cada artista se espelha na forma. A forma traz o selo da *personalidade*.¹⁷⁴

Tudo isso prepara o argumento principal: “(...) de um modo geral, o mais importante não é a forma (a matéria), mas o conteúdo (o espírito).”¹⁷⁵ Desse modo, muitas questões, sem dúvida ligadas aos problemas da *realização* (conformação) da obra de arte, deságuam em outro problema, que não escapava à reflexão de Kandinsky: o da *fruição*.

Nesse sentido, “o posicionamento a adotar em face de uma obra é o de permitir que a forma atue sobre a alma. E, através dela, o conteúdo (o espírito, a ressonância interior). Do contrário, a tendência é elevar o relativo à categoria de absoluto.”¹⁷⁶ Cabe, portanto, ao público (e ao indivíduo) saber *fruir*, sentir o quadro, observando as sensações que ele lhe provoca – tarefa à qual ele ainda não está capacitado.

Na hora atual, o espectador é raramente capaz de ressentir tais vibrações. Ele procura na obra de arte ou bem uma simples imitação da natureza que pode servir a fins práticos (retrato no sentido mais banal da palavra, etc) ou uma imitação da natureza comportando uma interpretação, uma pintura « impressionista », ou enfim estados de alma disfarçados sob as formas naturais (aquilo que a gente chama ambiência)¹⁷⁷

Por outro lado, cabe ao artista dosar três elementos que inevitavelmente marcam toda obra: personalidade, estilo e nacionalismo.

(...) é supérfluo e prejudicial o pretender enfatizar apenas um desses elementos. Tal como hoje muitos se empenham em cultivar o elemento nacional, enquanto outros, por sua vez, procuram concentrar seus esforços no estilo, há bem pouco tempo se cultuava particularmente a personalidade (o indivíduo).¹⁷⁸

¹⁷⁴ KANDINSKY, Wassily. Sobre a questão da forma, 1912. In: CHIPP, *op. cit.* p. 156.

¹⁷⁵ *Idem*, p. 157.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 157.

¹⁷⁷ KANDINSKY, Wassily. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Paris: Denoël, 1989, p. 54.

¹⁷⁸ KANDINSKY, Wassily. Sobre a questão da forma, 1912. In: CHIPP, *op. cit.* p. 156.

O tom é nitidamente reflexivo: revela uma visão abrangente, como que distanciada da realidade, mas efetivamente nela imersa, e por isso capaz de perceber e acolher sua variedade. Nisso o texto do artista se diferencia do texto do teórico propriamente dito (esteta ou historiador). Ao mesmo tempo, já se faz sentir uma nítida diferença em relação aos textos e reflexões de Gauguin, Van Gogh, Cézanne, Matisse: Kandinsky em momento algum se desculpa por sua escrita de pintor, como esses colegas. Ele toma a palavra como meio de investigação do mundo da arte, ou seja, pensa com a linguagem escrita visando gerar conhecimento, ciência. Seu texto é pouco especulativo. É certo. As idéias centrais são destacadas e elaboradas cuidadosamente. Ele não busca apoio em outros teóricos, raramente cita terceiros, às vezes menciona alguém para ilustrar uma idéia. “Henri Rousseau abriu caminho para as novas possibilidades da simplicidade. Esse aspecto de seu talento multifacetado é para nós, por ora, o de maior valor.”¹⁷⁹ Concentra-se em desenvolver seu raciocínio com coerência e generosidade, pontuando questões cruciais à visão da arte que vai assim construindo.

Reflete então sobre os sentimentos (do bem, do mal – a mão negra, o raio branco), a liberdade, os meios de expressão, a correspondência das artes (música e pintura) e das sensações (cores, sons, odores, tatos, sabores), o realismo e a abstração, a letra, os signos, a finalidade. Um bom exemplo é o trecho sub-escrito:

Mas enquanto esta ou aquela linha [o travessão] permanecem no livro, a finalidade prático-funcional não pode ser definitivamente eliminada. Agora, transportemos a mesma linha para um meio em que a finalidade prático-funcional pode ser totalmente eliminada. Por exemplo, para uma tela. Na medida em que o observador (ele não é mais um leitor) considera a linha sobre a tela como um meio de limitar um objeto, ele se subordina, também neste caso, ao elemento prático-funcional. Mas, no momento em que diz para si mesmo que o objeto prático no quadro desempenhava um papel quase sempre casual, e não puramente pictórico, e que por vezes a linha tinha um significado exclusiva e puramente pictórico, nesse momento a alma do observador está madura para sentir *a pura ressonância interior* dessa linha.¹⁸⁰

Não se trata de uma *comunicação*, digamos assim, feita para um diário, para um amigo, para uma ocasião, para um catálogo. Trata-se de uma formulação teórica dirigida a um público especializado. O artista se assume autor – autor-artista, senhor do que diz. “Tocamos aqui nesses grandes problemas de passagem. Tudo o que o leitor tem a fazer

¹⁷⁹ *Idem*, p. 167.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 163.

é absorver-se mais nestas questões; em seguida, por exemplo, o elemento misterioso, irresistivelmente sedutor desta última conclusão surgirá por si mesmo.”¹⁸¹

Dada a substancialidade de sua teoria, até poderíamos traçar paralelos entre ela e a Semiologia, ou a filosofia de Schleiermacher, pela abordagem da *fruição* – onde o espectador se faz artista, co-autor da obra de arte. Mas seria em vão, já que a beleza e a particularidade do pensamento de Kandinsky estão justamente em condensar-se nas potencialidades do artista (tanto o *realizador*, quanto o *fruidor*) e da arte (obras e história), criando para ambos referências fertilizadoras. Ele, inclusive, não se vê como teórico; segundo ele mesmo diz, sua vida é muito semelhante à da criança.

Em relação à crítica, o tom é de advertência e ensinamento.

(...) Nunca se deve acreditar em um teórico (historiador da arte, crítico, etc) quando ele afirma que descobriu na obra algum erro objetivo.

A única coisa que o teórico pode asseverar justificadamente é que até agora ele não está familiarizado com esta ou aquela aplicação do meio. E os teóricos que partindo da análise de formas já existentes, desaprovam ou elogiam uma obra, são os enganadores mais prejudiciais, pois formam um muro entre a obra e o observador ingênuo.

Deste ponto de vista (que infelizmente é quase sempre o único possível), o crítico de arte é o pior inimigo da arte.

O crítico ideal, portanto, não seria o crítico que tentaria descobrir os “erros”, “aberrações”, “ignorâncias” e “plágios”, etc, mas aquele que procuraria sentir que tipo de efeito esta ou aquela forma produz internamente para em seguida comunicar ao público, de maneira expressiva, sua experiência total.

Aqui naturalmente o crítico deveria ter uma alma poética, pois o poeta precisa sentir objetivamente para, de forma subjetiva, dar corpo ao seu sentimento. Ou seja, o crítico precisaria possuir força criativa.¹⁸²

O crítico, longe de ser um especialista de conhecimentos históricos, estéticos ou técnicos relativos à arte, deveria ser um especialista da *fruição* poética (criadora, livre, ingênua, desprovida de preconceitos, atenta em entrar em sintonia com a obra, sentindo-a em sua plenitude), e da *comunicação*, já que transformaria essas sensações íntimas e únicas em linguagem verbal. Ao indivíduo ou público leigo caberia postura semelhante, a *fruição criativa*.

Para um outro nome importante dessa época, Oscar Kokoschka, a reflexão escrita também ocupa lugar de destaque. Ensaísta, dramaturgo, conferencista e ativo colaborador da revista expressionista *Der Sturm*, em Berlim, o pintor e artista gráfico também se vê às voltas com os problemas da alma, da consciência, da imaginação e da

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 163.

¹⁸² *Ibidem*, p. 164-165.

palavra. Sua reflexão, contudo, é bem mais filosófica que científica, beirando o misticismo.

(...) devemos ouvir com toda atenção a voz que vem de dentro, e esforçar-nos por atravessar as sombras das palavras até nos acercarmos de sua fonte: “ali o Verbo se fez carne e habitou entre nós”; e a fonte interna logo se liberta das palavras, de maneira ora violenta, ora febril, dentro das quais vive como que um encanto: “Aconteceu comigo segundo o Verbo.”

E por estarmos em condições, graças à nossa coerência conflitante, de receber essa essência mágica como pensamento, intuição e relação; por vermos todos os dias que as essências se confundem umas com as outras no que vive, no que ensina, no que deseja e no que não quer, assim tudo o que existe no mundo, tudo o que é comunicado, tudo o que se faz sentir por sua própria força plástica, tudo está contido na consciência e na vida e, como uma essência superior, se resguarda da extinção.¹⁸³

Kokoschka não tem, como Kandinsky, a ambição de organizar objetivamente um sistema de pensamento voltado para questões estéticas, técnicas e metodológicas. Dá livre vazão a suas idéias sobre a natureza das visões e a consciência do artista. Os meios de expressão não são discutidos, sequer são mencionados. É a força do texto e das obras de Kokoschka que conferem valor às suas reflexões, mais do que sua fraca consistência teórica – explicável, pois o artista não se propõe a construir uma teoria.

Deve ser sublinhado que Kokoschka, assim como Gauguin, abre seu pensamento para questões que extrapolam o âmbito exclusivo da arte. Assim como o artista vai deixando de ser um especialista da representação, sua reflexão deixa de se restringir aos problemas específicos dessa representação para se voltar a questões existenciais e aos meandros da imaginação. Por sair da linha, quer dizer, por fugir ao que era tradicionalmente esperado do artista, sente necessidade de comunicar suas razões e visões da arte.

Diferente e digno de análise é o caso de Ernst Ludwig Kirchner, que escreve e publica uma crônica não autorizada sobre o grupo da *Brücke*, supostamente causando sua dissolução – *Chronik der Brücke*, 1916, que teve alguns exemplares impressos, particularmente, em Berlim.

Durante os oito anos de existência do grupo, os artistas da *Brücke* dividiram seus ateliês, realizaram várias exposições, lançaram e publicaram álbuns. Cumprida a sua função, e após a separação dos artistas (que se transferiram para Berlim), a *Brücke* desapareceu. A *Chronik* de Kirchner, não autorizada pelos outros artistas e nunca submetida ao seu parecer, constitui a causa imediata da dissolução do grupo.¹⁸⁴

¹⁸³ KOKOSCHKA, Oscar. Da natureza das visões, 1912. In: CHIPP, *op. cit.* p. 171-172.

¹⁸⁴ CHIPP, *op. cit.* p. 123.

A crônica “da ponte” é mais descritiva que reflexiva, limitando-se a comentar a dinâmica de trabalho de pintores próximos, reunidos sob a alcunha da *Brücke*, suas principais técnicas – xilo e litogravura –, estudos de nu ao ar livre, compartilhamento de experiências, apoio e inspiração mútua, interesses, referências artísticas (como a escultura africana, os mestres medievais, etc) e a participação desses pintores no cenário artístico (exposições, ateliês, álbuns e salões) de Dresden e Berlim, à época. O que acontece aqui é que falta ao texto legitimidade: ele existe mais que a coisa a qual se refere, como se o grupo, enquanto instituição, fosse uma ficção forjada por Kirshner que, não obstante, lhe dá um peso e um valor, não só exagerados, como altamente pretensiosos, justamente no momento em que o grupo vai deixando de existir.

Para nós, contudo, cumpre assinalar nesse caso como a forma de comunicação – a crônica descritiva do grupo – se sobrepôs ao próprio grupo, enquanto realidade viva, a fim de lhe garantir um lugar no cenário artístico mediático. Sintomaticamente, assim que o grupo passa a existir em forma de comunicação textual, ele deixa de existir realmente – os artistas que compunham o grupo se separam.

A maior parte dos membros da *Brücke* estava agora em Berlim. Mesmo ali, o grupo havia mantido seu caráter intrínseco. De sua coerência interna irradiavam-se sobre a moderna produção artística de toda a Alemanha os novos valores da criação artística. Não influenciado pelas correntes contemporâneas – cubismo, futurismo, etc –, o grupo lutava por uma “cultura humana”, que seria “o solo de uma arte verdadeira”. A tais esforços deve o grupo *Brücke* sua atual posição no cenário artístico.¹⁸⁵

Enfim, tendo ou não sido a causa da dissolução do grupo, o papel que a publicação desempenha é notável. Ela marca uma inversão de interesses da parte do artista: o público conta mais que os colegas próximos; marca uma inversão de valores disfarçada na expressão “cultura humana”. O artista que supostamente luta por uma “cultura humana”, ao publicar, à revelia do grupo, a *história* do grupo, fere esta cultura em prol de uma outra, a cultura mediática. Esta publicação não autorizada marca ainda a luta por um lugar distinto e nobre, verdadeiro, livre da influência de outros pintores contemporâneos.

Por mais que volta e meia tenha havido rixas e desafetos entre os artistas de todos os tempos (o que é próprio da natureza humana), o posicionamento contrário declarado em relação a outras práticas artísticas da mesma época indica uma

¹⁸⁵ KIRSHNER, Ernst L. Chronik der Brücke, 1916. In: CHIPP, *op. cit.* p. 178.

animosidade cujo tom desloca o de Kandinsky, por exemplo, que fala de várias formas de arte, cada qual com suas características e vocações estéticas. O tom de Kirchner não é o de quem reflete teoricamente, de quem tem uma visão panorâmica e profunda da arte, mas o de quem está inserido no problema, esforçando-se para fazer valer a sua visão particular, recusando influências que talvez fossem valiosas. Ele briga por um lugar no cenário artístico e o faz por meio de uma publicação, indicando com isso que o cenário artístico já é, à época, construído no espaço público dos meios de comunicação – a atualidade. É nesse espaço que “os novos valores da criação artística” vão buscar sua institucionalização. O pressentimento dessa institucionalização como uma necessidade de sobrevivência e de supra-vivência (para além do tempo de vida do grupo) pode explicar a agressividade de Kirchner e o que o faz agir à revelia dos colegas.

Pois a instituição é, por vezes, mais antiga do que a atitude psicológica que a explica e a motiva; frequentemente, o significado ou o sentimento que lhe está ligado não é mais do que uma racionalização *post facto*. Ao se considerar a discrepância entre a natureza de uma instituição e as justificações da sua existência, deve ter-se em mente que as conseqüências de qualquer acontecimento são incalculáveis e que o seu significado se vai alterando à medida que o tempo passa.¹⁸⁶

O grupo *der Brücke* não queria se deixar fixar na forma institucional, na forma de uma crônica publicada, na *Chronick der Brücke*. Exceto Kirchner, os demais artistas talvez não quisessem antecipar o fim do grupo, atribuindo-lhe significados e sentimentos, fazendo de algo ainda vivo, algo passado, *post facto*. Queriam continuar vivendo suas pontes, sem maiores justificações. Será que a comunicação racionalizada de algo pulsante e despropositado como a vida (e como o que é vivido com intensidade, como a arte), ao mesmo tempo em que lhe garante certa duração maior que a do momento presente, não lhe rouba a beleza do incalculável?

Dois outros pintores expressionistas também publicam: Franz Marc escreve um livro de aforismos e Paul Klee, uma Teoria da arte moderna.¹⁸⁷ Com eles, na esteira de Kandinsky, fica claro que um meio de comunicação íntima e criticamente testado por artistas anteriores, a escrita, agora é abraçado e vivido como maneira de refletir a fundo sobre os problemas da arte e da criação artística. Esses pintores não escrevem apenas para si e para os seus amigos, inimigos e críticos, mas para um meio de comunicação já

¹⁸⁶ HAUSER, *op. cit.* p. 165.

¹⁸⁷ Cf. KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël, 1985.

familiarizado à filosofia, à ciência e à literatura; eles escrevem para um livro imaginário, escrevem por necessidade – sentem-se intimamente obrigados ou impelidos a escrever. Eles vislumbram desde o começo um público diferenciado, um leitor interessado e a eternidade.

Mesmo sem ser desafiado, sinto-me obrigado a protestar contra o pensamento de que o leitor, partindo do fato de eu frequentemente ter retratado animais, possa chegar à conclusão injustificada de que nestas discussões eu esteja exatamente pensando em minhas obras. Entretanto, o problema está antes no fato de a insatisfação com minha própria criação ter me forçado a refletir sobre o assunto e a escrever estas linhas.¹⁸⁸

A *reflexão* assume com toda intensidade sua veia teórica. O pensamento parte para abstrações ligadas ao processo de subjetivação e transformação da matéria subjetiva, pessoal e individual em coisa concreta. Diferentes maneiras de ver (a dos bichos, a de outros povos), interpretar e expressar o espaço e os seres no espaço são discutidas por Marc, que conclui com a formulação de um problema.

Como um pintor precisa ser infinitamente mais sensível para pintar isso [“o curso sente”]! Os egípcios o fizeram. “A Rosa.” Manet a pintou. A rosa “floresce”. Quem pintou a “florescência” da rosa? Os índios. O predicado. (...)

Os cubistas foram os primeiros a não pintarem o espaço – o sujeito – mas “disseram algo” a respeito dele e reproduziram o seu predicado.

É típico de nossos melhores pintores evitarem a reprodução de temas vivos. Através de seu intelecto, eles tentam dar vida à assim chamada natureza-morta.

Reproduz-se o predicado da natureza-morta; a reprodução do predicado do tema vivo continua um problema a ser resolvido.¹⁸⁹

Franz Marc testa a novidade de sua proposta em relação à arte já existente, já institucionalizada – Manet e os egípcios. Usa o texto, a comunicação escrita, para refletir e para explicar de modo convincente o que sua *reflexão* a respeito da sua *realização* (sua obra) traz de novo à pintura. Não basta mais, para um artista como Marc, realizar uma pintura (nesse caso estilizada e não naturalista) e correr o risco de ser ridicularizado por supostamente não saber imitar bem a natureza. Ele precisa mostrar seu diferencial, como é “infinitamente mais sensível” (até milenar!) por pintar o predicado da coisa e não a coisa.

Além de ter esse caráter demonstrativo, o texto de Franz Marc chama a atenção, do ponto de vista comunicacional, por uma outra razão: a maneira poética, metafórica e irônica de formular uma *reflexão* séria. Nada mais há aqui daquela cerimônia e desajeito

¹⁸⁸ MARC, Franz. Como um cavalo vê o mundo? In: CHIPP, *op. cit.* p. 179.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 179.

ao lidar com a comunicação escrita. O pintor já está tão familiarizado com o texto e com o escrever que “brinca” de pensar com palavras, convidando o leitor a “brincar” de pensar.

Apanhei um pensamento estranho que pousou como uma borboleta na palma de minha mão: o pensamento de que um dia, há muito tempo, pessoas houve que, como desdobramentos de nós mesmos, amavam tal como nós as abstrações.

Em nossos museus de antropologia, isto parece pairar em silêncio e nos observar com olhos inquietantes.

Como pôde ser possível que tais objetos fossem produto de um desejo puro de ser abstrato? Como é possível conceberem-se tais pensamentos abstratos sem as novas possibilidades do pensamento abstrato de que dispomos hoje?

A vontade que nós, europeus, temos de obter a forma abstrata nada mais é do que o meio consciente, sequioso de ação, de que dispomos para fazer frente e revidar o sentimentalismo. Cada um daqueles primitivos, porém, não havia se deparado com o sentimentalismo quando se apaixonou pelo abstracionismo.¹⁹⁰

Franz Marc não se propõe a investigar o assunto. Formula questões (ou deixa que elas pousem em sua mão) cuja solução conhece; partilha-as, então, com um interlocutor imaginário – o leitor do seu livro de aforismos. Provavelmente construiu sua cultura sobre “os primitivos” através de leituras e visitas a museus. Suas abstrações só são possíveis porque ele possui tal cultura, adquirida por meio das informações disponibilizadas pelos espaços institucionalizados da arte e pelos meios de comunicação da época – livros, jornais, almanaques, revistas –, porque ele a possui e contenta-se com ela, sem querer averiguá-la, como faz o especialista ou cientista: antropólogo, etnólogo, psicólogo, etc. Franz Marc usa essa cultura como ponto de partida para especulações pontuais e filosóficas. O que o pintor quer, no fundo, é ir além dessa cultura e tocar o essencial.

Em meus aforismos, toquei a verdade por todos os lados sem, porém, nunca conseguir dizer aquilo que lhe é “particular”, o essencial (...) A contemplação, o retraimento puro, a consciência, as manteriam [as pessoas] afastadas da produção impura. Se medida com esta escala nobre, *muito pouco sobraría* de toda arte européia. O espírito dos séculos modernos, sedento de progresso, provou-se absolutamente hostil à arte com a qual sonhamos. “Só muito raramente a arte está ali presente.” Reflito muito sobre minha própria arte. (...) De tudo o que foi dito, você poderá concluir que estou reincidindo em um antigo erro, que estou apenas refletindo sobre a forma abstrata possível. Ao contrário: tento viver de acordo com o que sinto (...). Talvez nossos olhos europeus tenham envenenado e distorcido o mundo; por esta razão, sonho com uma nova Europa. Sem dúvida Kandinsky descobriu aquele ideal de verdade – por isso o admiro tanto. (...) Confio muito em meu instinto, na produção movida pelo instinto. (...) Sinto com frequência que tenho algo de misterioso, de muito feliz, dentro do bolso; algo que não devo

¹⁹⁰ MARC, Franz. Aforismos 1914-1915. In: CHIPP, *op. cit.* p.181-182.

olhar. Coloco a mão sobre o bolso e, de vez em quando, apalpo-o pelo lado de fora.¹⁹¹

A reflexão de Franz Marc busca uma essência, indica valores, considera a história de um povo e a verdade do indivíduo que a torna pública. A passagem acima é de uma carta dirigida ao “Caro L”, publicada no primeiro volume de seu livro, *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen* (Berlim: Cassirer, 1920). Guarda, portanto, o tom intimista dos pós-impressionistas, certa sinceridade, que não sabemos até onde é encenada. Reflete, igualmente, um olhar crítico ante a sociedade europeia e, por extensão, ante a civilização. Por outro lado, prolonga a doçura de Kandinsky e deságua em prosa literária: o abstrato se realiza na palavra.

Seu contemporâneo Klee também desenvolve, em seu Credo Criativo (*Schöpferische Konfession*. Berlim: Erch Reiss, 1920) e nos ensaios diversos de seu diário, idéias filosóficas. As proposições são assertivas, quase didáticas. Há muita clareza quanto ao caráter não-científico da arte.

A arte não é uma ciência que faz avançar passo a passo o esforço impessoal dos pesquisadores. Ao contrário, a arte vem do mundo da diferença: cada personalidade, uma vez seus meios de expressão em mãos, tem voz ao capítulo, e só devem se apagar os fracos procurando seu bem nas coisas acabadas em vez de os tirar deles mesmos.¹⁹²

Assim, o pintor reflete sobre o movimento, os elementos gráficos, as aventuras da imaginação criadora na construção do desenho; reflete sobre Deus, Lessing, a Antigüidade, as semelhanças da arte com a Criação. Klee escreve do que sabe, do que tem ciência, do que sua pintura o leva a saber. Investiga-se a si mesmo até apoderar-se da própria subjetividade. O sujeito liberado na reflexão crítica de Gauguin expressa aqui sua poética com suavidade kandinskyana. “Vamos adotar um plano topográfico e fazer uma pequena viagem à terra do conhecimento mais profundo. Transposto o ponto morto, o primeiro ato dinâmico (a linha).”¹⁹³ A *reflexão* se encaminha, então, de tal modo, com tanta poesia e método, a partir de uma base concreta – a *realização* de uma imagem pelo artista – que comunica um conhecimento, um conhecimento poético, expresso em um credo, guardando por isso o tom confessional e íntimo já visto em outros pintores.

¹⁹¹ MARC, Franz. Carta, 12 de abril de 1915. In: CHIPP, *op. cit.* p. 182-183.

¹⁹² KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël, 1985, p. 14.

¹⁹³ KLEE, Paul. Credo criativo, 1920. In: CHIPP, *op. cit.* p.183-184.

A esse credo vem se misturar a simplicidade de quem vislumbra falar para toda gente – o leitor abstrato do livro que ainda não existe. O conhecimento poético quer, através da escrita, transformar-se em teoria e se transforma. A reflexão abstrata ganha inflexão teórica, postulando sobre a *realização* da obra de arte, a percepção visual e os caminhos da *fruição*.

A obra de arte também é sobretudo gênese; ela nunca é vivenciada como produto.

Uma certa centelha, um impulso de transformar, se acende, transmite-se através da mão, espalha-se sobre a tela e sobre ela salta de volta, como brasa, fechando o círculo de onde se originou: de volta aos olhos e para além deles. Até mesmo a atividade básica exercida pelo observador é temporal. Ela conduz parte por parte até os olhos, e para enfocar alguma outra coisa precisa abandonar o que via antes.

Num dado momento, o observador pára de olhar e se afasta, como o artista.

Na obra de arte existem caminhos preparados para os olhos do espectador; olhos que tateiam como um animal pastando. (Na música – como se sabe – há canais de audição que levam ao ouvido; no teatro, ambas, audição e visão, são utilizadas.)

A obra pictórica surgiu do movimento; ela mesma é movimento registrado e é assimilada por movimento (pelos músculos dos olhos).¹⁹⁴

Como em Kandinsky (e, no campo da Estética, como em Schleiermacher), o fruidor é comparado ao artista, participa da construção da obra, sua *fruição* é ativa: ela dá início a um movimento, que vai do gesto fixado na tela pelo pintor aos olhos do espectador. Klee imagina o *animal* que frui a arte, o homem como ser que sintetiza sensações, mais do que como *ser cultural*, que fabrica sentidos. Por isso o detalhamento da atividade do observador: o movimento dos seus olhos, guiado pelos traços do pintor, bicho que fixa movimentos prenhes de sentido. Evidentemente, Klee preocupa-se com a significação da obra e, portanto, com o aspecto cultural da *fruição*, mas de modo indireto. Nesse sentido, sua reflexão teórica toma rumos mais filosóficos que científicos.

A introdução dos conceitos de bem e mal estabelece uma esfera moral. O mal não deve ser algo hostil, a triunfar e a nos envergonhar, mas uma força que, de um modo geral, participa da criação. Um co-fator influenciando na criação e na evolução. A simultaneidade do elemento masculino primitivo (mau, estimulante, passional) e do elemento feminino primitivo (bom, gerador, sereno) funciona como um estado de estabilidade ética.

A ele corresponde a simultânea fusão das formas, movimento e movimento contrário ou, em termos mais ingênuos, a fusão de opostos objetivos (em termos de colorido: emprego de opostos cromáticos desmembrados, como em Delaunay). Cada energia requer um complemento para conseguir obter um estado de repouso em si, acima do jogo de forças. A partir de elementos formais abstratos, cria-se por fim um cosmos formal independente da união

¹⁹⁴ *Idem*, p. 186.

de tais elementos em uma essência concreta ou de coisas abstratas como números e letras, o qual mantém em comum com a Criação o fato de que basta um sopro para transformar a expressão do religioso, ou a religião, em ação.¹⁹⁵

É curioso como nessa abstração Klee retoma sua preocupação original: a fixação do movimento. Começa por um tema filosófico, a ética e a moral, e passa a teorizar sobre o universo formal do pintor. Gera, com isso, uma cultura específica, propriamente filosófico-científico-artística, que explora a função teórico-abstrata do pintor, iniciada com Kandinsky. Essa cultura, uma vez transcrita em livro, vai ser denominada *teoria* – Teoria da arte moderna. O meio de comunicação, aqui, reforça o status de teoria à atividade reflexiva do artista. “A obra teórica de Paul Klee se reparte em dois grupos distintos: de uma parte os textos publicados em vida; de outra, a massa de notas e esquemas destinados ao seu ensino na célebre Bauhaus, depois na Academia de Düsseldorf.”¹⁹⁶ Voltamos a insistir na particularidade desse meio de comunicação – o livro – porque ele, publicado em vida ou não, altera a gravidade ou extensão do texto: amplia seu raio de ação.

Quando compilados em um livro, os textos de cartas, artigos, anotações ou diários ganham um peso que, isolados, ignoram. É como se o livro, já conformado aos moldes do texto filosófico, científico e literário, solicitasse do texto do pintor igual rigor, precisão e elegância, ou seja, solicitasse uma estrutura necessariamente teórica e, na ausência dela, lhe emprestasse sua própria tradição. A atividade especulativa e investigativa, como vimos, há muito tempo acompanha os artistas, manifestou-se nitidamente na Renascença e alastrou-se de modo informal, crítico e selvagem para outros setores da sociedade pela ação dos meios de comunicação de massa no raiar do século XX. Agora, a partir de pintores como Kandinsky e Klee, a reflexão filosófico-científica do artista anseia a sabedoria e seu lugar no universo mediático: as páginas dos livros. Ali se tem a sensação de escapar à ação do tempo, de também fixar, com outros meios que não os pictóricos, o que é passageiro (um pensamento profundo a respeito da arte pode ser passageiro), mas justamente fixá-lo, perpetuá-lo.

O livro é corriqueiramente considerado um meio nobre, destinado a eternizar seu conteúdo e seu autor, meio de elite, não mais porque são poucos os que têm acesso a ele

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 186-187.

¹⁹⁶ GONTHIER, Pierre-Henri. *Avant-propos*. In: KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël, 1985, p. 5.

(a indústria editorial já cuida de manter muitos leitores e conferir destaque social ao escritor, que assim aceita o baixo retorno financeiro da atividade), mas porque se coloca em uma outra esfera, a da alta cultura, a dos homens de letras, distintos da massa que lê jornais, ouve rádio e vai ao cinema. Nessa esfera, a arte também é alçada a um outro nível: ao nível de uma unidade acima das complicadas questões formais do pintor.

A arte assemelha-se à Criação. Cada obra de arte é um exemplo, assim como o elemento terrestre é um exemplo do cósmico.

A libertação dos elementos, seu agrupamento em subdivisões menores, o desmembramento e a reconstrução em um todo sob diversos aspectos ao mesmo tempo, a polifonia pictórica, a obtenção da estabilidade através de um equilíbrio de movimento, todas estas são complicadas questões formais, cruciais para se dominar o problema da forma, mas ainda não são arte em uma esfera mais elevada. Nesta esfera mais elevada, por detrás da pluralidade de sentidos, há um mistério derradeiro, e a luz do intelecto, lastimavelmente, se apaga.¹⁹⁷

No livro, as reflexões ganham peso de teoria. A teorização é, portanto, de certo modo, um efeito do meio, uma demanda introduzida pelo livro, assim como a novidade é uma demanda do jornal. Juntos, estes e outros meios vão formando uma cultura específica: a cultura da arte na atualidade. Cada comunicação escrita (dos artistas, dos críticos, do público...), uma vez publicada, se torna um acontecimento, cuja soma irá integrar uma instância da realidade da sociedade complexa, que paralelamente está se formando, e que designamos como *atualidade*. Nessa cultura – a da atualidade – na continuação de Kandinsky, de Klee, de Marc, etc, há espaço para *teorias da arte* formuladas por artistas e não mais só por estetas, críticos e historiadores da arte.

O artista, que foi aos poucos conquistando mecanismos de comunicar sua reflexão e, com ela, o venturoso mundo do conhecimento, antes permitido apenas aos filósofos e cientistas, vê sua conquista invadir o espaço mediático. Traça então, ali, uma trajetória ímpar, a fim de traduzir seu conhecimento poético em conhecimento teórico, escrito como discurso filosófico, científico e literário. É dessa forma, portanto, que o meio de comunicação empregado pode agir sobre a natureza do conhecimento produzido, determinando os princípios da tradução necessária, à arte emergente, da obra para o público, razão última da teorização. Um bom exemplo é o próprio título da compilação das reflexões de Klee: “Teoria da arte moderna”.

¹⁹⁷ KLEE, Paul. Credo criativo, 1920. In: CHIPP, *op. cit.* p. 188.

4.5. A reflexão conceitual

À leveza do indivíduo que se expõe sabiamente se contrapõe o esforço do grupo que, reunido em torno de um conceito, se faz acontecimento. O conceito é o cubo, mas poderia ser qualquer outro. A *reflexão* do artista vai se concentrar na *realização*, ora solitária, ora grupal, de princípios conceituais plástico-formais. A reflexão conceitual sinalizada pelo Cubismo leva a arte ao mundo das idéias complexas (diferentes das idéias profundas): a não-figuração, a figuração deformada, a forma suprema, geométrica, cúbica, a necessidade de recomposição da realidade. Os cubistas reafirmam a quebra dos padrões idealistas da arte acadêmica e da pintura em perspectiva e o artista, sem desertar totalmente o mundo exterior, mergulha nas aventuras da representação plástica, admira o exótico, a arte não-ocidental, a poesia, a geometria, as teorias científicas. Embora marginal, o artista-símbolo desse movimento, Pablo Picasso, dedica-se, exatamente, a pintar idéias/imagens complexas, multi-facetadas.

A relação da arte com os meios de comunicação se estreita, já que os artistas estão cada vez mais cômicos do efeito exercido pelos meios sobre a sociedade e, conseqüentemente, sobre a própria arte. Uns preparam-se para chegar ao público por meio da imprensa (explicando e teorizando a arte) e assim defender um espaço de sobrevivência grupal, outros parecem perceber algo de estranho no ar, algo suspeito no fato de terem que se explicar e agradar ou escandalizar o público; calam-se e pintam.

Os artistas e escritores que se reuniram, a partir de 1905, no estúdio de Picasso, o *Bateau Lavoir*, na ladeira de *Montmartre*, estavam intelectualmente bem equipados para formular explicações e teorias sobre o cubismo. Os defensores atuantes eram de dois tipos: os poetas-críticos, Apollinaire e Salmon; e os artistas, em particular Jean Metzinger, Albert Gleizes, Fernand Léger e Juan Gris. Os líderes do movimento, Picasso e Braque, foram praticamente os únicos artistas que não procuraram àquela época explicar o movimento.

Apollinaire e Salmon tinham em sua formação muitos elementos em comum, que os preparavam para os papéis de teóricos e historiadores do cubismo: eram ambos cultos e bem conhecidos nos círculos dos poetas simbolistas avançados, em particular o grupo *Vers et Prose*; eram, eles próprios, diretores de uma revista, *Le Festin d'Esope*; e eram ambos críticos de considerável influência durante os anos cruciais de 1908 a 1914.¹⁹⁸

Parece que a arte já não podia existir por existir; a sociedade que a abrigava obrigava-a a definir para si uma essência conceitual e histórica – daí a necessidade da teoria. É como se estivesse implícita a idéia de que não havia tanto problema em

¹⁹⁸ CHIPP, *op. cit.* p. 196.

abandonar a academia e sua rigidez, mas nada de deixar a arte solta, desabrigada, desinstitucionalizada. Nada de deixar a arte apelar sozinha para os sentidos (já bastante embotados pela razão industrial). A arte, nessa sociedade tecnológica, tem que ter um conceito e, se não é o acadêmico, que seja um outro, menos abstrato e individual que os que vinham se esboçando.

Portanto, no momento em que se libera de um modelo rigoroso de representação visual, velado pelas Escolas de Belas Artes, museus, salões, críticos, estetas, etc, o artista vê-se presa do discurso – da comunicação verbal – e, por tabela, de uma *reflexão* sistemática ou sistematizada por terceiros sobre seu conceito de arte, ou seja, sobre as idéias que guiam sua *realização*. A realização servil (para fins religiosos, místicos, estatais, cristãos, ideológicos, nacionais e sociais) ou glamourosa (para os colegas acadêmicos, virtuosos e grandes conhecedores da arte renascentista), dá lugar de vez à realização autônoma, mais livre, sim, mas desde que preste longos e inteligentes esclarecimentos.

Talvez isso que acontece aqui explique a agressividade instintiva e a vontade de seduzir a mídia dos primeiros pintores do século XX. Estes refletiam quando queriam, porque queriam, como queriam, para quem queriam (parentes, amigos, si mesmos). Se não quisessem, não refletiam, não falavam, não escreviam e, dramática consequência que ali já se fazia sentir, não expunham, não vendiam, não obtinham reconhecimento. Será que não obtiveram esse reconhecimento tardio justamente porque deixaram textos para trás, mostrando com palavras o que os sentidos de seus contemporâneos letrados e impresados já não podiam ver e sentir?

Para nos abrimos com palavras, olhos e ouvidos ao Cubismo, temos um livro trabalhado e re-trabalhado, oriundo de publicações em jornais, cuja mudança do título original é intrigante.

O livro de Apollinaire só foi publicado na primavera de 1913, tendo sofrido várias revisões, nas quais o cubismo ganhava destaque cada vez maior. O título original, *Meditations Esthétiques*, foi substituído por outro, *Les Peintres Cubistes*, e tornou-se um subtítulo. Trata-se, em parte, de uma coletânea de fragmentos de artigos de jornais e de *Soirées de Paris* e, em parte, de uma seção nova, sobre artistas individuais, onde se estabelece uma distinção entre quatro tipos de cubismo. Embora perdue o idealismo simbolista, particularmente em suas opiniões sobre a natureza, Apollinaire fala também de algumas técnicas plásticas avançadas, como a colagem. E seus *Calligrammes*, iniciados em 1914, representam uma tentativa de

construir poemas e até mesmo dispô-los na página impressa de acordo com os recursos formais do cubismo.¹⁹⁹

Por que o título original foi alterado? Teria sido por uma obrigação imposta pelo meio, uma exigência do editor conhecedor de seu público-leitor? Teria sido uma exigência interna da obra? O primeiro nome é geral e filosófico. O segundo, pontual e descritivo. A inversão que se opera é sintomática: o título original passa a sub-título; o específico é preferido ao genérico.

Mesmo ignorando a causa de tal alteração, podemos identificar o efeito que ela causa: de reiteração do movimento estético-artístico então em andamento. Esta reiteração não é gratuita – o nome confere identidade à coisa. Mesmo que os artistas ligados a um ideal cubista de arte se reunissem com frequência, dessem conferências e discutissem seu trabalho, ou seja, mesmo que a “coisa” existisse (um grupo que refletia conceitualmente sobre arte e realizava obras afins), ela ganha força quando é comunicada publicamente e, com o peso de um livro, busca explicar-se à sociedade por meio de seus porta-vozes (poetas, jornalistas e críticos) ou por meio do texto do próprio artista. O meio de comunicação desempenha, então, a partir do título, o papel de fermento: a “coisa” cresce uma vez nomeada, apresentada por escrito e discutida oralmente por segmentos da sociedade, especializados ou não. O que era conversa de entendidos vira assunto de toda a gente, cai “em bocas de matildes”. O que era necessidade de expressão e cultivo individual – a *realização* de obras de arte – vira matéria de jornais, livros, filmes, histórias de arte.

O artista reage do seguinte modo: ora comunica-se livremente, cuidando ele mesmo de escrever suas *reflexões* acerca da arte, ora silencia, como fez Picasso, concentrando-se na *realização* mais do que na *difusão* da sua obra.

Embora Picasso estivesse intimamente ligado a poetas e escritores durante toda a sua vida e houvesse escrito vários poemas e uma peça, escreveu apenas alguns textos muito curtos e raros sobre ele próprio. Nenhum desses textos trata de suas idéias sobre a arte. Para conhecê-las, temos de valer-nos de suas conversas informais com amigos próximos, ou das recordações destes. O primeiro texto de Picasso sobre arte data de 1923. Nessa época o cubismo já não existia como movimento (...). A exemplo dos próprios quadros, suas afirmações devem ser tomadas como reações a uma determinada situação ideológica, cujas condições precisas só em parte podemos conhecer. Elas surgem como comentários imaginativos e por vezes poéticos, ricos de associações e alusões em muitos níveis. Embora evitem

¹⁹⁹ *Idem*, p. 197.

sempre a explicação direta, são fragmentos que revelam aspectos pessoais da luta do artista.²⁰⁰

Mas Picasso era exceção.

A tendência do momento era refletir conceitualmente sobre a arte e sobre formas de representação generalizáveis, que pudessem constituir um estilo apreensível, mais do que sobre as formas de expressão do indivíduo único e singular. Havia uma demanda social latente para que a arte que deixara de ser coisa de acadêmicos fosse alguma coisa que pudesse ser definida e entendida por todos. Impressões pessoais, reflexões filosóficas, aforismos espirituosos, poesia ou leis específicas de composição visual podiam servir a um ou outro artista, ou a uma escola específica, com finalidades muito bem determinadas de formação de uma mão-de-obra artística especializada (a Bauhaus), mas não serviam para todo mundo, para o público geral, para a sociedade. O artista anti-social, rebelde, criança, boêmio ou professoral começava a ser mal visto e mal quisto: parecia um espectro do passado romântico, um resquício do século XIX, a ser expurgado da nova ordem tecnológica que se impunha indiscriminadamente a todos os setores no século XX.

A nova tela de Picasso foi espontaneamente batizada por um amigo do artista de *O b... filosófico*. Foi esta, creio eu, a última farsa de ateliê a animar o mundo dos jovens pintores inovadores. A pintura, doravante, tornava-se uma ciência, e não das menos austeras.²⁰¹

A forma (ou o aspecto) de ciência que a arte vai assim adquirindo é naturalmente sustentada por conceitos, ou seja, por idéias muito bem articuladas em torno de um significado – fruto, portanto, de uma reflexão teórica. O conceito aqui é o de pintura-equação. As formas e cores são menos figuras que problemas científico-artísticos. A arte começa a ganhar contornos radicalmente distintos dos da religião, da mitologia e da literatura, com suas metáforas, alegorias e simbolismos. Começa a existir realmente como *arte pela arte*. Mesmo a expressão pretende-se (ou é percebida como) desumana. Mesmo o título provisório pretende-se ininteligível “O b... filosófico”; o que seria este “b”, que conceito/palavra ele inicia sem revelar?

Pela primeira vez, em Picasso, a expressão dos rostos não é nem trágica nem apaixonada. Trata-se de máscaras totalmente desprovidas de humanidade. Todavia, essas personagens não são deuses, nem Titãs ou heróis, nem

²⁰⁰ CHIPP, *op. cit.* p. 200.

²⁰¹ SALMON, André. História anedótica do Cubismo, 1912. In: CHIPP, *op. cit.* p. 204.

tampouco figuras alegóricas ou simbólicas. São problemas nus, algarismos brancos no quadro negro. Tal é o princípio colocado pela pintura-equação.²⁰²

O que vinha acontecendo em Kandinsky e Klee – a teorização sobre a arte, que vai lhe conferir caráter (e não forma) de ciência – é nitidamente alterada: entre os cubistas, primeiro há uma certa *reflexão* teórica, na qual vai se desenvolver um conceito, depois a tentativa de se concretizar este conceito em uma *realização*. Havia, em Klee e Kandinsky, a *realização*, depois um amálgama de realização com reflexão e finalmente a *reflexão escrita* sobre as realizações. Agora, com os cubistas, a ordem é: o artista reflete, destila um conceito e o persegue na prática, preocupando-se, basicamente, com a conformação plástica e formal deste conceito. Os elementos pictóricos se orientam por uma idéia, um conceito, enquanto, antes, inspiravam idéias estético-científicas (teorias da arte).

O artista cubista não precisa sequer falar, desde que tenha porta-vozes (poetas, jornalistas, escritores) que comuniquem os conceitos que embasam suas obras; não sente tampouco tanta necessidade de escrever. Talvez até quanto mais enigmático e silencioso, melhor, mais conceito deve parecer haver naquilo que realiza como se fosse coisa simples. Explicar e demonstrar teorias é tarefa da ciência e de artistas-cientistas, não é função do artista-artista. Seduzir o olhar é coisa do passado, da arte tradicional. A pintura-equação quer ser a *realização* de um conceito e não de uma visão da arte nem do mundo exterior ou interior do artista. O conceito requer recolhimento e intelecção. Realizado às pressas e exposto diretamente, sem porta-voz, o conceito corria o risco de passar tão despercebido quanto as obras dele originárias.

Jean Metzinger e Robert Delaunay pintaram paisagens povoadas de casinhas reduzidas à estria aparência de paralelepípedos. Vivendo uma vida menos interior que Picasso, permanecendo mais exteriormente pintores que seu precursor, esses jovens artistas tinham muito mais pressa de realizar, embora de maneira menos completa. Foi sua grande pressa que decidiu do sucesso da empresa. Expostas, suas obras passaram quase despercebidas do público e dos críticos de arte, os quais – barretes verdes ou barretes azuis, guelfos e gibelinos, Capuletos e Montéquios – só reconheciam, para louvá-los ou amaldiçoá-los, os *fauves*.²⁰³

Aos olhos do artista cubista, a crítica e o público costumam ser limitados: uma vez familiarizados a uma estética (no momento, a *fauve*) não conseguem sequer ver, quanto menos julgar, outras manifestações. Os artistas que se ocupavam de fato com a

²⁰² *Idem*, p. 204.

²⁰³ *Ibidem*, p. 207.

realização tinham pouca necessidade de falar ou quisessem, com o próprio silêncio, distinguir-se dos que eram mais intelectuais (destiladores e explicadores de conceitos) que pintores.

A ação dos meios, então, fica muito clara: por um lado, agrupa artistas-intelectuais que com o tempo vão se tornar mais intelectuais que artistas; por outro, confere certa distinção aos que, sendo decididamente artistas, buscam a arte nela mesma, como uma investigação de seus recursos. Há ainda os artistas reconhecidos por um pequeno público (formado por amigos, poetas e especialistas em arte, além de críticos-jornalistas), que deliberadamente não buscam convencer as multidões, ou seja, não buscam chegar ao grande público ocupando, pelo texto, um lugar no universo mediático.

4.6. Desdobramentos do cubo

O grupo cubista, assim como o *der Brücke*, desaparece muito mais rapidamente que o conceito que gerou. O cubismo existe para além dos cubistas e o grande nome do movimento, Picasso, é muito mais um pintor que um cubista. A força da comunicação passa pela cristalização de um conceito em um nome e pela ação mediática, espalhando esse conceito para além do acontecimento de origem.

As escolas desaparecem por falta de etiquetas convenientes. Isso é incômodo para o público, pois ele gosta das escolas, que lhe permitem compreender com clareza e sem esforço. O público aceitou docilmente o cubismo, chegando mesmo a reconhecer Picasso como chefe da escola e apegando-se tenazmente a essa crença. (...) Mais tarde [Braque] haveria de segui-lo [a Picasso] respeitosamente, passo a passo, permitindo a um escritor, freqüentemente judicioso, escrever isto, que não deixa de ser excessivo “Diz-se que o inspirador do movimento é o sr. Picasso; mas, como este não expõe absolutamente, devemos considerar o sr. Georges Braque como o verdadeiro representante da nova escola.” Muito mais intelectual, Jean Metzinger, pintor e poeta, autor de belos versos esotéricos, quis justificar esse cubismo criado por Henri Matisse, que não participava da empresa, e pensou em reunir os elementos confusos da doutrina. De sorte que se o cubismo, batizado por Henri Matisse, veio realmente de Picasso, que não o praticou de forma alguma, Jean Metzinger tem razões para considerar-se o seu chefe. No entanto, ele se apressava em reconhecer: “O cubismo é o meio, e não o fim.” *Ergo*: o cubismo é admirável porque não existe, conquanto tenha sido inventado por quatro pessoas. Hoje, vemos os cubistas cada vez mais separarem-se; abandonam pouco a pouco os pequenos truques cooperativos; o que denominavam disciplina não passava, em suma, de uma ginástica, algo como uma cultura plástica.²⁰⁴

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 207.

Uma *cultura plástica* é diferente de um conceito de arte. O público de arte que então ia se formando talvez tivesse muito mais necessidade dessa cultura plástica – artificial, etiquetada, criada pela comunicação e justificação de uma estética nova junto ao público habituado às feras (os *fauves*) – que de um conceito de arte. Quem precisava realmente de um novo conceito de arte eram os intelectuais, os jornalistas, os críticos, os poetas e os próprios artistas, que, no entanto, extrapolavam os limites desse conceito, afirmando sua independência e soberania criativa.

Picasso, por exemplo, não se prende a nomes: seu compromisso não é com a comunicação, mas com a arte ela mesma. Sua relação com os meios de comunicação é interessante. Ele experimenta o cinema, por exemplo, como tecnologia de criação, de registro de um processo criativo e de difusão da arte. No filme *Le Mystère Picasso*, de Henri-Georges Clouzot, o artista se dispõe a mostrar para o público, pela primeira vez na História, como realiza seus quadros. Mostrar e, não, falar. No entanto, ao longo do processo, ele fala da própria filmagem e da impressão errônea que pode transmitir ao público de que um quadro, que na realidade leva horas para ser realizado, é feito em poucos minutos, dadas as elipses naturais da montagem cinematográfica.

Assim, querendo ou não o artista tem que se relacionar com os meios de comunicação: seja para colaborar com seus agentes (amigos, jornalistas, críticos) e com as ideologias que os regem, propagando, com isso, através deles, suas teorias, conceitos de arte e sua arte ela mesma; seja para distinguir-se de quem cede na pureza da realização propriamente artística e escreve, descreve ou faz o jogo, participando sem reservas do sistema mediático que, em contrapartida, difunde e consolida suas idéias artísticas. Em outras palavras, negar-se a escrever (ou a se comunicar com o grande público por outros meios que não o pictórico), omitir-se ou manter-se afastado da mídia vai daqui por diante deixar de ser exclusivamente uma idiossincrasia de um ou outro artista para ser (ou ser visto como) um gesto político ou estratégico, que, como todo gesto político, acarreta uma série de conseqüências – nefastas ou prodigiosas. A comunicação verbal dos artistas sobre suas práticas ou sobre a arte em geral perde a ingenuidade e mesmo, em alguns casos, a honestidade (no sentido de estar desvinculada de uma *realização* legitimadora).

Mais uma vez, o título do movimento, Cubismo, vem de fora, de um comentário ligeiro e casual de Matisse. Uma vez publicado, o nome consagra (e estimula) uma tendência ainda embrionária. Assim Guillaume Apollinaire explica o acontecimento:

Em 1908, Georges Braque expôs um quadro cubista no *Salon des Indépendants*. Provocou entusiasmo por parte de Henri Matisse, que, particularmente impressionado pelo aspecto geométrico daquela pintura em que o artista quisera reproduzir com grande pureza a realidade essencial, pronunciou a burlesca palavra “cubismo”, que tão depressa correria o mundo. Os jovens pintores aceitaram-na imediatamente porque, ao representar a realidade concebida, o pintor pode dar a aparência das três dimensões – pode, de certa forma, *cubizar*. Não o poderia se simplesmente representasse a realidade vista, a não ser que fizesse *trompe-l’oeil* em esboço ou em perspectiva, o que deformaria a qualidade da forma concebida. (...) A nova escola de pintura é conhecida como cubismo. O nome lhe foi dado zombeteiramente, no outono de 1908, por Henri Matisse, que acabava de var um quadro representando casas cuja aparência cúbica o impressionou vivamente. (...) A primeira manifestação dos cubistas fora da França ocorreu em Bruxelas no mesmo ano, e no prefácio ao catálogo dessa exposição aceitei, em nome dos expositores, as denominações *cubismo* e *cubistas*.²⁰⁵

O depoimento de outro poeta-crítico amigo dos pintores do movimento complementa a explicação de Apollinaire.

Com esse senso feminino do a-propósito que constituiu a base do seu gosto, [Matisse] batizou de “cubistas” as casinhas dos dois pintores [Jean Metzinger e Robert Delaunay]. Um crítico de arte ingênuo ou engenhoso o acompanhava. Correu ao jornal, escreveu com estilo o artigo-evangelho e o público era informado, no dia seguinte, do nascimento do cubismo.²⁰⁶

A nota de rodapé que Chipp acrescenta a este trecho deve ser aqui transcrita, pois fornece dados importantes: mostra a agitação provocada pelos meios de comunicação, através de seus colaboradores, em torno de algo que teria sido proferido casualmente.

Salmon refere-se, provavelmente, ao incidente que teria ocorrido em 1º de outubro de 1908, na época do julgamento do *Salon d’Automne*. Segundo a versão de Apollinaire (mencionada no capítulo VII de *Les Peintres Cubistes*), Matisse descreveu os quadros de Braque ao crítico Louis Vauxcelles como “pequenos cubos”. Vauxcelles usou a expressão pela primeira vez em letra de forma, não no dia seguinte, como Salmon disse, mas cerca de seis semanas depois, em 14 de novembro, por ocasião de sua crítica da exposição de Braque na Galeria Kahnweiler, quando suas gravuras cubistas foram mostradas pela primeira vez. (...) Escreveu ele em *Gil Blas* (14 de novembro de 1908): “O exemplo perturbador de Picasso e Derain endureceu-o [a Braque]. Além disso, talvez o estilo de Cézanne e a lembrança da arte estática dos egípcios o tenham preocupado excessivamente. Ele constrói homens metálicos deformados, de uma simplificação terrível. Despreza a

²⁰⁵ APOLLINAIRE, Guillaume. Os pintores cubistas, 1913. In: CHIPP, *op. cit.* p. 222-228.

²⁰⁶ SALMON, André. História anedótica do Cubismo, 1912. In: CHIPP, *op. cit.* p. 207.

forma, reduz tudo, locais, figuras e casas, a esquemas geométricos, a cubos.”²⁰⁷

O crítico, portanto, através da “letra de forma” (isto é, da imprensa) participa da transformação do casual, do acidental, em institucional. Contudo, no entender do crítico, seu papel não é *fruir* – postar-se diante da obra, senti-la e traduzir essas sensações em comunicação escrita para o grande público, como propôs Kandinsky –, mas julgar o trabalho do artista a partir do trabalho de outros artistas, descrevendo tendenciosamente a obra que tem diante de si a um grupo restrito de entendedores de arte (outros artistas, que querem manter-se no centro das atenções, e outros críticos). Assim, paralelamente a uma tendência de conceituação da arte cubista por parte dos artistas, manifesta-se uma tendência de confirmação ou aniquilamento (de institucionalização ou exclusão da instituição “nova arte”) do conceito subjacente ao cubismo por parte dos críticos – entenda-se, por parte da mídia, já que nessa época eram basicamente os críticos que ocupavam o principal espaço reservado à arte nos meios de comunicação. E, o crítico acaba arrastando consigo a opinião pública que, naturalmente, mesmo sem entender bem do que se trata, prefere aderir a uma argumentação bem construída e assim emitir juízos de valor aparentemente imbatíveis e bem fundamentados (com direito a ligeiro exibicionismo cultural), a se dar ao trabalho de fruir ou apreciar por si mesma, com olhos e espírito abertos, as novas criações artísticas, as obras elas mesmas e não o texto. “As pessoas inclinadas a considerar os cubistas como audaciosos fantasistas ou espertos negociantes que se dignem a atentar para o verdadeiro drama que preside ao nascimento dessa arte.”²⁰⁸

Quem finalmente faz a crítica necessária, ou seja, aquela que se volta para a obra e para o conceito que a sustenta, com o intuito de esclarecer o público sobre o que há de misterioso e autenticamente original na realização artística, é o poeta-crítico, ou seja, o escritor-artista, que faz da sua *fruição* um gesto criativo. No entanto, talvez a fim de garantir o espaço e sublinhar a importância desta nova arte, o poeta-crítico acaba sendo por vezes tão tendencioso quanto o crítico-jornalista, chegando a distorcer ligeiramente a realidade para afirmar um conceito de arte que lhe parece ser o verdadeiro conceito.

Quem demonstrará a necessidade, a razão estética superior de pintar os seres e as coisas tal como são, e não como nossos olhos as reconheceram, não

²⁰⁷ CHIPP, *op. cit.* p. 207-208.

²⁰⁸ SALMON, André. História anedótica do Cubismo, 1912. In: CHIPP, *op. cit.* p. 205.

desde sempre, seja, mas desde que o homem começou a meditar em sua imagem?
Não é isso a própria arte?²⁰⁹

Por um momento a convicção do poeta leva-o a crer que os seres e as coisas apenas são como são e, não, estão como estão. O que é não pode ser percebido pela visão ou por qualquer outro sentido, mas pela intelecção, pela meditação sobre a aparência sempre mutante – a imagem. Quer dizer, o velho conceito platônico da arte (típico do crítico) é repetido, com nova roupagem, pelo poeta – Salmon – que condena a pintura que se atém à imitação da aparência dos seres e das coisas. À arte ele reserva uma função muito mais nobre, anteriormente reservada aos filósofos: a de meditar sobre a essência dos seres e das coisas, a de buscar a verdade (aquilo que é) por trás, ou além, daquilo que existe (que está). Confirma, desse modo, a tendência ao idealismo que, se sempre assombrou e dividiu a arte, queria agora se impor. Tal tendência, mesmo contestada por colegas de geração, revela que a arte está se colocando um velho problema filosófico: a tensão entre essência e aparência, entre conceito e imagem, entre verdade e representação.

Por isso nos admira que críticos bem-intencionados expliquem a diferença notável entre as formas atribuídas à natureza e as da pintura atual pela vontade de representar as coisas não como parecem, mas como são. Como são elas! Segundo eles, o objeto possuiria uma forma absoluta, essencial, e seria para libertá-la que suprimiríamos o claro-escuro e a perspectiva tradicionais. Que simplicidade! Um objeto não tem uma forma absoluta, mas várias, tanto quantos são os planos no domínio do significado. A que esses escritores assinalam se adapta como por milagre à forma geométrica. A geometria é uma ciência, a pintura uma arte. O geômetra mede, o pintor saboreia. O absoluto de um é o relativo do outro; se a lógica se horroriza com isso, tanto pior! Acaso impedirá ela que um vinho seja diferentemente perfeito na retorta do químico e no copo do bebedor? (...) Segue-se daí que devemos seguir o exemplo dos impressionistas e confiar apenas nos sentidos? De modo algum. Buscamos o essencial, mas buscamos-lo em nossa personalidade, e não numa espécie de eternidade que matemáticos e filósofos dividem laboriosamente.²¹⁰

Cabe destacar que a subjetividade/personalidade que levaria à essência da arte, reivindicada publicamente pelo artista – que já não se quer nem cientista, nem filósofo, mas tão somente artista – vai começar a ser solicitada ao público. Não se trata mais de um espectador passivo e acomodado, o cubismo reivindica um espectador interessado em interagir com a obra, sentindo abertamente sua novidade. A *fruição*, ela também,

²⁰⁹ *Idem*, p. 206.

²¹⁰ GLEIZES, Albert; METZINGER, Jean. *Cubismo*, 1912. In: CHIPP, *op. cit.* p. 216.

não deve mais ser filosófica nem científica, mas tão somente artística: a obra se interpõe a duas subjetividades.

A fim de estabelecer o espaço pictórico, cumpre recorrer a sensações táteis e motrizes e a todas as nossas faculdades. É a nossa personalidade inteira que, contraindo-se ou dilatando-se, transforma o plano do quadro. Como, reagindo, esse plano a reflete no entendimento do espectador, o espaço pictórico se define como passagem sensível entre dois espaços subjetivos.²¹¹

Contudo, apesar da contestação de Gleizes e Metzinger e da sua justa afirmação ao direito da arte e da *fruição* artística à relatividade, vence a tendência ao ideal da forma absoluta cristalizada no conceito de cubismo – forma, essa, eternamente inapreensível pela visão ou pelos sentidos, sendo acessível apenas à inteligência. Poucos foram os que resistiram a essa tendência.

O artista [Picasso] se achava numa posição verdadeiramente trágica. Ainda não tinha discípulos dos quais muitos seriam discípulos inimigos; pintores amigos afastavam-se dele (...), conscientes de sua própria fraqueza e temendo o exemplo, odiando as belas armadilhas da Inteligência. O ateliê da rua Ravignan já não era o “ponto de encontro dos Poetas”. O novo ideal separava os homens que começavam a olhar para si mesmos “em todas as faces ao mesmo tempo” e assim aprendiam a se desprezar.²¹²

Enquanto este novo ideal mais separava que agregava os artistas, crescia neles (e entre eles) uma razão crítica implacável, que passava por cima do afeto, da paixão e mesmo da sensibilidade. Antes tínhamos o artista eventualmente criticando a obra do outro, mas não a pessoa. Às vezes a crítica à obra era oriunda até da paixão mal resolvida pelo colega. Agora não, quando o conceito ideal rouba a cena, colocando-se acima da realização, não se critica apenas a obra resultante dessa realização, mas despreza-se o próprio artista formulador e comunicador do conceito em questão. A instituição recém-conquistada – a escola ou o estilo cubista – vale mais que os indivíduos, os acontecimentos que a constituem. “O que diferencia o cubismo das velhas escolas de pintura é que ele não é uma arte de imitação, mas uma arte de concepção que tende a elevar-se às alturas da criação.”²¹³

A essas alturas, as referências clássicas e acadêmicas perdem o valor e o artista não quer mais explicar suas próprias referências, construí-las ou explicar didaticamente seu sistema, fazendo da arte uma ciência (ou seja, algo apreensível pela razão, progressivo, demonstrável e comunicável), o artista quer assumir-se plenamente como

²¹¹ *Idem*, p. 214.

²¹² SALMON, André. História anedótica do Cubismo, 1912. In: CHIPP, *op. cit.* p. 206.

²¹³ APOLLINAIRE, Guillaume. Os pintores cubistas, 1913. In: CHIPP, *op. cit.* p. 229.

artista e, tragicamente, começa a assumir e viver a simplicidade da arte em meio a uma sociedade cada vez mais complexa.

A matemática, a trigonometria, a química, a psicanálise e não sei mais o que foram relacionados com o cubismo para dar-lhe uma interpretação mais fácil. Tudo isso é simples literatura, para não dizermos absurdo, que teve maus resultados, ofuscando as pessoas com teorias.²¹⁴

Mas, como apontamos mais acima, o público tinha necessidade dessa interpretação facilitadora. O artista conquistou, de fato, grande autonomia – colocou-se acima da opinião do grande público e até mesmo da opinião dos seus colegas (que passou a desprezar) – mas o público ainda não. As pessoas continuam confusas, sem saber como *fruir* essa arte assim tão autônoma, pessoal e conceitual. O público e o crítico vão oscilar, então, entre o repúdio preconceituoso, a má-interpretação teórica e a idolatria a-crítica.

Mas de que singular nobreza Picasso reveste tudo aquilo em que toca!
Os monstros de seu espírito nos desesperam; nunca despertarão nos mais vulgares o riso democrático que leva as multidões domingueiras a invadir o *Salon des Indépendants*.²¹⁵

Assim, mesmo já tendo se habituado a manifestações artísticas nada acadêmicas e adquirido junto aos meios de comunicação uma certa cultura plástica (da nova plástica), o público não tem ainda a cultura da *fruição* desimpedida, verdadeiramente autônoma, artística, ou seja, o público ainda não sabe como se comportar diante da obra de arte assim tão liberada, tão incomparável aos cânones artísticos; e, pelo que acabamos de ver, nem o crítico-jornalista, nem o crítico-poeta, nem tampouco o próprio artista dispõem-se a orientá-lo. Dispõem-se, eventualmente, a lhe dar instrumentos para que ele possa desenvolver a autonomia e a sensibilidade necessárias à *fruição* artística.

A dificuldade que mesmo um público sensível e culto experimenta para ler as obras modernas resulta das condições atuais? Admitimos que sim; mas ela pode transformar-se em fonte de gozo. Gostamos hoje do que ontem nos exasperava. Transformação muito lenta e lentidão inexplicável: como haveria a compreensão de evoluir tão rapidamente quanto as faculdades criadoras? Ela caminha a seu reboque.²¹⁶

Fala-se em ler as obras. Até então a obra de arte era para ser vista e sentida – a noção básica de estética (do grego, *aisthêsis*, sensação ou percepção através dos sentidos) e a disciplina filosófica que a discute lidam justamente com a sensação

²¹⁴ PICASSO, Pablo. Declaração, 1923. In: CHIPP, *op. cit.* p. 269.

²¹⁵ SALMON, André. História anedótica do Cubismo, 1912. In: CHIPP, *op. cit.* p. 207.

²¹⁶ GLEIZES, Albert; METZINGER, Jean. Cubismo, 1912. In: CHIPP, *op. cit.* p. 212.

provocada pela contato com a beleza. Ler, no entanto, resulta em construir significados. Sentir resulta em construir relações. Ler a obra de arte implica em entendê-la, por meio da interpretação: primeiro passo para comunicá-la oralmente e por escrito. Em outras palavras, estamos diante de uma sobreposição única, qual seja, a da comunicação (linguagem, conceito) sobre a arte (silêncio, imagem), ou a da lógica sobre o mito. O texto, o discurso e a compreensão, apesar de irem a reboque, apesar de secundários, começam a ser imprescindíveis ao entendimento da nova arte.

Na minha opinião, o característico da nova arte, “do ponto de vista sociológico”, é que ela divide o público nestas duas classes de homens: os que a entendem e os que não a entendem. Isto implica em que uns possuem um órgão de compreensão, negado portanto aos outros; em que são duas variedades diferentes da espécie humana. A nova arte, pelo visto, não é para todo mundo, como a romântica, e sim vai desde logo dirigida a uma minoria especialmente dotada. Quando alguém não gosta de uma obra de arte, porém a compreende, sente-se superior a ela e não há lugar para a irritação. Mas, quando o desgosto que a obra causa nasce do fato de não tê-la entendido, o homem fica como que humilhado, com uma obscura consciência da sua inferioridade que precisa compensar mediante a indignada afirmação de si mesmo frente à obra. A arte jovem, com só se apresentar, obriga o bom burguês a sentir-se tal como ele é: bom burguês, ente incapaz de sacramentos artísticos, cego e surdo a toda beleza pura. Pois bem, isso não pode ser feito impunemente após cem anos de adulação de todo modo à massa e apoteose do “povo”. Habituada a predominar em tudo, a massa se sente ofendida em seus “direitos do homem” pela nova arte, que é uma arte de privilégios, de nobreza de fibras, de aristocracia instintiva. Onde quer que as jovens musas se apresentem, a massa as escolheia.²¹⁷

É isso o que se assiste com o Cubismo: um hiato significativo se estabelece entre o conceito altamente elaborado (pelo artista-intelectual, pelo grupo de artistas e intelectuais ou ainda pela dinâmica dos meios de comunicação) e a obra que se propõe a materializar este conceito, de tal modo que a massa que desconhece o conceito fica inabilitada a fruir a obra. Em outros termos: se estabelece um hiato entre *reflexão* e *realização*, que somado a ruídos de *difusão*, dificultam a *fruição* artística.

Fruir a obra passa a equivaler a *ler a obra* e nem todos (na verdade, apenas os poucos que convivem com os artistas ou que acompanham, via revistas e jornais especializados, seus debates) estão prontos – foram devidamente alfabetizados – para a leitura da obra de arte. Até os dias de hoje, é comum pessoas saírem de exposições de arte sem saber o que pensar. E esse sentimento de ter que pensar algo sobre a arte e expressar este pensamento em palavras – comunicando-o, emitindo opiniões em conversas ou escrevendo para o jornal – surge neste momento em que a reflexão dos

²¹⁷ ORTEGA Y GASSET, José. *A Desumanização da Arte*. São Paulo: Cortez, 2005, p. 22-23.

artistas e poetas se volta para o conceito mesmo daquilo que guia sua realização artística, levando-o ao debate público através dos meios de comunicação. Indiferente ou didático para com toda a gente, o artista segue realizando conceitos de arte, ora em obras, ora em publicações.

Dissociando por conveniência coisas que sabemos indissolúvelmente unidas, estudamos através da forma e da cor a integração da consciência plástica. Discernir uma forma implica, além da função visual e da faculdade do movimento, um certo desenvolvimento do espírito; o mundo exterior é amorfo aos olhos da maioria. Discernir uma forma é verificar uma idéia preexistente, ato que ninguém, a não ser o homem a quem chamamos artista, realiza sem ajuda externa.²¹⁸

“Sem ajuda externa” traduz-se por “sem ajuda de uma comunicação verbal”: um texto, uma palestra, um livro, um artigo, um tratado. Nas primeiras décadas do século XX, a nova arte, altamente elaborada e refinada na solução dos problemas plásticos (forma e cor), demanda mediação proporcionada pelos meios, com seus críticos, intelectuais e comentadores, modismos e badalações. Sem tal intermediação, um abismo se abre entre o refinamento do artista estudioso, especialista da forma e da cor, e a maioria das pessoas, incapazes de perceber com os olhos do espírito as formas do mundo. “Um Picasso estuda um objeto como o cirurgião dissectiona um cadáver.”²¹⁹

É, portanto, natural que essa arte conceitual se distancie da sociedade, habituada a vê-lo como homem predominantemente instintivo e sensível, pouco intelectual. Um outro trecho deixa clara a distância entre o novo artista e o grande público.

Se o artista nada concedeu aos padrões comuns, sua obra há de ser fatalmente ininteligível a quem quer que não possa, como por um bater de asas, elevar-se a planos ignorados. Ao contrário, se, por impotência ou falta de direção intelectual, o pintor permanecer sujeito às formas em uso, sua obra agradará à multidão – sua obra? A obra da multidão – e constriará o indivíduo.

Entre os chamados pintores acadêmicos, alguns podem ser bem-dotados; como sabê-lo? Sua pintura é tão verídica que se perde na verdade, nessa verdade negativa, mãe dos diferentes tipos de moral e de todas as coisas insípidas que, verdadeiras para todos, são falsas para cada um.²²⁰

A multidão seria atávica. As velhas instituições – verídicas para todo mundo e falsas para cada indivíduo – perduram. A novidade permanece ininteligível. O artista, contudo, o novo artista, o artista de vanguarda, deve seguir adiante. Seus meios são novos, mas sua finalidade é uma das finalidades clássicas da pintura: o prazer dos olhos.

²¹⁸ GLEIZES, Albert; METZINGER, Jean. *Cubismo*, 1912. In: CHIPP, *op. cit.* p. 212.

²¹⁹ APOLLINAIRE, Guillaume. *Os pintores cubistas*, 1913. In: CHIPP, *op. cit.* p. 224.

²²⁰ GLEIZES, Albert; METZINGER, Jean. *Cubismo*, 1912. In: CHIPP, *op. cit.* p. 216.

A verossimilhança já não tem nenhuma importância, pois o artista sacrifica tudo às verdades, às necessidades de uma natureza superior que ele supõe sem descobrir. O assunto já não conta, ou conta muito pouco.

A arte moderna repele, de um modo geral, a maioria das técnicas de agradar utilizadas pelos grandes artistas do passado.

Se a finalidade da pintura é sempre, como outrora, o prazer dos olhos, doravante se exige do amador que encontre um prazer diverso daquele que lhe pode ser proporcionado pelo espetáculo das coisas naturais.²²¹

Já intolerante para com as velhas regras da arte instituída (que ao menos lhe davam o conforto de ser compreendido) e senhor de uma liberdade sem precedentes, o artista segue sozinho, exilando-se de uma sociedade cada vez mais presa às suas instituições e pouco atenta às transformações – nos hábitos, nos comportamentos, na sensibilidade, nos relacionamentos – provocadas pelo grande acontecimento que foi a Revolução Industrial, cujas conseqüências agora se tornavam mais nítidas. Justifica-se, então, a função da imprensa e dos intelectuais da arte.

4.7. Extrapolação e consolidação do cubo

No auge da era industrial, o fascínio se desloca da natureza, do “espetáculo das coisas naturais”, para aquilo que é fabricado pelo homem. “Fernand Léger é um dos primeiros que, resistindo ao velho instinto da espécie, da raça, se abandonaram alegremente ao instinto da civilização.”²²² Por algum tempo este cubista incomum encontra apoio no seu pequeno grupo, que se esforça em explicitar e consolidar novas “regras civilizatórias”, capazes de domesticar a nova pintura, regras rapidamente transgredidas pelo próprio artista, sedento da independência recém conquistada. Tal transgressão acontece com outros cubistas: eles não queriam as amarras de qualquer instituição – nem da velha, nem da nova arte. Eles queriam uma pintura inteiramente outra, desvincilhada de quaisquer conceitos e concepções pré-estabelecidas.

Foi nessa época [1910] que André Derain, alarmado com os resultados de suas reflexões ou talvez preparando uma nova revolução estética, separou-se do cubismo e recolheu-se a uma vida de isolamento.

Em breve, com novas adesões, novas tendências se manifestaram dentro do cubismo. Francis Picabia libertou-se da fórmula concepcionista e entregou-se, assim como Robert Delaunay e Marcel Duchamp, a uma arte que não implica qualquer regra.

E assim eles caminham para uma arte inteiramente nova, que será para a pintura, tal como a conhecemos até agora, o que a música é para a literatura.

Essa arte tem com a música as relações que pode ter com ela, uma arte que é seu contrário. Será pintura pura. O que quer que se pense de uma tentativa

²²¹ APOLLINAIRE, Guillaume. Os pintores cubistas, 1913. In: CHIPP, *op. cit.* p. 224.

²²² *Idem*, p. 245.

tão arriscada, não se pode negar que estamos em presença de artistas convictos e dignos de respeito.²²³

O segundo passo, depois da liberdade, seria a pureza. Mas a pureza é traída pela força da linguagem, que traz o particular para o seio do social através da observância de regras constantemente discutidas. Ou seja, ainda que se atinja pictoricamente um depuramento significativo da linguagem plástica, a ponto de se descaracterizá-la enquanto linguagem – por isso a sensação de uma arte verdadeiramente nova, ou de uma arte verdadeiramente arte (e não linguagem, regida por regras) – não se escapa da necessidade de falar desse depuramento, de apreendê-lo pela linguagem e, nesse momento, de trair aquela pureza. No entanto, mesmo que esta nova arte, idealmente pura e desregrada, tenha permanecido no plano conceitual ou ideal (no futuro, na promessa, no será), não tendo chegado a se realizar (pois, se escapava das regras da arte tradicional, caía nas regras da linguagem formal para se fazer inteligível), ela era digna de respeito, tamanha a seriedade dos artistas em discutir e transgredir as regras particulares de suas criações.

Só com o dadaísmo a pintura, na impossibilidade de se purificar, se entrega de vez à linguagem verbal, escrita. No cubismo há um conceito, um ideal plástico, e este ideal pode ser alcançado observando-se as regras da geometria. Quanto mais essas regras são observadas e transgredidas, mais o cubismo se faz linguagem pictórica, cuja estética vai se definindo aos poucos.

A geometria, ciência que tem por objeto a extensão, suas dimensões e relações, sempre determinou as normas e regras da pintura.

Até agora, as três dimensões da geometria euclidiana bastavam para as inquietações que o sentimento do infinito desperta na alma dos grandes artistas.

Os novos pintores não têm a pretensão, não mais que seus predecessores, de ser geômetras. Mas podemos dizer que a geometria é para as artes plásticas o que a gramática é para a arte do escritor. Hoje, os cientistas já não se limitam às três dimensões da geometria euclidiana. Os pintores foram levados espontaneamente e, por assim dizer, por intuição a preocupar-se com novas dimensões possíveis da extensão, que na linguagem dos ateliês modernos são designadas pelo termo *quarta dimensão*.²²⁴

A quarta dimensão da física é o tempo. Por coincidência ou não, a pintura contemporânea à fotografia já largamente industrializada reflete e discute a quarta dimensão e as maneiras de representá-la. Nesse sentido, o cubismo dá continuidade às

²²³ APOLLINAIRE, Guillaume. Os começos do Cubismo, 1912. In: CHIPP, *op. cit.* p. 221.

²²⁴ APOLLINAIRE, Guillaume. Os pintores cubistas, 1913. In: CHIPP, *op. cit.* p. 225.

reflexões e realizações impressionistas (sobretudo as de Degas – nos flagrantes das bailarinas – e Monet, que tenta retratar a luz cambiante da catedral de Rouen). Por isso não se pode dizer que antes do cubismo a pintura ignorasse a quarta dimensão, mas que a designação e discussão do tempo no espaço pictórico acontece claramente pela primeira vez com os cubistas.

Se olharmos cuidadosamente, perceberemos que os contemporâneos da primeira geração de fotógrafos não estavam preocupados basicamente com a substituição de cenas de uma certa permanência pelas que passavam depressa. Não tentavam deter o movimento. Ao contrário, pode-se dizer que completaram as atitudes fundamentais da mente e do corpo humanos, que ocupavam as pinturas tradicionais – a expressão do pensamento e da tristeza, do cuidado e do amor, do repouso e da ação – com os gestos mais exteriores do comportamento cotidiano, e descobriram novos significados neles. (...) Mas, se compararmos estas lavadeiras, *midinettes* e *boulevardiers*, estes pátios de estações cheios de fumaça ou as multidões andando pelas ruas, com instantâneos, perceberemos que, em sua maioria, até mesmo estas poses “momentâneas” nada tinham da incompletude da fração de um segundo retirado do contexto do tempo. Em relação ao tempo, uma bailarina de Degas amarrando a alça é tão calma e tão descansada quanto a deusa da antiga Atenas.²²⁵

O tempo é trabalhado de maneira distinta pelas várias vanguardas: o surrealismo o transcende (ou derrete), o futurismo o retrata, a fotografia o aprisiona, o suprematismo o condensa, o cinema o restitui, o expressionismo o amplifica. O cubismo o traduz em conceito e vê a fotografia cinematográfica como um instrumento, preciso e impassível, de observação analítica – da matéria e do processo criativo do artista. Resolvendo em um átimo (de forma mecânica, com a câmera) os problemas ligados à representação do espaço segundo as leis da geometria euclidiana, o fotógrafo se concentra na captura do instante, foca a quarta dimensão. O pintor chega a pensar na fotografia como um meio de ver o fruto do tempo: as transformações.

Seria muito interessante fixar fotograficamente, não as etapas de um quadro, mas as suas metamorfoses. (...) Muitas vezes, depois de estudar uma luz e uma sombra que coloquei no meu quadro, tento “quebrá-las” acrescentando uma cor que cria um efeito contrário. Quando essa obra é fotografada percebo que o que eu introduzira para corrigir minha visão inicial desaparece e que, afinal, a imagem dada pela fotografia corresponde à minha primeira visão, antes das transformações trazidas por minha vontade.²²⁶

Essa idéia de se usar a fotografia como meio de investigação do processo criativo foi concretizada algumas vezes na pintura ocidental. Uma, no filme supracitado *Le Mystère Picasso*, outra com Pollock, outra ainda com Giacometti, no livro do

²²⁵ ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 108-109.

²²⁶ PICASSO, Pablo. Conversação, 1935. In: CHIPP, *op. cit.* p. 272.

jornalista James Lord.²²⁷ Nesse livro, Lord passa mais de um mês sendo pintado – na verdade, posando para o artista todas as tardes para ter sua imagem destruída no dia seguinte e repintada e repintada, conforme a ânsia do artista em representar realmente o que tinha diante dos olhos e que, naturalmente, não parava de se modificar. O jornalista decretou o fim do processo por falta de paciência e por perceber a inutilidade dessa busca, tão cheia de sentido para o artista (ou será que este estava no fundo rindo do pobre jornalista?). No livro que resultou desta experiência, há as fotos que Lord foi tirando a cada dia. Não há evolução, não há melhor ou pior. Há um retrato diferente a cada vez, re-trabalhado a cada dia, destruído e re-construído; enfim, transformado – há vestígios do tempo.

Cabe, contudo, notar que a investigação, tanto do processo criativo, quanto do próprio tempo, propiciada pela fotografia e pelo método cubista, não toma contornos puramente técnicos, mas se mantém dentro das finalidades da arte. Muitas vezes, o pintor não é tão metódico, nem tem para com a realização artística as mesmas ambições do investigador da técnica, que procura a verdade dos fatos ou suas justificativas e causas. Importa-lhe, ao contrário, bem mais, os próprios fatos, experiências e aprendizagens.

Isso deve ser sublinhado porque, em função do “assédio” dos meios de comunicação, onde reina uma linguagem perfeitamente inteligível, moldada pela argumentação lógica, tende-se a enquadrar a intelectualidade investigativa do artista nesses moldes. A pesquisa artística, pelo menos nesse momento da arte – no cubismo – visa a *realização* de obras e não a construção de um discurso, quanto menos um discurso verdadeiro ou que anseie a verdade.

Entre os vários pecados que fui acusado de cometer, nenhum é mais falso do que o de dizer que tenho como objetivo principal de meu trabalho o espírito de pesquisa. Quando pinto, meu objetivo é para mostrar o que encontrei, e não o que estou procurando. Na arte, as intenções não bastam e, como dizemos em espanhol, o amor deve ser provado pelos fatos, e não por argumentos. O que conta é o que fazemos e não o que tivemos a intenção de fazer. Todos nós sabemos que a arte não é a verdade. A Arte é uma mentira que nos faz compreender a verdade, pelo menos a verdade que nos é dado compreender. O artista deve conhecer a maneira de convencer os outros da veracidade de suas mentiras. Se em seu trabalho ele se limitasse a mostrar que pesquisou, e pesquisou novamente, a maneira de apresentar mentiras, jamais realizaria alguma coisa. (...) Muitas vezes a idéia da pesquisa fez a pintura extraviar-se e levou o artista a perder-se em elucubrações mentais. Talvez este tenha sido o principal erro da arte moderna. O espírito de

²²⁷ Cf. LORD, James. *Um retrato de Giacometti*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

pesquisa envenenou aqueles que não compreenderam bem todos os elementos positivos e conclusivos da arte moderna e levou-os a tentar pintar o invisível e, portanto, o que não é pintável.²²⁸

Corroborar esta postura, a de Braque.

A limitação dos meios determina o estilo, cria nova forma e impulsiona a criação.

Os meios limitados constituem, com frequência, o encanto e a força da pintura primitiva. A extensão, pelo contrário, leva as artes à decadência.

Novos meios, novos motivos. (...)

Os sentidos deformam, a mente forma. Trabalhe para aperfeiçoar a mente. Não há certeza senão naquilo que a mente concebe. (...)

A nobreza nasce da emoção contida. (...)

Gosto da regra que corrige a emoção. (...)

Trabalho com o material, e não com idéias.²²⁹

Encontramos na *reflexão* de Braque uma incongruência (ou uma tensão) semelhante à apontada mais acima, entre a visão idealista de Salmon e a postura relativista de Gleizer e Metzinger: por um lado a afirmação de que a mente concebe, comanda e regula o processo, por outro, a impossibilidade de se pintar o invisível. O pintor trabalha com o material, e não com idéias. A preocupação com a matéria supera a preocupação com o conceito nos dois inauguradores do cubismo – Braque e Picasso. Não é por acaso que eles incorporam ao quadro outros meios de expressão plástica, meios tradicionalmente inimagináveis ou considerados de antemão indignos da arte, raramente experimentados até então: a colagem de papéis, panos, coisas enfim, direto na tela. Iniciativa valorizada pelo poeta.

Quanto a mim, a arte não me mete medo e não tenho nenhum preconceito contra os materiais do pintor.

Os mosaístas pintam com mármore ou madeiras coloridas. Mencionou-se um artista italiano que pintava com matérias fecais; durante a Revolução Francesa houve quem pintasse com sangue. Pode-se pintar com o que se quiser, com cachimbos, selos, cartões postais, cartas de jogar, candelabros, pedaços de tela encerada, colarinhos, papel pintado, jornais.²³⁰

Os três – poeta e pintores – estão na verdade afirmando uma pintura (de origem tão conceitual quanto sensual²³¹), que traga para o plano da *realização* a complexidade – incongruente, por vezes – da *reflexão*. “Eis o homem [Juan Gris] que meditou sobre

²²⁸ PICASSO, Pablo. Declaração, 1923. In: CHIPP, *op. cit.* p. 267-268.

²²⁹ BRAQUE, Georges. Pensamentos e reflexões sobre a arte, 1917. In: CHIPP, *op. cit.* p. 265-266.

²³⁰ APOLLINAIRE, Guillaume. Os pintores cubistas, 1912. In: CHIPP, *op. cit.* p. 236.

²³¹ Embora muitas obras cubistas partam da visão, o poeta-porta-voz do movimento afirma a primazia da função intelectual: “Desejando atingir as proporções do ideal, não mais se limitando à humanidade, os jovens pintores nos oferecem obras mais cerebrais que sensuais. Afastam-se cada vez mais da antiga arte das ilusões de óptica e das proporções locais para exprimir a grandeza das formas metafísicas. Eis por que a arte atual, se não é a emanção direta de crenças religiosas específicas, apresenta não obstante algumas das características da grande arte, ou seja, da arte religiosa.” (*Idem*, p. 226).

tudo o que é moderno, eis o pintor que não quer conceber senão estruturas novas, que não gostaria de desenhar, de pintar senão formas materialmente puras.”²³² Puras ou não, as formas (idéias?) ganham materialidade, a *reflexão* conceitual resulta em *realização* desimpedida, mas bem determinada: resulta em uma “cubicação”.

O cubismo? Como nunca o adotei conscientemente, após madura reflexão, mas trabalhei num certo espírito que me levou a ser classificado nessa tendência, não meditei sobre suas causas e seu caráter, como alguém que a observou de fora ou refletiu sobre ela antes de adotá-la.

Hoje, evidentemente, percebo que a princípio o cubismo não passava de um novo modo de representar o mundo.²³³

A *reflexão* cubista, por mais conceitual que seja, não toca nas questões de fundo da pintura e da arte, não discute a finalidade da pintura, mas os meios de dar forma a uma visão concreta (nos pintores mais sensoriais) ou a uma imagem mental (nos pintores mais cerebrais). A reflexão cubista chega a um conceito ligado ao modo de representar o mundo, de comunicar pictoricamente uma verdade. O meio de representação é o que está em jogo. Toda discussão em torno de um nome, todos os textos que instituem um estilo, resultam, na prática, para o artista, em um meio, em um modo de fazer, em uma palavra, em uma técnica. No fim das contas, depois de tanto discurso, o nome – cubismo – cristaliza mais um conjunto de meios e práticas de se alcançar a finalidade de toda pintura (“o prazer da visão”) que uma idéia abstrata, absoluta, verdadeira, eterna e mirabolante: o cubo em si, em sua pureza geométrica. No entanto, tal cristalização de um conjunto de técnicas em um nome, em um conceito comunicável, mesmo que não resguarde o idealismo que o poeta (Salmon) quis nela ver, faz com que alguns artistas e pintores trabalhem com maior domínio do seu processo de criação, trabalhem de modo mais consciente, pois sabem nomear, explicar e comunicar os pormenores de sua obra.

Nada há de inacabado em sua obra [de Metzinger], nada que não seja o fruto de uma lógica rigorosa, e se alguma vez ele se enganou, o que não sei nem me importa saber, estou certo de que não foi por acaso. Sua obra será um dos documentos mais autorizados quando se quiser explicar a arte da nossa época. É graças aos quadros de Metzinger que se poderá distinguir entre o que tem e o que não tem valor estético em nossa arte. Uma pintura de Metzinger contém sempre sua própria explicação. Trata-se, quem sabe, de uma nobre fraqueza, mas é certamente o resultado de uma alta consciência, e creio ser este um caso único na história das artes.²³⁴

²³² *Ibidem*, p. 243.

²³³ GRIS, Juan. Resposta a um questionário sobre o cubismo, 1921. In: CHIPP, *op. cit.* p. 279.

²³⁴ APOLLINAIRE, Guillaume. Os pintores cubistas, 1912. In: CHIPP, *op. cit.* p. 239.

Não nos cabe concordar nem discordar de Appolinaire, que vê na pintura de Metzinger um paradigma para a valoração estética da época. Cabe-nos sublinhar o fato que vem sendo anunciado aqui: pela força da comunicação – inicialmente, do artista que comunica suas *reflexões* em cartas, artigos, conferências e livros, depois do artista que comunica suas reflexões à obra (a *reflexão* passa à *realização*, o que dá à obra o aspecto de ser fruto de uma lógica rigorosa) – o poeta passa a esteta. A Estética é exercida por um não-especialista da Estética – a rigor, um filósofo –, mas por um artista da palavra.

Com isso, a arte se auto-institucionaliza. É o artista e o poeta que dizem o que é bom em termos estéticos e ainda orientam o historiador, dizendo: esta obra, a de Metzinger, deve servir de documento, é histórica. Através do exercício constante da comunicação, artistas e poetas vão liberando a arte das velhas instituições (a História da Arte, a Estética, a pintura acadêmica) e criando as bases institucionais da nova arte. Aqui, eles ditam ou transgridem as regras por eles mesmos criadas e comunicadas à sociedade através dos meios de comunicação.

Nesse estado incipiente de institucionalização (não mais religiosa, nem acadêmica, mas mediática) de uma nova arte, fazendo eco a reflexões de outros artistas (notadamente Kandinsky), é também o próprio artista quem cria as novas bases para a *fruição*. Embora, no âmbito restrito da Estética, Schleiermacher já tivesse alçado o fruidor ao papel de co-autor da obra, tirando-o da contemplação passiva para a fruição poética, co-criadora, agora é mais uma vez o artista, através de seu texto informal (sua conversação), quem institucionaliza o *fruidor-realizador*. O papel que o espectador tem na realização (em sentido pleno) da obra de arte é, não só refletido, mas comunicado a todos pelo artista consciente do que faz, o artista que pensa enquanto pinta, que *reflete* enquanto *realiza*.

Um quadro não é pensado e fixado de antemão. Enquanto o produzimos ele segue a mobilidade do pensamento. Depois de terminado ele continua a mudar, conforme o estado daquele que o contempla. Um quadro vive sua vida como um ser vivo, sofre as mudanças que a vida cotidiana nos impõe. Isto é natural, já que um quadro só vive graças àquele que o contempla.²³⁵

O espectador completa e dá continuidade ao processo de criação. A obra terminada não está na realidade terminada até que seja devidamente contemplada. É na *fruição* que a obra vive. Não é no pensamento do pintor, nem na realização que ele

²³⁵ PICASSO, Pablo. Conversação, 1935. In: CHIPP, *op. cit.* p. 272.

empreende guiado por este pensamento que se encontra o sentido do quadro, mas na fruição do outro. Mesmo que o sentido original (aquele que guia a mão do pintor) não seja sequer imaginado por quem contempla a obra, ela vai ganhar vida nos sentidos que ela inspira em quem a contempla.

Outro aspecto relativo a essa nova *fruição*, interessante do ponto de vista comunicacional, são os títulos dos quadros. Dada a percepção do jogo essencial que se estabelece entre realizador e fruidor na significação da obra de arte, muitos pintores cubistas tinham a preocupação de dar nomes poéticos a suas obras, isto é, títulos que solicitassem a participação criativa do espectador, delimitando e sugerindo sentidos para a imagem. É como se a pintura vivesse o seguinte dilema: por um lado os pintores se libertaram (e à pintura) da representação codificada do mundo, ou seja, da linguagem pictórica acadêmica (que paulatinamente, desde a segunda metade do século XIX, vinha perdendo seu encanto), tinham então um mundo de descobertas pela frente – como representar plasticamente a realidade, que outros mundos representar, que novos meios empregar, como tratar o tempo, como re-inventar o espaço, etc –; por outro lado, fora dessa liberdade recém-conquistada (ou depois dela), ainda que ostentassem certa indiferença em relação ao público, os jovens pintores pressentiam a necessidade de orientarem a *fruição*, de conquistarem a sociedade, de verem sua pintura minimamente compreendida, vista, re-significada.

Acresce que a indicação do título não é, em Picabia, um elemento intelectual estranho à arte a que ele se consagrou. Essa indicação deve desempenhar o papel de uma moldura interior, como o fazem nos quadros de Picasso os objetos autênticos e as indicações copiadas com exatidão. Deve descartar o intelectualismo decadente e conjurar o perigo que o artista sempre corre de tornar-se literato. O título escrito de Picabia, os objetos autênticos, as letras e os algarismos moldados dos quadros de Picasso e Braque têm seu equivalente pictórico nos quadros de Marie Laurencin, sob a forma de ângulos retos que retêm a luz; nos quadros de Fernand Léger, sob a forma de bolhas; nos quadros de Metzinger, sob a forma de linhas verticais paralelas aos lados da moldura e cortadas por raros escalões. (...) A surpresa desempenha aqui um papel de relevo. Pode-se dizer que o sabor de um pêssego é mera abstração? Cada quadro de Picabia tem sua existência própria limitada pelo título que ele lhe deu.²³⁶

O título passa a ser, então, elemento plástico. O título não apenas designa a obra, mas a compõe, é tão parte dela quanto a cor que cobre sua superfície. As letras, algarismos e outros símbolos empregados no quadro perdem, justamente por

²³⁶ APOLLINAIRE, Guillaume. Os pintores cubistas, 1912. In: CHIPP, *op. cit.* p. 247.

comporem uma unidade plástica, seu valor semântico individual e conseqüentemente a possibilidade de serem decodificados de modo tradicional. O título, uma vez determinante para a compreensão (ou mesmo delimitação e enquadramento) da obra, ganha uma conotação que extrapola sua significação natural a fim de abrir um novo campo de sentido para uma pintura que, de outro modo, permaneceria em silêncio, posto que ainda ininteligível, de difícil codificação, pois pouco afeita aos parâmetros da linguagem pictórica tradicional, já desgastadamente codificada.

Na verdade, a assimilação [que leva o observador não familiarizado com esta nova “linguagem” a ver objetivamente as coisas representadas] sempre ocorre no final; para acelerar este processo, porém, e alertar o observador para sua necessidade, os quadros cubistas sempre colocavam títulos descritivos tais como “Garrafa e copo”, “Cartas de baralho e dados”, etc., para que, com isto, fosse evocado aquilo que H. G. Lewes chamou de estado de “pré-percepção” e para que as imagens retidas na memória, relacionadas com o título da obra, se sintonizassem mais facilmente com os estímulos provocados pelo quadro.

Os títulos evitavam também as ilusões sensoriais como a que deu ao Cubismo seu nome e sua particular designação, empregada sobretudo na França, como “estilo geométrico”. Há que se estabelecer nitidamente a diferença entre a impressão causada no espectador e as linhas do quadro. A denominação “Cubismo” e sua designação como arte geométrica surgiram da impressão dos primeiros observadores, que “viam” nos quadros formas geométricas. Esta impressão geométrica do observador é injustificada, uma vez que a concepção visual pretendida pelo pintor de forma alguma está nas formas geométricas, mas na representação dos objetos reproduzidos. Como surge tal ilusão sensorial? Ela ocorre tão-somente para aquele observador em que, por falta de hábito, não se processa a associação cuja conseqüência é a percepção objetiva. O homem possui uma necessidade de objetivação: ele quer “ver alguma coisa” nas obras das artes plásticas, as quais – ele sabe – “devem representar alguma coisa”. (...) A experiência mostra que tal “impressão geométrica” desaparece por completo tão logo se verifique o processo de percepção, conseguido graças à familiarização do espectador com o novo meio de expressão.²³⁷

Mas essa familiarização não é evidente, nem se processa rápida e naturalmente. Os meios de comunicação, interferem aí de modo decisivo. Novos meios de expressão requerem novos hábitos de *fruição*, e isso leva um tempo para ser construído ou mesmo percebido pelo público (e pela sociedade em geral). Nem o didatismo de certos títulos, nem o esforço de colegas e poetas para explicar a novidade, são suficientes para alterar um hábito há muito arraigado na mentalidade ocidental: a obrigação de explicar e de entender racional e literalmente os mais diferentes fenômenos do mundo, dos mais naturais aos mais complexos, do canto dos pássaros à pintura moderna. Nem a noite, nem a flor, nem nada que nos rodeia pode ficar mudo, incomunicável. Raramente se

²³⁷ KAHNWEILER, Daniel-Henry. A ascensão do Cubismo, 1915. In: CHIPP, *op. cit.* p. 260.

ama a noite, a flor e o canto dos pássaros. Raramente se vê a noite, a flor e o canto dos pássaros. Temos uma necessidade antiga de compreender e falar da escuridão, do perfume e do som da passarada.

Todos querem compreender a pintura. Por que não tentam compreender o canto dos pássaros? Por que se ama uma noite, uma flor, tudo o que rodeia o homem, sem tentar compreendê-los? Mas no caso da pintura as pessoas querem compreender. Se ao menos compreendessem que o artista trabalha por necessidade, que ele próprio é um ínfimo elemento do mundo, a quem não se deveria atribuir mais importância que a tantas coisas da natureza que nos encantam, mas que não explicamos. Os que tentam explicar um quadro estão quase sempre no mau caminho. Gertrude Stein anunciava-me jubilosamente, há algum tempo, que finalmente compreendera o que representava o meu quadro dos três músicos. Era uma natureza-morta!²³⁸

O cubismo guarda o seguinte paradoxo: por ser oriundo de uma necessidade de expressão conceitual e conscientemente elaborada, seus artistas ora se sentem, ora não se sentem inclinados a dar explicações, a se comunicar verbalmente. Isso porque a necessidade de expressão é comum, instintivamente compreendida por todos, mas o conceito que norteia a *realização* propriamente cubista, inspira novas técnicas e resulta em obras incomuns, que merecem explicação. Soma-se a isso o fato desse estilo estar, por um lado, rompendo com as velhas instituições artísticas, apresentando técnicas, temas e métodos de representação novos, e discutindo sua própria institucionalização nos meios de comunicação – onde tudo deve ser explicado. Assim, os cubistas, ora incitam a explicação e indicam no título da obra seu sentido, ora negam qualquer interpretação e afirmam o direito a criar por necessidade mais que por vontade de explicar o mundo ou construir paralelamente universos de sentidos particularmente belos. Por isso é interessante voltar ao acaso acerca do título do próprio movimento.

Quando inventamos o cubismo, não tínhamos a mínima intenção de inventar o cubismo, mas de exprimir o que estava em nós. Ninguém nos traçou um programa de ação; nossos amigos poetas seguiam atentamente o nosso esforço, mas nunca o ditaram. Jovens pintores atuais traçam para si freqüentemente um programa a seguir e se aplicam como bons alunos em cumprir corretamente o seu dever.²³⁹

Por mais que haja um esforço de institucionalização, no cubismo ainda a premência é do casual, do indivíduo, do acontecimento. A comunicação não veio antes, mas junto com a arte, na forma de *movimento artístico*, expressão híbrida e simultânea dessas duas instâncias.

²³⁸ PICASSO, Pablo. Conversação, 1935. In: CHIPP, *op. cit.* p. 276.

²³⁹ *Idem*, p. 275.

Chegamos a pensar se não estaria incorreto designar por “conceitual” a reflexão característica do cubismo, se ela não seria melhor definida como reflexão materializante. Mas o que se destaca realmente no cubismo, sem diminuir a importância da legitimação que ele traz ao emprego de novas técnicas e novos materiais na pintura, é a reflexão em torno das novas intelecções possíveis para a *realização* artística: no campo do processo criativo do artista, ligadas à geometria e à fotografia, e no campo do processo criativo do espectador, ligadas à cultura da *fruição*, ainda inexistente. A reflexão cubista é propriamente conceitual, mesmo que seus inauguradores pouco se preocupassem em difundir os conceitos centrais: estavam mais interessados em mostrá-los, aplicá-los e apresentá-los, comunicando com as próprias obras os princípios de uma nova arte. As declarações supracitadas de Picasso são trechos de entrevistas. O artista, cômico do seu papel social e do papel dos meios de comunicação – que à época já são responsáveis pela unificação da experiência social – cuida de garantir sua liberdade de realização ante a vontade de explicação da maioria (o grande público ou o espectador tradicional, habituado a entender a pintura mais que a fruí-la silenciosamente).

Há que se deixar claro que não estarei me referindo a um programa estabelecido quando falar, daqui para diante, dos anseios, lutas e pensamentos de Picasso ou Braque. Procurarei revestir com palavras aquilo que para estes artistas era uma necessidade interior, algo de que eles tinham uma clara noção, mas que muito raramente expressavam em suas conversas, e que nestas raras ocasiões não passava de algumas palavras atiradas ao acaso.²⁴⁰

Aceita-se o rótulo – cubismo – desde que fique claro que ele expressa uma essência autêntica, de verdadeiro valor para o artista. Mesmo que tal essência não seja unanimemente compreendida no nome por acaso escolhido para representá-la, é a ela que o pintor se atém, e não ao nome com o qual é conhecida, nem à aparência que adquire a cada momento. O esforço pela institucionalização mediática de *reflexões*, *realizações* e mesmo *fruição* cubistas nada seria se não houvesse a necessidade individual do artista. É ele quem faz, com suas obras, que uma estética se torne uma realidade.

Ora, sei muito bem que no começo o cubismo era uma análise, e não pintura, assim como a descrição dos fenômenos físicos não era a física. Agora, porém, quando todos os elementos da chamada estética cubista são medidos pela técnica pictórica, agora que a análise de ontem se transformou em síntese pela expressão das relações, não se pode dirigir-lhe esta censura [a de ser uma representação meramente descritiva e analítica]. Se o que se

²⁴⁰ KAHNWEILER, Daniel-Henry. A ascensão do Cubismo, 1915. In: CHIPP, *op. cit.* p. 253.

chamou de cubismo é apenas um aspecto, o cubismo desapareceu; se é uma estética, incorporou-se à pintura.²⁴¹

Se o cubismo é uma estética, percebemos como é pertinente pensar que seu legado extrapola um ou outro de seus aspectos: seja a geometrização na maneira de representar o mundo, seja a fixação do tempo no espaço, seja a resistência à simples inteligibilidade, seja ainda a incompatibilidade com o grande público. Talvez esse último aspecto seja ainda o que faz dele, até hoje, mais um estilo que uma estética no sentido pleno. Em todo caso, ele inaugura uma visão de arte mais aberta: o artista pode trabalhar com materiais inusitados, colar papéis e panos diretamente na tela, e usar o que sente ser preciso na *realização* artística. O público, se fosse mais educado, poderia igualmente perceber a arte das coisas comuns e sentir a presença da beleza em diversos lugares e objetos, não apenas nos que oficialmente se apresentam como artísticos.

Muitos indivíduos seriam sensíveis à beleza dos objetos usuais, *sem intenção artística*, se a idéia preconcebida do *objeto de arte* não fosse uma venda em seus olhos. A causa disso é a má educação e a mania moderna de tudo classificar a qualquer preço, tanto os indivíduos como os utensílios. Os homens têm *medo do livre-arbítrio*, que é, no entanto, o único estado de espírito possível para a recepção do belo. Vítimas de uma época crítica, cética, inteligente, eles se empenham em compreender em vez de se deixar levar pela sensibilidade. “Acreditam nos *fabricantes de artes*”, porque são profissionais. Os títulos, as distinções os deslumbram e lhes bloqueiam a vista. Meu objetivo aqui é tentar provar isto: que não existe Belo catalogado, hierarquizado; que este é o pior erro que pode haver. O Belo está em toda parte, na ordem que você põe em suas painéis, na parede branca de sua cozinha, mais talvez que no seu salão século XVIII ou nos museus oficiais.²⁴²

Um método vislumbrado por Léger para denunciar os fabricantes de arte (os “artistas” profissionais, os especialistas da arte) e mostrar a onipresença do Belo para os espíritos destemidos, praticantes do livre-arbítrio, é o isolamento do objeto; não um isolamento qualquer, mas aquele propiciado pela tecnologia cinematográfica. Um objeto, qualquer que seja ele, dos mais úteis aos mais insignificantes, pode ter seu valor ressaltado uma vez apresentado em plano de detalhe na tela de cinema.

Todos os esforços no campo do espetáculo ou do cinema devem concentrar-se em ressaltar os valores do objeto – mesmo a expensas do motivo e de todos os outros chamados elementos fotográficos de interpretação, sejam eles quais forem.

Todo cinema atual é romântico, literário, histórico, expressionista, etc.

²⁴¹ GRIS, Juan. Resposta a um questionário sobre sua arte, 1921. In: CHIPP, *op. cit.* p. 280.

²⁴² LÉGER, Fernand. A estética da máquina, 1924. In: CHIPP, *op. cit.* p. 281.

(...) A ampliação enorme de um objeto, ou de um fragmento, dá-lhe uma personalidade que nunca teve antes e dessa maneira ele pode tornar-se veículo de toda uma nova força lírica e plástica.²⁴³

A fim de pôr em prática, no cinema, essas e outras idéias plásticas, Léger realiza o filme “*Ballet mécanique*”, em 1924. Mesmo que essa e outras experiências sejam pontuais na história da sétima arte, elas são importantes por mostrar um uso mais plástico e menos literário da tecnologia cinematográfica. São relevantes também por mostrar como as artes plásticas estavam ampliando seu leque de materiais, suportes e instrumentos de *realização*. Contudo, o cinema se conforma rapidamente aos moldes da fábrica e dá ao público o que este está habituado a ter: literatura audiovisual, história linear e romantismo dramático. Ainda assim, a relação entre cinema e artes plásticas se estabelece: ora são artistas plásticos que se põem a fazer filmes como se fizessem pintura e arte, ora são cineastas que usam a linguagem plástica para pontuar seus filmes. Há ainda, atualmente, o artista que é artista plástico e cineasta, como o britânico Peter Greenway.

Alguns conceitos realmente originais concretizados na pintura cubista ganham novos contornos quando discutidos por outros grupos, que lançam e praticam outras estéticas. É para elas que nos voltamos a fim de apreender as transformações pelas quais a arte passou ao longo de um século marcado pela presença evidente e agressiva, não só do cinema, mas de todos os demais meios de comunicação – impressos e eletrônicos.

É difícil aquilatar o real papel dos meios nessas transformações. Vimos como as reflexões centrais do pensamento cubista e a discussão em torno da linguagem plástica, dos meios pictóricos de representar o mundo e da postura do artista ante sua realização e sua difusão junto ao grande público foram permeadas pelos meios de comunicação – principalmente por revistas e jornais especializados. Como um artista tão arredo e independente quanto Picasso tornou-se rapidamente conhecido (e muito apreciado) pelo grande público? Picasso rompeu com os padrões acadêmicos, criou regras próprias, realizou poucas exposições, escreveu pouco sobre arte, concedeu algumas entrevistas para amigos próximos, participou de filmes, posou para grandes fotógrafos (Robert Doisneau, André Bresson, Arnold Newman) e produziu abundantemente. Isso teria sido

²⁴³ LÉGER, Fernand. Um novo realismo – o objeto, 1926. In: CHIPP, *op. cit.* p. 283.

o bastante se não houvesse um ambiente mediático interessado em criar grandes celebridades?

Suspeitamos que tamanha popularidade não se deva exclusivamente a algo intrínseco à sua obra, mas se explique também por algo que, sim, lhe pertence e lhe pertence exclusivamente (ao artista e à sua obra – sua aura), mas que extrapola seus limites – no tempo e no espaço – quando é reproduzido em escala planetária pelos meios de comunicação. Este algo começa a surgir na própria comunicação das idéias do artista para seu pequeno círculo de amigos, que, ao escreverem sobre essas idéias e publicarem tais textos no espaço público dos meios de comunicação, geram um movimento interessante: deslocam a atenção do público da obra para o conceito por trás da obra! Se estava havendo resistência e dificuldade em se compreender o que estava se passando na arte e nas obras de arte, agora já havia uma explicação e essa explicação chegava pelos meios de comunicação. Bastava ler os artigos, os catálogos ou se ater a certos títulos (principalmente quando eram descritivos e sugestivos) e pronto, por que temer Picasso ou os demais cubistas ou toda a vanguarda enigmática? Bastava se posicionar contra ou a favor. O artista, em todo caso, estava pouco se preocupando.

Aderir às idéias era até mais fácil que aderir à obra. Mesmo que as sensibilidades não estivessem prontas, a sociedade estava intelectualmente muito bem paramentada para acolher e expandir (popularizar) a pintura de elite, que, se não se fazia sentir, se explicava: dois poetas de prestígio faziam a ponte desse universo particular para o infinito público. Ou seja, mesmo que Picasso tenha exposto pouco e não fosse exatamente popular em seu tempo, como bem observou Ortega y Gasset, estendendo, inclusive, essa observação para toda as demais manifestações da pintura moderna²⁴⁴, tudo isso que nasceu de pequenos grupos de amigos, de discussões de bairro, de especulações despreziosas ou delirantes, ou seja, tudo isso que surgiu em um contexto muito particular, rapidamente ganhou as ruas, rapidamente se universalizou, veio ditar regras aqui no Brasil e em outros cantões do mundo. A Europa era o centro

²⁴⁴“Toda a arte jovem [de Debussy e das vanguardas artísticas do começo do século XX] é impopular, não por acaso ou acidente, mas em virtude do seu destino essencial.” (ORTEGA Y GASSET, José. *A Desumanização da Arte*. São Paulo: Cortez, 2005, p. 20) É impopular porque não é entendida, porque o povo está acostumado ao romantismo, a encontrar figuras e cenas felizes ou melancólicas nos quadros. Não deixa de ser curioso observar como essa impopularidade foi superada: não pelo entendimento, mas pela insistência, ou seja, pela exposição massiva desses artistas e de suas obras nos mais diversos meios de comunicação ao longo de todo o século XX.

que irradiava idéias e conceitos que, embora tivessem imenso valor para quem os estava produzindo e vivenciando, não necessariamente tinham valor universal. Este valor foi alcançado de modo artificial pela ação dos meios de comunicação atuantes nas sociedades industriais. O burburinho gerado naquele momento por Picasso, Braque, Apollinaire, Metzinger, Léger, Salmon, que simplesmente desenvolviam seus trabalhos de artistas e poetas num lugar que nessa época ditava modas e costumes às demais nações ocidentais, vira objeto de interesse dos mais diversos leitores, que se apropriam dessa nova arte de diferentes maneiras, redimensionando-a.

Este redimensionamento se dá em dois sentidos: no da *explicação* da obra (ou do movimento estético que contextualiza a obra) e no da *reprodução* da mesma (ou do processo de criação da mesma) pelos mais diversos meios tecnológicos de comunicação. Ambos materializam aquele algo do qual falávamos, aquele algo que extrapola os limites da obra e a torna “universal” (ou global). Talvez possamos chamá-lo de aura mediática: a comunicação da obra de arte nos meios de comunicação. Esta comunicação, que ilustra a relação estabelecida na modernidade entre os meios de comunicação e a arte, abrange desde as comunicações dos amigos das artes e artistas sobre suas práticas, sua ciência e sua filosofia – como vimos até agora – até a ação dos meios tecnológicos de comunicação nos processos de difusão e fruição da obra de arte, que também já aparece aqui, mas que se intensifica adiante.

No processo de *difusão*, a alteração que se observa acompanha o deslocamento de atenção provocado pela pintura cubista: divulga-se sobretudo as idéias e os conceitos, mais que as obras. Este tipo de difusão, primeiro, não se enxerga como difusão – as discussões concretas dos artistas em torno dos problemas da pintura não visavam sair dos ateliês e os textos delas decorrentes não foram feitos visando difundir os novos conceitos que iam surgindo desses debates. Foram, antes, feitos com o intuito de sistematizar uma cultura autêntica que ia se formando naquele momento entre jovens pintores que compartilhavam experiências, dúvidas e ambições. Por essa razão, é uma difusão que se estende ao longo do tempo, que perdura para além do momento histórico em que as comunicações artísticas surgem, não como instrumentos de difusão pontuais e específicos, mas como lugares de reflexão e desenvolvimento de conceitos centrais. É também uma difusão que extrapola o espaço onde acontece o fato, seja porque as notícias, uma vez publicadas, desconhecem fronteiras territoriais, seja porque o teor das

discussões tem valor real, podendo interessar e influenciar culturas distantes; seja ainda porque faz parte da lógica dos meios de comunicação industriais “globalizar” a cultura que fabricam.

A dimensão da *difusão*, até agora negligenciada, se estabelece pela circulação das idéias e dos comentários sobre a vida do artista (que aos poucos arrisca se transformar em celebridade) na sociedade atravessada pelos meios de comunicação. Este “falatório” natural aumenta com o tempo, intensificado por sua repetição pelos meios de comunicação em lugares diferentes de modos diferentes (em filmes, salas de aula, palestras, livros, entrevistas com artistas e estetas, etc) e pela reprodução fotográfica de obras de artes para os mais diversos fins (decoração de objetos, capa de revista, cartaz, estampa de toalha, enfeite de xícara, ilustração de teorias). Porém, não há uma *difusão* propriamente dita, direcionada, calculada, como uma propaganda do cubismo. Não há uma comunicação clara e sistemática de um conjunto de idéias e realizações artísticas chamadas cubistas; assim como não houve semelhante comunicação – a *difusão* propriamente dita – nos movimentos que o antecederam. O que existe até aqui, em termos de difusão, está mais para publicidade, no sentido de uma comunicação discreta e pulverizada – sem que se perceba, em um dado momento um assunto vira o assunto e toda a gente só fala naquilo, naquele ou naquela. De modo que, embora ainda muito discreto (ou ainda experimentado sem muita malícia pelos cubistas), esse tipo de difusão “natural” vai se estabelecendo como modelo ou paradigma na arte moderna.

No processo de *fruição*, o deslocamento mencionado é seguido de perto. O público se volta para a *explicação* que embasa a obra (isso não quer dizer que a entende); senti-la passa a ser secundário. Como as regras da arte acadêmica, em perspectiva linear, se tornaram obsoletas e a nova pintura não estava ainda codificada (a repetição de certos elementos expressivos está apenas começando a se constituir em linguagem estética ou estilo – o cubismo, por exemplo, como linguagem é, nesse período, ainda bastante incipiente) ninguém sabe ao certo como se posicionar. Nesse contexto, um título, uma entrevista ou uma apresentação podem re-estabelecer para o público o conforto roubado pela novidade. Assim, o incômodo provocado pela arte desaparece temporariamente desde que o quadro, a escultura, o objeto encontrado se explique, expondo em alto e bom tom seu conceito. Nesse momento, sim, acalmada a

razão, a sensibilidade pode ensaiar algum modo de *fruir* o novo, ou de fruí-lo “desinteressadamente”: o grande interesse – entender ligeiramente para poder julgar – encontra satisfação no meio de comunicação que envolve a manifestação artística na modernidade; no texto e no contexto que acompanham a obra muito mais do que nela mesma. Face à perturbadora exposição, consumir o livro ou o texto explicativo passa a ser reconfortante.

V – A cultura dos manifestos

Após a efervescência e ousadia das primeiras reflexões vanguardistas, entra-se em uma fase de exploração social dessa matéria reflexiva. O que resulta daí, então, é uma cultura muito particular, que podemos chamar de *cultura dos manifestos*, pelo fato de ser gerada por esse tipo de comunicação escrita com características muito específicas: o manifesto. Essa cultura vai nascer aos poucos, com uma boa dose de conflito entre os distintos movimentos, de disputa, de auto-afirmação e de convicção. O que está na sua base é o exercício de tornar público, através de meios de comunicação impressos (panfletos, jornais, revistas) e na forma de manifesto, o que era discutido e realizado em obras por pequenos grupos de artistas. À força de fazê-lo, esses pequenos grupos ganham uma dimensão maior do que a real. Não que não tivessem a pretensão de crescer; queriam, sim, falar para todos, abraçar o mundo. Apenas não esperavam que fosse tão fácil – em termos comunicacionais, ao menos. Quando percebem que estão, de fato, ganhando “fama” mundial, assustam-se ou entusiasmam-se com a proporção que suas concepções de arte adquirem. A ação dos meios de comunicação, claramente perceptível e sentida aqui em toda sua intensidade pelos artistas de vanguarda, cria e sedimenta, através de manifestos, uma cultura artística diversificada, que não pode, a partir de então, ser reduzida a uma só noção de arte, monolítica e singular. Os meios agem aqui principalmente como ponte entre artista e público, como canalizadores de discussões dos artistas entre si e com especialistas, e como legitimadores de novos conceitos de arte.

A cultura dos manifestos se consolida no hábito de escrever para o grande público sobre o que se faz em termos de arte. As *reflexões* escritas, estudadas no capítulo anterior, não se dirigiam diretamente à sociedade como um todo, mas a pequenos círculos de especialistas. Os manifestos visam abertamente o grande público, “todo mundo”. A cultura dos manifestos se consolida também no hábito de se aceitar socialmente qualquer coisa que se auto-denomine artística desde que venha acompanhada de uma comunicação escrita ou audiovisual convincente (manifesto, artigo, livro, notas, catálogo, texto junto à obra, títulos explicativos ou confusos, entrevista, filme, depoimento ao vivo). O desgaste da fórmula é certo, mas o que intriga nessa cultura dos manifestos é a potencialidade criativa que ela resguarda.

Potencialidade que eventualmente se realiza, mas que também permanece retraída, como promessa ante a realidade esmagadora da uniformização, massificação, globalização ou unificação totalitária, dominante na atualidade mediática.

Vinte escolas nascem em um mês. O futurismo, o cubismo são a antiguidade, a pré-história. Em três dias, a gente se torna acadêmico. O motototismo destrona o automatismo para ser ultrapassado pelo trepidismo e o vibrismo, que morrem em seguida, dando lugar ao planismo, o serenismo, o exacerbismo, o omnismo e o neísmo. Organizam-se exposições nos palácios e nas mansardas.²⁴⁵

Não somente por que indicam escolas, os *ismos* interessam aqui por serem invariavelmente acompanhados de manifestos. Estes são formas de comunicação que apresentam os princípios de um fazer artístico, de uma *realização*. Muitos desses manifestos eram desdobrados depois em artigos e livros, isto é, as idéias neles sintetizadas eram desenvolvidas com mais calma em outro lugar. O manifesto tinha a obrigação de expor os conceitos fundamentais à compreensão (e aceitação) da arte que apresentava e defendia. Devia justamente defender um espaço de discussão e de *fruição* para as estéticas e as obras que propunha. Contudo, o importante a reter em meio à diversidade de assuntos/conteúdo e modos/forma dos manifestos – o que será visto a seguir – é que essas comunicações formam uma cultura que marca indelevelmente a arte do século XX. A cultura dos manifestos acompanha o ambiente intelectual e social correspondente à abertura conceitual da arte. Os manifestos são meios de *difusão* das *reflexões* dos artistas a respeito da arte – conceitos, técnicas, aspectos ligados à *fruição* da obra. As *realizações*, as obras de arte, são ali explicadas e interpretadas pelo artista para a sociedade, que começa a ver a arte de outro modo, reconhecendo valores estéticos onde antes não era possível.

5.1. Manifesto futurista

Os futuristas são mais agressivos que os cubistas ao reagir às transformações pelas quais passava a sociedade européia recém industrializada e cercada por novas tecnologias de comunicação – rádio, cinema, telégrafo, gramofones, vitrolas, mais tarde, telefone, televisão, aparelhos de som portáteis e automotivos, grandes amplificadores e instrumentos musicais elétricos. Como Léger, fazem o elogio da máquina e dos

²⁴⁵ DIAGHILEV, Serge *apud* GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985, p. 119.

artefatos industriais. Louvam, como ninguém, a velocidade. Repudiam o passado e se lançam ao devir. Como os artistas reflexivos, os futuristas rejeitam a arte institucional.

A construção dos quadros é estupidamente tradicional. Os pintores sempre nos mostraram coisas e pessoas colocadas diante de nós. Colocaremos o espectador no centro do quadro.

Como em todos os campos do pensamento a imóvel obscuridade do dogma é substituída pela iluminada busca individual, cumpre que na arte nossa a tradição acadêmica seja substituída por uma vivificante corrente de liberdade individual.²⁴⁶

Em relação aos meios de comunicação, os futuristas inauguram uma maneira de agir que faz escola: a publicação de manifestos. O texto aqui nada tem do distanciamento teórico de Kandinsky, nem da doçura individualista de Klee, nem da fineza filosófica dos poetas, tampouco do despojamento de Picasso, ou da paixão de Gauguin, nem da sinceridade de Van Gogh. Assemelha-se, de longe, à postulação certa de Kirchner. Mas vai além: quer claramente se impor.

Para tanto, proclama, “em alto e bom tom”, uma série de verdades – a serem aceitas ou discutidas, não podendo ser ignoradas. O tom é de uma declaração de guerra. Guerra contra a diferença. Apesar do fascínio que algumas idéias expressas no manifesto exercem – algumas, inclusive, não muito distintas das de outras vanguardas, como a aversão à tradição, ao peso dos museus e à esterilidade da pintura acadêmica, a defesa da liberdade individual, a reivindicação de um nobre destino para a verdadeira pintura, o esforço pelo reconhecimento social, intimamente desprezado, etc – incomoda o tom, abertamente totalitário. O manifesto futurista não deixa espaço para nada que difira dele; só aceita o que é igual a si mesmo, excluindo da linha do horizonte idéias e artes que não correspondam ao programa por ele estabelecido.

Isso deve ser retido, pois se esse pensamento totalitário é inaugurado ou manifesto pela primeira vez aqui, ele vai se estabelecer no mundo da arte e permanecer como um novo paradigma de modernidade: até hoje se vê grupos de artistas lançando manifestos que se querem a última palavra em termos de arte, a grande verdade ou a elucidação da fórmula perfeita, messiânica, tão esperada para se fazer arte corretamente.

Quase sempre, os manifestos são extremamente dogmáticos. Cada grupo, para se estabelecer, procura eliminar o outro, invalidando, com argumentos teóricos e técnicos, sua proposta estética. Os futuristas não só fazem o elogio da guerra, como a praticam:

²⁴⁶ MARINETTI, Fillippo Tommaso. Pintura futurista: manifesto técnico, 11 de abril de 1910. In: CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 295.

são belicosos e usam, pela primeira vez na história da arte ocidental, a publicação de textos escritos em forma de manifestos como arma. Ou seja, eles são os primeiros a perceber que o espaço social próprio para a batalha que estão preparando é o espaço mediático. Propõem a substituição da pintura que se dirige apenas ao olho por uma pintura que também se dirija ao espírito do observador.

Longui apontou muito bem em seu artigo sobre os pintores futuristas (*La Voce*, 10 de abril de 1913), o caráter eminentemente estático da obra de Cézanne, se bem que naquilo que ela tem de mais revolucionário. E essa obra, que foi capaz de gerar o cubismo, não tem decerto nenhuma afinidade com os nossos estudos de caráter essencialmente dinâmico.

Nós, futuristas, combatemos o objetivismo cezanniano da cor, como rejeitamos o clássico objetivismo da forma. Para nós, a pintura deve exprimir a cor tal como se sente a música, e isso de maneira análoga, posto que muito diferente nos meios. Propugnamos por uma perspectiva da cor livre da imitação dos objetos e das coisas como imagens coloridas; uma perspectiva aérea, onde a matéria colorística se expresse em todas as suas multiformes possibilidades que a nossa interioridade sabe criar. (...)

Uma pintura que “acaricie o olho”, no sentido em que se costuma entender esta frase, tem sempre origem exclusivamente visual. O espírito do observador permanece passivo, estranho à obra, cujo centro se encontra fora dele. Tal pintura é fruto de um idealismo contemplativo, e poderíamos defini-la como “mimetismo sentimental da natureza aparente”.

Se os nossos contemporâneos ainda sentem admiração por essa forma inferior da atividade pictórica, isto se deve a todos os literatos que quiseram ocupar-se de pintura, embora ignorassem completamente essa arte. Esses literatos, com deslavada incompetência, chamaram de divino o que era apenas exterior e medíocre harmonia decorativa.

Nós, futuristas, afirmamos que essa forma de arte vulgar é antitética à nossa. Trata-se de duas formas de mentalidade pictórica, as quais se negam reciprocamente, em sua profunda diversidade que se acentua cada vez mais.²⁴⁷

Os futuristas, ao mesmo tempo em que recriminam os museus e as galerias, procuram se estabelecer institucionalmente através de um manifesto publicado e lançado para todos. Isso se dá, em parte, porque os meios de comunicação estavam causando, junto a inúmeros outros agentes sociais, econômicos, políticos e religiosos, a falência de uma série de instituições para, então, estabelecer-se como instituição-mor. Nesse processo, eles serviram, em um primeiro momento, de instrumentos de comunicação – vimos como os pintores do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX usavam a escrita para expressar reflexões a respeito da arte em geral e da pintura especialmente, a respeito de suas realizações, caprichos, crenças e ciência. No entanto, o que acontece aqui, com os manifestos, é bem diferente: a comunicação dos artistas, seus textos, são beligerantes, querem vencer um inimigo (imaginário ou não). O

²⁴⁷ CARRÀ, Carlo. De Cézanne a nós, os futuristas, 1913. In: CHIPP, *op. cit.* p. 309-310.

tom que prevalece nos meios de comunicação maquinais sobrepõe-se ao tom individual daquele que usa ou se serve dos meios de comunicação como de instrumentos de construção de idéias, de sistematização de conhecimentos, de compartilhamento de saber. O tom das máquinas de comunicação é diferente do tom dos instrumentos de comunicação. Estes servem à necessidade de comunicação do indivíduo. Os meios-máquinas de comunicação servem às necessidades da indústria cultural.

Se acusamos os cubistas, como antes os impressionistas, de não criar obras, mas apenas fragmentos, é porque em seus quadros se sente a necessidade de um desenvolvimento ulterior e mais vasto. E também porque suas telas carecem de um centro essencial ao organismo da obra inteira e daquelas forças que confluem para tal centro e gravitam em torno dele.

Finalmente porque se nota que o arabesco de suas pinturas é puramente acidental, faltando-lhe um caráter de totalidade indispensável à vida da obra.

Nossos quadros não são mais sensações acidentais e transitórias, limitadas a uma hora do dia, ou a um dia, ou a uma estação. Nós, futuristas, destruindo a unidade de tempo e de lugar, trazemos à pintura uma integração das sensações que é a síntese do plástico universal.

Continuamos a falar de técnica, dado que, para quem compreende a arte, a técnica é ao mesmo tempo causa e efeito. O que dissemos e tudo o que vamos dizer é letra morta para todos aqueles (e são inumeráveis) que com absoluta incapacidade cerebral e igual incompetência se pronunciam sobre fatos e problemas da pintura.²⁴⁸

Assim, os futuristas nos dão a estranha sensação de que, embora bradem a liberdade, são bem menos livres que outros vanguardistas. Apegam-se tão convictamente às suas conclusões que ficam sem ter para onde ir. Abrem, assim, uma temporada de fanatismo que parece não ter fim. Fanatismo no sentido de só se ver uma única possibilidade de ação e de solução para situações adversas. A arte começa a ficar cheia de obrigações, a se colocar deveres, a se esforçar para atingir um ideal, uma meta.

Isso talvez seja, em parte, um efeito da palavra escrita: uma vez escrita, a palavra fixa os conceitos que veicula, estabelece parâmetros de comparação e obrigações de coerência. É verdade também que, não só escrita, mas publicada e lida, a palavra amplia seu poder de influência. Ninguém tem controle sobre como essa palavra vai ser interpretada, em qual sentido será tomada, com qual finalidade. Por essa razão, aliada à força das circunstâncias, o que começa de maneira inofensiva (a comunicação escrita de pintores e poetas sobre suas reflexões a respeito da arte) ganha contornos beligerantes. Mesmo que desde sempre os artistas se alfinetassem, ou seja, lançassem

²⁴⁸ *Idem*, p. 311.

publicamente ofensivas mútuas, o que se vê agora é de outra natureza. Trata-se de garantir *uma*, uma única, comunicação sobre todas as demais.

Os escritos se desenvolvem no sentido de manifestar uma visão particular do mundo e da arte que quer convencer por uma argumentação radical, feita de afirmações plenas de convicção. O artista não quer discutir, afirma suas verdades.

O processo criativo intrínseco à *realização* artística é exposto com simplicidade e firmeza. Fala-se com toda naturalidade de coisas que podem parecer inexplicáveis, como o infinito plástico interior e o infinito plástico exterior.

A coisa que se cria nada mais é que a ponte entre o infinito plástico interior e o infinito plástico exterior; portanto os objetos nunca terminam e se interpõem com infinitas combinações de simpatia e choques de aversão.²⁴⁹

A altivez e segurança que espantam questionamentos, típicas dos textos dos manifestos, particularmente dos futuristas, refletem a necessidade de auto-afirmação pela qual a arte passava nesse momento, em que as obras dependiam dos textos para serem aceitas e compreendidas pelo público de então. O texto se dirige, tanto aos outros artistas, aos críticos, teóricos, intelectuais e responsáveis por instituições fomentadoras da arte, como, e principalmente, a uma figura meio abstrata que começa a se constituir em realidade: o leitor dos veículos de comunicação (basicamente panfletos, revistas, catálogos e jornais), o grande público. Esses leitores, *mutatis mutandi*, somos potencialmente nós: consumidores diários de comunicação, leitores de jornal, ouvintes de entrevistas e música *pop*, ruminadores de livros, espectadores de televisão, freqüentadores de cinema, exposições de arte e palestras.

O que se verifica nas entrelinhas dos textos do futurismo é que, à medida que a arte se esfacela enquanto instituição tradicional e acadêmica, os artistas sentem a necessidade de construir e defender um novo lugar para ela. Esse lugar é naturalmente aquele criado pelos meios de comunicação: a *atualidade* mediática, compreendida como a realidade fluida e em fluxo contínuo de informação (eventualmente elaborada em representação) resultante da ação conjunta das tecnologias, das instituições (indústrias, grupos, redes) e dos profissionais de comunicação. É na atualidade mediática que os artistas vão instintivamente defender seus territórios e a disputa por este espaço é inaugurada de maneira nítida pelos futuristas.

²⁴⁹ *Ibidem*, p.308.

Ao mesmo tempo em que fazem o elogio da máquina e do mundo tecnológico, os futuristas afirmam a subjetividade, o homem-animal, instintivo, intuitivo, passional, emocional, imprevisível, despojado. Repudiam a objetividade na arte, o público aculturado ou culto, o artista-intelectual. Contrapõem a ele o artista-poeta. Eles se lançam, então, na brecha que percebem entre o mundo sistêmico, extremamente ordenado, das tecnologias modernas e o mundo caótico do movimento, do fluxo, disso que alimenta a máquina. A relação que estabelecem com a palavra o comprova. No primeiro manifesto futurista, Marinetti escreve como poeta: seu texto jorra imagens e atea fogo na cultura artística vigente.

Em 20 de fevereiro de 1909 o agitado poeta bilíngüe e diretor de revista F. T. Marinetti, responsável pela controversa revista literária *Poesia* (Milão), anunciou o movimento do futurismo num manifesto beligerante publicado na primeira página do jornal parisiense *Le Figaro*.²⁵⁰

Mesmo que o segundo manifesto se queira “técnico”, o apelo é bem mais estético e poético, que científico e filosófico. Isso se dá tanto pelo lado da forma empregada para expor as idéias (uma forma ao mesmo tempo agressiva e sedutora), quanto pelo teor do que está sendo dito: são palavras proféticas, visões, muito mais que conclusões. Soma-se a essa força cega/visionária (ou bruta), a lucidez e a elegância dos poetas.

Os poetas acompanharam o ritmo dos pintores, e foram grandes os estímulos mútuos. Em 1912 Marinetti publicou sua teoria da poesia da “palavra livre”, na qual as palavras, impressas em tipos e tamanhos diferentes, ligadas por símbolos matemáticos e não pelos conectivos gramaticais, eram teatralmente espalhadas pela página. Os pintores aproveitaram essa idéia e começaram a usar as palavras em seus quadros, não, como fazia o cubismo, em razão de sua forma, mas como evocação de sons e associações extrapictóricas.²⁵¹

Aquilo que sempre “aprisionou” a palavra – o significado, o sentido, o conceito ao qual se refere – estava agora isolado, remoto. A palavra, mais comumente usada para comunicar as idéias que ela cristaliza ou preserva, como um fóssil vivo, abria-se para novas possibilidades: formais-visuais (com os cubistas) e formais-sonoras (com os futuristas). Isso, quando empregada no quadro. Quando arranjada em poesia, rompia outras algemas e entregava-se à força da imaginação. O que é pintar com as palavras? Marinetti não era pintor? Quem é o poeta Marinetti?

²⁵⁰ TAYLOR, Joshua. Futurismo, o dinamismo como expressão do mundo moderno. Introdução. In: CHIPP, *op. cit.* p. 285.

²⁵¹ *Idem*, p. 287.

“A poesia futurista”, segundo o poeta Marinetti, “depois de haver destruído a métrica tradicional e criado o verso livre, destrói agora a sintaxe e o período latino. A poesia futurista é uma corrente espontânea ininterrupta de analogias, cada uma das quais se relaciona intuitivamente com o substantivo essencial. Portanto, imaginação sem fios e palavras livres”. A música futurista de Balilla Pratella infringe a tirania cronométrica do ritmo.²⁵²

Para construir um estilo que prevaleça entre outros, que se sobressaia no conjunto dos que disputam o espaço-tempo da atualidade mediática, pode-se trabalhar para falar mais alto (ou seja, aprimorar o texto dentro do que é esperado, superando eventualmente as expectativas), ou pode-se destruir o sistema de parâmetros que sustentam as outras vozes. O parâmetro do poeta-pintor não é a gramática que rege o poeta-poeta ou o artista que intelectualiza sua arte. Suas regras são outras. Fica difícil classificá-lo. Entendê-lo, então, requer esquecer a cultura intelectual normativa. Sentir ou fruir a obra futurista requer entrega total.

É praticamente impossível expressar em palavras os valores essenciais da pintura.

O público também deve ser convencido de que, para compreender as sensações estéticas a que não estamos acostumados, é necessário esquecer totalmente a nossa cultura intelectual, não para assimilar a obra de arte, mas para nos entregarmos a ela de corpo e alma.

Estamos começando uma nova época da pintura.²⁵³

Os artistas-expositores, na voz do poeta-pintor Marinetti, dirigem-se textualmente ao público, visando criar condições para o difícil entendimento e a moderna *fruição* que reivindicam para seus quadros e esculturas. Não há didatismo; há simples declaração. O futurismo na arte resulta de uma postura, toda ela, futurista.

Declaramos, pelo contrário, que não pode haver pintura moderna sem o ponto de partida de uma sensação absolutamente moderna, e ninguém nos pode contradizer quando afirmamos que pintura e sensação são duas palavras inseparáveis.

Se nossos quadros são futuristas, é porque resultam de concepções éticas, estéticas, políticas e sociais absolutamente futuristas.²⁵⁴

A percepção de que arte e existência, pintura e sensação, formam um todo indissociável é pela primeira vez manifesta ou declarada em alto e bom tom. Mesmo que antes essa unidade tivesse sido percebida e vivenciada pelo artista, que vem desde a Renascença ganhando autonomia e personalidade, ou seja, se individualizando e deixando sua individualidade impregnar sua obra, agora a percepção de que a arte

²⁵² BOCCIONI, Umberto. Manifesto técnico da escultura futurista, 1912. In: CHIPP, *op. cit.* p. 305.

²⁵³ BOCCIONI, Umberto; CARRÀ, Carlo; RUSSOLO, Luigi; BALLA, Giacomo; SEVERINI, Gino. Os expositores ao público, 1912. In: CHIPP, *op. cit.* p. 301.

²⁵⁴ *Idem*, p. 298.

resulta de posturas e idéias (concepções éticas, estéticas, políticas etc) se afirma publicamente. Isso deve ser ressaltado porque inaugura uma tendência: a arte resulta de um ideário; a qualidade do quadro está na qualidade do conjunto de concepções do qual se origina. Essas concepções são comunicadas ao público para que ele possa, a partir delas, *fruir* determinada arte e o conjunto de concepções do qual ela resulta.

Na concepção futurista, a arte deve sintetizar o passado retido na memória e o presente percebido pelo olhar. “Para fazer o espectador viver no centro do quadro, como dissemos em nosso manifesto, este deve ser a síntese daquilo que lembramos e daquilo que vemos.”²⁵⁵ Não é só a questão do tempo (a memória e os anseios fundidos à percepção do momento) que se coloca. Esta questão, uma vez resolvida pelo pintor, leva ao problema da participação do espectador na obra.

A *fruição* deve ser ativa (como já fora anunciado por outras vanguardas), mas aqui, no futurismo, cabe ao pintor fazer com que o fruidor viva no centro do quadro. Colocar o fruidor no centro da obra significa dizer que a obra só se completa nele: abole-se a distância que ainda persistia na fruição contemplativa-ativa, mesmo que analítica (cubista). Os meios (ou métodos) futuristas de fundir *fruição* e *realização* são indicados ao público na introdução ao catálogo da exposição.

Além disso, todo objeto influencia seu vizinho, não pelos reflexos de luz (base do primitivismo impressionista), mas por uma competição real de linhas e pelos conflitos reais de planos, de acordo com a lei emocional que governa o quadro (a base do primitivismo futurista).

Com o fito de intensificar as emoções estéticas fundindo, por assim dizer, a tela pintada com a alma do espectador, declaramos que no futuro este “deve ser colocado no centro do quadro”.²⁵⁶

Já que se pretende colocar o espectador no centro do quadro, a preocupação com o público é bem maior que a dos cubistas. Estes oscilavam entre a indiferença (que dava um distintivo enigmático à originalidade de sua arte) e as explicações semi-didáticas. Aqui, já acontece uma coisa engraçada: o texto se dirige ao público, mas este é colocado de lado, fala-se dele como se ele não estivesse ali presente, como se ele não fosse o leitor privilegiado deste texto que se intitula “Os expositores ao público”.

Entretanto, será que poderíamos deixar uma irrestrita liberdade de entendimento ao público, que sempre vê como lhe ensinaram a ver, com olhos deformados pela rotina?

Seguimos o nosso caminho destruindo diariamente em nós mesmos e em nossos quadros, as formas realistas e os detalhes óbvios que nos serviram

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 299.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 300.

para construir uma ponte de compreensão entre nós e o público. Para que a multidão possa desfrutar o nosso maravilhoso mundo espiritual, do qual é ignorante, damos-lhe a sensação material desse mundo.

Respondemos assim à curiosidade grosseira e simplista que nos cerca, com os aspectos brutalmente realista do nosso primitivismo.²⁵⁷

O destinatário do texto é abertamente rebaixado: seus olhos são deformados pela rotina, ele ignora o maravilhoso mundo espiritual do artista, ele precisa de detalhes óbvios para compreender o pintor, ele possui uma curiosidade simplista e grosseira. Os autores pensam se vale a pena dar liberdade de entendimento a esse ser demasiadamente civilizado e, portanto, despreparado para a brutalidade do primitivismo futurista.

Talvez por isso, deixem no ar complexas questões relativas à representação do movimento na pintura: “Em vários quadros que estamos apresentando ao público, a vibração e o movimento multiplicam interminavelmente cada objeto. Justificamos assim nossa famosa afirmação sobre o “*cavalo que corre e que não tem quatro patas, mas vinte.*”²⁵⁸ A associação mais imediata que se pode fazer dessa imagem, e que estranhemos não ter sido feita pelos próprios autores, é com o famoso experimento de Eadweard Muybridge (1830-1904) que deu origem à representação do movimento no cinema. A pintura futurista (assim como a escultura), explicitava o movimento sintetizando os instantes sucessivos simultaneamente no espaço do quadro, na imagem parada. Antes dela, a tecnologia cinematográfica (câmera e projetor) utilizara o mesmo objeto mencionado pelos futuristas – o cavalo – para fazer justamente o contrário: explicitar o movimento analisando-o, decompondo-o no tempo. No entanto, os expositores não mencionam a incipiente tecnologia da imagem em movimento que à época já gozava de indubitável popularidade; não vêem o cinema, ou, se o vêem não falam dele. A relação entre o movimento na pintura futurista e o movimento na imagem cinematográfica (que, naturalmente, vai além da coincidência do objeto, o cavalo), não é percebida pelos expositores que consideravam o público incapaz de lhes compreender. Os filmes, porém, não precisavam de textos que os explicassem junto ao público antes de cada sessão.

O artista futurista prossegue explicando em termos teóricos e científicos (ou seja, enigmáticos para o grande público) os mecanismos de funcionamento da vida plástica, tal como a compreende.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 301.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 301.

O movimento muda as formas.

As formas mudam, em qualquer movimento, suas relações originais. (...)

Somos contra a mentira da lei fixa da gravidade dos corpos: para o pintor futurista, os corpos responderão ao centro de gravidade especial da construção do quadro. Serão, pois, as forças centrífuga e centrípeta que determinarão o peso, a medida e a gravidade dos corpos. Desse modo, os objetos viverão em sua essência plástica com a vida total do quadro. Se o homem tivesse a possibilidade de criar um *plasticômetro* capaz de medir a força que os corpos exprimem nas linhas, no peso da cor-tom e nas direções dos volumes que a nossa intuição nos leva a aplicar em nossas obras, cessariam todas as acusações de arbitrário, porque se poderia descrevê-las em termos de ampères plásticos, ondas hertzianas plásticas, etc.²⁵⁹

O artista futurista não quer agradar o público, quer hipnotizá-lo. Esforça-se por traduzir textualmente suas convicções a fim de garantir a respeitabilidade de obras que, assim como as dos demais vanguardistas, rompiam com os paradigmas clássicos da representação pictórica e temiam cair no limbo. Seu compromisso é, antes, com isso que já se fazia sentir como a nova arte (que vinha se institucionalizando mediaticamente em livros, revistas especializadas, catálogos), que com o público, a quem ele destina seu texto. O pintor está plenamente consciente da distância que existe entre suas verdades (fruto do seu fazer, da sua intuição, da sua arte) e o discurso dominante no meio social onde quer ser aceito: um discurso estreitamente racionalista. Se, na arte, os futuristas fazem o elogio da máquina, no campo teórico reservam à intuição um lugar à frente da compreensão científica. O que eles são capazes de ver, materializar e comentar graças à força de uma intuição tão poderosa que refuta com tranquilidade a “lei da gravidade fixa dos corpos”, o público só poderia entender munido de máquinas medidoras. Só então ele “não mais gritaria escandalizado, porque já não teria medo de ser enganado e entenderia as novas verdades que agitamos há quatro anos, na Itália e alhures, revolucionando o campo pictórico.”²⁶⁰

Os futuristas se sentem claramente à frente do seu tempo, encarnam a própria idéia de futuro. Em termos de *realização*, deram continuidade às destruições e fundamentações de outros pintores modernos, sem trazer novidade. A grande novidade futurista está situada fora da arte: está situada na maneira de comunicar uma determinada concepção de arte, de ocupar o espaço criado pelos meios de comunicação, a atualidade mediática, e de criar seus próprios meios – o panfleto entregue direta ou apoteoticamente ao público.

²⁵⁹ CARRÀ, Carlo. De Cézanne a nós, os futuristas, 1913. In: CHIPP, *op. cit.* p. 312.

²⁶⁰ *Idem*, p. 312.

A revolução futurista está na forma de falar da arte, mais que no conteúdo: as linhas, os planos, as cores, o volume, o objeto ou motivo, e mesmo o movimento, já eram há muito discutidos pelos pintores. As pesquisas plásticas-formais estavam bastante sofisticadas à época e eles as acompanharam, tornando ainda mais complexos os problemas da representação e dos meios de representação pictóricos. Porém, colocar de modo direto, poético, incendiário, literalmente, *manifesto*, o fruto dessas reflexões amadurecidas, sim, é novidade. É, aliás, a novidade futurista, que aproxima, mistura e sobrepõe arte e comunicação.

5.2. Manifesto raionista

A novidade futurista se espalha velozmente. Na Rússia, Michel Larionov lança em 1913 seu Manifesto Raionista e inaugura uma exposição, intitulada *Estética Livre*, que dura apenas um dia. Sem grandes inovações no campo teórico, tampouco no campo propriamente artístico, o raionismo ilustra bem o espírito da arte que, a partir dos futuristas, vai se fazer acompanhar de um conjunto de declarações articuladas, de uma comunicação que visa proteger textualmente um espaço para suas verdades.

A tela (raionista) dá a impressão de deslizar e parece estar fora do tempo e do espaço; dela emana uma sensação do que nós poderíamos chamar de quarta dimensão, uma vez que seu comprimento e sua largura, juntados à profundidade dos raios de cor, são os únicos sinais do mundo que nos rodeia. Todas as outras sensações que nos vêm da tela são de natureza inteiramente diversa.²⁶¹

Não importa até que ponto a impressão de deslizamento é sentida pelos espectadores. O autor (do texto e do quadro) apresenta logo sua leitura, indica uma interpretação particular que, no entanto, quer se generalizar – “são os únicos sinais do mundo que nos rodeia”. O que é de foro íntimo, privado – uma impressão –, quer entrar no espaço público, se fazer valer socialmente, através da linguagem, através de um discurso lógico-poético do qual a obra é ao mesmo tempo ponto de partida e de chegada. Este discurso assume a forma de manifesto.

Quem é o leitor imaginário do manifesto? Em quem o artista pensa enquanto escreve? Não importa. O importante é que os leitores, muitos ou poucos, estejam garantidos; e praticamente estão quando se trata de um texto publicado (em forma de livro, catálogo ou revista) no seio de uma sociedade civilizada/letrada. Na ausência do

²⁶¹ LARIONOV, Michel *apud* GULLAR, *op. cit.* p. 120.

interlocutor concreto e do leitor personificado imaginariamente, o autor do manifesto escreve para os meios de comunicação, que aguardam ansiosos por estes textos-combustíveis. As afirmações de qualquer manifesto se dirigem para o grande público ou para um determinado segmento de público, e o teor do que declaram adquirem com o tempo importância quase folclórica para o grande público e valor de documento para os estudiosos, críticos e historiadores de arte. Parecem, de longe, palavras lançadas ao vento, cheias de entusiasmo e verdade, mas fadadas a perderem o valor dado pelo contexto onde ocorrem originalmente, uma vez escritas.

Um manifesto normalmente é uma declaração. Os meios de comunicação impressos alcançam um público distante do contexto do autor, seja no tempo (como nós aqui que só conhecemos certos autores e não outros graças aos textos que nos chegam deles), seja no espaço (como os colegas de outras nacionalidades, realizando arte em outros lugares do mundo e identificando semelhanças e diferenças entre suas práticas). De todo modo, o manifesto escrito sinaliza que uma determinada visão de mundo (e de arte) quer entrar nos meios de comunicação, falar a língua que ali se fala, virar letra tipográfica, ser impressa, circular e ser lida. Uma publicação significa, na Galáxia de Gutenberg, passaporte para uma eternidade, jamais totalmente realizável, ou somente na forma da atualidade.

No manifesto, forma e conteúdo se esforçam para afirmar uma arte nova e autônoma, livre das velhas regras, das velhas instituições (Igreja, Estado, Academia), uma arte que se auto-institucionaliza através dos meios de comunicação. A nova arte é mediática. No Manifesto raionista, o tom é mantido com a mesma firmeza profética dos futuristas. Afinal, a atualidade mediática de então (publicações impressas), não poderia ser mais propícia para o esclarecimento da nova ordem da arte, dando peso às idéias, concepções ou visões dos novos pintores.

Aqui começa a natural decadência de todos os estilos e formas que existiram nas artes precedentes, porque, a partir de agora, não haverá senão aqueles que, como a vida mesma, servem apenas à expressão e à construção raionista do quadro.

Aqui começa a verdadeira independência da pintura e seu novo nascimento segundo o meio único de suas leis próprias.²⁶²

Quem, além dos especialistas em arte, se lembra hoje do raionismo? Quem reconhece esse marco de independência da pintura? As verdades raionistas passaram,

²⁶² *Idem*, p. 120.

confundiram-se com outras, foram atropeladas pelo movimento contínuo do mundo, constantemente renovado pelo fluxo mediático. A vida desse movimento é apenas aquela que se encontra nos quadros embalsamados pela escrita, única via de acesso a seu sentido original. A arte-manifesto, a arte na atualidade, é expressão do momentâneo; viva, mal se deixa apreender na fossilização de seu cadáver de papel.

5.3. Manifesto suprematista

Aqui o silêncio se faz denso. A compreensão da arte pelos artistas é profunda. A comunicação da obra, ou seja, o texto que o artista escreve para acompanhar sua pintura, é elegante, justo e necessário para que se supere a impressão de incomunicabilidade que o quadro suprematista pode causar. Tudo quanto vinha se manifestando implícita ou abertamente em termos de rompimento da arte com um sistema de representação visual (de ordem religiosa ou política, mas como forma artística pura) encontra aqui sua expressão mais radical. O tom do manifesto suprematista, de Kasimir Malevitch, no entanto, não tem a mesma intolerabilidade dos demais manifestos (futurista e raionista). O tom aqui é professoral, denotando a visão abrangente do artista-estudioso, que se manifesta com doçura. A segurança é tanta que dispensa a agressividade.

Ao artista importa a obra impregnada de sentimento puro, a matéria transformada em plástica, por mais incompreensível que possa parecer. O conteúdo deve ser puramente plástico. A arte deve existir pela e para a arte. O vazio se instaura. Na verdade, o vazio instaura o espaço pleno da representação pura.

Quando no ano de 1913, tentando desesperadamente libertar a arte do peso morto da objetividade eu me refugiei na forma do quadrado, e criei um quadro que nada mais era senão um quadrado preto sobre um fundo branco, a crítica, e com ela toda a sociedade, assim se lamentou: “Tudo o que amávamos desapareceu. Estamos em um deserto... temos diante de nós um quadrado preto sobre um fundo branco!”

Buscavam-se palavras “exterminadoras” para se afugentar o símbolo do deserto e para se ver no “quadrado morto” o amado retrato da “realidade” (“a objetividade real” e o “sentimento” espiritual).

O quadrado parecia incompreensível e perigoso à crítica e à sociedade... e naturalmente isso era de se esperar.²⁶³

O quadrado preto sobre um fundo branco era incompreensível porque não representava nada do que a pintura costumava e estava se acostumando a representar:

²⁶³ MALEVITCH, Kasimir. Suprematismo. In: CHIPP, *op. cit.* p. 346.

paisagens, pessoas, naturezas-mortas, objetos, máquinas, reflexos, sombras, ângulos, visões, o corpo em movimento, a velocidade. Representava o sentimento como tal. À não-objetividade manifesta dos suprematistas contrapõe-se sua necessidade premente de objetivar algo extremamente subjetivo e íntimo: o sentimento. Aí, neste paradoxo, reside sua força e sua beleza. O que o manifesto suprematista afirma e constrói era até então mantido em silêncio no mundo da arte: neste mundo, tradicionalmente visto como o reino das sensações, nunca se falou de sentimento. Isso não quer dizer que nunca tenha havido sentimento neste mundo, mas que nunca, aí, se falou disso.²⁶⁴

A incompreensão prevista pelo artista decorre de um clássico problema de comunicação. É mais difícil compreender o que uma pessoa fala sobre uma coisa quando não se sabe que coisa é esta (ignora-se o referente); quando não se fala a mesma língua da pessoa (ignora-se o código, sem se chegar à linguagem); ou ainda quando nunca se ouviu falar dessa coisa, embora ela já tivesse sido percebida ou sentida – estranha-se, ou a mensagem, ou o canal (o meio). No caso da pintura de Malevitch, ela junta as três dificuldades básicas de qualquer comunicação. É natural que não seja compreendida. O manifesto dedica-se justamente a ajudar o público a superar essas dificuldades e desfrutar do quadrado preto sobre fundo branco. O pintor vai pacientemente elucidando ponto por ponto o problema. Fala do sentimento plástico, fala da arte e fala da fala. “O artista (o pintor) não mais está preso à tela (à superfície do quadro) e pode transpor suas composições dela para o espaço.”²⁶⁵ O meio não precisa mais existir; o conteúdo (a mensagem) vira, em 1918, com a tela Quadrado branco sobre fundo branco, um deserto branco sobre um fundo branco.

O público, no entanto, passa bem longe desse meio-mensagem e até hoje se mantém distante desse tipo de arte e de compreensão da arte. É possível que, tanto ontem quanto atualmente, a pintura não-objetiva de Malevitch pareça fria, sem sentimento, extremamente objetiva (por se concentrar em uma forma tão geométrica quanto o quadrado). O sentimento é quase sempre o sentimento de algo. Poucos entendem o sentimento puro, o sentimento sem objeto, o sentimento como tal. O

²⁶⁴ A palavra “falar” indica, aqui, escrever para os meios de comunicação. Estamos usando-a para marcar a diferença entre o texto do esteta (longamente ruminado e comprometido com uma disciplina propriamente filosófica; predestinado ao livro) e o texto do artista (mais oral e fragmentado; aparece em meios mais efêmeros, como o volante, a revista, o jornal, mas também em livros), que é o que estamos estudando.

²⁶⁵ *Idem*, p. 351.

sentimento na pintura é normalmente, para o grande público, identificado com o sentimento inspirado por alguma coisa – uma bela paisagem, um rosto grotesco, uma mulher nua. Esta alguma coisa, dependendo do modo como é transposta para a tela, pode ou não despertar algum sentimento no público, quase sempre um sentimento gêmeo ao inspirado pela “coisa” real. Assim, quando a “coisa real” deserta a tela, carrega consigo toda carga sentimental que poderia inspirar. A tela não-objetiva por excelência parece desprovida de qualquer traço de subjetividade, desprovida de qualquer sentimento. Parece, portanto, extremamente, objetiva. Ninguém nunca viu o sentimento em toda sua abstração, o sentimento e ponto, despojado de objeto. Pensar que esse sentimento (o sentimento) pode se expressar em uma forma geométrica determinada, o quadrado, não é fácil. É muito incomum em tudo. Ver que o sentimento pode procurar e construir uma plástica própria era e é excepcional. O manifesto tinha que garantir minimamente, através de uma linguagem comum a todos, a comunicação de algo nada comum, algo que vinha à tona pela primeira vez. Assim como os futuristas, Malevitch afirma o primitivismo de sua arte, de sua sensibilidade e de sua concepção estética.

É certo que, tanto quanto antes, o público continua convencido de que o artista cria coisas desnecessárias, inúteis; ele não pensa que essas coisas sobreviverão através dos séculos e mantêm-se “atuais”, ao passo que as coisas necessárias, úteis, não duram muito tempo.²⁶⁶

Não sabemos o real interesse, nem a real rejeição que a pintura suprematista causou no público da época. Sabemos que ela se estabeleceu e conquistou um espaço no seio da sociedade que um dia a estranhou. Mais do que se estabelecer, gerou e gera um espaço para o sentimento plástico puro, “*pois o suprematista não observa nem tasteia, sente.*”²⁶⁷ O manifesto suprematista, ou seja, o texto que acompanha esta pintura tem, naturalmente, um papel de relevo incontestado na sua legitimação. A obra suprematista se sustenta esteticamente sem explicação? Como podemos saber disso se essa obra já nos chegou rodeada de explicação, de texto? Se nunca a vimos pura, em silêncio? Quem a vê em silêncio se não o pintor? Por que ele passou a falar dela nos meios de comunicação, protegendo ou ferindo este silêncio; multiplicando suas possibilidades de leitura no instante mesmo em que descrevia sua pureza? O que é sustentar-se

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 349.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 349.

esteticamente? É fazer-se sentir de imediato ou é fazer-se entender em um contexto filosófico de discussão sistemática sobre a arte e a beleza?

O manifesto mostra o que a pintura oculta. O suprematismo se aproxima da filosofia, substitui a sensação pelo sentimento, se envereda pela argumentação da obra. Essa filosofia, por mais rica e original que seja, naturalmente, não é passível de ser vista na pintura suprematista, até mesmo porque uma filosofia não pode ser apreendida pelos sentidos. Apenas pelo pensamento.²⁶⁸ Assim, o sentimento que a obra deve despertar (ou a idéia de sentimento), reivindicada pela pintura suprematista, só pode ser alcançada mediante o texto do manifesto. Por meio deste, o sentimento é pensado, fabricado e exposto pelo autor, e dessa forma pode chegar ao público. A obra está para o texto, assim como o sentir está para o pensar. A obra permanece silente.

5.4. Manifesto neoplasticista

Firmando esta cultura da arte construída, como estamos vendo, por meio de livros, artigos, ensaios, entrevistas e manifestos escritos pelos próprios artistas, a revista *De Stijl* ocupa um lugar de destaque. Nela, a língua que Malevitch falava sozinho é elaborada por um pequeno grupo de “gramáticos”²⁶⁹ da nova arte universal: Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Antony Kok, Vilmos Huszar, entre outros colaboradores da revista.

O objetivo da revista de arte *De Stijl* é apelar para todos aqueles que acreditam na reforma da arte e da cultura para aniquilar tudo o que impede o desenvolvimento, do mesmo modo que fizeram no campo da arte nova suprimindo a forma natural que contraria a própria expressão da arte, consequência mais alta de cada conhecimento artístico.²⁷⁰

²⁶⁸ Cf. MALEVITCH, Kasimir. *Die Gegenstandslose Welt, Bauhaus II*. Munique: Langen, 1927.

²⁶⁹ Não se trata exatamente de uma gramática porque não há precisamente um código, uma língua, uma linguagem. O que há é uma forte convicção e um trabalho sistemático em prol da construção de uma nova plástica, que se queria universal. “Aquilo que é considerado como um sistema é apenas obediência constante às leis da plástica pura, à necessidade que a arte exige dele. É claro, portanto, que ele [o artista] não se tornou um mecânico, mas que o progresso da ciência, da técnica, da maquinaria, da vida como um todo apenas o transformou numa máquina viva, capaz de realizar, de maneira pura, a essência da arte. Portanto ele é, em sua criação, suficientemente neutro, de modo que nada dele mesmo, ou fora dele, pode impedir que estabeleça aquilo que é universal. Certamente sua arte é uma arte pela arte... pela arte *que é forma e conteúdo ao mesmo tempo.*” (MONDRIAN, Piet. *Arte plástica e arte plástica pura*. In: Chipp, *op. cit.* p. 366.)

²⁷⁰ VAN DOESBURG, Theo; MONDRIAN, Piet; KOK, Antony; HUSZAR, Vilmos; VANTONGERLOO, G.; VAN’T HOFF, Robert; WILS, Jan. Primeiro manifesto *De Stijl*, 1918. In: GULLAR, *op. cit.* p. 149.

Eles não querem trabalhar sozinhos, nem querem apelar para que os povos se juntem a eles. “Sabemos que os que se juntarão a nós já juntos estavam, de origem, pelo espírito. Só para estes será modelado o corpo espiritual do novo mundo. Trabalhai.”²⁷¹

Os neoplasticistas estavam imbuídos de uma missão: construir uma nova plasticidade. “O órgão *De Stijl*, fundado com esse fim [combater espiritualmente ou materialmente para a formação de uma unidade internacional na Vida, na Arte e na Cultura], dispense todos os seus esforços para tornar clara a nova idéia da vida.”²⁷² O meio de comunicação – a revista – é utilizado muito conscientemente para combater e amalgamar. Através dele, os artistas querem agregar idéias, unir forças, confundir as fronteiras entre as artes, superar a clássica dicotomia forma-conteúdo, a dualidade do interior e do exterior. Trabalham coletivamente, examinam as leis do espaço, as leis da cor no espaço e na duração, a relação entre o espaço e o tempo; observam tudo (a decadência da Europa, por exemplo) tranquilamente.

Para movimentar a sociedade em torno de suas idéias, usam a revista – um meio de comunicação ágil, tanto para a produção do texto (o grupo deixou manifestos curtos e rápidos), quanto para a circulação. Além de ágil, a revista é um meio mais acessível, habituado à coletividade, menos recatado e mais social que o livro. A revista não é de um autor só, é escrita por várias pessoas, assinada por um corpo editorial e lida ao mesmo tempo (um determinado mês ou semana) por um grupo social. O livro traz consigo mais austeridade e uma tradição de isolamento. É raríssimo encontrar espontaneamente alguém que esteja lendo o mesmo livro que você. Como falar de um livro fora das salas de aula, com um estranho? Da notícia do jornal, da matéria da revista, do desastre exibido na tevê podemos falar com qualquer um. Do livro, porém, quando este não é *best-seller*, não se pode falar porque não se tem com quem falar, ele não é um objeto compartilhado, um objeto comum; é menos multiplicado que a revista.

Os colaboradores da revista *De Stijl* estão interessados em construir uma nova plasticidade, consciente dos problemas e desafios colocados pela modernidade para a pintura. Idealizam (e profetizam) uma sociedade que não precisaria de arte porque esta já estaria incorporada à vida, já faria parte do cotidiano, já teria se tornado uma linguagem universal, falada por todos. O fim da arte, assim previsto por esses artistas,

²⁷¹ *Idem*. Terceiro manifesto. Para a formação do novo mundo. In: GULLAR, *op. cit.* p. 151.

²⁷² *Ibidem*. Primeiro manifesto *De Stijl*, 1918. In: GULLAR, *op. cit.* p. 149.

assemelha-se ao fim da arte de Hegel, que também idealizara uma sociedade naturalmente estética.²⁷³ O ser estético, o poeta no sentido pleno, não precisaria da arte (e portanto não a produziria nem a consumiria) porque esta já estaria incorporada à própria vida, estaria presente no espírito (que se revela na maneira de viver da pessoa) ou em todos os cantos: nos objetos domésticos, no desenho das roupas e dos automóveis, nas fachadas, nos prédios, nas ruas. Os manifestos neoplasticistas e toda a movimentação causada pela revista *De Stijl* visavam, justamente, fazer com que essa sociedade ideal se realizasse, fazer com que o “futuro” chegasse logo, ou, ainda, visavam construir e preparar a sociedade para a arte da nova época da história humana. “O objeto da natureza é o homem. O objeto do homem é o estilo.”²⁷⁴ O estilo na arte era dado pelos artistas neoplasticistas e, mais cedo ou mais tarde, faria parte da vida na civilização moderna. Um resto de futurismo se deixa ver aqui, onde a idéia é a de que a nova plástica, com esforço publicada, seria no futuro coisa comum.

Não é só um resto de futurismo, é um resto de tudo. Até agora nada foi dito a respeito da sensação de temporalidade histórica linear, progressiva ou evolutiva que estes textos, principalmente os do cubismo para cá, nos dão.

Somente com o Cubismo e com o Futurismo tem início a arte do meio industrial, ou seja, é com eles que termina a pintura convencional. A propósito, estas duas culturas (Cubismo e Futurismo) possuem ideologias diferentes. Enquanto o Cubismo, em seu primeiro estágio de evolução, está ainda muito próximo da cultura de Cézanne, o Futurismo já generaliza todos os fenômenos em favor da arte abstrata, aproximando-se, com isto, de uma nova cultura: do Suprematismo não-objetivo.²⁷⁵

Sem que a visão de história de cada pintor-escritor/artista-intelectual seja explicitada ou discutida, a imagem rudimentar que seus textos nos dão é de uma arte que progride, melhora, aperfeiçoa-se, torna-se mais correta a cada geração, mais verdadeira, mais próxima de sua essência, mais senhora dos materiais, mais livre, mais pura. No cume, as vanguardas, inicialmente aflitas e depois acalmadas, abririam novos caminhos para que a expressão plástica se universalizasse – o que, no momento, dependia da linguagem escrita. “(...) artistas produtivos conseguiram formular de maneira clara as idéias que adquiriram no curso de seu trabalho, contribuindo muito

²⁷³ Cf. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética I, II, III e IV*. 2. ed. rev. São Paulo: EDUSP, 2001.

²⁷⁴ VAN DOESBURG, Theo. Introdução ao Volume II de *De Stijl*, 1919. In: CHIPP, *op. cit.* p. 327.

²⁷⁵ MALEVITCH, Kasimir. Introdução à teoria do elemento adicional na pintura. In: CHIPP, *op. cit.* p. 341.

para a elucidação da nova consciência artística.”²⁷⁶ É a consciência artística que está em jogo, muito mais que a nova sensibilidade estética – construída pela arte. Pela revista se constrói a nova consciência, é no texto que as idéias são claramente formuladas. Talvez por isso, a idéia de progresso, tipicamente moderna, se afirme.

Esta última [a nova consciência artística] é suficientemente confirmada pelo crescente interesse – inclusive no exterior – pelo conteúdo desta revista mensal, que não deixou de influenciar tanto a nova como a velha geração. Esse conteúdo, portanto, atende à necessidade do homem que adquiriu um conhecimento estético mais profundo. Que isto seja um estímulo para continuarmos com a mesma segurança nosso trabalho estético em prol da civilização, a despeito das dificuldades que, por razões temporais, opõem-se consideravelmente à publicação de periódicos.²⁷⁷

Não por acaso, o segundo manifesto neoplasticista trata da escrita. Ela é central na formulação consciente (racional?) do conhecimento plástico e na conquista da compreensão social do que vinha sendo proposto. Mesmo com dificuldades, mesmo enfrentando a resistência da sociedade, refletida na resistência também encontrada nos meios de comunicação (vide o esforço para publicar e fazer circular a revista *De Stijl*), os artistas seguem lutando por seus ideais, e o fazem com textos. O meio não poderia ser outro que a escrita. O texto do manifesto é a arma. As obras de arte sem dúvida têm seu papel no combate, mas é o texto que briga, é a comunicação sobre a obra que conquista para esta um lugar no sistema das artes, que vinha sendo discutido nos meios de comunicação impressos da época. Sem essa comunicação, mesmo que o público sentisse a obra, nada ganharia, pois nada viria à consciência. Nada seria alterado no plano da mentalidade, que era o que mais importava então. Ainda assim, o texto é igualmente dependente da obra, que o complementa. Os textos dos manifestos e da revista *De Stijl* seriam insignificantes sem a realização plástica de seus autores.

Entre os neoplasticistas, o texto é trabalhado de modo a formular um conhecimento científico/plástico e filosófico/estético acerca da arte – não os textos dos manifestos, que são bastante curtos e bombásticos, tendo por objetivo mais convencer a sociedade e anunciar a novidade neoplástica que construir textualmente essa novidade, mas sim os artigos, ensaios e livros.²⁷⁸ Na verdade, os textos dos manifestos são instrumentos de *difusão* das idéias, mais que das obras. Isso deve ser sublinhado: aqui

²⁷⁶ VAN DOESBURG, Theo. Introdução ao Volume II de *De Stijl*, 1919. In: CHIPP, *op. cit.* p. 328.

²⁷⁷ *Idem*, p. 328.

²⁷⁸ Cf. MONDRIAN, Piet. Arte plástica e arte plástica pura (arte figurativa e arte não-figurativa). In: MARTIN, J. L.; NICHOLSON, Ben; GABO, Naum. *Circle*. Londres: Faber & Faber, 1937.

explode a vocação difusora das comunicações sobre a arte, dos textos onde o artista expõe suas *reflexões*, técnicas de *realização* e aspectos ligados à *fruição* da obra. Essa dimensão comunicacional, a *difusão*, esteve latente, implícita na agitação social causada pela publicação dos escritos de artistas (livros, artigos, prefácios, etc) que foram gerando uma cultura artística mediática, isto é, típica de uma sociedade que ia rapidamente se acostumando à velocidade, ao convívio com as máquinas, à energia elétrica, ao automóvel, à ordem industrial, ao telefone, ao rádio, ao cinema, às revistas, ao jazz. Nos manifestos neoplasticistas, no entanto, os artistas estão clara e explicitamente difundindo as idéias centrais da sua estética do estilo. Nos demais textos (ensaios, artigos e livros), prevalece a formulação e o compartilhamento de novos conhecimentos estéticos e artísticos, prevalece a construção conceitual.

A linguagem da revista *De Stijl* elabora-se com o intuito de trazer à tona, aos olhos da sociedade, o potencial de universalidade da arte que seus colaboradores praticam e desenvolvem. Não deixa de causar certo estranhamento o fato desses artistas fazerem uma contundente crítica à poesia. Eles não são pintores, escultores, arquitetos? Não só. Desde o começo do século XX vinha se consolidando a idéia de arte como unidade acima das particularidades de cada fazer artístico (o teatro, a música, a poesia, a literatura, a pintura, a arquitetura, a dança). Essa idéia amadurece a tal ponto que o artista, apesar de se dedicar a uma ou outra arte (pintura, poesia, teatro, literatura etc) se vê acima de tudo como artista. Comporta-se socialmente como tal. Dialoga com outros artistas e simpatizantes das artes através dos meios de comunicação – lendo, informando-se sobre outras realizações e idéias estéticas, e publicando suas próprias concepções. Sente-se à vontade para criticar e comentar outra modalidade artística que não a de sua especialidade.

Lembremos como inicialmente isso se deu de maneira gradativa, como a reflexão dos pintores do final do século XIX girava em torno de problemas intrínsecos à pintura, à realização, e um pouco em torno dos problemas individuais do artista. Logo depois, identificamos um sentimento de pertencimento ao social, ao mundo, e o artista passou a refletir sobre coisas que não eram da sua alçada. Lembremos como Paul Gauguin, mesmo distante de Paris, participou intensamente da discussão de idéias políticas, sociais e religiosas de seu tempo. Isso só foi possível porque o espaço dessas discussões, assim como o de circulação de idéias, não era mais apenas territorial, mas

sim principalmente mediático. O espaço das páginas de livros, catálogos, revistas contava tanto quanto (ou mais que) o espaço geográfico. O germe da universalização encontra sua infra-estrutura aí, no espaço dos meios de comunicação. Intelectualmente, o artista se des-profissionalizava, saía do seu domínio, emitia opiniões sobre as religiões, as sociedades, os hábitos, a psicologia, as guerras. Atribuímos essa extrapolação à ação dos meios de comunicação, que iam criando um sentimento de participação global – o indivíduo ia começando a se sentir parte do mundo, como observa e esclarece McLuhan.

Nunca tivemos consciência de nosso ambiente até ele se tornar o conteúdo de um novo ambiente. A cultura na qual o homem vive consiste em estruturas baseadas em regras básicas das quais somos misteriosamente inconscientes. (...) Não obstante, qualquer mudança nas regras básicas de uma cultura modifica a estrutura total, e a ciberneticização, muito mais do que a estrada de ferro ou o avião, acelera o movimento da informação no seio de uma cultura, operando uma mudança total na percepção, na perspectiva e na organização social.²⁷⁹

Essa nova organização social – ciberneticizada, mediatizada – permite que o artista, ao mesmo tempo em que entra em contato com outras culturas de arte, com aquilo que seus colegas de outras nacionalidades, lugares e épocas pensavam e realizavam como arte – por meio de reproduções xilográficas, fotográficas e textuais de obras e pensamentos –, começa a refletir sobre a relação de sua arte (aquela que ele concebe e pratica) com o mundo, não só com o meio social onde se encontra, mas com o que ele entende por mundo: os sistemas políticos e religiosos, a economia industrial, as recentes descobertas científicas, os avanços tecnológicos, as ações e discussões em torno da arte como um todo e não em suas particularidades. Um mundo que lhe chega por meios de comunicação. O jornal, o livro, a revista e o catálogo, assim como o cinema e o rádio, lhe trazem imagens desse vasto mundo. O artista moderno não é mais um Raimundo e não se vai mais admitir que se comporte como tal. Exige-se que ele se torne consciente da complexidade do mundo em que vive.

Assim, não é de se estranhar que esse artista vá saindo de sua esfera cômoda para uma muito mais complexa. Realizar telas sob encomenda – retratos, cenas históricas ou mesmo tomadas de vista – seguindo regras muito bem definidas pela academia e escolas de Belas Artes, já não condizia mais, nem com a demanda social por

²⁷⁹ MCLUHAN, Stephanie; STAINES, David (Orgs.). *McLuhan por McLuhan. Entrevistas e conferências inéditas do profeta da globalização*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 79.

arte (muitas daquelas encomendas vinham sendo realizadas com sucesso, fidedignidade, rapidez e baixo custo por fotógrafos), nem com a cobrança dos pares – as reflexões publicadas dos vários artistas forçavam um re-posicionamento, cobravam do pintor uma resposta ou mesmo uma postura consciente, isto é, igualmente refletida e argumentada, de preferência por escrito. “O verdadeiro artista moderno, isto é, o artista consciente, tem uma dupla missão. Em primeiro lugar, deve criar a obra puramente plástica. Segundo, deve abrir ao grande público a estética nova da arte puramente plástica.”²⁸⁰ Não basta apenas realizar a obra, deve-se comunicar ao público sua estética. O artista incapaz de se explicar (e à sua arte) ao grande público é inconsciente, é incompleto, não é moderno; não passa, aos olhos de muita gente, de folclore – até hoje é assim. Sair da esfera privada, cômoda, individual se torna obrigatório depois que os meios de comunicação criam essa sensação de pertencimento a um todo muito maior, a uma aldeia global, ao mundo. Quem fica preso à sua realidade individual, regional, local ou temporal é mal visto; a arte moderna requer um artista igualmente moderno, cidadão do mundo e não habitante de um lugarejo.

Essa necessidade de se sair do individualismo romântico e entrar em uma outra ordem, extremamente objetiva (com vistas à universalidade), foi colocada claramente pelos neoplasticistas. “A poesia asmática e sentimental – o eu e o ele – que é perpetrada em toda parte e principalmente na Holanda está sob influência de um individualismo temente do espaço, resíduo fermentado de um tempo velho e que nos enche de tédio.”²⁸¹ Para eles, as artes até então, excetuando os esforços das vanguardas, não tinham saído desse paradigma romântico. Tanto as músicas, como os quadros, como os versos e os grandes romances do século XIX visavam representar o universo individual das paixões, dos amores mal resolvidos, dos problemas domésticos, e construíam justamente imagens desse mundo privado, que só tinham valor enquanto a classe dominante que se via representada pelo artista o apoiasse e à sua arte, ou seja, só tinha valor em um determinado meio social e para uma determinada cultura, muito bem definida. O que os neoplasticistas propunham, pelo contrário, queria-se fruto de uma cultura global e não individual, embora com ares de universal graças ao efeito das forças política, econômica, social, moral etc dos que a apoiavam, sem sustentação

²⁸⁰ Introdução ao primeiro número de *De Stijl*. In: GULLAR, *op. cit.* p.143.

²⁸¹ VAN DOESBURG, Theo; MONDRIAN, Piet; KOK, Antony. Segundo manifesto, *De Stijl*, 1920. In: GULLAR, *op. cit.* p.150.

objetiva alguma. “A psicologia de nossa literatura romanesca repousa apenas na imaginação subjetiva: a análise psicológica e a retórica confusa mataram a significação da palavra.”²⁸²

Assim como para Malevitch, para os artistas da *De Stijl*, as justificativas deviam se encontrar na própria pintura ou obra, no jogo dos elementos plásticos (linhas, pontos, cores, planos) e não em questões de natureza estranha à arte (questões de ordem religiosa ou política, por exemplo). Os neoplasticistas, referindo-se à literatura (mas referindo-se também a todas as artes, pois, como vimos, pensam na arte como uma unidade acima das diferentes formas de expressão que adquire), criticam de modo claro o individualismo realista (datado e localizado) dos artistas que não estão em sintonia com a realidade moderna – forçosamente coletiva, dada a cultura “global” gerada pelos meios de comunicação – com a *atualidade*.

Essas frases cuidadosamente colocadas uma após outra e uma debaixo da outra, essa fraseologia seca na qual os realistas antigos apresentavam suas experiências limitadas a si mesmos, são inteiramente impotentes e não podem exprimir as experiências coletivas de nosso tempo. Seguindo a antiga concepção da vida, os livros se baseiam no comprimento, na duração, são volumosos: a nova concepção da vida reside na profundidade e intensidade e assim queremos a poesia.²⁸³

Não mais o volume, a lentidão, a extensão, mas sim a intensidade profunda. Não mais o blablá das miudezas, dúvidas, realidades pessoais, mas sim o compromisso de transpor para a arte as experiências coletivas. Não mais a literatura, nem os livros, mas o fulgor da poesia e a periodicidade da revista. De onde vinha a sensação de coletividade, tão pungente que fazia com que os artistas (sensitivos de primeira) repudiassem uma arte que não refletisse o coletivo? A arte que refletia o mundo individual das paixões não fazia qualquer sentido aos olhos desses artistas globalizados, que participavam da nova ordem mundial (estabelecida em grande parte pelos meios de comunicação); tanto participavam que se sentiam responsáveis pelo estabelecimento dessa nova ordem no mundo da arte e o faziam por meio da revista, onde publicavam seus manifestos e comunicações artísticas – discursos sobre os problemas e soluções de suas realizações.

Os artistas sempre souberam que qualquer forma de arte tem o poder de impor seus próprios pressupostos ao espectador. Qualquer meio de comunicação é, como uma forma de arte, uma extensão de um ou mais de

²⁸² *Idem*, p. 150.

²⁸³ *Ibidem*, p. 150.

nossos sentidos. O discurso é, por si só, uma extensão de todos os nossos sentidos ao mesmo tempo. A mistura ou proporção de todos os nossos sentidos tornados externos a nós (exprimir = exteriorizar), a razão, mistura ou proporção de nossos sentidos envolvidos no discurso, no rádio ou na fotografia impõe de maneira não-verbal os parâmetros ou a estrutura de todas as operações humanas.²⁸⁴

Para os neoplasticistas, a arte deve refletir a vida ou a nova concepção de vida, e não o sentimento, como para Malevitch. No Segundo manifesto, fica claro até que ponto estavam implicados com essa causa: fundar através do discurso uma nova arte condizente com a nova vida, a vida moderna, onde o tecido social é moldado pelos meios de comunicação – assim como os futuristas e os suprematistas, os neoplasticistas se consideram os primitivos de uma nova era. Como essa nova arte é fundada pela escrita, é natural que os novos artistas se concentrem nela. O Segundo manifesto é um manifesto de escritores. Os artistas dizem como deve ser não só a nova arte, mas a nova escrita, a nova poesia. Contrariamente à arte do passado, individualista e dualista, a nova arte quer superar a “dualidade entre o conteúdo e a forma (...) para o escritor moderno, a forma terá uma significação diretamente espiritual, ele não descreverá nenhum acontecimento, não descreverá nada: escreverá”,²⁸⁵ (o não-objetivismo de Malevitch trazia mensagem semelhante). No entanto, a superação da dualidade forma-conteúdo permanece num plano ideal, trata-se de algo que eles não realizam, mas que é colocado para gerações futuras. Na prática, isto é, em suas pinturas, neoplasticistas e suprematistas preservam, cada qual, seu conteúdo: Malevitch o sentimento; os neoplasticistas, o estilo.²⁸⁶

A idéia de estilo que propõem, porém, vai além da idéia de estilo como algo individual, como algo que distingue alguém, sugerindo traços de sua personalidade, expressando por meios mais ou menos codificados sua maneira pessoal de ver o mundo e se comunicar. O estilo neoplástico repudia a tediosa interioridade romântica para se fundar na coletividade. “[o escritor moderno] Recriará na palavra o coletivo dos fatos: unidade construtiva do conteúdo e da forma. Contamos com o apoio moral e estético de

²⁸⁴ McLuhan, Stephanie; Staines, David (Orgs.), *op. cit.* p. 39.

²⁸⁵ Van Doesburg, Theo; Mondrian, Piet; Kok, Antony. Segundo manifesto, *De Stijl*, 1920. In: Gullar, *op. cit.* p. 151.

²⁸⁶ Jackson Pollock, muito mais tarde, e em condições muito diferentes das de agora, concretiza a idéia de não se pintar nada, mas simplesmente pintar: pinta o gesto, a ação deixa seu traço com tinta sobre tela. Seus macarrões são para comer com os olhos. A pintura se faz indicial: é resto de movimento, e portanto é vida materializada.

todos aqueles que colaboram na renovação espiritual do mundo.”²⁸⁷ Em termos de pintura, o coletivo dos fatos se traduziria na universalidade e impessoalidade da expressão, que passou a ser intensamente discutida pelos neoplasticistas.

(...) a universalidade da arte se punha em termos mais precisos: não devia o artista partir do individual (do indivíduo) para o universal; devia ele partir, tanto quanto possível, de meios impessoais, para atingir a universalidade desses meios. Assim, [os neoplasticistas] adotaram a reta e o ângulo reto. Como nessas formas impessoais restava ainda a individualidade de cada forma, o problema era, então, ultrapassar essa individualidade pela oposição dessas formas em ritmos verticais e horizontais. Desse modo, a obra resultaria não uma expressão subjetiva do indivíduo e sim a resolução de um problema objetivo de equilíbrio. Dentro de tal ponto de vista, a adoção da construção em diagonal já era o retorno à expressividade individual: o uso da forma geométrica para exprimir um estado particular de tensão.²⁸⁸

Porém, atingir a universalidade dos meios impessoais não era tarefa fácil, nem se faria do dia para a noite. Construir o novo estilo, ou a estética dessa arte puramente plástica, requeria trabalho intenso, não só na realização de obras, mas também, como vimos, no escrever. Só assim o que era realizado na arte poderia se realizar na consciência. E quando se fala em consciência, aqui, se fala na consciência não só do realizador (o artista), mas também do crítico e do público. Em prol dessa nova consciência trabalhava um dos artistas colaboradores mais fecundos da *De Stijl*, Piet Mondrian.

Para isso [para se criar a obra de arte puramente plástica e abrir ao grande público a estética nova dessa arte], era importante o contato do artista e do crítico com o público, mas também que os artistas dos diferentes campos (o pintor, o escultor, o arquiteto) reconhecessem que têm que falar uma linguagem geral, libertando-se dos caprichos individualistas. Já essa introdução [do primeiro número de *De Stijl*] esboça, em linhas gerais, o programa do neoplasticismo, cujas idéias iam se precisando e aprofundando, de ano para ano, através de artigos, manifestos e, sobretudo, do trabalho dos elementos do grupo, entre os quais se destaca Piet Mondrian.²⁸⁹

Mondrian queria construir as bases do reconhecimento dessa linguagem geral, comum aos artistas dos diferentes campos. Interessava-lhe, e não só a ele, mas a todos os artistas da *De Stijl*, que a arte fosse vista, sentida, compreendida e vivida como unitária: a Arte. A revista tinha, portanto, por função ser lugar de construção (rigorosa e profunda) de um saber comum – uma linguagem geral – capaz de criar uma plástica universal, não-individualista, comprometida com a vida do homem moderno. Os artistas

²⁸⁷ VAN DOESBURG, Theo; MONDRIAN, Piet; KOK, Antony. Segundo manifesto, *De Stijl*, 1920. In: GULLAR, *op. cit.* p. 151.

²⁸⁸ GULLAR, *op. cit.* p. 171.

²⁸⁹ *Idem*, p. 143-144.

se sentiam responsáveis por este homem de características distintas – autonomia de reflexão, consciência de si mesmo, abstração, distanciamento do mundo natural, etc. A arte tinha que se adequar a ele e a suas necessidades: a pintura refletiria toda a vida moderna.

A vida do homem culto do nosso tempo está se afastando gradualmente das coisas naturais: torna-se uma vida cada vez mais abstrata. (...) A vida do homem verdadeiramente moderno não se focaliza nem no material pelo material, nem é puramente emocional. Ela se manifesta antes numa vida mais autônoma da mente humana que se torna cônica de si mesma.

O homem moderno – uma unidade de corpo, mente e alma – apresenta uma consciência modificada: todas as expressões de vida tomam um aspecto diferente, isto é, um aspecto mais positivamente abstrato.

O mesmo se passa com a arte: expressar-se-á como produto de uma outra dualidade no homem: como produto de uma externalidade cultivada e de uma interioridade aprofundada e mais consciente – como representação pura do espírito humano, a arte expressar-se-á numa forma esteticamente purificada, vale dizer, abstrata.

(...) Toda vida moderna, que se aprofunda, pode refletir-se inteiramente na pintura.²⁹⁰

Devemos destacar que Mondrian se refere ao homem culto de seu tempo. O público da revista *De Stijl* e da arte que ela defendia era esse, não era o grande público. O que o homem culto, assim como o artista, já pode sentir e perceber depois chegará a todos. A pintura abstrata reflete a consciência abstrata (e rara) do homem culto e moderno, minoritário. Com o tempo e pelo efeito dos meios de comunicação, a começar pela revista *De Stijl*, a pintura abstrata será perfeitamente acessível e “*fruível*” por todos os homens modernos.

A ligação entre vida e arte nunca foi tão falada; veio para o centro da cena. Para Mondrian, a arte resulta da vida – tanto da maneira de viver do artista, quanto dos traços fundamentais da vida de sua época. E a vida é vista em toda sua complexidade, com seus altos e baixos, com suas razões e des-razões, opostos e afins. O artista busca na vida a essência da arte, observa na natureza leis supostamente constantes e perenes. São essas leis que ele quer seguir. Pensar que o abstracionismo é algo puramente racional é incorreto. Pensar que é arbitrário também. O neoplasticismo de Mondrian ambiciona ser a síntese de coisas que parecem contrárias. As dicotomias do individual e do universal, do humano e do cósmico, se diluem na composição do quadro.

Através da composição, o novo plasticismo é dualista. Através da representação exata da relação cósmica, ele é uma expressão direta do

²⁹⁰ MONDRIAN, Piet. Realidade natural e realidade abstrata, 1919. In: CHIPP *op. cit.* p. 325-326.

universal; por seu ritmo, pela realidade material de sua forma plástica, é expressão do subjetivo, do individual. Desse modo ele desdobra diante de nós todo um mundo de beleza universal sem com isso renunciar ao elemento humano.²⁹¹

Tudo que é humano e vivo interessa aqui: instintos, intuição, razão. Não se pode endossar o senso comum – isto é, o grande público, distinto do homem culto visado por Mondrian – que tende a ver a arte neoplástica como coisa fria e calculista, desumana e maquinal. A objetividade não anula a subjetividade.

É importante notar isso porque todos sabem como muitos dos princípios do estilo neoplástico foram depois (e são até hoje) usados na criação de peças publicitárias. No entanto, alguns desses princípios, capazes de renovar constantemente a expressão plástica, sendo esta artística ou aplicada à propaganda, foram esquecidos. Mesmo estando inequivocamente separadas pela natureza de seus fins e de suas finalidades, arte e comunicação (publicidade, propaganda, jornalismo) têm em comum o fato de lidarem com as expressões plástica, pictórica e gráfica. As idéias de Mondrian não passaram despercebidas pelos profissionais de comunicação, ansiosos por dialogar com o homem moderno. Por suas mãos ganharam as ruas em cartazes, embalagens, vinhetas, estampas de vestido. Os princípios neoplásticos latejam, ainda, por sob as regras da programação visual, do jogo das linhas de força do quadro ou da folha, dando ritmo à composição do desenho gráfico moderno.

Contudo, é como se uma grande descoberta, por ironia do destino, tivesse caído em mãos impróprias – como aconteceu com a teoria de Einstein, que possibilitou a criação da bomba atômica. Isso porque o elemento de renovação, o elemento vivo do estilo de Mondrian, é poucas vezes lembrado. O conteúdo humano desse estilo caiu no esquecimento, enquanto sua forma universal virou fórmula de perfeição plástica. Talvez não haja mãos impróprias; pode ser simplesmente que o sonho de Mondrian, de um cotidiano repleto de estilo por todos os lados (do seu estilo neoplástico universal), tenha se tornado em parte realidade. No entanto, voltamos a lembrar que alguns princípios fundamentais foram esquecidos na correria da modernidade. Princípios que poderiam ser lembrados, já que não se chocam com o fato de determinado estilo de expressão plástica estar servindo à comunicação. O principal deles é a conexão intensa entre arte e vida, entre realidade e sonho, entre o artista, seu tempo e seu povo.

²⁹¹ *Idem*, p. 327.

É errôneo, porém, pensar que o artista não-figurativo considera inúteis as impressões e emoções recebidas de fora e que julga até necessário lutar contra elas. Pelo contrário, tudo o que o artista não-figurativo recebeu de fora é não só útil como indispensável, porque provoca nele o desejo de criar aquilo que ele só vagamente sente e que jamais poderia representar de uma maneira verdadeira sem o contato com a realidade visível e com a vida que o cerca. É precisamente dessa realidade visível que ele tira a objetividade de que precisa, em oposição à sua subjetividade pessoal. É precisamente dessa realidade visível que ele tira seus meios de expressão; e, em relação à vida que o cerca, foi precisamente ela que tornou sua arte não-figurativa.²⁹²

Devemos também sublinhar que Mondrian não fala em linguagem artística, como nos sugerem as análises de Ferreira Gullar.²⁹³ Fala em arte, em arte plástica, em cultura artística, em expressão artística, estilo, conteúdo da arte, mas não fala em linguagem. Isso deve ser comentado porque é grande a tentação em se ver como linguagem a ordem evidente da arte oriunda do conjunto sistematizado das reflexões de Mondrian sobre os elementos plásticos e suas relações na/com a tela. Nós mesmos aqui já falamos na linguagem geral plástica ambicionada por Mondrian. Porém, ele mesmo não fala em linguagem. Talvez isso indique que o artista, por mais que se preocupe com a cultura, queira quebrar a linguagem, romper sua carcaça cultural e ver o mundo com os próprios olhos; vê-lo pela primeira vez; ver como o homem novamente primitivo deve vê-lo. Mondrian não esquece que a arte é fruto da vida e não condição de vida, como é a linguagem. Por mais ordenada e comprometida com a sociedade de seu tempo, a arte não se equipara à linguagem. A linguagem constitui o homem e o meio; é natural para o ser humano, ser social, não é refletida nem construída solitariamente, a não ser na poesia. A arte é o que despoja o homem do meio para que ele veja sem linguagem, veja em silêncio, sem saber o que dizer, para que ele sintasse impelido a desenvolver seu estilo, a construir sua própria linguagem, a única capaz de comunicar a experiência estética vivida. A arte não é natural; a arte é construída artificialmente. A noção de arte indica uma relação entre homem e vida diferente da que indica a noção de linguagem; e isso não é esquecido por Mondrian, que afirma uma nova cultura artística, mas não uma nova linguagem artística. Seu novo estilo, o neoplástico, é tão rigoroso quanto flexível. Anula antíteses importantes no momento em que detalha cada pólo que se opõe.

Todavia, é necessário mostrar que as definições “figurativa” e “não-figurativa” são apenas aproximadas e relativas. Pois toda forma, e até mesmo toda linha, representa uma figura; nenhuma forma é absolutamente neutra.

²⁹² MONDRIAN, Piet. *Arte plástica e arte plástica pura*, 1937. In: CHIPP *op. cit.* p. 365-366.

²⁹³ Cf. GULLAR, *op. cit.* p. 143-177.

Na verdade tudo deve ser relativo, mas, como precisamos de obras para tornar nossos conceitos compreensíveis, devemos manter esses termos.²⁹⁴

A comunicação escrita de Mondrian, onde ele expõe seus conceitos, precisa de obras. “O nome, porém, dessas tendências [arte figurativa e não-figurativa] são apenas indicações de suas concepções. O que importa é a realização.”²⁹⁵ A linguagem não toma a frente, a *reflexão* que dá nome não é mais importante que a *realização*. O texto deve ser claro o suficiente (no artigo) para dar credibilidade à obra, que por sua vez ilumina os conceitos desenvolvidos verbalmente. Isso corrobora a percepção que vínhamos tendo de que o texto e a obra complementam-se na modernidade. Um depende do outro para tornar compreensíveis os conceitos norteadores da nova cultura artística. Assim, por mais importante que o texto seja, o artista não abandona a realização da obra. A esfera do pensamento não é o lugar mais apropriado para se resolver um problema artístico. Este deve ser solucionado no trabalho, na *realização*.

O único problema na arte é chegar a um equilíbrio entre o subjetivo e o objetivo. Mas é da maior importância que esse problema seja resolvido na esfera da arte plástica – tecnicamente, por assim dizer –, e não na esfera do pensamento. A obra de arte deve ser “produzida”, “construída”. Devemos criar uma representação tão objetiva quanto possível das formas e relações. Esse trabalho jamais pode ser vazio, porque a oposição de seus elementos construtivos e sua execução despertam emoção.²⁹⁶

Chegar ao equilíbrio entre o subjetivo e o objetivo requer uma disciplina, não só técnica, propriamente artística, como existencial. Essa disciplina não é para todos. O artista fala dela a fim de partilhar a consciência que ela gera. No entanto, vivê-la (a fim de realizar a obra) e senti-la (para fruir o quadro, a escultura, as edificações) não é para qualquer um, não é para todos. Já havíamos anteriormente tocado nesse recato de Mondrian: sua arte é rara, o estilo é raro, o ambiente social ideal para o neoplasticismo não existe ainda; está sendo criado pela *De Stijl*, pelas ações das vanguardas, pelos periódicos todos, especializados ou não, pelo meio tecnológico das grandes cidades, pelo jazz. Para esse artista recatado, a arte, assim como a humanidade, evolui. No ápice dessa evolução, a nova plástica guia o povo em direção a um novo senso estético e existencial, menos individualista e mais holístico. Mondrian fala para os poucos (entre seus colegas artistas e entre o público) capazes de compreender a novidade que anuncia e segui-la.

²⁹⁴ MONDRIAN, Piet. Arte plástica e arte plástica pura, 1937. In: CHIPP *op. cit.* p. 355.

²⁹⁵ *Idem*, p. 362.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 354.

O fato de ser rara a arte realmente não-figurativa não lhe diminui o valor; a evolução é sempre obra de pioneiros, e seus seguidores são sempre em número reduzido. Esses seguidores não constituem uma igreja, mas sim o resultado de todas as forças sociais existentes; são todos aqueles que, por sua capacidade inata ou adquirida, estão prontos a representar o grau da evolução humana de seu tempo. Numa época em que se dedica tanta atenção ao coletivo, à “massa”, importa notar que a evolução, em última análise, nunca é a expressão da massa. A massa continua atrás e, não obstante, incita os pioneiros à criação.²⁹⁷

Mais uma vez, coerentemente com seu pensamento idealista, Mondrian explicita o elitismo que já havíamos notado no discurso de outras vanguardas. O artista como “antena” da massa, como ser mais sensível e estudioso da sensibilidade, está igualmente presente no pensamento de McLuhan.

Os pintores sabiam disso [que a tecnologia eletrônica, o rádio e a televisão, por exemplo, tem esse poder de envolver-nos com todos os nossos sentidos]. Aprendi-o com os pintores do final do século XIX; todas essas coisas sobre a mídia a respeito das quais costumava falar, aprendi-as com eles. (...) Eles passaram a vida estudando os nossos sentidos enquanto estavam tecnologicamente no ambiente, porque compreendiam que isso tinha um efeito profundo sobre a linguagem e sobre o meio de comunicação com o qual estavam trabalhando como poetas.²⁹⁸

Será que os pintores do final do século XIX anteciparam realmente o envolvimento sensorial total provocado pelas tecnologias eletrônicas ou se esforçavam para adaptar sua sensibilidade excessiva à realidade? O artista como alguém à frente do seu tempo ou mais sensível que seus contemporâneos é uma idéia que se repete aqui e ali, até os nossos dias, como resquício de um discurso moderno e elitista por excelência. No entanto, muitos artistas percebem que hoje há espaço, tanto para arte abstrata, quanto para a arte como literatura, como para a figuração e a propaganda de idéias coletivas e pessoais. São alheios ao suposto messianismo profético de suas atividades e não se sentem superiores ou melhores que os outros, nem proclamam em manifestos e discursos uma arte que se quer mais verdadeira que as demais.

Embora a nova arte seja necessária, a massa é conservadora. Daí esses cinemas, essas rádios, esses maus quadros que esmagam as poucas obras que são realmente da nossa era.

É lamentável que todos os que se interessam pela vida social em geral não compreendam a utilidade da arte abstrata pura. Erroneamente influenciados pela arte do passado, cuja verdadeira essência lhes escapa e da qual vêem apenas o que é supérfluo, tais pessoas não se esforçam para conhecer a arte abstrata pura. Com uma outra concepção da palavra “abstrato”, tem por ela um certo horror. Opõem-se com veemência à arte abstrata porque a

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 356.

²⁹⁸ MCLUHAN, Marshall. O meio é a mensagem, 1966. In: MCLUHAN, Stephanie; STAINES, David (Orgs.), *op. cit.* p. 133.

consideram algo ideal e irreal. Em geral, usam a arte como propaganda de idéias coletivas ou pessoais e, portanto, como literatura. São a favor do progresso da massa e contra o progresso da elite, e, portanto, contra a marcha lógica da evolução humana. Devemos realmente acreditar que a evolução das massas e da elite sejam incompatíveis? A elite surge das massas; não constitui, portanto, a sua mais alta expressão?²⁹⁹

O distanciamento entre o artista e o público, entre o realizador e o fruidor é variável na história da arte; há períodos em que ele é quase inexistente e períodos onde a distância entre artista e público é imensa (porque o artista se distanciou do seu meio social, se alienou). No entanto, o que está implícito no texto de Mondrian é algo que ele crê ser constante, por mais variável que pareça, e que faria parte da própria essência da arte. É algo que indicamos acima ao refletir sobre a diferença entre arte e linguagem: sem se fazer estrangeiro em sua própria terra, sem estranhar seu próprio tempo, não se rompe com a cultura vigente e não se cria um novo estilo. Contudo, mesmo que o artista (o artista ideal de Mondrian) estivesse acima da “massa” ou à frente de seu tempo, ele seria sempre o resultado das forças sociais existentes e sua realização criativa refletiria sua relação com tais forças. Seu isolamento é relativo, mas capaz de garantir a independência de suas sensações e atitudes, de modo que suas *realizações* estimulem o desenvolvimento humano tocando sobretudo o indivíduo, não a coletividade.

Também para os pioneiros o contato social é indispensável, mas não para que saibam que sua obra é útil e necessária, nem para que a “aprovação coletiva os ajude a perseverar e os alimente com idéias vivas”. Esse contato só é necessário de maneira indireta; ele age especialmente como um obstáculo que aumenta a determinação dos pioneiros. Estes criam por sua reação aos estímulos externos. São guiados, não pela massa, mas por aquilo que vêem e sentem. Descobrem, consciente ou inconscientemente, as leis fundamentais ocultas na realidade, e procuram realizá-las. Com o que estimulam o desenvolvimento humano. Sabem que a humanidade não é servida por uma arte compreensível a todos; tentar isso é tentar o impossível. Os que não vêem se rebelarão, tentarão compreender e acabarão “vendendo”. Na arte, a busca de um conteúdo que seja coletivamente compreensível é falsa; o conteúdo será sempre individual. Também a religião foi aviltada por essa busca.³⁰⁰

A autonomia do artista – conquista das vanguardas e reflexo, no plano da arte, da conquista do indivíduo no plano social – continua a ser defendida e afirmada. A *realização* não depende das condições sociais do artista, nem das tendências da maioria. Depende, isso sim, de sua capacidade de ver, sentir e descobrir por si mesmo as leis invisíveis da realidade. Essas leis podem ser discutidas objetivamente e é isso que o

²⁹⁹ MONDRIAN, Piet. Arte plástica e arte plástica pura, 1937. In: CHIPP *op. cit.* p. 365.

³⁰⁰ *Idem*, p. 356

artista passa a fazer. Já aquilo que varia de artista para artista, de época para época e de indivíduo para indivíduo, o conteúdo (tema ou assunto) nunca será coletivamente discutido porque não interessa necessariamente a uma coletividade que, por conseguinte, nunca o compreenderá. “Para a arte pura, portanto, o motivo nunca pode constituir um valor adicional; a linha, a cor e suas relações é que devem ‘pôr em jogo todo o registro sensual e inteligente da vida interior...’, e não o motivo.”³⁰¹ Mais uma vez vemos reforçada a máxima de McLuhan, para quem os “meios são as massa-gens”. O conteúdo não pode ser descrito, pois ele só se torna evidente por meio da *realização* da obra; ele é indeterminável se dissociado do meio e por essa razão é plenamente humano. A *realização* (execução e técnica), no entanto, deve ser a mais objetiva possível, usando materiais preferencialmente industriais e “escondendo” a mão do artista.

Em relação ao “conteúdo” da obra, devemos observar que nossa “atitude em relação às coisas, nossa individualidade organizada com seus impulsos, ações e reações quando em contato com a realidade, a luzes e sombras do nosso espírito”, etc., certamente modificam a obra não-figurativa, mas não constituem o seu conteúdo. Repetimos que seu conteúdo não pode ser descrito e que só por meio da plástica pura e da execução da obra é que ele se torna evidente. Por meio desse conteúdo indeterminável, a obra não-figurativa é “plenamente humana”. A execução e a técnica têm um papel importante no estabelecimento de uma visão mais ou menos objetiva exigida pela essência da obra não-figurativa. Quanto menos óbvia for a mão do artista, mais objetiva será a obra. Esse fato leva a preferir uma execução mais ou menos mecânica ou a empregar materiais produzidos pela indústria.³⁰²

Das leis descobertas por Mondrian, uma que interessa especialmente à discussão comunicacional que estamos trazendo é a “lei fundamental do equilíbrio dinâmico, que se opõe ao equilíbrio estático, exigido pela forma particular”.³⁰³ Interessa porque já havíamos assinalado a coincidência entre o advento do cinema e as discussões sobre o movimento na pintura. Os futuristas procuram representar o movimento na pintura. Os neoplasticistas procuram fazer com que o movimento se faça pintura. O cinema como forma de expressão plástica concretamente cinética não é vislumbrado por nenhum deles. O cinema corriqueiro, literário e teatral, é amaldiçoado claramente no *Segundo Manifesto Neoplasticista*. A razão é condizente com a idéia de objetividade que queriam realizar na arte. O cinema tradicional, assim como a música tradicional e a pintura

³⁰¹ *Ibidem*, p. 363.

³⁰² *Ibidem*, p. 364-365.

³⁰³ *Ibidem*, p. 359.

tradicional, remoíam querelas sentimentais e particularidades subjetivas demais, populares demais.

Mondrian não perde em momento algum seu foco de interesse: a essência da arte. “Certamente a essência da arte não é buscada com muita freqüência. Em geral, a natureza humana individualista é tão predominante que a expressão da essência da arte por meio de um ritmo de linhas, cores e relações parece insuficiente.”³⁰⁴ Assim, independentemente da forma como se apresente (pictórica, escultórica ou arquitetônica), a arte preserva sua essência plástica sempre que observa as leis fundamentais (e universais) ocultas sob a realidade e se atém aos meios plásticos – linhas, cores e relações – de refleti-las.

Sendo assim, é igualmente incorreto pensar que a arte abstrata é fruto do ensimesmamento do pintor. O artista neoplástico não se enclausura para buscar a pureza. Pelo contrário, procura objetivar sua própria realidade; procura, a partir do mundo que o cerca, extrair a expressão plástica capaz de refletir este mundo; objetivá-lo. “Realidade subjetiva e realidade relativamente objetiva: tal é o contraste. A arte pura abstrata visa criar a segunda, a arte figurativa, a primeira. É espantoso, portanto, acusar a arte abstrata pura de não ser ‘real’ e vê-la como ‘surgida de determinadas idéias’.”³⁰⁵ Não é que não houvesse “determinadas idéias”. Estamos vendo – e acima isso ficou muito claro – como o pensamento de Mondrian (e mesmo o de Van Doesburg) é idealista. O comprova sua visão de mundo, de evolução da humanidade e da arte, de elite e de massa, de um conjunto *verdadeiro* de expressões plásticas, de uma essência perene, que atravessa os tempos incólume, embora cambiante. Isso, porém, não se confunde com a acusação, da qual é injustamente alvo, de não ser real. O fato de ser comprometida com seus ideais não torna a arte neoplástica irreal. Os ideais neoplásticos não são, em momento algum, descomprometidos com a realidade.

Amar as coisas, na realidade, é amá-las profundamente; é vê-las como um microcosmo no macrocosmo. Só assim podemos chegar à expressão universal da realidade. Precisamente devido ao seu profundo amor pelas coisas, a arte não-figurativa não visa a representá-las em sua aparência específica.

Precisamente pela sua existência, a arte não-figurativa mostra que a “arte” *continua sempre no seu caminho verdadeiro. Mostra que a “arte” não é a expressão das aparências da realidade tal como as vemos, nem da vida que*

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 362.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 364.

*vivemos, mas a expressão da verdadeira realidade e da verdadeira vida... indefiníveis, mas realizáveis na arte plástica.*³⁰⁶

Volta a aparecer aí o paradoxo entre essência e aparência da arte. A arte que se diz a mais próxima da essência (da vida, das coisas e da arte mesmo) é quem afirma que a *verdadeira* arte continua a existir – independente da aparência que ela adquire na modernidade. A manifestação artística que, à época, parece a mais distante do que se entende comumente por arte é justamente a que afirma a arte em toda sua verdade. Não importa o aspecto que ela pode adquirir, pode até ser que ela pareça a antítese do que a massa entende por arte; o que importa é que lá “no fundo da aparência” sua essência permanece intacta e pura. Mas para que ela permaneça pura, é preciso que exista concretamente, que seja feita, que seja executada, que ganhe uma aparência igualmente pura. A essência da arte só se manifesta na sua aparência. “A execução é de grande importância para a obra de arte; é por meio dela, em grande parte, que a intuição se manifesta e cria a essência da obra.”³⁰⁷

A nova plástica, proposta pelos artistas reunidos em torno da revista *De Stijl*, marca a arte do século XX com uma série de conceitos pacientemente expostos nos manifestos e ensaios de seus criadores. Desde as idéias até as obras, passando pelas reflexões a respeito do público e da época, o neoplasticismo cria as bases para uma arte mais objetiva, abstrata e pura. Ainda há, no entanto, representação: parte-se do mundo natural para depurá-lo através de elementos essencialmente plásticos e de um jogo de relações rítmicas entre tais elementos. Sobre essas bases, a arte vai romper radicalmente com o mundo natural e abraçar sem reservas o mundo da arte pela arte. Uma arte pela arte que não é nem vazia nem fechada sobre si mesma, mas que se abre à realidade pelas mãos do artista a um só tempo intuitivo, racional, emotivo e objetivo.

A *realização* dessa arte depende da conexão do artista com a realidade em que vive. O artista neoplástico não é o homem comum, do povo, mas aquele que se sente imbuído da missão de guiar essa massa para uma nova consciência – de si mesmo, da arte e da realidade tecnológica da sociedade moderna. A arte aqui não deve comunicar nada a não ser a si mesma; não deve representar nada que não seus próprios meios de fixar indiretamente a realidade sensível. O conteúdo não tem importância. O que

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 364.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 365.

importa comunicar não é a verdade do referente, mas o equilíbrio dinâmico da composição de elementos puramente plásticos.

No campo da *reflexão*, o neoplasticismo endossa a visão de cultura como cultivo do indivíduo e as noções de elite, de massa e mesmo de indústria cultural correntes na época. Um pequeno grupo de pessoas mais sensíveis, inteligentes e conscientes – o supra-sumo da espécie, a vanguarda – anuncia a novidade por meios de comunicação (manifestos e revistas especializadas) visando construir as bases para uma plástica integral, verdadeira e única capaz de refletir o espírito moderno, a nova ordem tecnológica e maquinal. A arte continuaria a existir de maneira aparentemente muito diferente do que fora até então, mas essencialmente seria o que sempre foi – construção de beleza universal e investigação das leis constantes da vida. A poesia devia também adquirir um rosto completamente outro, radicalmente diferente da poesia sentimental e linear, romântica e atávica. Ambas deviam abandonar o universo subjetivo e lançar-se à objetividade. A arte não podia ser reflexo de uma mentalidade individualista que não tinha mais lugar na nova ordem científica, filosófica e estética da sociedade industrial. A nova plástica unia-se à realidade social para refletir, a partir dessa realidade, as leis do mundo, dos seres humanos e das máquinas. O artista sabia-se fruto de forças sociais, o resultado do trabalho de gerações.

No campo da *realização*, unem intuição e objetividade para criar expressões plásticas abstratas, que refletissem a nova consciência que sua época exigia – humana e tecnológica ao mesmo tempo. No quadro, o ritmo era dado pela composição com verticais, horizontais e diagonais. As cores puras (vermelho, amarelo e azul) criam com essas linhas um equilíbrio dinâmico único, reflexo, por sua vez, da ordem cósmica. A composição tocava, assim, tanto os sentidos como a inteligência do espectador (fruidor).

A *difusão* da arte neoplástica se dava por meio da revista *De Stijl*, que publicava os manifestos e artigos dos artistas ligados aos ideais expostos pelos líderes do movimento. Assim, o que se difundia eram as idéias. Mesmo que os artistas dessem total importância à execução das obras, o que importava realmente difundir eram as idéias, pois eles queriam alterar a consciência, a mentalidade, a cultura artística da sociedade de sua época. Isso é bastante significativo, pois indica que os meios de comunicação escolhidos – os periódicos impressos – estavam mais aptos a isso (difundir idéias e alterar consciências) que a difundir as obras. Não sabemos como se dava a

reprodução da imagem (dos quadros, esculturas e projetos arquiteturais) na revista *De Sitijl*, mas com certeza isso não era o principal. A revista não se dedicava a difundir as obras e seus artistas. Dedicava-se a difundir os conceitos do novo estilo e a contribuir, com a formação de uma nova consciência estética e universal, para o desenvolvimento da humanidade, ainda presa ao egoísmo individualista e romântico.

Finalmente, existe uma barreira entre artista e *fruidor*, este era mantido longe (e visto de cima) pelos artistas desse grupo de elite. O compromisso que eles estabelecem não é exatamente com o fruidor concreto, o indivíduo da fruição. Embora publiquem suas idéias, seus interlocutores se concentram em um círculo seletivo – colegas, especialistas em arte, críticos e estetas. Os artistas neoplásticos escrevem para o futuro e para a eternidade. Escrevem para a arte de um modo geral, o que revela a influência da passagem da arte para o âmbito do discurso. Assim como os discursos mediatizados geram idéias que se supõem livres de sua materialidade, a arte neoplástica aspira à forma objetiva, ideal e pura. Aqui se percebe claramente a confluência da comunicação e da arte moderna, que convergem na invisibilidade do meio.

5.5. Manifesto realista

O Manifesto realista foi publicado como panfleto (volante ou *flyer*) numa exposição em Moscou, a 5 de agosto de 1920. Essa exposição incluía trabalhos de Naum Gabo, que escreveu o manifesto, e de seu irmão, Antoine Pevsner, que o assinou junto. Nele, além de comentarem criticamente as experiências inovadoras dos cubistas e futuristas na tentativa de romper com a representação tradicional, afirmam a necessidade de uma arte menos superficial e mais condizente com a nova vida, com o espírito de reconstrução e de renovação trazidos pela Revolução Comunista. “Nem o futurismo nem o cubismo trouxeram-nos o que nosso tempo deles esperava.”³⁰⁸ Esperava-se da arte mais engajamento com as questões da época, mais solidariedade para com as angústias típicas da modernidade, mais atenção aos problemas colocados por uma lógica mundial industrial.

O florescimento de uma nova cultura e de uma nova civilização com a marcha, sem precedentes na História, das massas para a posse das riquezas da Natureza, marcha que conduz o povo a uma união, e por fim a guerra e a

³⁰⁸ GABO, Naum. O Manifesto realista, 1920. In: CHIPP, *op. cit.* p. 329.

revolução (essas torrentes purificadoras da época futura) levaram-nos a enfrentar a realidade das novas formas de vida, já nascidas e atuantes.³⁰⁹

Outra vez fica claro o compromisso que os novos artistas estabelecem com a cultura, com a sociedade e com as necessidades típicas da época. A diferença aqui, em relação aos neoplasticistas, é o compromisso com o povo, com as massas; o artista está com o povo e não acima dele. Nisso os realistas também vão divergir dos cubistas e dos futuristas. As experimentações destes e as conclusões a que levaram já não respondem ao que se espera socialmente da arte. O provinciano, o local e o decorativo, por mais analíticos e aparentemente sofisticados que fossem não se sustentavam mais, não correspondiam à realidade social transformada pela Revolução. No fundo, a grande diferença entre os realistas e os cubistas, futuristas e neoplasticistas é ideológica, política e profunda.

O mundo perturbado dos cubistas, esfacelado pela sua anarquia lógica, não nos pode satisfazer, a nós que já fizemos a Revolução ou que já estamos reconstruindo e reedificando. (...) Era preciso examinar o futurismo além de sua aparência e compreender que estávamos diante de um conversador banal, de um sujeito muito ágil e prevaricador, vestido com andrajos gastos de palavras como “patriotismo”, “militarismo”, “desprezo pela fêmea” e todo resto desses rótulos provincianos.³¹⁰

Torna-se inadmissível, para os realistas, restringir-se ao seu campo de ação, não questionar o lugar social da arte, seus fins, nem tampouco questionar a adequação dos métodos e técnicas a esses fins. Mais que isso, torna-se inadmissível não experimentar formas de expressão, puras ou impuras, capazes de refletir o espírito da época. A presença marcante dos meios de comunicação na sociedade de então (e desde então) estimulava o envolvimento do artista com um universo de valores que extrapolava seu universo individual. Era toda uma cultura que se alterava com a alta circulação de informações; uma cultura que deixava de ser estritamente local para se abrir em uma esfera mais ampla de discussão e troca. Essa esfera envolvia não só os artistas e especialistas em arte, mas toda a sociedade. Na verdade, essa esfera pretendia envolver “a vida” e “a realidade” em sua totalidade, na maneira de ver de Gabo e Pevsner. “Nenhum novo sistema artístico tolerará a pressão de uma crescente cultura nova até que os alicerces mesmos da arte sejam construídos sobre as leis reais da Vida”.³¹¹

³⁰⁹ *Idem*, p. 329.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 329-330.

³¹¹ *Ibidem*, p. 330.

São essas leis que interessam aos realistas, são elas as únicas leis autênticas. A arte deve se questionar se está em condições de seguir conforme essas leis que garantem a perenidade da vida (e daquilo que nela é belo, sábio, forte, certo e eficaz) além do que é passageiro (as idéias e os sistemas, políticos e econômicos). “A existência eficaz é a mais elevada beleza”.³¹² Nada, absolutamente nada, se coloca acima da vida, da vida plena, que desconhece as verdades racionalmente abstratas – o bem, o mal, a justiça, a moral. Aos realistas interessa a vida e suas necessidades no tempo e no espaço, sob os quais se constrói tanto a vida quanto a arte.

O Manifesto realista expressa o pensamento marxista de seus autores e simpatizantes. Opõe-se, assim, às tendências idealistas, abstratas, superficiais e vazias (segundo eles) às quais a arte de então vinha aderindo. Coloca tudo sob a perspectiva da ação, da vida, do que é real, ainda que oculto sob a aparência enganosa do que é passageiro. O único objetivo da arte realista é “a realização de nossas percepções do mundo, nas formas do espaço e do tempo.”³¹³ Nada de sentimentos, nem de consciência abstrata e delirante. A arte plástica e pictórica realista se atém à percepção e à construção exata da obra, tão exata e precisa como a do engenheiro, como a do matemático, como a do universo.

Para os realistas, cada coisa (cadeira, casa, lâmpada, homem) tem sua essência e por isso, ao criar coisas, a arte realista fixa “apenas a realidade do ritmo constante das forças que nela existem.”³¹⁴ Eles ridicularizam a ingenuidade dos futuristas, que crêem representar a coisa (a velocidade, por exemplo) reproduzindo seu aspecto físico e seu reflexo ótico – os carros, a agitação das estações ferroviárias, as ruas movimentadas, fios elétricos, etc. No fundo, embora não empreguem esta palavra, os realistas criticam a metáfora. Consideram inadmissível que o artista se contente com a descrição e com a metáfora, com a explicitação da semelhança que nos faz confundir a essência e a aparência das coisas; consideram um absurdo que o artista se proponha a criar tal confusão em vez de se dedicar a arrancar das coisas tudo quanto é local e acidental, seus rótulos, sua aparência, e penetrar na órbita própria do mundo completo de cada objeto.

Os meios plásticos de se entrar nesse mundo são detalhados no manifesto por um conjunto de cinco “renúncias” e “afirmações”, que podemos resumir assim:

³¹² *Ibidem*, p. 331.

³¹³ *Ibidem*, p. 331.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 331.

1. Renúncia à cor como elemento pictórico. Afirmação do tom como única realidade pictórica;
2. Renúncia ao valor descritivo da linha. Afirmação da linha como mera direção das forças estáticas e seu ritmo nos objetos;
3. Renúncia ao volume como uma forma de espaço pictórico e plástico. Afirmação da profundidade como a única forma pictórica e plástica de espaço;
4. Renúncia à massa como elemento escultórico. Afirmação da independência entre volume e massa, trazendo de volta a linha para a escultura como uma direção e, nela, afirmando a profundidade como uma forma de espaço;
5. Renúncia à ilusão dos ritmos estáticos como únicos elementos das artes plástica e pictórica. Afirmação de um novo elemento: o ritmo cinético, base de nossa percepção do mundo real.

O manifesto termina com um sucinto mas contundente elogio ao presente. Não interessa o futuro, sobre o qual é impossível não mentir – que seja deixado às cartomantes. Não interessa o passado, devaneio renovado dos românticos. Interessa o dia presente, o ato, o hoje. O manifesto conclama ao trabalho e determina uma técnica construtiva realista. Mais até do que determinar uma técnica, o manifesto indica um caminho claro para a circulação da arte: todo lugar (cidade, campo, praia), toda a humanidade, toda vida... Não se trata mais de criticar a redoma dos museus e galerias, mas de indicar onde a arte deve se colocar no mundo moderno. Ela deve ser onipresente. Ela deve estar onde está a vida pulsante.

Hoje proclamamos nossas palavras a vocês. Estamos colocando nosso trabalho nas praças e nas ruas, convencidos de que a arte não deve continuar como um santuário para o ocioso, um consolo para o triste e uma justificação para o preguiçoso. A arte deve esperar-nos onde quer que a vida seja fluente e atuante... no banco, na mesa, no trabalho, no lazer, no descanso; nos dias de trabalho e de férias... em casa e fora dela... a fim de que a chama de viver não se apague na humanidade.³¹⁵

De onde vem essa sensação de humanidade, essa sensação de uma só pulsão de vida amalgamando seres de diferentes lugares em um só fluxo, essa idéia de ubiqüidade e fluência? Por um lado, isso vem em parte da filosofia materialista e marxista propriamente dita, que estava na base da arte realista. Por outro, talvez, dos efeitos dos

³¹⁵ *Ibidem*, p. 333.

meios de comunicação modernos na percepção humana do tempo e do espaço, conforme intuiu McLuhan.

Outro fato a ser assinalado é a semelhança entre a idéia realista de uma arte mais próxima da vida (entenda-se, da sociedade), isto é, uma arte presente, e a idéia neoplástica de integração das artes (pintura, escultura e arquitetura) com o espaço urbano e tecnológico da vida moderna. Para Mondrian, no entanto, a realização plena dessa idéia fica adiada para o futuro. O que está em jogo nessas idéias não é a *difusão* da arte, tal qual cada um a entendia – isso eles estavam fazendo indiretamente através das publicações periódicas onde apresentavam suas teorias –, mas de propor (no caso de Mondrian) e proclamar (no caso de Gabo) um novo espaço para a arte: o espaço social, fluido, indiscriminado e vivo dos tempos modernos.

Após ter sido apresentada à sociedade pelos textos escritos por artistas para os meios de comunicação impressos mais acessíveis à época – jornal, panfletos, revistas, livros, catálogos – ou, em outras palavras, após ter sido devidamente civilizada, a nova arte (que na realidade são novas artes, já que os estilos são bastante diversos) queria definir e ocupar seu lugar no mundo moderno, letrado e cinematografado. Se dependesse dos realistas, seu lugar seria a rua, seu tempo, o cotidiano; ela não quer o lugar da velha. Gabo luta para que sua nova arte seja vista e sentida realmente por todos. Por seus pensamentos e mãos, a arte realista começa a se misturar à vida e a se preparar para se diluir no fluxo do presente.

O público, no entanto, sequer é mencionado no Manifesto realista. Os autores, com toda simplicidade e segurança, procuram expor sua visão de arte para toda a sociedade: a arte viva é esta que estamos construindo; as demais são e estão mortas. Proclamam poeticamente a morte da arte do passado e abrem-se para o presente: “Acima das tempestades dos dias da semana, através das cinzas e dos calcinados lares do passado, ante as portas do futuro vazio, proclamamos...”³¹⁶

Se no manifesto as idéias são expostas com veemência, no texto “Escultura: a talha e a construção no espaço”³¹⁷ o artista combate pacificamente. “Nenhuma idéia jamais morreu de morte violenta. Toda idéia nasce naturalmente e morre

³¹⁶ *Ibidem*, p. 329.

³¹⁷ Cf. MARTIN, J.L.; NICHOLSON, Ben; GABO, Naum (Orgs.). *Circle: International Survey of Constructive Art*. Londres: Faber & Faber, 1937.

naturalmente.”³¹⁸ Por isso, embora fale em (e para os) adversários, Gabo tenta neste texto apenas esclarecer os problemas e explicar os princípios da escultura construtiva. A propósito, o termo “construtivo” vai ser empregado com mais frequência pelo artista que o termo “realista”. E, cabe notar, a construção que ele se propõe a realizar na arte começa conceitualmente. É no plano da *reflexão* conceitual que tem início a escultura construtiva. Após provocar os adversários, o artista quer saber “quais características fazem de uma escultura uma obra de arte?”. Apresenta, então, três atributos indispensáveis à escultura (qualquer que seja ela). A escultura

Consiste em material concreto limitado por formas.

É intencionalmente feita pelo homem num espaço tridimensional.

É criada com a finalidade única de tornar visíveis as emoções que o artista deseja comunicar aos outros.³¹⁹

De fato, os três atributos essenciais de uma escultura estavam aí contemplados: a emoção (não se podia falar em sentimento, nem em ternura, mas em emoção sim, como já o fazia Malevich); a tridimensionalidade; e a limitação da matéria concreta pelas formas. É neste último atributo que o artista se atém, passando a examinar com toda calma o que se entende por materiais e por formas. Por mais que o artista tenha seus ideais (para a arte e para a civilização), é à matéria, sem dúvida, que ele se apega, é ela que lhe é cara.

Nosso apego aos materiais tem sua base em nossa semelhança orgânica com a Natureza. Os materiais e a humanidade são, ambos, derivados da Matéria. Sem esse estreito apego aos materiais e sem esse interesse pela sua existência, a ascensão de toda nossa cultura e civilização teria sido impossível. Amamos os materiais porque amamos a nós mesmos.³²⁰

Mais uma vez, sublinhamos a preocupação do artista com a cultura e a civilização. Já não resta dúvida de que ele trabalha tanto a sensibilidade, quanto o intelecto. Desponta a figura do artista-sábio, que pensa a humanidade, suas relações fundamentais e seus rumos. A arte se aproxima do conhecimento, é trata como tal. Naum Gabo personifica o principal interesse que um artista materialista pode ter: a matéria e as emoções despertadas pelos materiais.

A ruptura com as técnicas tradicionalmente aceitas na escultura é clara. O artista-técnico “sabe que não podemos impor ao material as funções que não são próprias da sua substância. (...) Na escultura, como na técnica, o método de trabalhar é

³¹⁸ GABO, Naum. Escultura: a talha e a construção no espaço, 1937. In: CHIPP *op. cit.* p. 333.

³¹⁹ *Idem*, p. 334.

³²⁰ *Ibidem*, p. 335.

determinado pelo próprio material.”³²¹ Assim, questões gerais e de fundo, intrínsecas à *realização* da obra, passam a ser discutidas e elucidadas. Gabo mostra toda consciência que tem do processo criativo específico de sua arte, a escultura. Sabe, também, que suas observações a respeito dela valem de um modo geral para outras formas de expressão plástica, pois fala de técnica e de princípios norteadores dessa técnica.

Do ponto de vista do conhecimento, não deixa de chamar a atenção um traço que não é exclusivo do texto de Naum Gabo, mas que já vem se manifestando no pensamento de outros artistas de vanguarda, de Klee, Kandinsky e Malevitch a Mondrian e Theo Van Doesburg: a arte como forma de conhecimento, diferente da ciência e da filosofia, mas uma forma legítima de conhecimento do mundo. Como tal, ela não deixa de se pronunciar a respeito de questões que extrapolam seu campo de ação, ou de se pronunciar de modo científico, ou ainda de tratar rigorosamente das questões que lhe são essenciais, como a do espaço.

Não hesito em afirmar que a percepção do espaço é um sentido natural primário que pertence aos sentidos básicos de nossa psicologia. O cientista provavelmente encontrará nessa minha afirmação um amplo campo de discussão, e certamente me acusará de ignorância. Não lhe nego esse prazer. Mas o artista, que está tratando com o domínio da arte visual, compreenderá quando digo que experimentamos esse sentido como uma realidade tanto interna como externa. Nossa tarefa é penetrar cada vez mais profundamente em sua substância e aproximá-la de nossa consciência, de modo que a sensação do espaço se torne para nós uma sensação mais básica e mais cotidiana, como a sensação da luz e do som.³²²

Outro ponto a ser destacado é a ressalva para com a ciência. O artista aqui não se confunde com o cientista. Diferentemente do que ocorre na ciência, onde as verdades são postas à prova, discutidas, argumentadas, demonstradas, Gabo não quer discutir sua afirmação. Trata-se de uma certeza, que pode fazer rir os outros, mas da qual ele está perfeitamente convicto; sabe também que seus interlocutores (outros artistas) têm igual convicção e vão compreendê-lo perfeitamente.

Tal distinção para com o cientista deve ser destacada porque o fato de muitos escritos de artistas se parecerem com tratados científicos ou com ensaios filosóficos faz com que sejam tomados exatamente por isso que parecem ser, mas que nem por isso são: textos científicos e filosóficos... Não por “culpa” do artista, mas por um efeito dos meios de comunicação (a palavra escrita, depois a palavra impressa e finalmente a

³²¹ *Ibidem*, p. 335.

³²² *Ibidem*, p. 336.

palavra publicada), o texto do artista pode ser tomado como teoria científica ou filosófica, fazendo com que o artista passe por filósofo ou cientista. No entanto, esse texto (os escritos dos artistas) que nasce sem grandes pretensões – em forma de diário, de carta ao irmão, de caderno de anotações –, esse texto que amadurece, torna-se público e toma ares realmente científicos e filosóficos, em um dado momento (por exemplo, com Gabo) assume seu caráter essencialmente artístico. O artista aqui não se vê como cientista, nem como filósofo; não caminha nesse sentido, como o fizeram Kandinsky, Malevitch, Mondrian, entre outros. O artista se coloca como algo distinto disso tudo, escreve como artista, manifesta suas verdades de artista, as quais, na sua convicção, serão sem maiores problemas entendidas por quem entende de arte, por quem fala a mesma língua que a sua, ou seja, por outros artistas. Em outras palavras, o texto do artista ganha a autonomia típica do artista. Uma autonomia que é ao mesmo tempo reflexo, estímulo e apoio (lógico, moral, social ou racional) à autonomia conquistada no campo da *realização*.

Neste campo, Gabo esclarece as opções da escultura construtiva. Retoma as principais afirmações do Manifesto realista de 1920 e as desenvolve. Trabalha as noções de massa, volume, espaço, tempo. Estabelece para a escultura táticas de representação do tempo pelo movimento. Anuncia, com todo vigor, o advento de uma nova era, onde a escultura retomaria o lugar de honra que sempre ocupara nos grandes momentos da história da humanidade. “Em todas as grandes épocas, quando uma idéia criativa se tornou predominante e inspirou as massas, foi a escultura que materializou o espírito da idéia.”³²³ Ao realizador (escultor/artista) cabe estar à altura de tal tarefa – materializar o espírito da idéia. O texto do artista visa justamente dar forma ao espírito construtivo, desenvolver os conceitos fundamentais à ordenação dos elementos escultóricos necessários à realização grandiosa.

Fica clara, assim, a relação criada pelo artista entre *reflexão* e *realização*: aquela orienta esta, que, por sua vez, ilumina a primeira. Podemos observar isto no pensamento de Gabo sobre o tempo. No entanto, melhor que a obra realizada, quem efetivamente expressa a intenção do escultor é apenas o desenho, seu esboço no papel, e não propriamente a escultura no espaço. Para Naum Gabo, a escultura deveria produzir um efeito cinético, no entanto, as limitações técnicas não permitiam sua plena realização: “O

³²³ *Ibidem*, p. 340.

desenho explica melhor a idéia da escultura cinética do que a própria escultura cinética”.³²⁴ Somente o esboço da obra (desenhado) consegue exemplificar os elementos necessários à obra completa. Mesmo que ainda não haja condições técnicas para a realização da escultura cinética, ela já existe como projeto na mente do artista. É tal capacidade de planejamento e preconização que distingue, justamente, a *realização* do movimento realista das demais. Gabo é coerente com o sistema filosófico que o norteia.

O nosso ponto de partida é o trabalho sob uma forma que pertence exclusivamente ao homem. Uma aranha faz operações semelhantes às de um tecelão e a abelha confunde, pela estrutura das suas células de cera, muitos arquitetos hábeis. Mas o que, logo de início, distingue o pior arquiteto da abelha mais destra é que ele construiu a célula na cabeça antes de a construir na colméia. O resultado a que chega o trabalhador preexiste, idealmente, na imaginação do trabalhador. Não muda apenas a forma das matérias naturais; realiza, ao mesmo tempo, o seu próprio objetivo de que tem consciência, que determina como lei o seu modo de ação e a que deve subordinar a vontade.³²⁵

Independentemente de ter os meios técnicos para realizar de fato a escultura concebida mentalmente, o Manifesto realista nega os ritmos estáticos como única base possível para a escultura – o que é um preconceito milenar herdado dos egípcios – e prepara o caminho para que a obra escultórica expresse realmente as emoções do tempo por meio de ritmos cinéticos. “Proclamamos os ritmos cinéticos como uma parte nova e essencial de nossa obra escultórica, por serem as únicas expressões reais possíveis das emoções do Tempo.”³²⁶ Cabe sublinhar que o artista se cita. A passagem acima é originalmente do Manifesto realista de 1920 e foi repetida no texto “Escultura: a talha e a construção no espaço” para introduzir o problema do tempo na arte construtiva. Nesse texto, tal problema equivale ao problema do movimento, que passa a ser, então, esclarecido pelo escultor.

Sublinhamos a auto-citação a fim de mostrar como o texto do artista, o manifesto, já adquiriu autoridade, como ele é tomado como uma forma de “teoria” pelo próprio artista e pela comunidade que o cerca, a ponto de ser analisado, discutido, revisto, reiterado. Somado a outros textos semelhantes na designação (manifestos), o escrito do artista vai constituir, já está constituindo, o corpo teórico da arte moderna. Neste corpo se destacam algumas características que, juntas, constituem uma cultura muito particular, a cultura dos manifestos. Ao se re-citar, o artista fortalece essa cultura.

³²⁴ *Ibidem*, p. 339.

³²⁵ MARX, Karl. Antes de executar, o homem concebe. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. 4. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974, p. 52.

³²⁶ GABO, Naum. Escultura: a talha e a construção no espaço, 1937. In: CHIPP, *op. cit.* p. 338.

Por ser fortalecida, essencialmente por meio da escrita e da leitura, esta cultura adquire rapidamente notável autonomia em relação à *realização* da obra de arte. O artista deixa aos poucos, mas definitivamente, a exclusividade de sua função de realizador para se dedicar à escrita, às leituras, à *reflexão*, ao texto, à linguagem verbal. Nela ele pode realizar o que, por uma série de razões, de ordem prática, econômica, tecnológica ou social, não consegue na arte. O artista percebe claramente a distinção entre o que é possível em termos teóricos – e portanto passível de ser expresso no texto – e as condições reais, históricas, para a realização daquilo que ele é capaz de preconizar para sua expressão artística. Para a pintura, ele chega até a dizer a tecnologia necessária à realização do que ele imagina (o cinema), mas para a escultura ele ainda não vê a solução.

Na arte realista, a dimensão da reflexão absorve grande parte dos esforços do artista, a obra nem mesmo precisa se realizar. O que certamente facilita sua difusão, mas enquanto projeto, idéia, intenção.

5.6. Bauhaus

Uma escola, muito mais que um manifesto (embora este tenha existido e desempenhado seu papel de documento-referência), a Bauhaus traz uma série de conceitos ligados à arte, às práticas artísticas, à técnica e às tecnologias que lançam uma nova luz e um novo vigor ao pensamento de alguns expoentes da vanguarda, como Mondrian, Klee, o próprio Kandinsky, Albers e outros, que integraram o corpo docente da instituição.³²⁷ Ao retomar as idéias desses mestres e sistematizá-las a fim de construir um programa de ensino e aprendizagem da arte com vistas à aplicação serial e industrial, a Bauhaus, pelo manifesto escrito por Gropius, em 1923, e pelo que ela de fato foi, como centro de educação artística, assume tanto as tensões quanto as novas possibilidades de criação abertas pela aproximação da arte com a indústria.

As *reflexões* de Gropius, fundador da *Das Staatliche Bauhaus Weimar* – fusão reestruturada da Escola de Artes e Ofícios com a Academia de Belas-Artes de Weimar – resgatam muitos apontamentos de artistas de sua geração. No entanto, enquanto estes,

³²⁷ “Os nomes que integraram o primeiro corpo de professores da Bauhaus foram: Johannes Itten, Lyonel Feininger e Gehard Marcks; depois: Adolf Meyer (1919), Paul Klee (1921), Oscar Shlemmer (1921), Wassily Kandinsky (1922), Laszlo Moholy-Nagy (1923) e Lothar Schreyer (1925).” (GULLAR, *op. cit.* p. 184-185).

ora adiam, ora eram indiferentes à presença da arte na sociedade, Gropius estabelece isso como meta, cria as condições para tanto e começa a buscar a integração das artes entre elas, como já propunha Mondrian, e da arte à lógica da fábrica, como já propunham os futuristas. Propõe ainda a harmonização da arte com o artesanato e a decoração, como sonhara Gauguin.

A Bauhaus quer restabelecer a harmonia entre as diferentes atividades da arte, entre todas as disciplinas artesanais e artísticas, e torná-las inteiramente solidárias de uma concepção de constituir. Nosso objetivo final, mas ainda distante, é a obra de arte unitária – o Edifício – na qual já não haverá distinção entre a arte monumental e a arte decorativa.³²⁸

Mutatis mutandi, podemos dizer que esse objetivo – o restabelecimento da harmonia entre as diferentes disciplinas artísticas e artesanais – e a *realização* em série de objetos industriais artísticos foram alcançados mais tarde pelo *design*. No entanto, a produção industrial anterior às idéias da Bauhaus não se aproximava da arte; institucionalmente eram tidas como coisas distintas, pois tinham, a princípio, finalidades muito diferentes: a indústria visava a produção em série e a arte visava a produção de obras únicas, obras primas. Esta situação só mudou com o surgimento da Bauhaus, que mesmo concordando com alguns paradigmas da arte tradicional (Beleza, Harmonia, Equilíbrio...) desestabiliza a arte já institucionalizada, a arte comumente entendida e oficialmente aceita, pelo simples fato de propor uma arte serial, híbrido do artesanal e do industrial.

Dependendo da época histórica, o que se entende por arte pode variar bastante, indo de simples adorno até formas de propaganda que seguiam algumas normas estéticas. Tampouco sempre se falou em estética como uma disciplina filosófica e, portanto, com chances de atingir uma linguagem universal ou científico-filosófica.³²⁹ Assim, embora seja possível identificar distinções entre a arte e o *design* gráfico, ou entre a arte e a comunicação visual, e vislumbrar uma diferença entre as finalidades da obra artística e as de uma peça de comunicação trabalhada esteticamente (“com *design*”), a questão não deixa de ser complexa.

A arte industrial, sonho de Gropius de estender a arte para indústria, não seria atualmente encarnada, em parte, por peças publicitárias com *design* gráfico e outros

³²⁸ GROPIUS *apud* GULLAR, *op. cit.* p. 192.

³²⁹ Lembramos que a Estética enquanto disciplina filosófica é relativamente recente e certamente moderna: data do século XVIII, quando da publicação do livro de Baumgarten – *Estética: a lógica da arte e do poema*. Até então as reflexões acerca do Belo e da arte eram mais soltas, indisciplinadas.

produtos em série desenhados para a indústria cultural? Qual seria, então, a diferença entre o artista e o *designer*, entre a obra de arte e a moda, os utensílios cotidianos, os produtos da indústria cultural (filmes, canções, camisetas promocionais, painéis, murais, capas de livros), etc? Haveria necessidade de estabelecermos tal diferença? Não estaríamos incorrendo em velhos preconceitos, os quais foram com muito custo desestabilizados pelos modernistas?

O sonho de Mondrian e de outros bauhausianos se realizou, pelo menos quando consideramos o esforço da indústria em incorporar muitos experimentos estéticos e de integração entre as artes e a sociedade concebidos na Bauhaus. É difícil avaliar, se os ideais de Gropius e dos demais professores-artistas foram traídos. Em que medida eles se tornaram realidade? Em todo caso, eles preparam o problema de uma hiperindústria cultural, que, como observa Bernard Stiegler, “não demorará a gerar a exigência de uma ecologia do espírito”³³⁰.

Em termos de *reflexão*, a Bauhaus representa uma sistematização de idéias e práticas artísticas que rompiam com as idéias e práticas artísticas tradicionais. Com isso, queremos dizer que não há tanta novidade no conteúdo, há, sim, na estruturação ímpar desse conteúdo e na determinação inédita em termos de finalidade: preparar o artista para a indústria, fazer a arte entrar nesse território seco, habitar ou humanizar a máquina. A Bauhaus propõe uma construção conjunta, onde os artistas (professores e estudantes da escola) disseminariam seu saber sobre formas, cores e movimentos desenvolvendo textos orais (aulas, conferências, conversas) e textos escritos (artigos, manifestos, livros), além de projetos e produtos, que seriam, então, multiplicados pela indústria – de comunicação, de móveis, de carros, de roupas e de artefatos em geral. A experiência de Weimar é, neste sentido, extremamente profícua; as idéias ali acalentadas de fato germinam; a reflexão avança.

Quanto à *realização*, esta ocupa lugar central nas reflexões que fundamentam a escola, afinal, trata-se justamente de uma escola de arte. A arte guarda em seu sentido etimológico a idéia de *ars*, de técnica e, portanto, de um saber fazer. Na Bauhaus não se ensinava arte, pois “a arte não se ensina”³³¹; na Bauhaus se fazia arte. E aí algo curioso aparece: ainda que a finalidade fosse a arte industrial, ou a arte passível de ser

³³⁰ Cf. STIEGLER, Bernard. *Reflexões (não) contemporâneas*. Chapecó: Argos, 2007, p. 78-87.

³³¹ GROPIUS *apud* GULLAR, *op. cit.* p. 201.

executada pela máquina, a arte praticada na Bauhaus era artesanal; Gropius fazia questão disso. “Vocabulário e gramática podem ser ensinados, mas o fator mais importante de todos, a vida orgânica do trabalho criado, nasce dos poderes do indivíduo.”³³² O artista (estudante e professor) tinha que saber fazer a coisa – o produto, a obra. Isso era fundamental, pois só conhecendo todas as etapas da produção ele poderia se inserir corretamente em uma cadeia produtiva. O trabalho industrial caracteriza-se por ser coletivo, mas o artista que tem autonomia, que conhece, por já ter concretizado, experimentado e discutido idéias gráficas, pictóricas, escultóricas, coreográficas, poéticas, tipográficas, teatrais, projetivas, etc, num ambiente educativo está preparado para atuar junto à indústria, sugerindo, orientando ou mesmo executando parte da produção em série de obras estéticas – estilizadas ou com *design*. Tendo experimentado individualmente o processo inteiro, ele saberia como se comportar num processo produtivo coletivo.

A experiência artesanal torna-se necessária, portanto, para permitir ao indivíduo – com conhecimento posterior dos processos industriais – abarcar o curso da produção e, por outro lado, para dar aos vários indivíduos implicados na produção uma base comum de experiência que lhes permita situar-se dentro da equipe e em harmonia com ela. O objetivo do ensino técnico e artesanal era, pois, o de possibilitar o trabalho em equipe num alto nível estético e o de preparar o aluno para a criação de modelos para a produção em massa.³³³

Para Gropius, contudo, o ensino artesanal na Bauhaus “servia apenas para treinar a mão e dar ao aluno a eficiência técnica.”³³⁴ De todo modo, o que importa destacar no campo dessa *reflexão* acerca da *realização* é o fato desta ser necessariamente artesanal/técnica e pensada para uma coletividade. A massa (o povo ou o coletivo-social) aparece como até então não havia aparecido no pensamento artístico, que, também pela primeira vez, desdobra-se em uma prática educacional e técnica visando integrar as diferentes modalidades artísticas num projeto de edificação única e coletiva.

Cabe igualmente destacar que a preocupação com a indústria aparece de modo nítido, mas em segundo plano. Em primeiro lugar está o artista-técnico das formas, cores e movimentos, o pesquisador, o pensador da arte, o pensador-artista, o aprendiz. É ele quem vai dirigir o processo mecânico da fabricação serial de objetos para que esses

³³² *Idem*, p. 194.

³³³ GULLAR, *op. cit.* p. 193-194.

³³⁴ GROPIUS *apud* GULLAR, *op. cit.* p. 193.

sejam estéticos, tenham estilo e reflitam em suas formas, cores e movimentos o espírito da época. É ele que se deve formar.

Belos exemplos do espírito investigativo-educativo da Bauhaus são o Balé triático e a Dança das varetas, de Oskar Schlemmer – 1922. Na Dança das varetas, breve filme em preto e branco, um bailarino veste uma espécie de macacão inteiramente preto onde estão colados bastões brancos que prolongam seus membros para além das articulações do corpo (joelho, cotovelo, calcanhar, ombro, cintura). O bailarino se movimenta lentamente, explorando o inusitado prolongamento de seu esqueleto. O efeito visual provocado, apesar de magnífico, não é de grande importância. O filme vale tanto como filme, produto, efeito, quanto como campo de investigação do movimento e do papel daquilo que se veste na percepção do deslocamento ou simples movimentação de um corpo no espaço. O que foi visto naquele laboratório-obra (Dança das varetas) inspirou estilistas e, se não conquistou a indústria da moda, com certeza, foi por esta explorado.

Isso, aliás, foi o que de fato foi acontecendo: a indústria foi incorporando o que lhe convinha daquele conjunto de idéias e práticas artísticas, daqueles discursos e coisas. O que não lhe era conveniente, ela simplesmente descartava. Foi o que aconteceu com a própria Bauhaus – celeiro de diretores artísticos (*designers* de toda espécie) para alimentar as diversas indústrias. Após alguns anos de funcionamento em pleno vigor, a escola foi simplesmente descartada (fechada) pelo governo alemão, em dezembro de 1933. Uma vez desfeita a “casa”, o solo comum de discussão e ajuste das normas se abriu e o edifício desmoronou. De suas ruínas surgiu algo completamente diferente daquilo que seria o monumento: surgiu o desregramento natural, oriundo da falta de um solo comum e estimulante, ainda que paradigmático e experimental. O corpo docente e discente dissipou-se pela América do Norte e pela Europa. Os indivíduos-artistas um dia reunidos em um mesmo lugar a fim de desenvolverem um trabalho conjunto, forte e transformador de consciências continuaram o trabalho sozinhos, disseminando individualmente o que fora cultivado em comum e para uma comunidade universal.

No tocante à *difusão* e à *fruição*, a proposta da Bauhaus é bem clara: a arte deve ganhar as ruas e as casas através da indústria, deve colonizar a produção em série e, por ela, chegar a toda sociedade. A arte seria consumida em série na forma de artefatos

industriais dotados de *design*, de desenho técnico.³³⁵ Por trás da forma perfeita talhada pela máquina estaria o desenho, o desenho saído da cabeça de um indivíduo especialmente educado para isso, com habilidades manuais específicas e com uma sensibilidade disciplinada. A arte (na verdade, a parte formal da arte) seria assim industrializada e, logo, transformada em objeto de consumo. A *difusão* é assim substituída pela idéia de circulação de mercadoria e a *fruição*, pelo próprio consumo.

O manifesto da Bauhaus criou uma cultura artística que não tinha nada contra o fato de se deixar industrializar, muito pelo contrário. Essa cultura artística visava justamente ser industrializada para, a partir de uma penetração massiva na sociedade industrial, espalhar-se mundialmente *ad infinitum*. A arte voltaria a habitar o cotidiano das pessoas, seria consumida diariamente nos pratos, talheres, mesas, abajures, roupas, acessórios, *lay outs*. Não precisaria mais ser percebida; bastava que estivesse presente. Não precisaria mais estar destacada do todo, emoldurada em museus e galerias. Para os artistas bastava que a arte estivesse de volta ao mundo.

Para a indústria, porém, bastava que o objeto estilizado (ou desenhado com arte) fosse consumido, esgotado, repetido e substituído, garantindo a alta produção. A apropriação industrial da proposta singular da Bauhaus de Weimar, e não o contrário – a penetração dos artistas na indústria para a realização do projeto original de Gropius –, abre de todo modo duas vias de interpretação para o desdobramento da cultura criada na e pela Bauhaus: seu projeto foi e está sendo perfeitamente concretizado pela indústria, que investe alto em *design*, de um modo geral, sabendo que é pelo *design*, mais que pela necessidade, que o produto fabricado será adquirido (gerando lucro) ou encalhará; seu projeto foi traído em seus fundamentos essenciais, com o fechamento da escola na Alemanha, e o artista foi substituído pelo *designer* no processo produtivo.

Manifesto dadaísta

Emblema da ruptura radical da arte com as instituições, o dadaísmo figura como a antítese de tudo quanto se apresentou antes dele. É a não-arte, a não-colaboração com o esquema industrial, o não-movimento, a não-indústria, a não-comunicação mais

³³⁵ Há três tipos clássicos de desenho: o desenho de observação, no qual o artista procura imitar o que tem diante dos olhos a fim de reproduzir manualmente o que vê; o desenho de imaginação, no qual o artista dá livre curso às visões mentais e as transpõe para o papel; e finalmente o desenho técnico, no qual o artista mistura observação e imaginação para projetar coisas (casas, objetos, páginas, cartazes etc) que deverão existir, que deverão ser fabricadas, produzidas em série e consumidas.

simples, o não-artista. A não-negação. Dada é negação, sim, mas não a negação plena, de tudo e de todos, por isso é não-negação. Dada afirma o absurdo, a liberdade individual, o questionamento sobre as grandes verdades da arte, a tranqüilidade tensa de uma partida de xadrez, a ironia como tática de sobrevivência e não-embrutecimento em uma época de obediência forçada e de enquadramento brutal.

O “movimento” nasce em Zurique com um grupo de artistas ali exilados a fim de escapar do serviço militar obrigatório. O dadaísmo é quase contemporâneo à Primeira Grande Guerra; é internacionalista por excelência e não é exatamente um movimento: não há nem líder, nem conjunto teórico norteador. Mesmo o Manifesto Dada, que data de 1918, só foi escrito (por Tristan Tzara) três anos depois de iniciadas as atividades absurdas e “sem sentido” dos artistas de certo modo ligados às idéias do ator e dramaturgo alemão Hugo Ball.

O Dada foi fundado em Zurique na primavera de 1916 por Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp, Marcel Janco e Richard Huelsenbeck no *Cabaré Voltaire*, um pequeno bar onde Hugo Ball e sua amiga Emmy Hennings haviam criado um pequeno espetáculo de variedades, do qual todos nós participávamos. (...) Tristan Tzara, o internacionalista romântico a cujo zelo propagandístico devemos o enorme crescimento do Dada, trouxe de sua Romênia uma facilidade literária sem limites. Naquele período, dançávamos, cantávamos e recitávamos noites a fio no Cabaré Voltaire; para nós, a arte abstrata equivalia à honra absoluta. O naturalismo era uma penetração psicológica dos motivos burgueses, nos quais víamos nosso inimigo mortal, e tal penetração psicológica, apesar de toda resistência, provoca uma identificação com os vários preceitos da moral burguesa.³³⁶

O dadaísmo quis destruir de uma vez por todas as velhas artes, já bastante ultrajadas pelas outras vanguardas e desmoralizar a moral burguesa. Nesse sentido cabe perguntar se a arte Dada existe ou se só existe uma maneira de ser Dada, um estado de espírito Dada? As obras dadaístas são obras de arte, acontecimentos ou obras de linguagem? Os dadaístas queriam redescobrir a beleza da gratuidade, destruir o Belo ou traduzir a Idéia (abstrata) em coisa? Dada é o encantamento da própria palavra “dada”, sonora, simples, prática, perfeita, cujo sentido, irrisório, é desconhecido da maioria. Dada é uma marca no sentido publicitário.

A palavra Dada foi descoberta acidentalmente por Hugo Ball e por mim num dicionário alemão-francês, ao procurarmos um nome para Mademe Le Roy, a cantora do nosso cabaré. Dada é uma palavra francesa que significa cavalo de pau. É notável por sua brevidade e por tudo que sugere. Dada transformou-se logo na marca de toda arte lançada no Cabaré Voltaire.³³⁷

³³⁶ HUELSENBECK, Richard. *En avant Dada: história do dadaísmo*, 1920. In: CHIPP, *op. cit.* p. 381-382.

³³⁷ *Idem*, p. 381-382.

Dada traduz um maravilhamento com a própria idéia do absurdo, da falta de sentido da vida e muito menos da arte. Dada é a grande ironia do Grande Vidro – obra de Marcel Duchamp. Nocaute na arte, desnorteio tranqüilo e saudável do artista que quer deixar de ser artista (no sentido convencional), que quer ser, antes de tudo ser, ser simplesmente o que ele é e o que a sociedade industrial (que enquadra, emprega e massifica todos) não o deixa ser – nem como artista, nem como intelectual, nem como pessoa. Dada é um grito de guerra contra a burguesia e seu universo de valores pautado em uma visão do mundo e da racionalidade totalmente obtusa e mesquinha. Os dadaístas querem a realidade da vida, a banalidade da vida, o absurdo que é a vida – sem sentido, sem finalidade, sem explicação. Eles querem cantar, dançar, recitar simultaneamente poemas e bradar a liberdade aos quatro cantos do universo. Não falam em linguagem, nem querem atingir a universalidade por meio da linguagem (científico-filosófico-artística como em outras vanguardas), mas querem se espalhar pelo mundo pela autenticidade de sua mensagem, pela força do som da palavra “dada”, pela força da pulsão de vida que move até mesmo os mais inertes, pela novidade radical que crêem representar.

No campo da *reflexão* temos aqui algo inédito: embora inicialmente não houvesse uma reflexão sistemática e bem formatada dos princípios dadaístas, embora os artistas que se reuniam sob o signo Dada não tivessem um pensamento ou corpo teórico em comum, diariamente partilhado (sem dúvida tinham muito em comum, mas não precisamente o pensamento: tinham em comum o gosto pela vida, a indignação com a camisa-de-força que estagnava a arte, obrigando os artistas à imitação perpétua da natureza física/óptica, o senso de liberdade, o apreço pela amizade, o repúdio à razão excludente, assim como às paixões cegas, o gosto pela espontaneidade etc); embora, ainda, se sentissem antipáticos à lógica, os dadaístas (principalmente um deles, Duchamp) assumiram-se homens de letras. A relação que estabelecem com a literatura e com a poesia é extremamente estreita. A pintura e a arte dadaístas de um modo geral desaparecem por sob letras, palavras, frases e sentenças significantes, por mais absurdas ou sem sentido que pareçam. O artista-escritor, que nasce timidamente na virada do século, com os pós-impressionistas, expressionistas, simbolistas, etc, aqui se assume plenamente. O que importa agora é a arte como expressão intelectual. A dimensão da *reflexão* deve ocupar totalmente a cena.

Senti que, como pintor, era muito melhor ser influenciado por um escritor do que por outro pintor. (...) Essa é a direção na qual a arte se devia voltar: para uma expressão intelectual, e não uma expressão animal. Estou enojado da expressão “*bête comme un peintre*” – burro como um pintor.³³⁸

No dadaísmo, o artista-escritor quer ser reconhecido mais por suas idéias e atitudes, que por suas obras – *realizações* artísticas. Nisso ele difere bastante dos colegas de gerações anteriores que, apesar de se entregarem à comunicação escrita e deixarem textos, ora bem refletidos, ora bem articulados, ora confessionais, ora científicos, ora filosóficos, nem sempre gostavam de serem vistos como escritores e faziam questão de assinalar que nada se comparava à obra. A reflexão e o texto, vindo antes ou vindo depois da obra, ocupavam em relação à *realização* papel secundário. O que interessava ao artista era a obra, a maneira como fora realizada, a consonância entre os meios empregados na realização e sua finalidade, o estabelecimento dos seus fundamentos e regras. No dadaísmo é o contrário, a realização não requer nenhum preparo técnico especial, a especialização ou profissionalização do artista não tem a menor importância, muito pelo contrário, são desprezadas por serem signo da falta de autonomia, resquício da velha arte aristocrática e burguesa, que se colocava a serviço dos valores dominantes, opressores das minorias e das individualidades mais ricas. O artista que se sujeitava a prestar tal serviço, por mais habilidoso que fosse, não tinha para os dadaístas o menor valor – era um operário da estética ou do estilo institucionalizado, não um artista.

A esse respeito, Octávio Paz tem um livro primoroso, “Marcel Duchamp ou o castelo da pureza”,³³⁹ onde discorre sobre o grande dadaísta e analisa sua arte, destacando seu viés literário – os aforismos, títulos e os textos que compõem algumas obras. “*A Noiva Despida por seus Celibatários* é uma das obras mais herméticas do nosso século. Distingue-se da maioria dos textos modernos – porque este quadro é um texto – pelo fato de que o autor nos deu uma chave: as notas da *Caixa Verde*.”³⁴⁰ Na realidade, Paz não discute as idéias duchampianas, as admira – como se admirasse um quadro, uma escultura ou um objeto artístico. Será possível *fruir* idéias em vez de *refletir* sobre elas? Parece ter sido essa a proposta do próprio Duchamp.

³³⁸ DUCHAMP, Marcel. Pintura... a serviço da mente, 1946. In: CHIPP, *op. cit.* p. 401.

³³⁹ PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

³⁴⁰ *Idem*, p. 30-31.

(...) Duchamp abandonou a pintura propriamente dita quando tinha apenas vinte e cinco anos. Certo, prosseguiu “pintando” por outros dez anos, mas tudo que fez a partir de 1913 é parte de sua tentativa de substituir a “pintura-pintura” pela “pintura-idéia”. Esta negação da pintura que ele chama olfativa (por seu odor a terebentina) e retiniana (puramente visual) foi o começo de sua verdadeira obra. Uma obra sem obras: não há quadros a não ser o Grande Vidro (o grande retarde), os *ready-made*, alguns gestos e um grande silêncio.³⁴¹

Pela *fruição* das idéias de Duchamp, Paz consegue reparar algo que passou despercebido de muita gente: sua Idéia é a própria Crítica. Assumindo que Duchamp é de fato um homem de idéias, cansado da horrorosa expressão da língua francesa “burro como um pintor”, e que, portanto, sua arte traduz idéias e não visões (naturais ou imaginárias), o poeta mexicano afirma que no estágio atual da história do pensamento ocidental a Idéia é, na verdade, a Crítica. Não há mais pensamento propriamente dito, o que há, em termos de pensamento no mundo ocidental, é a crítica; pouco se pensa, muito se critica; difícil é pensar, fácil é criticar.

Certo, a fé medieval foi substituída pelas imponentes construções da metafísica ocidental mas, a partir de Kant, todos esses edifícios se desmoronaram e desde então o pensamento foi crítico e não metafísico. Hoje temos crítica e não idéias, métodos e não sistemas. Nossa única Idéia, no sentido reto deste vocábulo, é a Crítica.³⁴²

Assim, a arte de Duchamp é reflexo de seu pensamento e não de sua experiência visual. Se a idéia é crítica, a arte é pura crítica. Duchamp não é, assim, nem artista, nem intelectual (nos sentidos tradicionais), mas crítico, o grande *crítico da arte* – e não crítico de arte. Sua obra é a crítica corporificada. Sua crítica generalizada à arte e à burguesia se faz com obras dadaístas, onde se inclui sua própria vida. Sua maneira de viver é constituída em obra. Seu viver, portanto, é uma maneira de criticar. “O *ready-made* [objetos “já prontos”, dos quais o artista se apropria] é uma crítica da arte “retiniana” e manual: depois de provar a si mesmo que “dominava o ofício”, Duchamp denuncia a superstição do ofício. O artista não é um fazedor; suas obras não são feitura mas atos.”³⁴³

O primor técnico, o virtuosismo, as leis plásticas e neoplásticas, nada disso faz sentido; tudo leva de volta a uma arte e a um artista que não têm mais lugar no mundo tecnológico, onde máquinas são capazes de executar tarefas e produzir, inclusive,

³⁴¹ *Ibidem*, p. 8-9.

³⁴² *Ibidem*, p. 50.

³⁴³ *Ibidem*, p. 25.

objetos estilizados. O artista não precisa mais fazer, não precisa mais produzir. Cabe a ele assumir este seu “fim” – o fim de sua história de fazedor – e descobrir seu novo papel social. Assinar objetos fabricados, já feitos, já produzidos pela máquina, é uma maneira de provocar essa descoberta, de chamar a atenção para a necessidade de se pensar a função, não só social, mas estética mesmo, do artista moderno. Experimentar outros meios de expressão e outras tecnologias mais adequadas à atividade intelectual é consequência natural deste processo de re-invenção vivido pelo artista. A atitude oscilante de Duchamp

diante da obra – realizá-la ou abandoná-la – encontra uma solução que engloba todas as possibilidades que podia adotar diante dela: contradizê-la. Tal é, a meu juízo, o sentido de sua atividade durante todos esses anos, desde a invenção dos *ready-made* e os jogos de palavras lançados sobre o pseudônimo andrógino de Rose Sélavy até as máquinas óticas, o curto *Anemic Cinema* (em colaboração com Man Ray) e sua participação, descontínua mas central, primeiro no movimento dadá e depois no surrealismo.³⁴⁴

Uma interpretação ordinária dos *ready-mades* leva ao entendimento de que a assinatura do artista em um objeto fabricado industrialmente o torna diferente dos demais, ou que o artista alça qualquer objeto à categoria estética só por tê-lo visto, percebido sua beleza singular, tirado-o do seu contexto original e o colocado no espaço consagrado à arte – o museu, a galeria, o salão de exposição. Chega a ser hilário imaginar pessoas olhando seriamente um urinol, uma roda de bicicleta pregada em uma cadeira e coisas do gênero, encantando-se com a beleza nunca notada desses objetos, extasiadas diante dessas “obras de arte”! Mas isso acontece. Muitas pessoas até hoje não entenderam (intelectualmente) a *realização* intelectual-crítica de Duchamp e pensam que devem *fruir* (sensualmente ou esteticamente) suas obras-críticas.

À época em que são expostos, os *ready-mades* de Duchamp causam de fato o impacto esperado pelo artista e seus amigos dadaístas; têm tudo a ver, realmente, com o espírito Dada e talvez tenham provocado o efeito esperado – suscitar o choque, a indignação, o questionamento e o reposicionamento da sociedade diante da arte. Porém, a intenção do artista, provavelmente, vai muito além: ele quer saber, com os *ready-mades*, se arte é mesmo aquilo que o artista *realiza* ou (ruptura radical com a arte-feitura) se arte não seria simplesmente aquilo que o artista **diz** ser arte, aquilo que ele assina em baixo. É importante sublinhar que Duchamp, sem sombra de dúvida,

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 18.

estabelece com a arte uma relação de “ruptura epistemológica”, explora sua significação. Por mais louco, absurdo ou jocoso que ele possa parecer aos conservadores, a nós Duchamp parece seríssimo naquilo que faz, seríssimo em relação à arte, à literatura, à vida. Seríssimo no sentido de ver a arte como uma forma de conhecimento. Tanto é que, à medida em que avança nesse conhecimento, abandona sem qualquer drama as formas “artísticas” que o foram conduzindo ao conhecimento, não é hipócrita de continuar apegado a formas que “já deram o que tinham que dar”. Por isso dissemos acima “ele quer saber”. Mais que um artista, Duchamp parece um sábio moderno, longo, senhor de si, agradável, risonho (com um riso de Monalisa) e calmo. É também, sem dúvida, um grande cínico.

Os *ready-mades* questionam a significação da arte. A arte seria aquilo que o artista **diz** ser arte, aquilo que ele assina – e não aquilo que ele *realiza*. Estamos diante de uma mudança radical de paradigma, onde a comunicação vai desempenhar papel central: qualquer coisa pode ser arte desde que seja assinada por um artista, desde que traga o signo de um artista, desde que esteja marcada, manualmente marcada, por aquele que não se dedica mais a realizar obras manuais nem a desenvolver ou aprimorar técnicas, mas a *refletir* ou pensar sobre o que se conhece por arte. A assinatura se transforma em realização: marcar é realizar, já que marcar é sinalizar que qualquer coisa pode ser arte dependendo do que se entende por arte. A arte é alguma coisa palpável, *realizada*, ou é uma espécie de *reflexão*, vivência e *fruição* do tempo? Por que um urinol não pode ser uma obra de arte ou por que a arte não pode ser a contemplação estética de um urinol?

Tais proposições duchampianas só são possíveis para uma sociedade que se industrializou totalmente, que se habituou à perfeição das obras/produtos saídos da fábrica; uma sociedade que, na verdade, os prefere, por mais grotescos que sejam, aos produtos/obras irregulares feitos por pessoas chamadas artistas. No entanto, para Duchamp, o corpo social é naturalmente hipócrita: apesar de preferir o perfeito, o previsível, o não-singular, o serial, o industrial e comprável, faz de conta que prefere a arte e imbuí a obra de arte de uma aura de nobreza ímpar.³⁴⁵ Ora, a obra de arte – no

³⁴⁵ A fotografia é um exemplo clássico: a burguesia que ascende com a Revolução Industrial adota como símbolo de *status* e nobreza o que era típico da classe dominante que a antecede: o retrato a óleo na sala de visita. No entanto, o burguês não dispõe nem do tempo livre nem do dinheiro necessários para ser devidamente retratado, pois o bom pintor-retratista “custa” caro, já que é um profissional altamente

sentido clássico – foi visivelmente, sob o olhar estupefato da sociedade, desaparecendo, sendo substituída por obras estranhas, ora feias, ora tortas, ora incompreensíveis, ora frias, ora coisas, ora objetos de fábrica. Ficou, porém (e ainda), o artista. Era natural que o traço dele (uma assinatura sua, um gesto seu, um objeto pessoal) fosse supervalorizado. Foi o que aconteceu com Duchamp, que, naturalmente, por ser de fato, no nosso entender, comprometido com a arte, soube se aproveitar da situação – não no sentido de tirar proveito para si, mas no sentido de aproveitar as condições do momento para dizer o que acreditava necessário ser dito a respeito da arte, da vida e do xadrez.

A obra de Duchamp diz. Ela não mostra, ela diz, e isso é significativo do ponto de vista comunicacional porque a mudança verbal representa uma mudança de ação: mostrar não é o mesmo que dizer. Dizer implica em empregar a linguagem verbal, bem codificada, para transmitir uma mensagem a alguém. Mostrar é mais direto e menos metafórico que tudo isso. Não é burro, de jeito nenhum, mas é mais primitivo, talvez, mais sensual, mais simples e menos intelectual que dizer, que falar. Quando você mostra algo a alguém, há você (o emissor), o meio (ou canal) que está sendo utilizado, o referente, o outro (o receptor) e a mensagem.³⁴⁶ Não há um código e portanto não há, através do código, a adaptação da sua necessidade de expressão ao outro (o receptor da mensagem). Mostrar também é diferente de demonstrar, onde se argumenta insistentemente a fim de convencer o outro da veracidade do que se diz. Até Duchamp, a pintura e as artes plásticas em geral mostravam, faziam apelo ao olho e mostravam mundos naturais (paisagens, pessoas, pastos, pratos, frutas) ou mentais (imagens de sonhos, canções cromáticas, retas, curvas, ritmos visuais). É verdade que na Bauhaus os artistas ensaiaram uma linguagem plástica, testaram codificações, tentaram domesticar a fera (a arte enquanto imagem visual, muda), universalizar o que há de mais individual. É difícil dizer se conseguiram ou não; mas, sem dúvida, com ela a reflexão artística encampa a preocupação de inserir a arte na sociedade industrial.

especializado, e exige que seu cliente pouse para ele por longo tempo (tardes inteiras, semanas etc). Uma série de tecnologias são desenvolvidas, então, para suprir a crescente demanda burguesa por retratos rápidos e bons: o pantógrafo, o desenho em silhueta, a câmera escura portátil, a câmera lúcida e, finalmente, a fotografia. Em pouco tempo, a fotografia substitui a pintura na prática social do retrato. Porém, até os dias de hoje, é comum, embora considerado de mau gosto, *kitsch* ou coisa de *nouveau riche*, ter um retrato pintado a óleo na sala de casa para sugerir nobreza e tradição.

³⁴⁶ Baseado no esquema clássico das cinco funções da linguagem (emotiva, apelativa, referencial, poética, metalingüística e fática) encontrado em JACKOBSON, Roman. *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

De outra parte, com Duchamp a arte se instala plenamente no reino da linguagem – a “velha e boa” linguagem, a linguagem verbal. A imagem visual, antes muda, depois balbuciante, agora fala pela boca do artista. A linguagem conquistada por Duchamp não será potencialmente universal por ter sido demonstrada a validade estética de seus princípios (como talvez tenha acontecido com as linguagens plásticas investigadas na Bauhaus), mas por afirmar o direito universal à singularidade do indivíduo – singularidade expressa na fala. Ou seja, Duchamp conquista para a arte o reino da fala. O suporte material da pintura – normalmente o quadro – fica mais fluido, mais etéreo, menos palpável, menos matérico, menos visível, menos possível; fica transparente como o vidro e pessoal como a voz. A partir de Duchamp, é mais interessante ouvir o que o artista tem a dizer sobre a arte e a vida (ou sobre aspectos críticos da vida) que ver o que ele apresenta como obra de arte, como *realização*. O que ele mostra vale menos do que o que ele demonstra, que vale menos do que o que ele fala. Duchamp fala do que faz e do que reflete; não fala da *realização*. Com ele, a arte ganha voz e se faz crítica. Ele teria, por isso, reconciliado a arte com o espírito da época? Appolinaire vê em Duchamp

o artista moderno que reconciliaria o povo com a arte. Profecia irrealizável: o que o poeta francês chamou de povo cessou de existir há muito tempo; em lugar de povo hoje temos público, massas, consumidores etc. Mas há uma parte de verdade nessa afirmação: Duchamp reconcilia o espírito da época com a arte.³⁴⁷

Duchamp, assim como os dadaístas em geral, faziam parte da elite e a arte, tal como a entendiam, não era para o povo. É verdade que se diziam anti-burgueses e até mesmo que lutavam por uma arte proletária e popular, mas mantiveram-se elite; característica, aliás, comum a várias vanguardas. Nenhum deles trabalhava em fábricas, mas queriam introduzir o desemprego generalizado e o próprio Duchamp nunca trabalhou onde quer que fosse fora do ateliê de seus irmãos. Na era industrial (hiperindustrial ou pós-industrial, para alguns), o que se entende por povo se transforma em massa. Tal alteração conceitual deve corresponder a uma alteração real, concreta. O que se altera, então, em termos concretos? A massa é o povo desalmado; o público é o povo que se mostra; os consumidores são indivíduos que querem ao mesmo tempo se misturar e se distinguir no/do corpo social, no/do povo.

³⁴⁷ PAZ, *op. cit.* p. 38.

Essa alteração, grave e profunda, está estreitamente relacionada com os meios de comunicação eletrônicos, que provocaram modificações irreversíveis nos hábitos de sociabilidade. A escuta da música, por exemplo, era um momento fecundo de reunião social (das famílias, dos amigos, do povo) até a invenção e adoção do fonógrafo e do som elétrico nas casas, lugares públicos e automóveis.³⁴⁸ A representação teatral é outro exemplo: sem que o teatro deixasse de existir, ele foi se tornando um lugar de elite assim que o cinema, capaz de reproduzir o que se passava na sala de teatro, foi se tornando mais e mais popular.³⁴⁹

O filme *Bye, bye Brasil*, de Cacá Diegues, ilustra perfeitamente o impacto nefasto (do ponto de vista da sociabilidade) da chegada da televisão nas pequenas comunidades: as pessoas que antes sentavam à beira da calçada para conversar, trocar experiências e assuntos, as pessoas que se divertiam juntas em um espetáculo circense, agora ficavam em casa assistindo televisão. Essa falta de momentos de encontro resulta em falta de alma; o povo se perde quando deixa de existir o sentimento de coletividade. O povo vira massa quanto mais se torna argamassa da indústria cultural, já que o sentimento de coletividade não deixa de existir, mas existe mediado. Na mediatização, porém, entram em jogo os interesses dos que detêm os meios de comunicação, que não correspondem aos interesses e preocupações da arte.

Voltando ao movimento Dada. Os dadaístas, pressentindo a inutilidade de discutir suas idéias, falam simplesmente dessas idéias em obras irreverentes, sem reivindicar para elas qualquer validade lógica racional e universal. Universal seria apenas a pulsão irracional, livre e autêntica de viver. Isso era e é popular, sentido por todos, independentemente de qualquer discurso. Isso estava e está acuado pela ordem industrial, que merece, portanto, uma forte crítica. Aí sim, pela crítica *realizada* na não-obra-de-arte Dada, Duchamp talvez estivesse reconciliando a arte com o espírito da época e, quem sabe, do mundo.

A *Galérie* Dada funciona de acordo com os caprichos do grupo e o que conquista o mundo é a palavra! Isso é original no contexto da época, onde os diversos grupos de artistas se esforçavam para explicar objetivamente suas escolhas. Claro, por

³⁴⁸ Como por exemplo, PEREIRA DE SÁ, Simone. A música na era de suas tecnologias de reprodução. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. XV COMPÓS, UNESP. Bauru, 2006, p. 19. Disponível em www.compos.com.br/e-compos. Acesso em agosto de 2006.

³⁴⁹ Cf. MACHADO, Arlindo. *Os primórdios do cinema: 1895-1926*. São Paulo: Agência Observatório, 1997.

um lado a suposta falta de sentido do Dada é uma fachada: se não o fosse a palavra, por mais sonora e atraente, não se sustentaria nem conquistaria o mundo civilizado/letrado. Nesse mundo, até mesmo a falta de sentido é um sentido; assim como a anti-arte é uma forma de arte – as “loucuras” de Duchamp são todas detalhadas e logicamente explicadas por ele em notas e entrevistas.³⁵⁰ Por outro lado, o que é de fato original e toca na questão do efeito dos meios de comunicação na cultura da arte do século XX é a amplidão do raio social que uma simples palavra, mais ou menos representativa de uma certa mentalidade artística comum a um grupo restrito de amigos, atinge. O que é assunto de um pequeno grupo de amigos chega a outros lugares do mundo e passa, para a glória dessa minoria, a ser discutido pela sociedade.

Dia após dia o pequeno grupo se reunia no seu café, lendo em voz alta os comentários críticos que vinham de todos os países imagináveis e que, pelo seu tom de indignação, mostrava que o Dada havia atingido o alvo. Emudecidos de espanto, comprazíamo-nos em nossa glória. Tristan Tzara não pensava senão em escrever manifesto atrás de manifesto, falando de “*l’art nouveau*”, que não é o futurismo nem o cubismo, mas o Dada. Mas o que era o Dada? “Dada”, era a resposta, “*ne signifie rien*”. Com astúcia psicológica, os dadaístas falavam da energia e da vontade e asseguravam ao mundo que tinham planos espantosos. Mas, quanto à natureza desses planos, nunca se deu qualquer informação...³⁵¹

Para que falar da natureza dos planos se o público (a sociedade de massa) se contentava em saber que eles existiam? Para que entrar no conteúdo se “todo mundo” se comprazia em saber que havia planos espantosos?

Daí decorre outra interpretação para a conclusão a que chega Octávio Paz, de que Duchamp reconciliou o espírito de sua época com a arte: o espírito de sua época seria, ao lado da *idéia-crítica*, um certo vazio ou mesmo o fluxo ininterrupto de idéias observado nos meios de comunicação. Quando esse fluido é habitado pela palavra Dada, que “não significa nada”, a reconciliação está consumada, apesar de parecer o contrário, apesar de parecer justamente o contrário. Pela ação dos meios de comunicação – a começar pela palavra/marca Dada –, a arte dadaísta conquista seu espaço no mundo da arte, que de algum modo também se desmaterializa, se torna fluido, popular (?), mediático.

A arte dadaísta, então, acreditando ser o máximo em termos de arte, vai deixando de existir enquanto arte para existir enquanto modo de vida, estado de espírito,

³⁵⁰ Cf. CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

³⁵¹ *Idem*, p. 384.

coisa mental³⁵² que se torna ação no viver do artista, na voz dele e no manifesto, mas não necessariamente na *realização* artística. Essa arte não se realiza no quadro, na escultura, no livro, em uma edificação, em uma música. A comunicação (escrita ou oral) se torna a realização dessa nova arte, “altamente evoluída”; o dizer do artista conta tanto quanto o seu fazer, a comunicação vale tanto quanto a obra. O artista começa a refletir sobre como *dizer* (e não sobre como *realizar*), que métodos empregar para falar ao povo. “Ali [em Berlim, 1917] teríamos de usar métodos totalmente diferentes se quiséssemos dizer alguma coisa ao povo.”³⁵³

Por essa razão, o Dada, apesar de parecer sem conteúdo (ou de conteúdo irrisório para a pintura, como o barulhismo³⁵⁴ é para a música), no momento em que ele *existe*, no momento em que o “movimento” Dada realmente acontece, é extremamente *consistente*.³⁵⁵ O que é colocado ali em termos de vazio é, na verdade, pleno de sentido, de valor, de realidade, de crenças, de autenticidade. Os manifestos são contundentes, ainda que utópicos ou delirantes. O uso posterior que se faz da arte dadaísta (os urinóis, pregos, catarros e afins das exposições de arte contemporânea), a dissolução da consistência dadaísta na existência/aparência muitas vezes apressada e oportunista da

³⁵² Leonardo da Vinci já dizia, com outra conotação, que a pintura era coisa mental. Cf. CARREIRA, Eduardo (Org.). *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre arte e pintura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

³⁵³ HUELSENBECK, Richard. En avant Dada: história do dadaísmo, 1920. In: CHIPP, *op. cit.* p. 384.

³⁵⁴ “*Le bruit*, barulho com efeitos imitativos, foi introduzido na arte (sob esse aspecto, dificilmente se pode falar de artes individualmente, de música ou de literatura) por Marinetti, que usou um coro de máquinas de escrever, chaleiras, matracas e tampas de panela para sugerir “o despertar da capital”. (...) O barulhismo é um retorno à natureza. É a música produzida por circuitos de átomos; a morte deixa de ser uma fuga da alma da miséria da terra para tornar-se um vômito, um grito, um choque.” (*Idem*, p. 383). Um curioso paradoxo se observa aqui: se as artes são todas uma só arte, por que na música os dadaístas buscavam o oposto do que queriam na pintura? Por que buscavam imitar os sons (barulhos) da natureza e das coisas? Por que musicalmente se podia (e até se devia) ser naturalista, na verdade, ser extremamente realista, enquanto na pintura não? Pensamos em duas respostas possíveis: a primeira é porque não se imitava nada, se colocava diretamente o som para se executar; o som presente/real das coisas representaria o todo que as comporta (o despertar da capital, nesse caso); a segunda resposta é porque os dadaístas gostavam dos paradoxos, não se preocupavam muito com a coerência, nem tinham tanta certeza sobre o que queriam. “Os dadaístas do Cabaré Voltaire adotaram o barulhismo sem desconfiar de sua filosofia – basicamente, o que eles queriam era o oposto: o apaziguamento da alma, uma interminável cantiga de ninar, arte, arte abstrata. Os dadaístas do Cabaré Voltaire, na verdade, não tinham idéia do que queriam – os fragmentos de “arte moderna” que, em diferentes momentos se tinham colado às mentes daquelas pessoas, foram reunidos e receberam o nome de Dada.” (*Ibidem*, p. 383).

³⁵⁵ “Existem coisas que não existem, mas que consistem, e são as coisas mais importantes.(...) Acredito que as coisas que não existem, consistem. Por exemplo, aquilo que se chama o belo, o justo e o verdadeiro. Vocês podem talvez me dizer que o belo seja uma questão ultrapassada. Mas a isso eu responderei: quando eu passo sobre os Alpes de avião, é belo, as margens do Sena em Paris, é belo, Van Gogh ou Véronèse, é belo.” (STIEGLER, *op. cit.* p. 18-19).

vida moderna, sim, pode talvez ser considerado inconsistente, vazio, Dada no sentido negativo – a negação do Dada, do vazio profundo.

Quando isso acontece, temos uma inversão aguda: o significante passa a habitar o significado. Normalmente, as palavras significam coisas, conceitos ou sentimentos, ou seja, o conteúdo (significado) habita uma determinada forma (significante); o significado dá valor ao significante. Quando esse sentido natural se inverte, temos algo que existe (uma forma) mas que não consiste, já não diz nada sobre as coisas, nem *fala as coisas*; é muda. Um significante sem significado é insignificante. Podemos dizer que o dadaísmo inaugura essa tendência ao oco. Não quer dizer que ele seja oco (vimos como seu significante aparentemente oco – Dada – era cheio de significado), mas que inaugura uma tendência ao oco, muito corriqueira atualmente. O que se parece hoje ao dadaísmo é pura casca; dentro não tem nada, nem o nada conceitual originário do Dada.

Tal tendência ao oco, porém, não é intrínseca ao dadaísmo. Ela pode ser percebida como um dos efeitos da industrialização dos meios de comunicação: não se produzem idéias, conceitos, atitudes, novas palavras (como nonada, idioleto, gaborto, etc) em ritmo industrial, mas se produzem jornais, revistas, livros e programas de televisão (repletos de idéias, conceitos, atitudes e “novas” palavras) em ritmo industrial. Daí o oco. Daí também que a arte “oca” por excelência tenha sido uma das primeiras a se esvaziar: esvaziou-se do seu próprio vazio *anarco-zen* para abrigar o que quisesse habitá-la, qualquer coisa; dando a entender a muita gente que a arte era, a partir de então, literalmente, qualquer coisa ou nada.³⁵⁶

5.8. Manifesto surrealista

O *Manifesto do Surrealismo* foi lançado em 1924 pelo poeta André Breton, que liderava um grupo de artistas, escritores e poetas, muitos deles antigos dadaístas. O nome do movimento, no entanto, surgiu bem antes, mais uma vez de modo inesperado. “Na verdade foi Apollinaire quem, em 1917, deu ao movimento esse nome, ao escolher como subtítulo de sua peça *Les Mamelles de Tirésias* a expressão *drame surréaliste*, em lugar da palavra habitual, *surnaturaliste*.”³⁵⁷

³⁵⁶ Cf. SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2003.

³⁵⁷ CHIPP, *op. cit.* p. 375.

Assim como as outras vanguardas, o surrealismo desestabilizou a arte institucionalizada e procurou pôr em seu lugar uma *nova* arte, pouco convencional e revolucionária. Os surrealistas eram fiéis a um conjunto teórico coeso, dado pela cultura literária que tinham, pelo contato estreito e intenso entre artistas e escritores e pela influência marcante das idéias de Freud, Trotsky e Lautréamont sobre os integrantes do grupo. “O resultado de todos esses fatores – um grupo fechado, um líder vigoroso e uma doutrina – foi a criação de um espírito revolucionário que, antes de mais nada, procurou limpar o terreno da arte pela derrubada de todas as convenções então conhecidas.”³⁵⁸

Em termos de revolução ou transformação radical da arte, podemos dizer que os dadaístas concretizam no plano da *realização* – por obras que rompem muito mais drasticamente que as surrealistas com os padrões convencionais –, o que os surrealistas concretizam no plano da *reflexão*, nas idéias. A pintura surreal é inteligível: pode parecer louca, onírica ou alegre demais para a dura realidade, mas respeita uma série de paradigmas clássicos ou mesmo modernos – a perspectiva clássica em Dali, a coerência do motivo em De Chirico, as formas simbólicas ou as imensas manchas cromáticas (neoplasticamente livres) de Miró, os auto-retratos de Masson, as noivas voadoras de Chagall. Já a arte Dada é, quando muda ou silenciosa (quando o artista não a explica), ininteligível; por isso, é ela quem mais radicalmente opera a ruptura e quem impiedosamente humilha a “velha” arte, isto é, a arte institucionalizada, acadêmica.

De toda maneira, o espírito surrealista e a atitude Dada propõem, tanto em termos de *reflexão*, quanto em termos de *realização*, conceitos e obras tão estranhamente elaborados que colocam para os conservadores a seguinte dúvida: existiria realmente a pintura surrealista e a obra de arte dadaísta? Será que tudo não passa de literatura? Temos Miró, Chagall, Max Ernst, assim como Duchamp, Tzara, Huelsenbeck... mas o que eles fazem segue os preceitos do surrealismo e do dadaísmo? Estamos diante de um fenômeno curioso: duvida-se aqui que seja possível existir uma concretização daquilo que foi idealizado, reunido e sistematizado em textos contundentes. Ninguém duvida da consistência desses textos e dessas idéias, apenas duvida-se que seja possível traduzi-las em obras de arte (e não em obras literárias) sem que haja traição do que foi pré-estabelecido. Tanto a arte quanto a literatura eram consideradas apenas meios de implementar o espírito surrealista,

³⁵⁸ *Idem*, p. 374.

não demoraram a surgir controvérsias teóricas sobre a possibilidade de haver ou não uma pintura surrealista. Em resposta, Breton escreveu uma série de artigos publicados em 1928 em forma de livro, *Surréalisme et la Peinture*, no qual falava apenas do surrealismo e da pintura, citando como exemplos os artistas do grupo, mas também artistas tão diferentes como Picasso, Braque, Matisse e Klee.³⁵⁹

Quando se olha, porém, para a abrangência das idéias reunidas sob o conceito (surrealismo), entende-se a dúvida. “O surrealismo foi, assim, de um alcance muito mais amplo do que na literatura ou na pintura, e constitui, nas palavras de Breton, um “automatismo psíquico puro”.³⁶⁰ Não sabemos se o automatismo psíquico puro chegou a ser uma realidade (se *realizou*) ou se ficou apenas no plano ideal da *reflexão* (realizando-se portanto só textualmente), pois não sabemos até que ponto os pintores e escritores surrealistas orientavam sua prática artística pela reflexão que desenvolviam, controlavam sua psique, deixavam a consciência comandar a automação, adestravam o inconsciente, tornavam impuro o impulso original e codificavam a expressão mais íntima. De todo modo, com mais ou menos pureza, é fato que devemos aos surrealistas a admissão e a valorização da manifestação sistemática do inconsciente em imagens até então nunca vistas, originalíssimas. Devemos também a eles a investigação metodológica desse universo – o inconsciente.

O método paranóico-crítico de Dalí,³⁶¹ assim como a escrita automática de Breton, onde se impedia qualquer intervenção lógica no processo de criação textual e deixava-se a mão correr solta pelo papel, preenchendo-se velozmente folhas e mais folhas brancas, permitiram um acesso até então inédito ao reino do inconsciente, que pela primeira vez, de modo consciente, é vasculhado, investigado e “forçado” a se comunicar na arte. Isso, sem dúvida, é uma grande conquista. A mesma crítica dadaísta desvelada ao racionalismo estreito ganha com os surrealistas um novo contorno. Não se trata mais apenas de criticar e de criar a imagem perfeita dessa idéia-crítica; trata-se de desenvolver métodos de investigação daquilo que, nessa idéia-crítica, vem de outros recantos da mente. A mente é de repente descoberta – por Freud, mas também pelos artistas – como um lugar muito mais rico do que até então se pensava. Nela, junto à razão viciada em esquemas pragmáticos, utilitários e submissos às mais diversas

³⁵⁹ CHIPP, *op. cit.* p. 376.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 375.

³⁶¹ Cf. DALÍ, Salvador. O objeto surrealista revelado na experiência surrealista, 1931. In: CHIPP, *op. cit.* p. 422-431.

paixões, habita tudo quanto é obscuro e que se reflete nas ações humanas: neuroses, paranóias, esquizofrenias, sonhos, pulsões primitivas, fantasias. Até o surrealismo essa riqueza permanecera intocável e oculta. Manifestava-se, eventualmente, em artistas que sequer se sabiam surrealistas (Archimboldo e Bosh, por exemplo), mas permanecia desconhecida: o inconsciente permanecia inconsciente; mesmo quando se dava a ver permanecia invisível. Víamos o que dele resultava, mas ignorávamos seus mecanismos de funcionamento.

Nesse ponto, que tange a dimensão da *realização*, os surrealistas quebram o mistério Dada, o rigor neoplástico, as normas acadêmicas, o cientificismo filosófico vanguardista e a intuição cega comum aos artistas de todos os tempos, para propor procedimentos de criação aparentemente insólitos, mas que serviam como meio de investigação de processos mentais inconscientes, os quais eles queriam desvendar. Entra-se pela primeira vez na discussão do processo criativo ele mesmo. O artista comunica por escrito, detalhadamente, seus métodos de criação. Sublinhemos isso. Até aqui, os artistas vinham falando dos procedimentos a adotar para se conseguir um ou outro efeito plástico ou visual: assim foram surgindo e se consolidando a perspectiva renascentista (que tinha por efeito a ilusão da profundidade de campo, do volume em uma superfície plana), a elegância rítmica do estilo da Bauhaus, a distorção cromática e formal expressionista, etc.

Os dadaístas, embora bebessem na mesma fonte dos surrealistas (o inconsciente, o acaso, o absurdo e a grandeza mais que racional da vida), não se preocuparam em sistematizar ou mesmo simplesmente partilhar o conhecimento que lhes permitia passar de um universo a outro, de traduzir o absurdo na arte – talvez porque não tivessem consciência do próprio processo criativo, tão integralmente se entregavam a ele. Tal processo era, ora envolto em uma aura de mistério e genialidade hermética (como em Duchamp), ora partilhado de maneira irônica, de modo que as pessoas ficavam confusas, sem saber até que ponto estavam sendo ludibriadas e até que ponto podiam rir com os artistas da sisudez incabível das instituições – de todas elas, inclusive do *Cabaré Voltaire*. No surrealismo, ao contrário, quer-se chegar ao conhecimento desse vasto mundo inconsciente, quer-se construir esse conhecimento, partilhá-lo, torná-lo conhecimento vivo, comum a todos que se dispusessem a conquistá-lo – pois o conhecimento é uma conquista.

Assim, um dos processos criativos adotado pelos surrealistas e acessível a qualquer pessoa consistia em fazer um desenho em grupo da seguinte maneira: a partir de um mesmo tema, cada participante desenhava num pedaço de uma folha de papel, dobrava este pedaço de modo a esconder o que havia criado e passava a folha ao colega, que continuava, “às cegas”, seu desenho.³⁶² Ao fim, desdobrava-se a folha e o desenho apresentava-se aos olhos de todos como uma criação coletiva. Não estavam preocupados em validá-lo como arte, tampouco em discutir seu valor estético. Estavam, isso sim, interessados em se aventurar pelo desconhecido, em descobrir como a mente trabalha livremente, sem ter uma finalidade bem definida a guiando e limitando.

Essas e outras práticas pareciam perguntar: o que podemos ser quando não temos que ser? Como as mentes se comunicam sem palavras, mas por desenho? Como sabemos de certas coisas sem vê-las? Como dou seqüência a um traço que não vi e a dou talvez com mais graça do que se o tivesse visto? O que pode resultar de algo que não quis inicialmente resultar em nada especialmente a não ser na junção de fragmentos expressivos livres? Que riqueza humana se oculta por trás do pragmatismo que rege a sociedade e massacra o indivíduo? Por que a razão se voltou contra nós, ou por que nós nos voltamos exclusivamente para a razão e, achando-nos tão conscientes, agimos de modo imbecil, irracional, inconsciente? Essas questões, semelhantes às colocadas pela psicanálise freudiana, estão na base da *reflexão* e da *realização* surrealista. São as dúvidas fundamentais do conhecimento gerado por este movimento. Um conhecimento, naturalmente, poético (artístico ou estético), mas com certeza uma forma de conhecimento.

Embora beba nas fontes da psicanálise de Freud, o surrealismo investiga os processos conscientes/inconscientes ou a alma humana com outra finalidade, não visa descobrir patologias mentais e curar o indivíduo dos males que o atormentam, que fazem dele um peso para seus familiares ou um perigo para a sociedade. Os surrealistas estudam o inconsciente a fim de maravilhar-se com ele e curar a sociedade pela força do indivíduo maravilhoso, senhor do seu inconsciente tanto quanto de sua consciência. Mesmo neurótico, esquizofrênico, excessivamente imaginativo ou depressivo, o indivíduo é maravilhoso porque cômico de tudo que lhe compõe – racional e irracional,

³⁶² Cf. KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Cologne: Taschen, 1993; e BRETON, André. *Manifestos del Surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1969.

obscuridade e luz, mistério e lucidez, estupidez e inteligência. A revolução surrealista é precisamente esta: sejamos íntegros e sejamos nós mesmos; autênticos, loucos, delirantes, incompreensíveis, senhores do nosso imaginário e de nossas vidas, racionais ao mesmo tempo (pois não se realizam obras em perspectiva clássica sem uma disciplina racional); sejamos irredutíveis ao funcionalismo da lógica industrial que tende a nos transformar em peças da grande máquina capitalista – produtores e consumidores vorazes.

Reparemos que a revista aglutinadora dos ideais surrealistas trazia a palavra “revolução” no nome: *La Révolution Surréaliste*.³⁶³ A revolução consistia aqui muito mais em resistência e aprofundamento que em inovação. A grande inovação, o grande choque, a revolução em termos práticos havia sido já realizada pelos dadaístas e até mesmo, mais lentamente e de modo menos agressivo, pelas outras vanguardas. Isso não quer dizer que não haja revolução surrealista, mas que aqui é onde se toma consciência e se expressa, verbalmente, com todas as letras, o espírito revolucionário vanguardista. A revista surrealista é lugar de investigação e exploração, mas também de consolidação de descobertas e de ampliação dos efeitos revolucionários das idéias experimentadas e sistematizadas anteriormente. A solidez (ou o grau de consciência) que as *reflexões* modernistas ganham aqui, sim, são potencialmente revolucionárias e revelam as ambições do grupo, que queria de fato provocar uma alteração real, fundamental e de grande alcance – a revolução surrealista seria mundial.

Os surrealistas visavam revolucionar a percepção humana do mundo e do próprio elemento humano no mundo. Para isso, empenhavam-se em descrever os processos mentais que os conduziam aos resultados inusitados – as obras – as quais eram, por sua vez, objeto de análise e investigação do inconsciente. E é, de fato, a convicção de Breton, os delírios de Dalí, os textos poéticos de De Chirico e os ensaios de Chagall, Miró, Ernst, Masson e Matta, ou seja, o material escrito registrado em manifestos, em entrevistas, revistas e livros, que efetiva a revolução empreendida na pintura, literatura, fotografia, escultura, cinema, etc. Por mais que a razão fosse amaldiçoada e a lógica fosse desacreditada pelos surrealistas,³⁶⁴ é a ela e ao conflito

³⁶³ Essa revista teve doze números e depois cedeu lugar a outra, de nome igualmente sugestivo: *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, que teve seis números.

³⁶⁴ “Vivemos ainda sob o reino da lógica, mas os métodos lógicos, em nossos dias, já não se aplicam senão à resolução de problemas de interesse secundário. O racionalismo absoluto, que ainda está na

com ela, que esses artistas devem a consolidação da revolução que propõem e que de fato levam a cabo. É, no fundo, a comunicação escrita (necessariamente racional) sobre o automatismo, o método paranóico-crítico, o *frottage*, as colagens, as livres associações, etc, que vão criar as condições necessárias para que o surrealismo seja socialmente “compreendido”, aceito e admirado.

São, inclusive, essas comunicações e sistematizações de práticas tão incomuns que vão abrir duas vias de desenvolvimento antagônicas para o movimento surrealista: uma, fatal, que vai assimilá-lo ao universo de realizações artísticas de modo tão inusitado quanto ele mesmo; e outra que vai fazer sua crítica e propiciar, por isso, sua continuidade renovada. A primeira equivale a uma leitura fiel e obtusa daquelas comunicações, que resulta na repetição vazia de experiências, investigações e criações, naquele contexto repletas de sentido, mas que posteriormente, em outros contextos e ligadas a outros propósitos que não os artístico-investigativos de então, mostram-se distorcidas. Exemplificam-nas algo que hoje em dia se pratica como arte-terapia: meio sem saber onde se quer chegar, sem que se procure qualquer resultado estético, sem que se queira provocar qualquer sensação, emoção e entendimento crítico específico no espectador, lança-se mão de materiais e princípios artísticos (contraste, ritmo, combinações cromáticas, etc) a fim de se auto-conhecer, a fim de se acalmar, a fim de se distrair, a fim de passar o tempo, a fim de fazer com que o inconsciente se exponha para que seja em seguida analisado. Outro exemplo desse viés é o que podemos chamar genericamente de estética publicitária. Ora, o que mais se vê em termos de propaganda (seja na televisão, em revistas, jornais ou *outdoors*), do ponto de vista meramente formal pode ser considerado surrealista: associações inusitadas, elogio ao irracional, ao ilógico e ao desnecessário, apelo ao universo onírico, onde jazem os desejos e as fantasias potencialmente lucrativas dos espectadores-consumidores, ares de delírio,

moda, só permite considerar fatos estreitamente ligados à nossa experiência. Os fins lógicos, pelo contrário, nos escapam. É necessário acrescentar que à própria experiência foram atribuídos limites. Ela gira dentro da gaiola da qual se torna cada vez mais difícil libertá-la. Também ela se apóia na utilidade imediata e é mantida pelo bom senso.” (BRETON, André. *Que é Surrealismo?* 1934. In: CHIPP, *op. cit.* p. 418). Ou ainda como neste trecho de André Masson: “Para nós, jovens surrealistas de 1924, a grande “prostituta” era a razão. Acreditávamos que cartesianos, voltarianos e outros funcionários da inteligência não a haviam utilizado senão para a conservação de valores ao mesmo tempo estabelecidos e mortos, afetando um não-conformismo de fachada.” (MASSON, André. *A pintura é uma aposta*, 1941. In: CHIPP, *op. cit.* p. 441). A diferença para com o texto de Breton está no tom irônico de Masson, que desenvolve uma auto-crítica contundente para com esse ódio despropositado, inútil e juvenil à razão, reconhecendo sua inevitabilidade e complexidade.

citações inexplicáveis, respeito às regras da representação renascentista do espaço (vide a predominância da fotografia nos anúncios e o primor do ilusionismo tri-dimensional das demais representações visuais, que vão desde os desenhos realistas às pinturas em perspectiva), e, finalmente, a exploração do universo simbólico do ser humano, exploração especialmente evidente na abundância das marcas (logomarcas e logotipos). Assim, por essa distorção inesperada, algumas colocações da revolução surrealista perderam a força subversiva original.

O segundo viés de desenvolvimento, aquele que se voltou para a crítica do radicalismo e das limitações do irracionalismo da “doutrina” surrealista, garantiu, ao menos, a integridade do que havia sido feito de modo autêntico até então e lançou as bases para a realização de obras, mais que surrealistas, dignamente imaginativas. “O inconsciente e o consciente, a intuição e o entendimento deverão operar sua transmutação na supraconsciência, na unidade irradiante.”³⁶⁵ Da junção desses pólos – irracional e razão – a arte poderia, enfim, brotar com toda força. Desse modo, os métodos insólitos e juvenis³⁶⁶, mas tão seriamente experimentados pelos surrealistas da década de vinte, a repugnância pelas conquistas formais dos cubistas, pontilhistas e fauvistas, e, principalmente, o elogio cego ao irracional, ganham uma relatividade que só faz aumentar o valor real do que havia de melhor no surrealismo: a potência do imaginário humano recuperado pelo artista.

E não foi só André Masson que, tendo amadurecido e se desapegado do radicalismo anti-racional dos primeiros tempos do movimento, fez-lhe a crítica necessária. Marc Chagall também a fez. “Mas por que, pensei, é necessário proclamar esse suposto automatismo? Por mais fantástica ou ilógica que a construção de meus quadros possa parecer, eu ficaria alarmado ao pensar que os havia concebido por meio de uma mistura de automatismo (...).”³⁶⁷ E talvez até mesmo os inauguradores mais radicais também tenham secretamente feito críticas semelhantes. No fundo, o artista, não fica preso por muito tempo a nada. Sua liberdade de espírito, aliada a um

³⁶⁵ MASSON, André. A pintura é uma aposta, 1941. In: CHIPP *op. cit.* p. 443.

³⁶⁶ Como esse, de Miró, que basicamente consistia em passar fome, por orgulho, mas também por vontade de alucinar: “(...) em 1925 eu estava desenhando quase que exclusivamente a partir de alucinações. Na época vivia de alguns figos secos por dia. Era demasiado orgulhoso para pedir ajuda a meus colegas. A fome era uma grande fonte dessas alucinações. Passava longas horas sentado, olhando para as paredes nuas do meu ateliê, tentando capturar aquelas formas no papel ou na tela...” (MIRÓ, Joan. De uma entrevista com Georges Duthuit, 1936. In: CHIPP, *op. cit.* p. 437-439).

³⁶⁷ CHAGALL, Marc. De uma entrevista com James Johnson Sweeney, 1947. In: CHIPP *op. cit.* p. 448-449.

compromisso incomensurável com suas convicções mais íntimas, fazem dele um ser inclassificável. Podemos, para facilitar a apreensão da história da arte e mesmo a compreensão da diversidade que lhe é intrínseca, criar classificações e colocar nessas gavetas os mais variados artistas. Contudo, isso não quer dizer que eles se encaixem e se sintam perfeitamente à vontade aí. Chagall é um exemplo clássico. Como classificá-lo?

O surrealismo foi o mais recente despertar do desejo de afastar a arte dos caminhos desgastados da expressão tradicional. Se tivesse sido um pouco mais digno de fé, um pouco mais profundo em sua expressão interior e exterior, ele se teria cristalizado num movimento importante, depois do exemplo dos períodos que o precederam imediatamente. Você pergunta se utilizo a abordagem surrealista. Comecei a pintar em 1907 e em meu trabalho, desde o início, podem ser vistos esses mesmos elementos surrealistas cujo caráter foi claramente sublinhado por Guillaume Apollinaire em 1912.³⁶⁸

Mesmo que suas obras pudessem ser classificadas como surrealistas, sua reflexão é independente, decorre das suas vivências, impressões e sentimentos. Sua autonomia é incontestável e isso é o que há de mais essencial para artista. O artista que a perde vira títere de modismos, de escolas, de tendências e de doutrinas. O que conta não é a aparência de sua obra, mas o que ela lhe traz em termos de conhecimento. Que os outros a vejam como surrealista, expressionista, como literatura transformada em pintura, não é problema seu. Ao artista importa ter chegado a uma forma condizente com aquilo que lhe interessa fixar, comunicar ou causar – a obra visa, classicamente, causar sensação. Esteticamente o que importa é isso: a sensação provocada pela obra. Emoção, sentimento, conhecimento, clareza são secundários. Prioritariamente, o artista visa fazer sentir. Ele quer partilhar uma sensação pessoal do mundo: de asco, de medo, de riso, de paixão, de frieza, de amor, de prazer, de dor, de repúdio, disso tudo junto, enfim, é a sensação, qualquer que seja ela, que está em jogo. E isso atravessa qualquer escola, qualquer movimento, qualquer estilo e todas as épocas. Produzir uma sensação pode ser feito de qualquer jeito, mas produzi-la com estilo implica em seguir um sistema qualquer, desde que bem definido, de ordenação. É esta orientação que garante ao processo sua forma artística.

É verdade que muitas vezes os métodos que os surrealistas empregavam (o automatismo e a associação livre de idéias, por exemplo) sugerem um descompromisso

³⁶⁸ *Idem*, p. 448.

total com o resultado e parecem apontar bem mais para os meios, para o processo criativo em si – o contato direto com a matéria, a utilização de materiais nada tradicionais (objetos banais e cotidianos), o desenho coletivo e cego, o prazer da experimentação com instrumentos os mais diversos, etc – que para a obtenção de um resultado estético almejado. No entanto, os surrealistas da década de vinte estavam plenamente comprometidos com a idéia de revolução, uma revolução de amplo alcance, alavancada pela arte e pela literatura, mas com desdobramentos nos mais diversos aspectos da vida (na economia, na vida em sociedade, na política, na religião), mas sobretudo na mentalidade: na maneira de ver o mundo, de estar no mundo e de sentir o mundo. Esta era a finalidade de todo esforço intelectual dos artistas que lideraram e viveram com toda intensidade as premissas do movimento. Os resultados a que chegaram, ou seja, as obras que deixaram, não podem, por essa razão, ainda que não visassem nelas mesmas um fim específico, serem vistas como mero capricho, mero retrato do inconsciente, mero objeto de análise psicológica.

Também não se trata de super-valorizar esteticamente experiências que tinham objetivos mais investigativos que propriamente estéticos. Houve, sim, uma boa dose de experimentação, puramente aventureira, e de vaidade pequeno-burguesa. Porém, os grandes mestres do movimento tinham, sem dúvida alguma, objetivos estéticos claramente definidos e usavam técnicas bastante sofisticadas para alcançá-los. A pintura de Salvador Dalí, de Max Ernst, de René Magritte e de Giorgio De Chirico, a fotografia de Man Ray e o cinema de Luis Buñuel o atestam. Quando Chagall reclama da falta de domínio técnico de muitos pintores da sua geração está também afirmando o além-meios, isto é, está afirmando que a pintura não está fechada nem nela mesma, nem no universo dos instrumentos, materiais e motivos clássica ou modernamente utilizados para representar o mundo. Está afirmando a técnica artística como meio viabilizador do estético, da sensação renovadora e da sensação necessária (para o artista e para o mundo que o cerca), além de qualquer aparência.

Mesmo que por automatismo se tenha conseguido compor alguns quadros bons ou escrever alguns bons poemas, isso não justifica a sua transformação em método. Tudo na arte deve responder a certos movimentos de nosso sangue, a todo o nosso ser, mesmo ao nosso inconsciente. Mas nem todo aquele que pintou árvores com sombras azuis pode ser chamado de impressionista. De minha parte, tenho dormido bem sem Freud. Confesso não ter lido um único de seus livros; por certo, não é agora que o farei. Receio que, como método consciente, o automatismo provoque automatismo. E, se estou certo em sentir que o domínio técnico do “período realista” está agora

em seu declínio, então certamente o automatismo do surrealismo está sendo posto a nu.³⁶⁹

Assim, se compreendida em sua junção com as necessidades de expressão e investigação mais íntimas do artista e não como uma casca protetora de algo oco e fácil, a herança deixada pelos surrealistas, em termos de *realização*, é imensa: vai dos rayogramas de Man Ray às colagens de Max Ernst (e, entre nós, brasileiros, às de Athos Bulcão), passando pelo primor acadêmico de Dalí, pelas associações insólitas de Magritte e pela beleza literária, mas profundamente literária, da pintura de Chagall.

Sou contra as expressões “fantasia” e “simbolismo” em si mesmas. Todo nosso mundo interior é realidade – e talvez mais do que nosso mundo aparente. Chamar “fantasia”, história da carochinha ou quimera a tudo que parece ilógico seria admitir, na prática, o não-entendimento da natureza. (...) defenda-me das pessoas que falam de “anedota” e “contos de fada” em minha obra. (...) No tocante à literatura, sinto-me mais “abstrato” do que Mondrian ou Kandinsky no uso de elementos pictóricos. “Abstrato” não no sentido de que minha pintura não lembra a realidade.³⁷⁰

Na realidade, o surrealismo foi um movimento extremamente aberto às experimentações técnicas e mesmo metodológicas; e extremamente voltado para o indivíduo e seu universo psíquico. Teve, ainda, enorme penetração, expansão, aceitação social e continuidade fecunda (variante e variável). Não se trata de desmerecer ou não reconhecer a abrangência obtida pelo esforço dos artistas das outras vanguardas, vimos como muitas atravessaram fronteiras, souberam se impor, cruzaram nacionalidades e ganharam o mundo. Cumpre-nos apenas chamar a atenção para o fato de que, sem o mesmo esforço, mas graças à conjuntura político-econômica, ao momento histórico (o entre-guerras) e, o que nos interessa sobre tudo isso, a força e presença dos meios de comunicação na sociedade de então, já prestes a se globalizar, o surrealismo supera, em popularidade, os outros movimentos.

O que os surrealistas defendem, constroem, preservam e crêem é uma arte engajada com valores sociais e políticos, comprometida com o conhecimento, com a busca de uma verdade absoluta (em um primeiro momento) e relativa, posteriormente. Talvez daí até um sentido para o nome do movimento: surreal, quer dizer, não mais só real e figurativo, nem mais só irreal e abstrato, mas sobre real, situado além das dicotomias que falseiam a complexidade da vida.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 449.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 446.

A glória é para a crueldade o que a rosa é para a roseira, e os verdadeiros mestres serão os mais cruéis. Seria preciso, para desencadear tal guerra [uma guerra cataclísmica, moderna, ultra-rápida, colossalmente destruidora e transformadora, de uma ferocidade nunca vista], senhores sem finalidade. Quero dizer, homens que não trabalhem nem para o bem nem para o mal, mas para o conhecimento, para um aumento do psiquismo humano nessa explosão de sofrimento, de prazer e de angústia. (...) Numa guerra catastrófica-salvadora, eu seria um dos únicos a poder revelar o sentido do conflito, a direção vertical do apocalipse. Por meu intermédio, quando sentirem a pele estalar e os olhos derreterem, os homens compreenderão que assim se abre a flor de fogo do Conhecimento. Declararei a formidável grandeza dessa transformação, dessa colossal inversão dos sinais. Há sacramentos além do bem e do mal, mas vivemos nas zonas inferiores, as da moral.³⁷¹

O grande público, mesmo sem entender profundamente a arte surrealista, se sente à vontade com suas manifestações. A superficialidade do espectador não é aqui impeditiva – mesmo que ele não *frua* como “deve”, extraíndo o máximo de sentido da obra, ele a sente. Foi assim no cinema, por exemplo. Quando Buñuel e Dalí foram apresentar pela primeira vez seu filme “*Un chien andalou*” prepararam-se para a pior das reações do público – chegaram a armar-se de tomates e foram para trás da grande tela, imaginando que, em caso de protesto, revidariam. Para frustração dos dois, ninguém reagiu violentamente.³⁷²

Vale lembrar que, à época, a sala de cinema não era o lugar sisudo que conhecemos hoje; era um lugar de encontros e desencontros: o público *fruí*a os filmes de maneira intensa – aplaudia, vaiava, revoltava-se, ria, chorava, fumava, arremessava objetos contra a tela para manifestar seu desagrado, etc. O cinema era extremamente popular, feito para entreter o proletariado e a grande massa. Não por acaso, anos mais tarde, na Itália, Federico Fellini (tido por muitos como surrealista, mas, como muitos grandes artistas, dificilmente classificável) iria ver o cinema como uma arte muito próxima à circense – arte de espetáculo popularíssima, à época. Vale, contudo, esclarecer que é também muito provável que a dócil reação do público ante o violento filme de Buñel e Dalí se deva ao fato que ao cinema tudo era permitido, contrariamente ao que se passava na arte, já considerada patrimônio da humanidade e santuário da cultura. Com o cinema era completamente diferente. Que compromisso tinha essa forma de entretenimento popular com os valores mais sagrados da cultura visual do “mundo

³⁷¹ DALÍ, Salvador; PAUWELS. *As paixões segundo Dalí*. Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 1968, p. 90-91.

³⁷² Cf. BUÑUEL, Luís. *Meu último suspiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

civilizado”? Nem arte ele era ainda. Foi muito lentamente, quase ressabiados, que os artistas (pintores) começaram a se aproximar deste meio de entretenimento, dessa outrora atração de feira – o cinema – como meio de expressão.

Cabe, portanto e finalmente, sublinhar o papel pioneiro, tanto dos surrealistas quanto dos dadaístas, sem nos esquecermos dos cubistas e mesmo das investigações da Bauhaus, na utilização da tecnologia cinematográfica para propósitos claramente artísticos.³⁷³ No caso do surrealismo, visava-se causar sensações as mais diversas através de associações pouquíssimo usuais, criticar a moral burguesa e explorar criativamente o cinema como meio de expressão. No entanto, se os filmes vanguardistas não fizeram grandes sucessos de bilheteria e nem chegaram a incomodar a grande indústria de Hollywood, indubitavelmente marcaram a história da sétima arte. O surrealismo no cinema, assim como na literatura, é até os dias de hoje um estilo extremamente praticado e respeitado; resta saber se é igualmente *fruído*.

5.9. Síntese

A expansão do surrealismo não é um caso isolado, pois elucida o que de certo modo, embora com menos intensidade, aconteceu com as demais vanguardas. Todas nasceram pequenas, digamos assim, não por serem pequenas nas suas verdades, sonhos, projetos e realizações, mas por serem restritas a um pequeno número de praticantes, de simpatizantes, de desafetos e de fruidores. Relembremos bem os fatos relatados na comunicação escrita e publicada dos próprios artistas modernos, aqui cuidadosamente reunida. Do pós-impressionismo ao cubismo, eles escreviam para si mesmos (em diários) e para seus familiares, amigos e colegas (em cartas, catálogos e revistas de pouca circulação), inicialmente sobre seu fazer artístico, em seguida, sobre sua visão de mundo, da religião, da política, da sociedade e, posteriormente, sobre sua arte em relação ao que era entrevisto como o sistema das artes, ou ainda sobre a arte (de forma unitária e geral), que começava a ser institucionalizada mediaticamente – a nova arte. Num segundo momento, passaram a escrever manifestos e livros que tinham o intuito de defender uma visão, muitas vezes excludente e maioral, da arte. Isso tudo gerou uma cultura artística particular, que chamamos de *cultura dos manifestos*, e que consistia

³⁷³ Cf. MACHADO, Arlindo. *Os primórdios do cinema: 1895-1926*. São Paulo: Agência Observatório, 1997.

justamente num radicalismo auto-afirmativo, mas necessário para consolidar a ruptura com o paradigma tradicional (também monolítico e excludente) e lançar as bases para uma nova arte – uma nova maneira de *refletir*, de *realizar*, de *divulgar* e de *fruir* – a arte. Mais precisamente, uma arte: A Arte. Cada movimento se sentia mais próximo dessa arte nova, dessa arte única, da verdadeira arte. Ora, isso era perfeitamente compatível com o espírito da época, que via nascer os grandes regimes totalitários, viabilizados pelo poder unificador dos meios de comunicação, a essa altura já totalmente incorporados à vida moderna.

É possível falar em uma unificação da arte, provocada pela ação dos meios de comunicação, que começa em fins do século XIX e que se evidencia de dois modos nos escritos aqui estudados:

a) As artes, entendidas como diferentes modalidades artísticas – o teatro, a música, a poesia, a literatura, a dança, a escultura, a pintura e a arquitetura – passam a ser vistas, pensadas e comentadas pela sociedade como Arte, ou seja, é percebida e anunciada uma unidade que perpassa todas as modalidades artísticas e permite que o artista fale em arte mais do que em pintura, em música, em dança, em escultura, etc, como se ele, ao se referir assim à raiz comum, à totalidade ou ao genérico de sua especialização estivesse mais próximo da essência e não da particularidade daquilo que ele faz.

b) A arte, como instituição, começa a se firmar de modo inequívoco para além da obra de arte. De um lado, através de uma materialidade estrutural, com a presença cada vez maior de museus, galerias, revistas especializadas, salões, bienais, livros luxuosos. De outro lado, através da divisão do trabalho, com o aparecimento de especialidades, como os críticos de arte, jornalistas especializados, agitadores culturais, curadores e *marchands*.

Tudo isso repercute e ajuda a consolidar a figura do próprio artista, que se afirma socialmente com toda intensidade, e mesmo excentricidade, de modo que ninguém mais duvida, nem naquele momento, nem nos dias de hoje, que a arte exista. Pela ação mediática, a arte “cresce e aparece”.

No entanto, nem as vanguardas que se auto-consideravam a Arte por excelência, nem os regimes totalitários que se seguiram, durariam muito tempo. Com o fim da Segunda Grande Guerra, termina o ciclo cultural marcado pelos manifestos. Uma nova

maneira de *refletir, realizar, difundir e fruir* a arte se desenha, a partir de então, incorporando os conceitos, as técnicas, os métodos e as formas de difusão e de fruição liberados, elaborados e vivenciados pelos artistas da primeira metade do século XX.

Em suma, assiste-se a uma transição extremamente importante, onde a figura do artista se altera e ganha novos sentidos: de *sábio* (filosófico, científico, religioso ou místico), que escreve diários, aforismos, livros, anotações e pensamentos livres, ele vai se tornando *intelectual*, com preocupações sociais e engajamentos político-ideológicos, que escreve manifestos. A figura do *artista intelectual* não chega a substituir a figura do *artista sábio*, mas se sobrepõe a ela.

Adiante, veremos a formação de uma terceira figura, oriunda dessa sobreposição, um misto de sábio e intelectual, alguém voltado para o problema da cultura: o artista da atualidade. Ele é alguém que forçosamente deve se posicionar em relação à indústria cultural, ora fazendo seu *marketing* pessoal, ora vendendo sua arte para o *design*, ora difundindo sua exposição com material gráfico, ora publicando seu livro, ora assistindo a filmes de arte, ora se aproveitando das tendências do momento para se auto-promover, ora se recusando a negociar, ora fazendo pequenas exposições, ora apresentando projetos a órgãos de fomento à arte e à cultura, etc.

Esses três momentos ou tipos distintos – o *artista sábio*, o *artista intelectual* e o *artista atual* – correspondem, no plano do pensamento, a três posturas distintas em relação ao conhecimento: no primeiro momento, o *artista sábio* busca a verdade, a verdade absoluta, seja aquela da realidade ou a da essência da arte que realiza; no segundo momento, o *artista intelectual* também busca a verdade, mas uma verdade relativa, circunstancial, ligada às necessidades do contexto onde ele se encontra (a arte engajada); finalmente, no terceiro momento, o *artista atual* não se compromete explicitamente com a busca da verdade, mas com a busca ela mesma. É um errante – na melhor das hipóteses, um nobre andarilho, na pior, um belo charlatão. Não nos interessa dizer qual desses três tipos está com a razão, qual merece nossa admiração, com qual deles nos identificamos. Interessa-nos aqui observar como esses três tipos convivem na atualidade, como os meios de comunicação os unem, os confundem, os tornam indistintos para o grande público e, por fim, como eles, raras vezes, se amalgamam em uma só pessoa.

VI – O cinema, o artista e a transição da arte para as artes

Cabe remarcar que a transição do artista sábio e intelectual para o artista da atualidade, assim como a transição de uma noção mais fechada e engajada de arte para uma noção mais aberta, discutível, complexa e plural, pode ser acompanhada com o surgimento de cinema. Até aqui vínhamos sublinhando o papel dos meios de comunicação impressos, pois foi através dos documentos escritos que pudemos montar a trajetória desse artista que rompe com os valores mais sagrados da representação visual acadêmica, se liberta e libera a arte para um novo estado que, para alguns, significaria seu fim.³⁷⁴ Agora cumpre mostrar como o cinema entra em cena e desempenha seu papel na transformação da arte.

Aqui não é o aspecto estritamente tecnológico o que mais conta. O cinema enquanto técnica de fabricação de imagem e meio de expressão foi usado com muita cerimônia e de maneira muito experimental pelos artistas de vanguarda. A aproximação é tímida, pontual e datada. Não é, portanto, no campo da *realização* da arte – de acordo com o que os artistas das primeiras décadas do século XX estavam propondo como arte – que encontramos o que há de mais significativo em termos do impacto causado por essa nova tecnologia da imagem. A aproximação de Picasso, Léger, Duchamp, Dalí e da Bauhaus com o cinema enquanto meio de expressão foi rica e extremamente original, mas ficou restrita ao pequeno círculo de especialistas em arte. Até hoje os filmes produzidos por eles ou com eles são pouco conhecidos do grande público. A maneira de fazer cinema que eles propuseram também não foi assimilada pelos cineastas de um modo geral. O cinema industrial correu à parte. Seus realizadores vieram de outras tradições – circo (G. Méliès), invenção (L. Lumière), teatro (S. Eisenstein), espetáculo popular (C. Chaplin).

Naum Gabo, mesmo sem ter feito cinema, imaginou o que os pintores e escultores podiam ter em mãos, mas poucos foram os pintores e escultores que pensaram a potencialidade do cinema e o que esse poderia trazer para o universo das artes plásticas. Isso se deve basicamente a dois fatos: o primeiro é que o cinema não era, nem no apagar do século XIX, nem nas primeiras décadas do século XX, o que se tornou pouco tempo depois; o cinema nasceu sem saber o que era e o que viria a ser.

³⁷⁴ Cf. STIEGLER, Bernard. *Reflexões (não) contemporâneas*. Chapecó: Argos, 2007.

Rememoremos a história. O cinema não nasce das mãos de artistas interessados em investigar uma nova técnica artística. Nasce das mãos de cientistas-inventores, curiosos e artistas populares.³⁷⁵ Não nasce, tampouco, pronto: os primeiros filmes eram tomadas de vista, espécies de quadros onde os elementos se movimentavam. O dispositivo de exibição também demora a ser configurado: as primeiras projeções se deram primeiro nas feiras, depois em cafés e nos intervalos de apresentações teatrais; só mais tarde ganharam espaço próprio. Os filmes eram curtos – duravam em média três ou cinco minutos. Acreditava-se que olhar durante muito tempo as imagens animadas prejudicaria a visão. Não havia ainda qualquer estrutura narrativa; tratava-se antes de mais nada de fotografias em movimento. A atração e a novidade eram a sala escura, a imagem que vinha de trás, projetando-se em uma tela, a imagem tecnicamente perfeita (fotográfica) e o movimento capturado e reconstituído.³⁷⁶

Aos poucos as imagens começam a se encadear em uma estrutura narrativa e o filme começa a ser usado para contar histórias. Não só histórias conhecidas (passagens bíblicas, por exemplo), mas também histórias inventadas (comédias, ficção científica, cenas pornográficas) e cenas da vida cotidiana: os documentários. A sala de cinema vai surgindo como espaço diferenciado para exibição pública desses filmes, cada vez mais estruturados. Assim, sem que precisemos entrar em maiores detalhes e revisar toda a riqueza do início do cinema, fica claro que o aspecto tecnológico não constitui sozinho o que entendemos por cinema.

Outro ponto, ligado às origens do cinema, diz respeito à finalidade para a qual ele foi se destinando: entreter e informar de maneira espetacular, tanto a pequena-burguesia, quanto o operário cansado do trabalho repetitivo da fábrica.³⁷⁷ Isso fez com que o cinema fosse visto pela vanguarda, extremamente elitista (mesmo que não o fosse em seu discurso), como meio essencialmente popular. Foi preciso um certo tempo para que os artistas de vanguarda, que se consideravam a nata ou as antenas sensíveis da sociedade, resolvessem fazer arte com um meio que, primeiro, não era claramente destinado à arte, e sim ao entretenimento, e, depois, dirigia-se à massa – naturalmente, ignorante e brutalizada. Mesmo levando-se em consideração os experimentos artísticos

³⁷⁵ Cf. DESLANDES, Jacques. *Histoire comparée du cinéma. De la cinématique au cinématographe, 1826-1896*. Bélgica: Casterman, 1966.

³⁷⁶ Cf. AUMONT, Jacques. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac&Naif, 2004.

³⁷⁷ Cf. SADOUL, Georges. *Histoire du cinema mondial. Des origines à nos jours*. 8. ed. Orléans: Flammarion, 1996.

– os filmes expressionistas, as investigações da Bauhaus, os traços abstratos desenhados diretamente na película, as aventuras de Duchamp, as aproximações de Picasso e Dalí – o cinema, meio massivo e popular, não foi abraçado como meio poderoso de expressão do artista. O artista de vanguarda, liberado dos grandes paradigmas da pintura acadêmica, falava para outros artistas e para os críticos e amantes de arte e, mesmo que refletisse sobre o lugar social da arte, mesmo que em discurso buscasse uma arte menos sagrada e mais próxima da vida, mantinha-se distante da massa. No fundo ele pouco se importava em ser entendido, aceito ou amado realmente pelo povo, e, se isso aconteceu, foi muito mais por um efeito dos meios de comunicação que por um esforço direto do próprio artista. Suas preocupações principais eram de outra natureza: ora ligadas à própria arte (técnicas, materiais, finalidades, processo criativo), ora engajadas a questões político-sociais, mas de modo mais conceitual que real. Foi pela ação dos meios de comunicação impressos – basicamente revistas, jornais, panfletos e livros – que a sociedade foi tomando parte no que se passava no mundo restrito da arte, nos pequenos círculos de amigos (poetas e artistas) que sem sair de seus ateliês e cafés queriam mudar o mundo. No entanto, se não foi pelas mãos dos vanguardistas do começo do século que o cinema encontrou uma vocação artística, foi no cinema que suas reflexões escritas em cartas, diários, livros, artigos, ensaios e manifestos ganharam novos contornos, alterando de vez a noção de arte vigente na sociedade complexa.

O cinema passa a ser visto como meio potencialmente artístico por pessoas que não se viam exatamente como artistas de vanguarda, embora simpatizassem ou freqüentassem esses artistas. É o caso, por exemplo, de Luis Buñuel e Fritz Lang. Para esses inauguradores do que mais tarde vai ser designado e reconhecido como cinema de arte, o meio (ou a tecnologia cinematográfica) é tomado como um meio de expressão dessacralizado, permitido, aberto e acessível aos “simples mortais” dotados de imaginação, vontade e necessidade de realização artística. Assim, no campo da *realização*, o cinema vai ser efetivamente experimentado como nova forma de arte por um tipo de artista muito diferente do novo artista (pintor, escultor, dramaturgo, músico ou arquiteto de vanguarda), e por esse inimaginável: o cineasta.

O cineasta do começo do século XX nem sabe se o que faz é arte mesmo; sabe que faz cinema. O cinema de arte, como categoria claramente definida, só se auto-afirmará e se auto-designará como tal anos mais tarde, a partir dos anos quarenta, com o

neo-realismo italiano, a *nouvelle vague* francesa, o cinema novo brasileiro, o cinema espanhol. Duchamp, Dalí, Picasso, Léger e os bauhausianos nunca fizeram cinema de arte, nunca se auto-designaram cineastas; faziam arte com cinema; nunca se sentiram outra coisa que não artistas, puramente artistas. O cinema que lhes era contemporâneo não passava a seus olhos de um meio de comunicação de massa que poderia, eventualmente, ser usado experimentalmente, assim como se usou o urinol, a colagem, a fotografia. O cineasta da época, por mais independente, sensível e inteligente que fosse, não havia ainda conquistado, por escrito, a liberdade que os artistas de vanguarda agora gozavam. Podiam, portanto, ser considerados operários de uma indústria especial (a indústria cultural) que trabalhava para distrair os operários das indústrias pesadas e a pequeno-burguesia. Podiam ser vistos como o contrário de tudo o que o artista de vanguarda era, bradava e lutava por ser, pois muitos cineastas faziam o jogo do *status quo*, saíam de mãos dadas com a lógica industrial e eram amados pelo grande público.

Contudo, os cineastas-artistas dos anos 20 guardavam certas semelhanças com os vanguardistas; semelhanças essas que os distinguiam, justamente, do produtor e diretor de cinema convencional: eram comprometidos, ora com a verdade absoluta (a descoberta de leis tipicamente cinematográficas e o estabelecimento de elementos de expressão fundamentais – enquadramentos, planos, montagem, estrutura narrativa), ora com a verdade relativa (o engajamento político e social, vide o cinema revolucionário russo). Mais ainda, como os pintores, esses cineastas passaram com o tempo a escrever sobre suas descobertas, técnicas, memórias, visão de mundo.

Deve ser sublinhado ainda o fato inegável e perturbador de que o cineasta-artista era mais dependente da indústria que o artista plástico: sua prática dependia, como ainda depende, de objetos fabricados industrialmente – as películas, as câmeras, os tripés, as luzes elétricas, os projetores e as telas. Sua produção (os filmes) também dependia de um esquema industrial ou semi-industrial de distribuição. O dispositivo de exibição – as salas de projeção – dependia igualmente de uma prática social menos espontânea que fabricada e que, para funcionar adequadamente, precisava de um sistema contínuo de propaganda (cartazes, anúncios em jornais, em revistas e nas próprias sessões). Cabe, inclusive, lembrar a semelhança que essas salas guardavam com formas bem populares de entretenimento visual que, se satisfaziam e encantavam a massa, não tinham nada a ver com as galerias e salões de exposição de arte. A sala de

cinema aparentava-se ao teatro de sombras, aos grandes panoramas (verticais e horizontais) e aos dioramas de Daguerre, todos extremamente populares ao longo do século XIX.³⁷⁸ Mesmo que a tecnologia do cinema fosse mais sofisticada, a prática social era mais ou menos a mesma dessas do século XIX.

O que se projetava na tela era feito para agradar e distrair toda gente. Não se requeria do público nenhum requinte de gosto, nenhuma grande capacidade de associação, nenhum preparo especial, como acontecia para a apreciação e mesmo para a depreciação da arte moderna. Além disso, não havia para essa nova forma de entretenimento qualquer parâmetro ou critério de julgamento que não o gosto – ainda não educado para esse modo de representação visual, aberto ao que lhe fosse proposto. Como julgar, como apreciar, como comentar aquele tipo de espetáculo? De quais referenciais ele se destacava? Como intelectualizá-lo? Ali valia tudo, desde que agradasse e atraísse o público, desde que se vendessem bilhetes, desde que o filme minimamente se pagasse ou, no máximo, desse lucros aos seus produtores. Era o gosto ou a sensação mais desinibida e menos “civilizada” que contava, que decidia, que movia a incipiente indústria. Ainda que pensemos na fotografia como critério de valoração da qualidade técnica da imagem, na literatura (religiosa ou romanesca) como critério de valoração da qualidade da narrativa-cinematográfica e no teatro como critério de valoração da qualidade do trabalho dos atores, não havia parâmetro algum para nortear a apreciação desse conjunto que vinha se estruturando como filme de cinema. Aí, nessa selvageria do público imiscuída com uma certa ingenuidade da indústria, reside a beleza dessa fase da história do cinema, desse engatinhar e balbuciar de um meio de entretenimento que ainda não se decidira entre a comunicação e a arte – e que mais tarde vai servir às duas.

Pois bem, além desse aspecto ligado ao que podemos chamar de uma pré-disposição positiva, virgem, descompromissada e “mal” educada do público (a massa), temos um outro aspecto extremamente relevante para a compreensão do papel do cinema na liberação explosiva da arte – da nova arte, fruto das *reflexões* vanguardistas – na primeira metade do século XX. Trata-se da alta circulação de informações por ele propiciada e da maneira como isso acontece. Nesse ponto, podemos destacar dois tipos de informação distintos encontrados nos filmes de cinema: um ligado à imagem ela

³⁷⁸ Cf. DESLANDES, *op. cit.* 1966.

mesma, ou seja, à sua natureza fotográfica; outro ligado à natureza do que é dito. Em outras palavras, um tipo de informação ligado à forma, outro ao conteúdo. Mesmo que não nos apeguemos a essa dicotomia, e saibamos que no fundo forma e conteúdo se encontram de tal modo imbricados que não faz muito sentido separá-los, aqui somos obrigados a fazê-lo para observar e assinalar como ambos representam um aumento extremamente significativo no conjunto de informações disponibilizadas pelo cinema.

Em linhas gerais, do lado da fotografia temos o registro literal de fragmentos da realidade mostrando vestimentas, moda, costumes, arquitetura, automóveis, pessoas, retratos, prédios e, como não poderia deixar de ser, situações ou fatos – partes do que era e do que foi verdadeira ou inventivamente captado pela câmera. Do lado do conteúdo, temos a escolha dos assuntos a serem mostrados e a maneira como eram mostrados, toda a carga subjetiva que orienta e dá vida ao que está sendo retratado em movimento. Assim, junto ao que é mecânico, inevitável e dado naturalmente, temos o que é criado por aquele que lida com a tecnologia cinematográfica. Soma-se a isso dois pontos interessantes para a nossa discussão: o fato que tal tecnologia era relativamente nova, desprovida de grandes tradições e escolas, o que propiciava uma alta dose de experimentação e criatividade; e que o cineasta não era ainda um artista formado para lidar com essa técnica, nem sabe se é de fato um artista, e quase nunca trabalhava sozinho – como fazia o artista de antes, o pintor, escultor, arquiteto, poeta, dançarino –, mas em equipe.

O primeiro ponto se liga à incipiente história da fotografia, o segundo, já aponta para o que vai haver de mais característico e problemático no cinema para que ele seja considerado arte: a relação dele com a indústria e, conseqüentemente, a questão da autoria. Sem entrar na questão do cinema como forma de arte, vamos procurar definir como ele atua na formação de um entendimento mais amplo e variado do conceito de arte na sociedade complexa. Mais precisamente, vamos ver como o que foi *refletido*, escrito e manifestado pelos artistas de vanguarda vai ser *refletido*, *realizado*, *difundido* e *fruído* pela sociedade. Em outras palavras, vamos ver como o cinema fez com que a nova arte idealizada pelas vanguardas saísse da dimensão da *reflexão*, *realização*, *difusão* e *fruição* restritas e ganhasse o corpo social, a massa, abrindo-se à pluralidade de sentidos – direções e significados. É através desse meio de comunicação ou forma de

arte genuinamente industrial, o cinema, que a arte moderna se complexifica e se adequa à atualidade.

6.1. A fotografia como celeiro de novos olhares

Um breve exame da história da fotografia nos permite ver como ela foi passando de instrumento de registro do exótico, do excêntrico, do agradável, do aprazível, do belo, do célebre ou do que devia ser imortalizado, para instrumento facilitador da pintura de cavalete em ateliê (era comum alguns pintores do final do século XIX pintarem uma tela a partir da fotografia de uma paisagem ou cena – prática ainda comum atualmente entre pintores amadores), e daí, finalmente, para instrumento de registro e denúncia. A câmera fotográfica, vale lembrar, é uma tecnologia de produção mecânica de imagem que teve vários antecedentes não mecânicos, mas largamente utilizados pela ascendente burguesia. Entre esses artefatos se destacam a câmera escura e a câmera lúcida, instrumentos quase obrigatórios, tanto para o pintor quanto para o viajante. Isso é aqui lembrado a fim de ratificar a relevância de uma prática social consolidada e de um contexto favorável para que uma tecnologia ganhe uma existência para além dela mesma, ou seja, para que tenha valor histórico e social.³⁷⁹

Ao longo do século XX, a fotografia vai servir a vários outros fins – identificar as pessoas de bem e os criminosos (foto da carteira de identidade e das delegacias de polícia), provar desvios de conduta (foto de detetive), incitar o consumo (foto publicitária), promover idéias (foto de propaganda), memorar viagens (foto de cartões postais), registrar os grandes acontecimentos da vida do pequeno burguês (álbuns de família), registrar os grandes acontecimentos do mundo (foto jornalística), expressar visões do mundo (foto de arte), etc. Porém, é a fase de transição da fotografia artesanal para a fotografia industrial, mais do que a fotografia do século XX, que nos interessa inicialmente.

Nessa fase particular da história da fotografia (1840-1850), especialmente estudada por Benjamin,³⁸⁰ o que se destaca é o fato de a fotografia ser feita por pessoas que tinham um olhar educado e que obrigatoriamente entendiam do processo mecânico

³⁷⁹ Cf. MONTEIRO, Rosana Honório. *Descobertas múltiplas: a fotografia no Brasil (1824-1833)*. São Paulo: Fapesp, 2001.

³⁸⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Vol. I*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 91-107.

e químico de criação de imagem. Em outras palavras, a nova tecnologia era experimentada, não por amadores, mas por artistas/pintores e homens de ciência. Isso faz uma diferença enorme em relação ao período subsequente – o período industrial, 1850 em diante – onde qualquer um aos poucos começa a fazer fotografia. Antes da fase industrial, fazia foto quem sabia enquadrar, compor ou, simplesmente, ver. O pintor, classicamente, é aquele que sabe ver, é o especialista da visão. Sem ver ele não pode imitar a natureza, ele não pode transcender o que é dado naturalmente e não pode, sequer, imaginar, isto é, ver com os olhos de dentro, com a imaginação, seja para acrescer o que é visto do lado de fora, seja para dar a ver seu mundo interior; em suma, sem ver ele não pode desenhar. Assim, a fotografia feita por pessoas que têm a visão educada está mais próxima da idéia contida na própria etimologia da palavra fotografia: desenho da luz.

Os pintores que usavam a nova tecnologia de produção mecânica de imagem para fazer quadros a partir de fotos ou mesmo para atender à demanda social por retratos de pessoas, paisagens e monumentos, levavam para sua nova prática toda uma cultura: a cultura da representação visual que se inicia na Renascença com a perspectiva linear e que culmina no Romantismo e no Realismo dos séculos XVIII e XIX. Se para a realização do desenho (fotográfico) essa cultura era extremamente valiosa, pois garantia um padrão de qualidade ao qual a sociedade se habituara – um padrão de qualidade que superava em termos de perfeição técnica da imagem até a melhor das pinturas realistas –, para a criação de uma cultura mais intimamente ligada à nova tecnologia (fotográfica) aquela cultura visual (acadêmica, digamos assim) atrapalhava, pois traduzia-se em um apego a uma série de valores já incompatíveis com a ordem social que via nascer a fotografia. O momento histórico era outro e requeria não só uma nova tecnologia de produção de imagem, mas também uma nova maneira de produzir imagem, uma nova mentalidade capaz de operar o equipamento, não de modo a aprimorar o que a pintura era capaz de fazer, ou a mecanizar o olhar educado do pintor, mas de ver de uma nova maneira o mundo que estava a se moldar de acordo com uma nova ordem econômica, política e social.

A questão não era, pois, aliar uma certa cultura, longa e penosamente adquirida, a um novo meio de produção de imagem, mas de entrar em sintonia com as características fundamentais desse novo meio e desenvolver uma maneira própria de

lidar com ele, de extrair o máximo de suas qualidades e limitações. Evidentemente, essa maneira própria não viria do nada, não seria desprovida de valores culturais pré-adquiridos, porém, ela só resultaria na construção de uma nova cultura, autêntica e necessária, se triunfasse sobre a comodidade das velhas certezas (fossem elas acadêmicas ou populares) e se lançasse com coragem ao desconhecido.

No início da fase industrial da fotografia isso foi feito por Eugène Atget. Impulsionado pelo desejo de mostrar a realidade que ninguém no meio burguês que criara a fotografia via ou queria ver, ele usa a nova tecnologia de maneira própria. Em suas mãos, a máquina de olhar ganha visão.

Atget foi um ator que retirou a máscara, descontente com sua profissão, e tentou igualmente, desmascarar a realidade. Viveu em Paris [1857-1927], pobre e desconhecido, desfazia-se de suas fotografias doando-as a amadores tão excêntricos como ele, e morreu há pouco tempo, deixando uma obra de mais de mil imagens.³⁸¹

O que sua câmera dá a ver parecia até então invisível. Aqui não faz mais sentido colocar a fotografia ao lado de um quadro, por mais impregnado de realismo que este esteja. Ela já é outra coisa, ela é ela, ela é fotografia. O fotógrafo tampouco é um pintor que prefere a agilidade oferecida pela nova tecnologia ao trabalho moroso de reproduzir atentamente algo que tem diante da vista. O fotógrafo é aqui integralmente fotógrafo. O que ele vê através da câmera ele vê porque está com uma câmera. A câmera é mais que uma prótese do seu olho, a câmera está contaminada do seu olhar tanto quanto este está contaminado da objetiva da câmera³⁸². Além disso, o desenhista da luz começa aqui a descobrir seu objeto, o que desenhar.

Afinal, qual é o assunto da fotografia, qual é seu conteúdo? Atget inaugura uma nova maneira, tipicamente fotográfica, de ver o mundo, dota a câmera de visão, mas seu assunto é justamente o mundo visível, aparente. É ele que se impõe, que se dá a ver. O que começa a se desenhar com uma máquina própria para desenhar a luz, é tudo que podemos ver quando se tem luz. Ou seja, o assunto da fotografia é o próprio mundo iluminado – real, irreal ou surreal.

³⁸¹ BENJAMIN, *op. cit.* p.100.

³⁸² No cinema, o que temos mais próximo disso, num período igualmente pouco industrial, é o Cine-olho (1924) e o Homem com uma câmera (1929), filmes de Dziga Vertov. Contudo, como não é uma fotografia instantânea e, sim, uma fotografia em movimento, a câmera-olho de Vertov traduz-se como uma visão de andarilho, muito diferente da visão daquele que pára para ver, que medita sobre o que tem diante dos olhos, que contempla e fixa (pinta ou clica).

Com efeito: as fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu pôr em marcha. Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto da sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica.³⁸³

Por mais que a fotografia carregue até os dias de hoje traços de todos os estilos que a precederam na representação visual do mundo (natural ou imaginário) – renascentista, barroco, maneirista, neo-clássico, romântico e realista – a fotografia, tanto nos modos quanto nos assuntos, abraça o múltiplo. Seu conteúdo é tudo e qualquer coisa, assim como seu agente é qualquer um, artista ou não, técnico ou não, é “todo mundo”. Sua forma, sim, é determinada pela tecnologia que lhe dá existência – geralmente retangular e fidedigna à luz do instante fixado.

Porém, antes da fotografia ser industrializada, quem fotografava era o homem de ciência. Foi mesmo ele quem inventou essa tecnologia. Uma breve retrospectiva da história desse invento, patenteado por Daguerre em 1839, mas construído a inúmeras mãos ao longo dos séculos, deve ser feita aqui para sublinhar sua ascendência científica e as conseqüências que ela traz para a fotografia moderna, que será massivamente praticada de modo não científico, mas entendida pela massa como prova de verdade.

Para tanto, vamos dividir a tecnologia embutida na fotografia em duas partes – a ótica e a química –, a fim de listar seus inventores e visualizar a trajetória de seu desenvolvimento. Só assim poderemos perceber a ruptura radical operada pela fotografia no sistema de produção e reprodução da imagem visual. Lembrando que ela não é a primeira técnica de reprodução, pois antes temos a serigrafia, a xilografia, a litografia e a calcografia, afirmamos a radicalidade da fotografia em relação a essas técnicas em função do seu caráter propriamente tecnológico, maquinal, enraizado justamente nas suas origens científicas. Cumpre, portanto, reencontrá-las.

No que diz respeito a suas raízes na física ótica, temos antes de mais nada o princípio da câmera escura, provavelmente já conhecido por Mo Tzu (China, século V a.C.) e por Aristóteles (Grécia, século IV a.C.). Tempos depois, tal conhecimento é utilizado para observação de eclipses por Ibn al Haitan, o Alhazem, erudito árabe (965-1038), por Roger Bacon, teólogo e filósofo inglês (1214-1294), e por Levi ben Gershon,

³⁸³ BENJAMIN, *op. cit.* p. 100-101.

erudito hebreu (1288-1344). A descrição da câmara escura só veio com a modernidade: Cesare Cesariano, geômetra e arquiteto italiano, a descreve em 1521 em uma anotação pessoal; Leonardo da Vinci, pintor, arquiteto, engenheiro e teórico italiano (1452-1519) também o faz, mas sua descrição da câmara escura só é publicada em 1797; Giambattista Della Porta, físico, naturalista e escritor napolitano (1535-1615), publica o primeiro tratado sistemático sobre as lentes (*Magia naturallis*, 1589 – que teria inspirado a fabricação da primeira luneta, em 1590) e propõe uma descrição detalhada sobre a câmara escura e sobre a lanterna mágica. Reiner Gemma Frisius, físico e matemático holandês, faz a primeira ilustração da câmara escura que se tem notícia em 1545. Muitas outras se seguem, assim como inúmeros aprimoramentos. Girolano Cardano, físico milanês, sugere em 1550 o uso da lente biconvexa junto ao pequeno orifício da câmara escura para se obter uma imagem clara sem perder sua nitidez. Daniello Bárbaro, veneziano, sugere em seu livro “A prática da perspectiva” (1568) ser possível melhorar a nitidez da imagem variando-se o diâmetro do orifício de entrada de luz. Surge, assim, um sistema que, instalado junto à lente, permite aumentar e diminuir o orifício: o diafragma. Egnatio Danti, astrônomo e matemático florentino, no livro “*La perspectiva di Euclide*” (1573) propõe a utilização de um espelho côncavo para reverter a imagem: eis aí o embrião do dispositivo típico das câmaras reflex. Daniel Schwenter, professor de matemática da Universidade de Altdorf, em sua obra *Deliciae physico-mathematicae* (1636), descreve elaborado sistema de lentes que combinavam três distâncias focais diferentes. Finalmente, os modelos de câmara escura também são muitos. Friedrich Risner descreve em 1580 uma câmara escura portátil, que só é publicada em 1606 na sua obra “*Optics*”. Schott, discípulo de Kirscher, na obra “Magia óptica” (1657), menciona que um viajante vindo de Espanha descrevera uma câmara escura que podia ser levada sob seu braço. Antonio Canaletto, em 1665, utiliza uma câmara escura dotada de um sistema de lentes intercambiáveis para facilitar o desenho de vistas panorâmicas. Johan Christoph Sturm, também professor de matemática da Universidade de Altdorf, descreve na obra *Collegium Experimentale sive curiosum* (1676) uma câmara escura que utiliza interiormente um espelho a 45° para refletir a luz vinda da lente a um pergaminho azeitado disposto horizontalmente na parte superior da câmara.

Quanto às raízes químicas, há inicialmente a questão da fotossensibilidade. “Já desde a Antiguidade se conhecia a propriedade dos sais de prata escurecerem pela ação da luz. O nitrato de prata utilizava-se para tingir o marfim, a madeira, as penas, as peles e inclusive... o cabelo.”³⁸⁴ Os alquimistas medievais chamavam *luna cornata* ao cloreto de prata. Em 1604 Ângelo Sala, cientista italiano, observa que um certo composto de prata se escurecia quando exposto à luz. Mais de um século depois, em 1727, Johann Heirich Schulze, professor de anatomia da Universidade de Altdorf, nota o escurecimento de um vidro contendo ácido nítrico, prata e gesso quando exposto à luz de uma janela; demonstra posteriormente que os cristais de prata halógena se transformavam em prata metálica negra ao receberem luz, e não calor, como se supunha. Faltava saber como fixar a imagem feita pela luz. Karl Wilhelm Scheele, químico, descobre em 1777 que o amoníaco atua satisfatoriamente como fixador. Em 1790 o físico Charles realiza impressões de silhuetas em folhas impregnadas de cloreto de prata. Em 1802 Sir Humphrey Davy publica no *Journal of the Royal Institution* uma descrição do êxito de Thomas Wedgwood na impressão de silhuetas de folhas e vegetais sobre couro. Wedgwood aprendera com o pai, Josiah Wedgwood, ceramista célebre, a utilizar a câmara escura para auxiliar seus desenhos. O conhecimento da sensibilidade do nitrato de prata veio através do seu tutor, Alexander Chisholm, que tinha sido ajudante do químico Dr. Willian Lewis, primeiro a publicar em 1763 as investigações de Schulze.

Daí se seguem os inventores propriamente ditos, aqueles que reuniram esses conhecimentos e essas descobertas em um só processo, que aos poucos foi sendo chamado fotográfico. Cabe igualmente lembrá-los.

Antes, porém, um fato já pode ser destacado da ligeira revisão acima empreendida: a falta de (ou a lenta) comunicação entre os cientistas retardou a invenção da fotografia. Um descobria uma coisa aqui, outro chegava a uma conclusão acolá, mas a troca dessas informações não acontecia ou acontecia em um grande intervalo de tempo – a descrição de Leonardo da Vinci da câmara escura só é publicada mais de duzentos anos depois de ter sido escrita. O meio de comunicação por excelência utilizado aí era exatamente esse, a escrita: primeiro manual, depois tipográfica. Uma vez escrito, o conhecimento era transmitido por meio de livros de pouca circulação. Assim, mesmo

³⁸⁴ SOUGEZ, Marie-Loup. *História da fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 2001, p. 24.

que virtualmente, em teorias e experimentos dispersos, a fotografia já existisse séculos antes de ser inventada a máquina fotográfica, é apenas quando todas aquelas teorias e experimentos se juntam em torno de um propósito bem definido que a tecnologia pode de fato ganhar existência. Ainda assim, o começo conturbado e lento da história da fotografia atesta a falta que faz à ciência um sistema de comunicação ágil, eficiente e bem estabelecido. A sensação que temos hoje de que, no universo das tecnologias, as invenções e mudanças se dão em alta velocidade se deve justamente ao fato de termos tal sistema. Conhecimento e informação, embora distintos, andam juntos. Quanto mais troca de informação se tem, ou quanto maior circulação de dados existe, mais conhecimento se gera. Evidentemente, deve haver um tempo, individual e intransponível, de assimilação e compreensão desse conhecimento para que ele se torne pessoal, social ou humanamente fecundo, ou seja, para que ele se transforme em cultura, em valor. Esse tempo, sim, parece escassear quanto mais e mais informação circula velozmente por meios de comunicação industriais.

Nicéphore Niépce, herdeiro de família abastada dedicado a inventos técnicos e mau desenhista, desenvolve um processo de gravura com a luz do sol para resolver seus problemas na ausência do filho, que normalmente ilustrava seus trabalhos. Em 1826, chega a fazer através desse processo, por ele chamado de heliografia, uma imagem do quintal de sua casa, que é considerada por muitos como a primeira fotografia permanente do mundo. Por cautela, não descreve o processo completo à Royal Society, em Londres, que, por conseguinte, não reconhece o invento. Niépce morre em 1833 sem ver o vulto que sua obra ganharia nas mãos de Daguerre, que desenvolve e aprimora o processo fotográfico, chegando ao que ele chama de daguerreotipia. Esta é apresentada em 19 de agosto de 1839 à Academia de Ciências de Paris. Ao ler a notícia no jornal, o pesquisador-inventor francês Hércules Florence, radicado há anos no Brasil, mais precisamente na Vila de São Carlos (atual Campinas, SP), desiste de prosseguir seus experimentos com um processo bem sucedido de produção de imagem que ele denominou, ainda em 1833, *photographie*.³⁸⁵

Os meandros dessa pequena história são largamente conhecidos. O que nos interessa nela sublinhar é seu caráter aventureiro-científico, caráter, este, que irá se

³⁸⁵ Cf. KOSOY, Boris. *Hercules Florence, 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Faculdade de Comunicação Social Anhembi, 1976. MONTEIRO, Rosana Honório. *Descobertas múltiplas: a fotografia no Brasil (1824-1833)*. São Paulo: Fapesp, 2001.

desdobrar ao longo da história da fotografia. Contudo, cabe deixar bem claro que o uso da imagem fotográfica pela ciência, embora muito usado até o presente nas suas variações altamente tecnológicas (raio X, tomografia, vídeo-cirurgia, imagens microscópicas, submarinas, astrofísicas etc), não se firmará como o uso mais corriqueiro. Como se sabe, após ter sido patenteada, a daguerrotipia precisou ainda de alguns anos para se tornar uma tecnologia, não só de produção, como também de reprodução de imagem. Foi com William Fox Talbot, em 1845, que isso aconteceu. Após restringir enormemente o uso da talbotipia aos que pudessem lhe pagar somas consideráveis pelo direito de uso de seu invento, Talbot vê seu monopólio quebrado. A fotografia se liberta do pequeno círculo de cientistas-inventores, artistas e curiosos, e ganha as ruas. Ganha espaço social, vira moda pequeno-burguesa, sinal de status e obrigação dos viajantes. Em outras palavras, populariza-se.

Porém, por mais caótico e eclético que seja seu uso, o que fica como herança dos primeiros tempos (científicos) é seu valor de verdade. A fotografia passa a valer, para toda gente, como prova quase irrefutável dos fatos. Você duvida que algo tenha acontecido de verdade? Veja essas fotos. Em um mundo descrente, que viu verdades dogmáticas e religiosas desmoronarem sob argumentações racionais e comprovações científicas, a fotografia, filha legítima da ciência, adquire uma aura de “dona da verdade” praticamente inconteste. Toda fé de outrora é depositada nela. A sociedade está disposta a acreditar no que diz a fotografia. Mas o que diz a fotografia?

Aí está o problema. A fotografia é muda. Ela não diz nada. Ou, então, diz qualquer coisa que o espectador queira ouvir. Ela não é necessariamente linguagem. Ela não leva a um sentido determinado. Ela não se presta à precisão, tampouco à expressão de pensamentos abstratos.

O senhor não acha que o desejo de atribuir o status de linguagem aos processos de visualização ou aos meios de expressão icônicos traduz a vontade de valorizar esses sistemas, julgados um tanto suspeitos em razão de seu poder de choque imediato sobre o consumidor?

Sem dúvida. A imagem, na qualidade de signo, de elemento de um sistema de comunicação, tem um valor impressionante considerável. Já se tentou estudar esse poder de choque. (Cohen-Séat³⁸⁶ fez esse estudo no que se refere ao cinema). Mas ainda se conhece muito mal a rentabilidade semântica da imagem. Tudo o que se pode dizer agora é que devemos ser muito prudentes: como signo a imagem comporta uma fraqueza, digamos uma dificuldade muito grande, que reside em seu caráter polissêmico. Uma imagem irradia

³⁸⁶ Cf. Cohen-Séat. *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Paris: PUF, 1946. *Problèmes du cinéma et de l'information visuelle*. Paris: PUF, 1961. Citado por Barthes.

sentidos diferentes, e nem sempre se sabe como dominar esses sentidos. Esse fenômeno da polissemia existe, aliás, também na linguagem articulada e constitui um dos temas principais da pesquisa lingüística atual.³⁸⁷

A imagem geralmente nos leva a crer. Aqui encontramos o outro lado do seu caráter original, aventureiro-científico: a aventura. A fotografia nos leva a crer no mundo que se torna, com ela e por ela, visível. Esse mundo é qualquer coisa que esteja naturalmente diante dos olhos deste aventureiro que é o fotógrafo atrás de uma boa foto, ou é qualquer coisa que o fotógrafo elabore para colocar diante dos olhos e sob uma fonte de luz (essa é a condição técnica para a existência da fotografia). De todo modo, é o mundo (a natureza, as pessoas, as ruas da cidade, os cafés, os cabarés, as paisagens exóticas, os insetos etc) que se abre para *toda gente*, que passa, assim, a crer nesses fragmentos de realidade desprovidos de sentido como crê nas verdades científicas que lhes são contadas, fragmentariamente, pelas revistas especializadas e seções de jornais comuns.

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo. Essa atitude do observador em face das imagens técnicas caracteriza a situação atual, onde tais imagens se preparam para eliminar textos. Algo que apresenta conseqüências altamente perigosas.³⁸⁸

Não é o caso de endossarmos ou rejeitarmos a visão apocalíptica de Flusser, que tem, pela contundência argumentativa, incontornável valor. O fato é que, ainda na primeira metade do século XIX, antes mesmo de ser industrializada e ganhar a projeção social que ganhou, a fotografia, em função da sua própria história, em função da trajetória que percorre até configurar-se como invento tecnológico de produção de imagem, estava destinada a ser vista como verdade (não é nem como fragmento de verdade, mas como verdade), como o fato e não como a representação do fato. E o fato, no caso da fotografia, é o mundo que se abre ao olhar do aventureiro.³⁸⁹

A fotografia, uma vez industrializada, não só abre enormemente o leque de temas e de maneiras de tratar o tema, como torna-se o ponto de confluência de dois

³⁸⁷ BARTHES, Roland. *Inéditos, vol.3 – imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 91-92.

³⁸⁸ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 14.

³⁸⁹ Cf. FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

universos de valores de opostos e extremamente emblemáticos da modernidade: o do cientista (confiante na atividade racional) e o do romântico (místico e aventureiro). O fotógrafo comum, não profissional, da segunda metade do século XIX em diante é, como tipo social, uma espécie de cientista romântico – até o presente, quem porta uma câmera fotográfica adquire esse aspecto: ao mesmo tempo em que se distancia “romanticamente” do mundo para dele fazer uma foto, idealizando no clique a realidade e, por conseguinte, fazendo imediatamente do presente um fragmento a ser vivido como passado (um passado a ser *ad infinitum* lembrado), aproxima-se “cientificamente” deste mesmo mundo capturando-lhe um instante preciso de um ângulo particular.³⁹⁰ Cumpre, portanto, chamar a atenção para o fotógrafo comum, isto é, para a fotografia enquanto prática não profissional: um meio de comunicação a serviço do indivíduo, independente dos meios de comunicação de massa.

Isso é relevante porque nos ajuda a perceber o contexto necessário para a transformação conceitual da arte, consolidada em larga escala pelo cinema. Duvidamos que, sem a disseminação da fotografia individual – essa que, desde que a fotografia se industrializou, passou gradativamente a ser feita por qualquer pessoa em festas de aniversário, em viagens de férias, em casa, para registrar os momentos importantes da vida, para compor álbuns e *blogs*, etc –, sem essa fotografia, que estamos chamando de não-profissional, duvidamos que houvesse a abertura necessária para a radical mudança de mentalidade em relação à arte proposta pelos artistas de vanguarda e viabilizada concretamente, sem a mesma pretensão e o mesmo discurso, mas visando o entretenimento e o lucro, pelo cinema. E duvidamos porque estamos tratando, essencialmente, de arte e a arte não se separa da sensação.

Vimos como o artista intelectual (engajado) é, enquanto *tipo*, historicamente um pouco posterior ao artista sábio (místico, filosófico ou científico), e como este estabelece uma relação muito mais direta e sensual com a realidade sensível que aquele, que depende de textos (livros, jornais e revistas) para entender a sociedade complexa onde se vê inserido e, nela, se fazer entender. Se entre os artistas a sensibilidade precede a inteligência, o mesmo deve acontecer com quem *frui* a arte, com o público. A fotografia opera uma mudança de sensibilidade nesse público, que passa a fazer indiscriminadamente imagens, todo tipo de imagens, sem se sentir por isso artista, mas

³⁹⁰ Cf. SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

abrindo-se por isso a qualquer imagem que lhe seja proposta como arte. O que se torna posteriormente problemático é, de fato, o que será entendido por arte (o conceito de arte), mas esse será um problema colocado e discutido pelos especialistas e, não, pela massa, que frequenta tranqüilamente o *Beaubourg*, o *Bilbao*, as bienais de arte contemporânea, as exposições do barroco mineiro, dos artistas de vanguarda, dos renascentistas e as salas de cinema dos *shopping centers*.

É necessário, portanto, entender por que a massa, de repente, começou a frequentar qualquer coisa que lhe digam ser arte e a consumir em larga e em pequena escala produtos tidos por artísticos – produtos artísticos e não necessariamente obras de arte. Mais até do que entender a questão do gosto e do gosto pela arte, que encontra seu lugar de discussão respectivamente na Estética e na Sociologia da Arte, é preciso entender por que, em pouco tempo, ainda na primeira metade do século XX, cria-se um ambiente favorável à arte na variedade de acepções propostas pelas diversas vanguardas. Como uma abertura de sentido (no conceito de arte) provocada com toda dificuldade – através de discussões acirradas, movimentos e escassas publicações – por pequenos grupos de artistas de elite, seja dito, se espalha tão fácil e rapidamente por toda parte e chega ao grande público? Vamos procurar entender isso do ponto de vista da Comunicação, pelo viés dos meios de comunicação que nos parecem mais próximos, pelas razões já expostas, da causa desse problema: a fotografia e o cinema. Cabe antes apenas pontuar que o primeiro desses meios, a fotografia, gera no plano do indivíduo o tal ambiente favorável à arte, enquanto o cinema atua de modo semelhante no plano social, massivamente.

6.2. A fotografia amadora na formação de uma nova mentalidade artística

A partir do momento em que é industrializada, a fotografia, oriunda como vimos de iniciativas individuais de cientistas-inventores, vai conhecer dois caminhos distintos: ora vai servir das mais diversas maneiras às mais diversas instituições sociais – meios de comunicação, Estados, igrejas, empresas, escolas, universidades, famílias –, ora vai cair nas mãos do indivíduo e ganhar os rumos que este souber lhe dar. É este segundo caminho, o da fotografia amadora, que nos interessa explorar aqui a fim de elucidar o modo como esta tecnologia, não só de produção, como de reprodução de imagem,

altera, tanto nossa maneira de ver o mundo, como nossa maneira de representar este mundo para nós mesmos, ou, simplesmente, como ela altera nossa mentalidade.

A alteração provocada na nossa maneira de ver o mundo foi ligeiramente esboçada mais acima, quando vimos a fotografia como celeiro de novos olhares. Mas o olhar é diferente da visão. A noção de olhar está mais ligada ao corpo, aos olhos, à idéia de percepção visual, à luz que nos entra pela pupila e com a qual formamos figuras. Nesse sentido, a fotografia nos chamou a atenção e abriu o leque de imagens do mundo – não tínhamos antes dela como ver certos espaços, por serem inalcançáveis aos olhos dada sua micro ou macroscopia, nem como ver certos tempos, dada a rapidez do instante e a continuidade da duração, naturalmente inapreensíveis ao olho humano. Vimos também como estes novos olhares estavam imbuídos do espírito aventureiro-científico, ou romântico-realista, como era próprio da época, tendo sido poucos (e Eugène Atget fica como emblema) os que conseguiram fugir à regra e chegar, antes do tempo, a um olhar propriamente fotográfico.

No entanto, se queremos entender como a fotografia ajuda a moldar toda uma nova mentalidade em relação à arte, temos que mergulhar naquilo que ela traz de novo à nossa sensibilidade visual. Só então podemos perceber as alterações que ela provoca no nosso sistema individual de representação, na maneira como imaginamos o mundo que nos rodeia, deixando-nos abertos às novas representações propostas pelos artistas das vanguardas do começo do século XX através de comunicações escritas e obras de arte pouco convencionais.

Discretamente inserida na história oficial da fotografia, existe uma prática constante de tirar retrato – descontraída ou investigativa, ela é cada vez mais facilitada, experimentada e popularizada. Convém, no entanto, deixar claro que tirar retrato, isso que toda gente faz, é diferente de fotografar. Fotografar implica em mobilizar um conhecimento técnico a fim de satisfazer uma intenção. O gesto mecânico de clicar, traduzido na expressão “tirar retrato”, ora desconhece completamente a técnica, ora desconhece completamente a própria intenção – o tirador de foto mal se pergunta o que ele quer e o que ele espera da foto que ele “tira”, “bate”, “faz”, a máquina pensa por ele.

Além dessa questão, a diferença entre a foto feita sem a obrigatoriedade de prestar satisfação e aquela que deve explicações a uma instituição qualquer reside no fato de que na primeira cabe ao fotógrafo criar um sentido para sua foto, enquanto na

segunda ele deve atender ao sentido estipulado. Assim, a responsabilidade do fotógrafo amador é bem maior do que na maioria das vezes ele é capaz de perceber: determinar o sentido que vislumbra para sua foto e construir um discurso a partir dele. O fotógrafo profissional está desobrigado de determinar o sentido; sua arte consiste em fazer com que este sentido que não é seu soe claramente por sua fotocomposição. Em ambos os casos, a fotografia pode ser alcançada como forma de arte, ainda que no universo dos meios de comunicação ela seja uma forma de arte aplicada; aplicada, naturalmente, aos interesses do veículo que a solicita e a publica. Esse problema – de saber quando ela é e quando ela deixa de ser arte – vamos deixar de lado, acatando assim o conselho de Benjamin.³⁹¹ Vamos falar simplesmente de técnica a fim de esclarecer como tal técnica, a fotográfica, mobiliza, a partir do olhar, novos campos de significação.

Para sair do senso comum da compreensão da imagem fotográfica e chegar à compreensão poética, onde se cria um campo de possibilidades para construções de sentidos a partir da fotocomposição, podemos seguir um caminho semiológico.³⁹² A fotografia tem um aspecto indicial: toda foto indica que existiu tal disposição luminosa em algum lugar, em algum instante. Tem também, o que é mais óbvio, um aspecto icônico: a maioria das fotos nos traz uma imagem semelhante ao real retratado, uma imagem, portanto, analógica e figurativa. Finalmente, o aspecto mais complexo, a fotografia é simbólica: adquire valor pessoal, arbitrário, e ao mesmo tempo cultural, partilhado; um valor que nos liga ou nos une a algo que nos envolve e ultrapassa.

A imagem fotográfica é intrinsecamente indicial e classicamente icônica; ela é sempre um resto de luz (e portanto, a prova de que aquilo desenhado pela luz, através de uma máquina, existiu) e quase sempre parece significar aquilo que ela mostra, ou seja, é icônica, analógica, cola automaticamente o significado ao significante, fazendo-nos esquecer que a coisa em si é puro referente: o sentido (ou a significação) depende sempre do sujeito, não está no objeto. A realidade retratada não se encontra na superfície da imagem, oferecida pelo fotógrafo. Mas o que é uma imagem?

O que é a imagem! Quantos tipos existem! Como classificá-las! Onde ela começa! Onde acaba! A própria palavra é muito fugaz, remetendo sem cessar, num vaivém complicado, ora ao produto de uma percepção física, ora a uma representação mental, ora a uma imagística, ora a um imaginário; parece muito difícil deter-se na imagem, talvez, aliás, em razão de sua função

³⁹¹ Cf. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Vol. I. 7.* ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

³⁹² Cf. BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

irrealizante, admiravelmente demonstrada por Sartre no único livro que, até agora, contém uma definição e uma classificação das imagens; temos uma prova empírica desse embaraço na dificuldade que costumamos ter para encontrar uma bibliografia homogênea, nos catálogos metódicos, sob a rubrica Imagem.³⁹³

Talvez devido a essa indefinição da noção de imagem, quando se trata de dar um sentido que vai além dos que se depreendem dos aspectos indiciais e icônicos da imagem fotográfica tendemos a dar atenção ao texto – oral (o relato) ou escrito (a legenda, o *slogan*) – que acompanha a foto. A dimensão simbólica da imagem fotográfica fica, assim, normalmente recoberta por um tipo de símbolo ao qual estamos muito mais habituados: as palavras. O poder da fotografia industrial, seja ela profissional ou não, vai residir justamente aí: mesmo sem ter um sentido fechado, ou seja, sem nada significar em si (como o mundo, a natureza e as coisas nada significam em si), ela parece cheia de sentido e, portanto, reforça e autoriza o sentido, qualquer sentido, a ela atribuído: ela ratifica de maneira contundente o texto que, por sua vez, a ancora, desobrigando o espectador do exercício árduo de entrar no silêncio típico da imagem visual, sonora e mesmo verbal, de sentir tal imagem sem necessariamente entendê-la, de inebriar-se com ela, seja ela fotográfica, escultórica, pictórica, musical, literária, poética. Tal como na arte emergente, tudo tem que falar, até as imagens. Torna-se cada vez mais difícil e raro, torna-se coisa tacitamente proibida, o que seria o propósito oculto das obras de arte: dar ao homem a chance de pensar por imagens, de pensar além da linguagem verbal, de pensar individualmente, por si mesmo, distante de códigos sociais.

(...) de fato, a oposição histórica não se estabelece entre escrita e imagem (nossa civilização não é analfabeta, e a civilização de ontem o era em parte), porém mais entre uma comunicação puramente icônica e uma comunicação mista (imagem e linguagem), que é a de hoje; o sentimento vívido que temos atualmente de uma “ascensão” das imagens leva-nos a esquecer que nessa civilização da imagem, a imagem, precisamente, nunca está, por assim dizer, privada de palavra (fotografia legendada, publicidade anunciada, cinema falado, histórias em quadrinhos); chegamos a pensar que o estudo desse universo moderno da imagem – que ainda não foi realmente empreendido – corre o risco de ser falseado de antemão, se não trabalharmos imediatamente num objeto original, que não é a imagem nem a linguagem, mas essa imagem acompanhada de linguagem, que se poderia chamar de comunicação logoicônica.³⁹⁴

³⁹³ BARTHES, Roland. *Inéditos, vol.3 – imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 78.

³⁹⁴ *Idem*, p. 79.

A imagem como possível meio de criação semântica passa a ser acessível a “todo mundo” e não mais só ao artista. Assim, são duas ilusões que se quebram de uma só vez: a da linguagem verbal como meio soberano de expressão e construção de significados a serem partilhados e a do artista como único ser capaz de veicular/mobilizar sentidos através da imagem – agora qualquer um, com um pouco de educação estética e um bom equipamento fotográfico, pode se propor a fazê-lo.

O artista perde o chão e vai se refugiar justamente na linguagem verbal: vai passar a dominá-la tão bem quanto o poeta, o filósofo ou o cientista, dotando-a de ambigüidade, de profundidade ou de precisão. Além de adquirir tal maestria, o artista passa a usá-la – e eventualmente à sua própria arte – em prol de questões ligadas às circunstâncias, ao que é relativo, local e passageiro, enquanto antes se preocupava mais com questões ligadas ao que é imutável, universal e absoluto. Em outras palavras, o artista deixa de lado a busca da verdade (absoluta ou eterna) e passa a buscar as verdades mutantes, revolucionárias e humanitárias, engajando-se em questões mundanas. O artista se torna intelectual – como vimos – mas não porque antes não pensasse, não usasse o intelecto, fosse burro ou coisa parecida, mas porque agora não usa apenas a expressão plástico-formal (que se desdobra em imagens sonoras e visuais) para criar beleza, mas usa também, para esse mesmo fim e para outros, a linguagem verbal – escrita ou falada (em entrevistas, por exemplo).

Assim, a fotografia deu aos indivíduos a oportunidade de estar fazendo com facilidade representações imagético-visuais, de estar dominando pelo menos uma técnica fotográfica (a do recorte do campo visual, o enquadramento), de estar, em seguida, em contato direto com essa imagem recortada da realidade. A fotografia trouxe ainda às pessoas a sensação de poder pensar com imagens (sabendo que, na maioria dos casos, ao menos no entender de Flusser,³⁹⁵ as imagens técnicas é que passaram a pensar as pessoas). Cumpre agora ver como o cinema amplia a sensação de que tudo pode ser arte, assim como tudo é linguagem.

³⁹⁵ Cf. FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

6.3. O cinema na abertura social para uma arte plural

A ação do cinema sobre a arte pode ser acompanhada nas quatro dimensões de análise que temos empregado até aqui: *reflexão, realização, difusão e fruição*. Ela não é homogênea. Podemos antecipar que é no campo da *reflexão* – não do artista, mas da esfera social – que o cinema vai agir de maneira mais incisiva no sentido de provocar uma abertura radical no conceito de arte.

Como vimos, poucos foram os artistas das vanguardas do começo do século XX que se voltaram para o cinema, detendo-se na reflexão deste meio e suas potencialidades artísticas. O cinema era basicamente tomado por eles (assim como pela maioria, da qual eles faziam questão de se distinguir) como meio de entretenimento, lazer e diversão. Com isso, fica claro que não são os artistas que irão pensar o cinema (salvo poucas exceções). Ao contrário são os cineastas que irão pensar a arte de um modo até então inédito, qual seja: como um meio e não como um fim.

Não é que antes do cinema não houvesse essa idéia – a de que a arte é um artifício de comunicação e não um fim em si (arte pela arte) –, mas a maneira como o cinema encarna a indústria cultural vai re-colocar a idéia de arte como um meio. Claro, isso fica posto como uma tendência, mas não como uma realidade uniforme. Como tendência significa que, doravante, o artista que quiser se distinguir do artista servil à indústria cultural, qualquer que seja a forma, o gênero, a técnica e a tecnologia que ele resolva empregar, terá de se opor a essa tendência majoritária caso queira fazer da sua arte um fim em si e não um meio – um meio de ganhar dinheiro, um meio de persuadir, um meio de se auto-promover, etc. Pelo cinema, a arte e o artista se tornam socialmente engajados e se multiplicam em tantas artes e artistas quanto são os fins aos quais se engajam. Isso não quer dizer que em outros tempos a arte não tenha servido como meio,³⁹⁶ mas não temos certeza se nesses outros tempos a arte existia na mesma acepção que o termo tem aqui: havia a pintura, a escultura, a arquitetura, a música etc, mas não havia, no plano da reflexão dos artistas, com a mesma clareza que se vê na época das vanguardas, a noção de uma unidade, de algo que perpassa todas aquelas formas de expressão de beleza e que é chamado, pelos artistas e, por extensão, pela sociedade, abrangentemente, de arte.

³⁹⁶ A arte medieval, por exemplo, é nitidamente um meio de propagação da fé e da doutrina cristãs.

Contudo, não é todo o cinema que vai pensar a arte como um meio, mas apenas o cinema que se propõe a pensar, isto é, o chamado *cinema de autor*, o cinema pensado, autonomamente intencionado, o cinema que se quer forma de arte. O outro cinema, aquele que segue as diretrizes da indústria cultural não tem efeito sobre a dimensão da *reflexão*, que estende o conceito de arte à sociedade. Só o primeiro nos interessa aqui, pois ele participa efetivamente da alteração que nos interessa esclarecer: aquela que é profícua por representar uma mudança conceitual profunda e de largo alcance.

O cinema de autor é de certo modo tão industrial quanto o cinema comercial, ele depende de um sistema que não é mais cooperativo nem individual, mas exatamente industrial. Diferentemente das formas de arte que o antecedem, ele não é artesanal e, sim, tecnológico; não se faz com instrumentos, mas com máquinas. Uma das novidades consiste na dificuldade que o autor tem para manter sua autonomia. Ele deve satisfações o tempo todo – à sua equipe, ao seu financiador, ao exibidor, ao público, à crítica. Ele está limitado pelos equipamentos de que dispõe e ao mesmo tempo pode ser dominado por eles, já que toda tecnologia concentra um sistema inteligente. O roteiro é uma das primeiras satisfações que o autor dá e é ele que possibilita o planejamento e a orquestração da realização. As entrevistas que acompanham o lançamento do filme são quase sempre uma prestação de contas (a tudo e a todos) disfarçada.³⁹⁷

Por dever satisfações ou explicações, o cineasta é obrigado a inventá-las. Isso significa que antes mesmo de filmar, o autor deve saber o que filmar, como filmar e por que filmar. O filme já nasce, portanto, atrelado a uma “teoria”, a uma finalidade, a uma expectativa. A natureza dessa finalidade vai variar: pode ser política, estética, social, revolucionária, didática, científica, artística; mas, invariavelmente, o filme nasce comprometido com a finalidade manifesta que lhe permite existir; o filme é sempre engajado em uma arte intelectualizada.

O cineasta-autor tem que falar, isto é, ele tem que forçosamente usar a linguagem para exprimir suas idéias, sentimentos e sensações disformes se quiser que elas ganhem a forma de um filme. Ele não pode ficar mudo, ele tem que levantar

³⁹⁷ Cf. *Oito e meio*. Direção de Federico Fellini. Itália/França, 1963. O filme trata justamente dessas dificuldades ao mostrar o drama do cineasta-artista vivido por Marcelo Mastroianni, *alter ego* de Fellini, que começa a filmar sem um roteiro e que chega ao “fim” sem ter o que dizer na entrevista coletiva. Por que não se pode fazer um filme como quem tateia no escuro, sem saber bem o que dizer, juntando simplesmente idéias que parecem importantes apenas ao autor? Aliás, essa obra-prima do cinema ilustra muito bem todo o parágrafo.

financiamento, comandar a equipe, dirigir as cenas, escrever ao menos o argumento e, de preferência, artigos e livros, falar da importância da sua película, etc: o cineasta-autor é obrigatoriamente um artista-intelectual. Embora as características da época tenham impelido o artista de vanguarda a se intelectualizar, a arte artesanal (ou instrumental) permite o silêncio, a incomunicabilidade, o abandono da linguagem. A arte industrial (maquinal ou tecnológica) não. Ela exige que seu artista fale, escreva, se articule, use de todos os meios de comunicação necessários para fazê-la existir. Ela intelectualiza de vez o artista. Não por acaso os cineastas foram profícuos escritores e a literatura relativa às teorias do cinema conta com grande número de *reflexões* escritas pelos próprios cineastas ou reveladas em entrevistas. Reflexões que vão desde aspectos ligados à história do cinema à teorização acerca da técnica, da realização, da vida, da filmografia de outros colegas, de suas memórias, de entrevistas etc.³⁹⁸ Todo esse rico material faz parte das teorias do cinema, assim como todos os escritos dos artistas de vanguarda fazem parte das teorias da arte moderna. Realizadores e especialistas (estudiosos, filósofos e esteticistas) lançam-se, cada qual com suas características, à *reflexão* e seus escritos ajudam a sociedade a compreender melhor (ou de modo mais nuançado e mais complexo, pois sob diferentes pontos de vista) as diferentes propostas de arte e os filmes. O cinema de certa forma ocupa aquele lugar anteriormente colocado à escrita para a discussão da arte, ao mesmo tempo em que, por vezes, se torna o veículo do debate de grandes temas mobilizadores da sociedade.

Intelectualizado, o artista (em geral, plástico, cineasta, músico, poeta, ator, bailarino, etc) ganha o mundo mediatizado: além de escrever livros e artigos, dá entrevistas e mobiliza com seus filmes a massa ou vira ídolo de minorias *cult*. Não só

³⁹⁸ Cf. BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. HITCHCOCK, Alfred; TRUFFAUT, Francois. *Hitchcock, Truffaut: entrevistas*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988. TRUFFAUT, Francois. *Os Filmes de minha vida*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. CALIL, Carlos Augusto. *Fellini Visionário. A Dolce Vida. 8 1/2. Amarcord. Roteiros, entrevistas e ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. STRICH, Christian; KEEL, Anna (Ed.). *Fellini por Fellini. Vida, obra e paixões do grande cineasta, contadas por ele mesmo*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1983. COSTANTINI, Costanzo. *Conversations avec... Federico Fellini*. Paris: Denoël, 1995. KIESLOWSKI, Krzysztof. *Krzysztof Kieslowski: textes réunis par Vincent Amiel*. Paris: Jean-Michel Place, Positif, 1997. CARRIERE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1983. DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro. Idéias e imagens*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

para o pequeno círculo de leitores interessados no mundo da arte, mas para a sociedade em geral, a arte se torna a enunciação do artista, aquilo que o artista diz ser arte. O sentido da obra de arte, outrora oriundo do conjunto de sensações, deriva agora do texto que a acompanha. Assim, o discurso passa a sobrepor-se à sensação; o intelecto, à sensibilidade. O solo material, corpóreo, baseado nos cinco sentidos (particulares ao indivíduo), cede espaço à razão baseada na linguagem verbal – comum a um grupo de indivíduos. A arte não é mais apenas aquilo que alguém sente como arte, mas também aquilo que o grupo afirma, por meio oral ou escrito, pelas mãos ou pela voz do artista, como arte (tantas quantos são os grupos lingüisticamente articulados). A arte não é mais só a Arte, dependente da sensibilidade intrínseca a cada indivíduo, mas também *as artes*, já que o grupo social que partilha uma determinada linguagem passa a significar e dar sentido (artístico/poético) às mais diversas obras. É dessa forma que se opera a alteração conceitual, profunda e de largo alcance, consolidada pelo cinema na dimensão da *reflexão* da arte.

No que diz respeito à *realização*, o cinema apresenta-se como mais um campo único de possibilidades de expressão; é mais uma forma da qual o artista pode dispor a fim de configurar suas idéias, sentimentos, emoções e sensações de beleza. Como toda outra forma de arte, traz suas particularidades: há elementos estéticos que vamos encontrar ali e só ali. Não se expressa através do cinema o que se expressa através do teatro, da música, da pintura, literatura, dos quadrinhos etc. Não é o fato de resultar de um trabalho em equipe que o diferencia das demais formas de arte, pois isso o teatro, a ópera e o circo já eram, assim como certas formas de pintura, como a Renascentista, muitas vezes executada por um grupo liderado por um mestre; os grandes panoramas do final do século XIX e mesmo os dioramas de Daguerre. O que é exclusivo do cinema, ou seja, o que é encontrado nele e apenas nele é a junção de elementos oriundos das várias formas de arte em um dispositivo de tecnologia audiovisual capaz de reproduzir o movimento e o som de imagens fotografadas. Essa é sua novidade, pois o teatro, a ópera e o circo, por exemplo, já eram formas de expressão audiovisuais. Não precisavam, contudo, da intervenção de um dispositivo tecnológico para se realizarem.

Tal intervenção tecnológica acarreta uma série de novidades que vão distinguir o cinema das artes que se lhe avizinham e determinar o que lhe é característico, como: a mobilidade do cenário (o filme pode ter tantas locações quantas forem necessárias); a

impressão de realismo dada pela imagem fotográfica e a de surrealismo dada pelo desenho animado; a mudança de pontos de vista dada pelos vários ângulos e movimentos de câmera; o casamento, ora coerente, ora propositalmente desconexo entre imagem, som e música; a redescoberta da pantomima do rosto humano, diminuído no teatro e agigantado em primeiríssimo primeiro plano na tela; o desenho articulado da luz, dado na iluminação trabalhada para o filme; a redescoberta da arquitetura das cidades e da decoração dos ambientes pelo posicionamento da câmera; a narratividade oriunda da montagem, escultura do tempo. Enfim, tais especificidades foram e são largamente exploradas na vasta literatura sobre cinema, escrita tanto por cineastas, quanto por filósofos e críticos.

Queremos acrescentar, apenas, que o cinema, apesar de representar um campo único de realização artística, não substitui nem torna menos atual as outras formas de arte não tecnológicas, como é comum pensar. Cada forma de arte tem seu valor, suas características próprias e suas veias a serem exploradas. A arte é alheia à idéia de progresso e evolução que domina muitos espíritos, principalmente nessa era das chamadas novas tecnologias da imagem. O cinema não torna obsoleto o teatro, a ópera, a música, a fotografia, a pintura, o espetáculo circense, os reúne, realizando uma *convergência artística*. O cinema se apresenta como mais um campo de criação aos artistas que se sintam inclinados a trabalhar (ou que tenham necessidade de se exprimir) com os elementos da imagem em movimento, do som e de tudo o mais que a tecnologia cinematográfica disponibiliza; e que tenham, além dessa inclinação ou necessidade, capacidade de articulação suficiente para lidar, não apenas com essa sofisticada tecnologia, como também com toda a máquina que a envolve – a indústria cultural – sem a qual o filme não chega ao público.

Isso vale, igualmente, para as outras formas de expressão audiovisual (telenovelas, vídeo-arte, *webart*, jogos eletrônicos, narrativas em realidade virtual, arte computacional, algorítmica, etc) dependentes de dispositivos tecnológicos, como a televisão, o rádio, amplificadores e circuitos computacionais, todos eles dependentes de uma lógica industrial que dificulta, embora não proíba, a autonomia própria da criação artística, mas que, pela qualidade técnica da imagem que propiciam, dão a muitos a impressão de que a imagem não tecnológica, a imagem feita com instrumentos e não com máquinas, seja menos atual, menos necessária, menos artística – mera

remanescência de um passado fadado a desaparecer. Todo futuro um dia vira passado e o que há de mais sofisticado em termos de tecnologia, em pouco tempo, pela mesma lógica industrial que engendra essa tecnologia, torna-se obsoleto. A imortalidade ou eternidade, meta das mais nobres criações artísticas, é rara para qualquer forma de expressão e raríssima quando tal forma, apesar de aparentar mais conformidade com a época em que vive o artista, depende de uma tecnologia de curta duração, ou seja, de uma tecnologia claramente feita para durar pouco tempo e ser substituída, com tudo quanto produziu, por outra mais nova.

O efeito de novidade do cinema no campo da *realização* artística é, portanto, em linhas gerais, o fato de se poder fazer arte de maneira industrial e tecnológica. Essa novidade é relativa, o cinema não é a primeira das artes de massa. Em outras épocas, o teatro já foi uma arte de massa, assim como a música, a literatura,³⁹⁹ etc. Talvez o lado mais significativo do cinema para a dimensão da *realização* seja variedade de gêneros, materiais, técnicas, referências, maneiras de contar uma história, recursos tecnológicos, que o esquema industrial proporciona ao realizador e disponibiliza ao grande público. Aí, sim, temos o sonho moderno-vanguardista realizado. No cinema (e não só nos filmes de arte, mas também em filmes comerciais) a sociedade vai encontrar, com uma articulação diferente daquela estreitamente relacionada às artes plásticas, muito do que foi refletido, experimentado e proposto pelos expressionistas, futuristas, realistas e surrealistas, por exemplo.⁴⁰⁰

No que se refere à *difusão* da arte, o cinema de um modo geral (e não só o cinema como forma de arte) atua mais ou menos como as demais mídias, só que em escala bem maior e com os recursos de linguagem que lhe são próprios. Ele abre fronteiras e nos dá a conhecer aspectos, seja da história da arte, seja da própria arte, seja ainda da biografia dos artistas. O que vale a pena distinguir é que isso se dá em dois sentidos diversos: ora de maneira indireta ou “incorporada”, quando traços estilísticos próprios a uma escola ou artista aparecem na música do filme, no modo de filmar e de fotografar, na encenação, nos diálogos, no desenrolar da narrativa, no figurino, no cenário, na tipologia empregada, na direção de arte, enfim, de determinado filme; ora de

³⁹⁹ Não nos esqueçamos que o livro “Os sofrimentos do jovem Werther”, de Goethe, levou muitos jovens europeus ao suicídio na segunda metade do século XVIII.

⁴⁰⁰ Cf. *O Gabinete do Dr. Caligari*. Direção de Robert Wiene. Alemanha, 1919. *Metropolis*. Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1926. *O encouraçado Potemkin*. Direção de Sergei Eisenstein. Rússia, 1925. *Um cão andaluz*. Direção de Luis Buñuel. França, 1929.

maneira direta, quando o filme trata da vida e da obra de artistas. No primeiro caso, beneficia-se, em termos de enriquecimento de repertório estético, tanto quem não tem grandes conhecimentos no campo da arte – por poder, pelo contato direto com um sistema ordenado de beleza, intuitivamente refinar o gosto –, quanto quem já tem uma certa cultura estética, por poder aprimorá-la. No segundo caso, o benefício não é tão geral quanto aparenta ser.

Por um lado, é ótimo termos acesso, em duas horas de projeção, à vida do nosso artista querido – Picasso, Frida Khalo, Jackson Pollock, Vincent Van Gogh, Mozart, Beethoven, T. S. Elliot, Rodin, Cartola, Bethânia, Cazuza, Basquiat, Piaf. É como olhar pelo buraco de uma fechadura, matar curiosidades, sonhar e especular sobre a psicologia dos gênios. O problema é que, por um fenômeno típico da industrialização da cultura, esses artistas, seus romances e dramas pessoais, nos são vendidos como pacotes fechados. Assim, em pouco tempo e para um grande número de pessoas,⁴⁰¹ a representação do artista, feita industrialmente, é confundida com o próprio artista. Uma visão (a do diretor, roteirista ou produtor do filme) passa a ser, por insistência e multiplicação, a verdade incontestada da pessoa retratada, e quase sempre essa pessoa, o artista, é demasiadamente complexo para ser abraçado por um único ponto de vista. Para a indústria, contudo, o que importa é que o artista – e tudo que ele representa ou pode representar junto ao imaginário popular – seja “coisificado”, torne-se um produto “cultural” a ser consumido juntamente com os vários produtos materiais que engendra: as inúmeras reproduções de suas obras em agendas, xícaras, camisetas, guardanapos, jogo americano, borracha, caderno, lápis, conjunto de lápis de cor, calendários, CDs, etc.

Além desse, um outro problema contido nessa vertente da *difusão* da arte pelo cinema é que esses filmes, e toda a febre de consumo que alimentam, funcionam como grandes *outdoors* que, ao se colocarem bem diante de nossos olhos, podem nos esconder outras realidades artísticas (outras vidas e obras de artistas, ou mesmo outras versões da vida do artista retratado) igualmente relevantes ou potencialmente interessantes. Desse modo, artistas e obras riquíssimos parecem nem ter existido, tão obscurecidos ficam perto dos holofotes que a indústria derrama sobre os poucos eleitos.

⁴⁰¹ Principalmente as que não tem muita cultura de cinema ou de arte, as que tendem a esquecer que o que se vê na tela é representação, é recorte da realidade ou da ficção, é discurso mais ou menos verdadeiro, mas é discurso.

Evidentemente, tal obscurecimento e subsequente esquecimento acontecem para o grande público, não para os estudiosos, habituados a pesquisar em outros meios, principalmente em livros e periódicos. No entanto, ainda para o grande público, o mérito da difusão da arte pelo cinema, apesar da injustiça muitas vezes cometida com nobres artistas, está em despertar o interesse e dar alguma informação ao leigo, que pode, a partir daí, aprofundar seus conhecimentos.

Finalmente, resta dizer como o cinema afeta o campo da *fruição* da arte.

Antes de saber se o cinema podia ou não ser uma forma de arte, as pessoas o freqüentavam como uma forma de entretenimento e, sem que importasse distinguir uma forma da outra, aprenderam a se colocar em contato com a *imagem fotográfica* em movimento. O cinema de animação (que põe o desenho em movimento), embora seja mais antigo que o cinema de imagens fotográficas, chega mais tarde ao gosto do grande público e até hoje ocupa um lugar secundário, muitas vezes associado ao universo infantil e à fantasia. Ultimamente, graças ao esforço de animadores do mundo todo, que organizam festivais e criam espaços de exibição para esse gênero, o desenho animado tem ganhado respeito e espaço. Quando se fala em cinema, contudo, pensa-se mais naturalmente no cinema (*kinema*, movimento) da imagem fotográfica. De todo modo, o público de cinema conheceria, ao fim dos anos 20, o filme sonoro⁴⁰² e, na década de 30, o filme colorido.

Mesmo com a existência de um ou outro rebelde, o cinema mudo acabara sendo extinto, abrindo toda e qualquer porta existente para a funcionalidade desse novo modo de se contar histórias. Porém, o cheiro de “novo” começaria a pairar sobre o “mundo” do cinema, desta vez atingindo não os ouvidos de seus habitantes, mas sim os olhos: era a descoberta do processo Technicolor, que viria a acrescentar cores às imagens visualizadas pelos espectadores nos cinemas. O lançamento do primeiro filme colorido fora feito, no ano de 1935, pelo estúdio Fox, e a obra em questão fora *Vaidade e Beleza*, de Rouben Mamoulian. O colorido acabou sendo uma tendência muito apreciada por produtores e também por cinéfilos, mas não impediu que o charme da fotografia preta-e-branca fosse relegado pela preferência popular. Embora fossem produzidas uma boa parcela de filmes coloridos a partir desse ano, diversos autores permaneceram utilizando o processo preto-e-branco, que viria a ser extinto por completo (digo por completo no tocante

⁴⁰² “Em 1926, a Warner Brothers introduziu o sistema de som Vitaphone (gravação de som sobre um disco) até que em 1927, a Warner lançou o filme *"The Jazz Singer"*, um musical que pela primeira vez na história do cinema possuía alguns diálogos e cantorias sincronizados aliados a partes totalmente sem som; então em 1928 o filme *"The Lights of New York"* ,(também da Warner), se tornaria o primeiro filme com som totalmente sincronizado. O som gravado no disco do sistema Vitaphone foi logo sendo substituído por outro sistema como o Movietone da Fox, DeForest Phonofilm e Photophone da RCA com sistema de som no próprio filme.” *História do cinema. A era do som*. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>. Acesso em: 28 outubro 2007.

aos padrões cinematográficos, já que continuam a ser produzidas obras nesse processo fotográfico até os dias de hoje).⁴⁰³

O modo de fruir os filmes acompanhava as mudanças na tecnologia. Inicialmente as películas eram vistas em feiras e cafés, até encontrarem seu lugar próprio. Em pouco tempo, mesmo as pequenas cidades contavam com suas salas de cinema. O público participava intensamente das histórias, chorando, vaiando, aplaudindo, etc. Aquilo que os pintores de 1910 e 1920 estavam dizendo, a respeito de uma *fruição* estética mais participativa e menos contemplativa, torna-se aqui uma realidade. Os atores de Hollywood rapidamente transformavam-se em ídolos e lançavam moda. O bilhete era barato e o cinema era de certo modo acessível a toda gente. A idéia de uma arte nas praças, nas ruas, em cada esquina – pensada por Mondrian, Gabo, pela Bauhaus e pelos surrealistas – estava de certo modo concretizada; tinha, com o cinema, deixado de ser um sonho e se tornado uma realidade.⁴⁰⁴

Por outro lado, o que isso significa? Quando o cinema se fazia arte, era uma forma de arte audiovisual e popular, que trazia ainda um grau de sofisticação, em termos de qualidade técnica da imagem, sem igual. Habitado a freqüentar salas de cinema, o público passa a ter dificuldade de aceitar, sentir, entender, consumir ou, simplesmente, *fruir* a arte moderna, aquela oferecida pelos artistas de vanguarda. Por melhor ou mais chocante que fosse o quadro, como comparar o prazer estético que este podia proporcionar, sem a cultura e a consciência histórica que ele exigia do espectador, com o simples prazer estético proporcionado pelos vinte e quatro quadros por segundo, acrescidos de som, tecnologia fotográfica, *glamour* de celebridades e articulação narrativa compreensível, vistos semanalmente por qualquer um no cinema? Talvez não houvesse termos de comparação.

Assim, o efeito do cinema no campo da *fruição* é claro: ele dificulta ainda mais a apreciação das artes visuais tradicionais, mudas e estáticas (pintura, escultura e arquitetura), que já vinham se elitizando e se complexificando. As pessoas não se tornavam complexas na mesma medida, nem do mesmo modo. Se as artes plásticas, pela ação das vanguardas, aliavam-se à cultura literária e requeriam, para ser fruídas, cada vez mais intimidade com essa cultura, o grande público vivia uma transição no

⁴⁰³ DALPIZZOLO, Daniel. *A história do cinema – do mudo ao colorido*. In: Cineplayers. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/artigo.php?id=43>. Acesso em: 28 outubro 2007.

⁴⁰⁴ Cf. *Cinema Paradiso*. Direção de Giuseppe Tornatore. Itália, 1989.

sentido inverso: deixava de se distrair com novelas e folhetins impressos para ir criando intimidade com a incipiente cultura cinematográfica, eletrônica e audiovisual. Assim, enquanto o artista se intelectualizava literariamente, o público se habituava aos meios de comunicação audiovisuais.

Para a *fruição* das artes de espetáculo (a dança, o teatro, as apresentações musicais, os recitais de poesia etc) o cinema também apresenta novos desafios: esses espetáculos têm que ser melhores do que seria a versão filmada deles, ou seja, têm que fazer jus, pela energia que são capazes de transmitir ao vivo, à falta de mobilidade que impõem ao espectador, à má visibilidade (ou visão à distância), aos empurrões, comentários fora de hora, cochichos e a todos os “incômodos” que porventura possam trazer. Incômodos, esses, só vistos como “incômodos” após o cinema.

As mudanças ou efeitos provocados pelo cinema na nossa percepção da arte, nas quatro dimensões pela qual a estamos analisando – *reflexão, realização, difusão e fruição* –, consolidam uma ruptura que já vinha se desenhando, protagonizada pelos artistas de vanguarda. É pelo cinema, pelos vieses indiretos, aqui explicitados, que a ruptura esboçada nas *reflexões* escritas e nas *realizações* de pouca circulação das vanguardas do início do século XX, chega realmente a “todo mundo”, às massas, à sociedade complexa. Por uma série de razões, tornadas concretas com o cinema, que por sua vez responde a uma série de necessidades individuais e sociais, a arte, sem abandonar a unidade conceitual recém conquistada (a da arte como síntese das diferentes formas de arte – arquitetura, escultura, pintura, teatro, dança, música, poesia etc), deixa de ser uma única (arte) possível para se abrir a várias possibilidades.

O cinema, principalmente por intelectualizar de modo diverso, tanto o artista, quanto o público, inaugura uma nova mentalidade em relação à arte; uma mentalidade marcada pelo abandono de uma visão unitária e pré-estabelecida de diferentes formas e técnicas artísticas – visão essa já turvada pelas vanguardas do início do século XX. Uma mentalidade marcada ainda pela adoção de uma postura mais aberta diante daquilo que ela constrói como obra de arte e daquilo que lhe é proposto como arte.

Tal mentalidade naturalmente se transforma ao longo do século XX, sensível ao impacto das demais tecnologias audiovisuais que aí entram em cena, particularmente a televisão, o vídeo (primeiro analógico e depois digital) e a internet. Os fundamentos,

porém, dessas transformações são esses aqui levantados, decorrentes do cinema. E o são porque o cinema representa as três principais mudanças das quais os outros meios (TV, vídeo e Internet) são desdobramentos, quais sejam: a imagem ganha movimento, ganha som e ganha a sociedade. Em outras palavras, a arte, com o cinema, ganha a possibilidade real de ser cinética, audiovisual e massiva.

O cinema representa ainda, junto com a fotografia (porém essa para o indivíduo enquanto aquele para o social) a entrada da arte na lógica industrial, tanto de *realização* quanto de *fruição/consumo*, o que não se altera para os meios audiovisuais subseqüentes. É também junto com a fotografia (com a mesma distinção, ela individualmente e ele socialmente) que o cinema inaugura uma era repleta de incertezas e possibilidades: a da reprodutibilidade técnica da imagem. A partir desses fundamentos, a televisão, o vídeo e a Internet vão trazer novas transformações, estudadas a seguir, mas que se resumem na celeridade da produção/*realização*, da propagação/*difusão* e do consumo/*fruição* de imagens audiovisuais eletrônicas, na acessibilidade a essa produção e na interatividade, somadas à alta circulação da informação.

VII – A arte sob o prisma da mediação tecnológica

Vimos que os meios de comunicação proporcionam novas técnicas, novas formas de arte e até mesmo nos fizeram reconsiderar a própria idéia de arte. Mas sua ação não pára aí, pois eles são responsáveis pela unificação da experiência na sociedade complexa: a diversidade das vivências comunitárias é superada pela dimensão virtual que os meios criam, única capaz de transcender as limitações espaço-temporais dos indivíduos e das comunidades que eles formam. Sendo assim, cumpre marcar a importância dos meios na construção do quadro de referência da arte na atualidade.

Logo no primeiro capítulo, vimos como a sociedade complexa é constituída por uma série de comunidades efêmeras, demarcadas e territorialmente separadas. Os meios representam a possibilidade de o indivíduo se integrar a uma instância maior, propriamente social, no sentido de uma coletividade que é dada somente no plano virtual. Não se trata da sociedade como tal, mas do social que é passível de ser representado pelos meios de comunicação e vivido pelo indivíduo, que do contrário restaria preso à comunidade local. A ubiqüidade técnica ou a capacidade de atravessar a vida das comunidades é alcançada pela simultaneidade gerada pelos meios de comunicação, que produzem um fluxo contínuo de informações, compartilhadas por um coletivo estabelecido nesta relação com os meios. Designamos esta dimensão virtual/social como *atualidade mediática*, indicando por este termo a atuação dos meios como unificadores do espaço (graças ao campo virtual) e da temporalidade através do compartilhamento das vivências. Os indivíduos passam a ter a possibilidade de compartilhar a experiência, independente de onde estejam. Desse ponto de vista, o conteúdo do fluxo informacional é de importância secundária em relação ao fato de que uma matéria comum é consumida e se torna matriz social. A velocidade das trocas é responsável pela renovação desse fluxo e pela manutenção da matéria de socialização.

Do nosso ponto de vista, a *atualidade mediática* constitui o fundo do qual a arte do nosso tempo pode ser destacada e percebida. Se a diversidade dessa arte remete para a diversidade das experiências comunitárias, assumindo sentidos precisos e múltiplos, a *atualidade mediática*, na medida em que atravessa os espaços comunitários, acaba abrindo a possibilidade de comparação, confrontação e mesmo de conhecimento dessas diversas tendências, que nem por isso encontram aí uma síntese. Por conseguinte, a

atualidade acaba unificando esta diversidade, na medida mesmo em que nos dá uma representação dela. O que a atualidade nos dá é uma representação dessa diversidade. Então, de forma mais profunda que as transformações que os meios de comunicação proporcionam no aparato técnico e conceitual da arte, é preciso ter em conta que eles tecem o fundo de onde surge nossa concepção contemporânea de arte. A atividade mediática é o suporte que proporciona tal concepção.

Como nos outros períodos, também atualmente a arte se encontra imbricada com a cultura, mas é a natureza da cultura que se transforma. Do mesmo modo que os meios de comunicação re-significam a arte, eles também re-significam a cultura. Se a cultura de massa pode ser entendida como a cultura que toma como referência o presente, e não mais a tradição, como nas sociedades anteriores, faz-se necessário admitir que este presente só existe através e como produto dos meios de comunicação, tão fluido e mutante como a própria essência da arte de nossos dias. Referida ao presente, a cultura deixa de ser acumulação para ser renovação permanente, o que não permite fixar uma essência, salvo esta: do próprio movimento em direção ao múltiplo e ao novo. A arte assume a forma da atualidade mediática.

Então, muito mais que novas possibilidades para o fazer artístico, ou o enriquecimento da idéia de arte, com novas concepções que alargam seu sentido, posições já freqüentemente assumidas, o pensamento comunicacional pode trazer um novo aporte à discussão da arte na medida em que consiga explorar e explicitar os principais âmbitos nos quais a atividade mediática permeia e faz desdobrar o campo artístico. Ao distribuir valor, ao fazer um comentário ou um simples convite, a difusão tecnológica da informação acaba por apontar qual o valor da obra, e também quem é o artista e o que devemos reconhecer e apreciar como arte. Certamente não se trata de uma determinação direta e total, mas de salientar o peso que a dimensão da *difusão* acaba tendo na atualidade. E talvez seja este um dos traços mais característicos da arte desse período, onde a possibilidade de reprodução tecnológica se alia ao poder de alcance dos meios de comunicação.

7.1. A cultura da atualidade

No momento em que os meios de comunicação passam a ser industriais, tornam-se parte importante do complexo sistema social. É nos meios que a cultura do presente,

a *atualidade* (ou o presente mediatizado dos fatos sociais, ou ainda o conjunto dos acontecimentos) é construída e consumida. No século XIX, a comunicação é industrializada e isso é uma novidade. A sociedade, e sua produção simbólica do presente, pode desde então se ver, se dar a ver e se reconhecer nas representações encontradas nos meios de comunicação. A cultura valorizada não é mais só a tradicional – cristalizada nos livros (meios de comunicação instrumentais), fruto do processo diacrônico de transmissão de conhecimento pelas gerações –, mas a cultura do presente, fruto do cruzamento das representações individuais ou de comunidades efêmeras, cristalizada na mídia (meios de comunicação industriais/maquinal). Concomitantemente, a própria noção de cultura está sendo alterada e discutida ante essa nova realidade.

Ortega y Gasset observa surpreso a mudança no acesso à cultura, que aumenta enormemente na virada para o século XX. Os cafés estão cheios, uma grande parcela da população lê jornais, livros e revistas, frequenta salas de cinema, discute folhetins. A sociedade – *toda gente* – aparece, se vê, se fala, se ouve. Multidões lotam lugares pequenos, antes pensados para poucos. Os especialistas se misturam aos não-especialistas.

E está claro que essa *toda gente* não é *toda a gente*. *Toda a gente* era, normalmente, a complexa unidade da massa e das minorias divergentes, especializadas. Hoje em dia, *toda a gente* é apenas a massa. Aqui temos o fato formidável do nosso tempo, sem nenhuma atenuação da brutalidade dos seus traços.⁴⁰⁵

Algo mudou radicalmente e foi no plano da cultura, mais precisamente, na maneira como ela era percebida. Anteriormente, a cultura era vista como um processo de construção de conhecimentos partilhados por um grupo de pessoas envolvidas em práticas afins. Nos séculos XVIII e XIX, como aquilo que aperfeiçoa ou melhora o homem, que lhe dá qualidades, elevando-lhe o espírito; como um processo de refinamento. Ao longo do século XX, a fim de se distinguir da massa composta por especialistas e não-especialistas (maiorias e minorias), e determinar seu grupo e sua identidade, o indivíduo procura adquirir culturas específicas, exige de si mesmo aperfeiçoamento e cultivo constantes. Socialmente, o indivíduo vive uma tensão entre o que ele é e o que ele deveria ser, ou, entre o que ele quer ser como indivíduo distinto,

⁴⁰⁵ ORTEGA Y GASSET, José. A chegada das massas. In: ROSENBERG, Bernard; MANNING WHITE, David. *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 16.

culto, refinado, e o que ele deveria ser para ser igual a *toda gente*, para não ser excluído e integrar a massa, a sociedade. A essa visão de cultura como uma conquista individual, uma construção solitária de conhecimentos a partir de informações disponibilizadas em meios de comunicação (impressos e eletrônicos), se opõe uma outra, que no fundo a complementa porque prenuncia a degeneração dessa cultura mediático-individual em entretenimento vazio, previsível e pré-programado, que quer se fazer passar por cultura real: a cultura de massa, ou a falsa cultura produzida pela indústria cultural.

Em 1947, Horkheimer e Adorno vão pensar a indústria cultural essencialmente como intervenção do capitalismo na cultura. Não se pode falar de cultura de massa simplesmente porque não há, absolutamente, cultura aí. O que existe é uma prática de dominação extremamente eficaz. “A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com o prejuízo de ambos.”⁴⁰⁶

Desse modo, o problema da cultura passa a ser um problema de ordem econômica, e seus analistas adequam-se, ainda que criticamente, às regras de análise da mercadoria fabricável. Denuncia-se a partir de tal análise: a farsa cinicamente protagonizada pela produção dessa indústria; seu maniqueísmo em relação ao consumidor; a padronização de hábitos e expressões humanas; a enganação; o conservadorismo reinante; a perda de consciência e de autonomia do homem-massa; a representação ilusionista do sofrimento e da morte; o caráter essencialmente mercadológico do produto dito cultural; e a inversão, sub-reptícia e irreversível, da ordem dos valores mais caros à democracia. Cobra-se, em consequência, uma postura agudamente crítica dos intelectuais que se proponham a pensar a indústria cultural.

Umberto Eco endossa o ponto de vista de Adorno, mantendo uma postura quase apocalíptica de tão crítica. O problema da cultura continua a ser de ordem econômica e o que é estudado é o modo como a indústria, por meio de seus homens de cultura, conduz e pode conduzir a cultura.⁴⁰⁷ É como se os eruditos e os homens de cultura (leia-se, de cultura tradicional, sistematizada nos livros) devessem assumir a responsabilidade de melhorar a qualidade da cultura de massa, de atuar no sentido de aprimorar a classe dominada a partir dos meios de comunicação, gerando uma cultura do presente

⁴⁰⁶ ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1971, p. 287.

⁴⁰⁷ Cf. ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

diferenciada. Porém, é bom lembrar que o literato erudito, tradicionalmente detentor de um conhecimento tão amplo a ponto de se dizer que ele entende de tudo, é espécie em extinção na sociedade complexa, dada justamente a complexidade e o volume colossal de conhecimento acumulado. Desse modo, apesar da marcante e inteligente classificação dos posicionamentos teóricos feita por Eco, os problemas aí atribuídos à cultura de massa permanecem intocados, embora tornem-se mais claros. Muitos deles são retomados por Morin.

Cultura de massa, isto é, produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial; propagada pelas técnicas de difusão maciça (que um estranho neologismo anglo-latino chama de *mass media*); destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família, etc).⁴⁰⁸

A cultura de massa, concentrando-se no indivíduo e no seu universo mítico, simbólico, imaginário, diferencia-se, assim, de outros setores da cultura (religioso, humanista, nacional) e deságua no multiculturalismo típico da sociedade complexa. Aí podemos encontrar a cultura dos eruditos, a cultura da multidão solitária, a vocação universalista da cultura de massa, a falsa cultura que gera a alienação ao consumo, ao lazer e ao trabalho mecanizados, a produção industrial, a reação da *intelligentsia*, a velha padronização e a intervenção decisiva de tecnologias de comunicação (câmeras, amplificadores, microfones) na própria concepção de cultura e de arte. Muito da argumentação de Eco é retomada por Morin e o capitalismo, com sua orientação consumidora, novamente rouba a cena de uma discussão que deixa de ser mais especificamente cultural. No momento exato do confronto fundamental entre alta cultura e cultura de massa, o problema é desviado para o legítimo questionamento epistemológico levantado pelo autor sobre sua autoridade para arbitrar o confronto e ele conclui por um método de integração total do observador na observação.

Do nosso ponto de vista, cairíamos em um determinismo tecnológico incompatível com a realidade dos fatos se nos esquecêssemos que os meios de comunicação não produzem eles mesmos uma cultura – que pode ou não ser chamada de cultura de massa. A cultura é produzida por pessoas e pela comunidade, é fruto de conhecimentos específicos e lugares-comuns, resumidos na *doxa*, proposições e crenças comuns. Os meios, no entanto, disseminam tais opiniões de modo caótico, constante e

⁴⁰⁸ MORIN, Edgard. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense, 1969, p. 16.

intenso, misturando em si todos os setores da cultura. Nisso consiste a originalidade da cultura neles gerada.

Procede daí que todos os setores da cultura (além da noção mesma de cultura) tenham que se colocar em relação aos novos meios de comunicação que vão surgindo. Um exemplo clássico é o surgimento da fotografia e do cinema no século XIX, que leva a arte a se re-pensar, a se re-posicionar e a se redefinir, ao liberar o artista da obrigação de retratar o mundo visível. Mesmo que eventualmente tenha havido e sido desfrutada tal liberdade (a de não retratar o mundo visível), naquele momento histórico a pintura européia estava cega para ela. Foi a fotografia e o cinema que lhe desvendaram os olhos.

Os meios de comunicação, ao criarem um solo comum, tanto entre os indivíduos, como entre os diversos setores culturais, apresentam-se como um lugar privilegiado para se pensar o indivíduo dentro da cultura. Sua cultura já não é apenas étnica (como na comunidade primitiva) nem só de classe social (como na sociedade tradicional), mas é fundamentalmente individual. Cabe ao indivíduo buscar e constituir sua cultura própria e sua identidade. Segundo Martino, a saga trágica do indivíduo consiste em cobrar-se originalidade (ser si mesmo), mas ansiar por inclusão (ser como os outros). Sua referência, nessa situação paradoxal, é a cultura do presente, da *atualidade*, vinda da fala e da escrita – de vários indivíduos e grupos sociais – multiplicadas nos meios de comunicação de massa. Esses constituem a expressão da experiência social, expressão essa que não pode ser resumida às categorias do verdadeiro ou do falso, do bem e do mal, mas que pode ser definida como ilusionista. Dessa cultura flutuante, transitória, efêmera, passa a depender a inserção do indivíduo na complexidade da sociedade em que vive.

É exatamente desse ponto de vista que se pode apreciar a singularidade histórica da cultura de massa: a gestão da cultura não se conforma mais à tradição ou às formas coletivas (etnia, casta, classe); sua referência é o indivíduo, de onde sua tendência universalizante, pois ela concerne igualmente a cada um de nós.⁴⁰⁹

O indivíduo volta-se para o que dizem os meios de comunicação sobre muitas das questões que ele se coloca. O que é cultura? O que é certo ou errado? O que é feio,

⁴⁰⁹ MARTINO, Luiz. Globalização e sociedade mediática. In: FAUSTO NETO, Antônio *et al* (Orgs). *Práticas midiáticas e espaço público*. EDIPUCRS COMPÓS – Associação Nacional dos Cursos de Pós-Graduação em Comunicação. Porto Alegre, 2001, p. 81.

o que é belo? O que é arte? Para onde eu devo ir nas férias? A comunicação mediática passa a ser importante porque se torna lugar de geração e circulação de valores (criticáveis, passageiros e discutíveis) que, nas sociedades complexas, são construídos a cada nova situação, posto que buscado nas relações. Evidentemente, esses valores nem sempre coincidem com os clássicos – no nosso caso (da cultura ocidental), os valores judaico-cristãos – e talvez por isso os meios de comunicação incomodem tantos conservadores.

A *universalização dos valores* pode, enfim, compreendida como globalização, ser pensada como um processo observável privilegiadamente nos meios de comunicação. De fato, se o próprio conceito de globalização, apesar de parecer consensual, é discutível, relativo e conheceu um trânsito particular indo dos especialistas para o senso comum e voltando distorcido para aqueles, a idéia de universalização dos valores (da qual a globalização é apenas uma decorrência recente) configura-se indiscutivelmente como um processo lento e longo, cujas raízes confundem-se com os primórdios da história da razão.⁴¹⁰ A cultura gerada nos meios de comunicação industrializados (cultura de massa, cultura do presente ou simplesmente cultura da atualidade) se apóia nesse processo e vai potencializá-lo enormemente.

Mais uma vez, podemos observar a genealogia do fenômeno e perceber que o próprio falar já é transformação da realidade íntima em algo partilhável, objetivado. Falando, cada individualidade atinge um solo comum (o da linguagem), participa, objetiva seus pensamentos e sentimentos e, assim, constrói a experiência. Falar é se reportar ao real, seja para investigá-lo (místicos, filósofos, cientistas), para falar dele para o outro, então como instrumento de convencimento, de persuasão ou encantamento (sofistas), ou, finalmente, para mediar nossas relações com a realidade. O problema é que, numa sociedade complexa, permeada pelos meios de comunicação, a mediação transforma significativamente o real (ou os acontecimentos) e isso é importante porque ganha uma dimensão, senão planetária, individual.

⁴¹⁰ Na Grécia Antiga, surge com Platão a possibilidade de se pensar o Ser, além da aparência, ou o Uno, além do múltiplo, ou ainda a unidade, além da diversidade. Mais tarde, ao “democratizar o platonismo” (para usar a expressão de Nietzsche), o cristianismo funciona como importante vetor civilizatório, pois cria, a partir da noção de um deus único e pai, uma genética espiritual comum a todo ser humano (filho de deus). Isso rompe radicalmente com o paganismo e a impermeabilidade que desfrutava até então a cultura-etnia. Surge a noção de igualdade que vai caracterizar a noção de Homem no mundo cristão: somos todos iguais (temos alma) e construímos um patrimônio (humano) comum – a cultura, que passa a poder ser universal, geral, humana.

À época em que os conceitos de cultura de massa e de indústria cultural são elaborados, o Estado e alguns poucos cidadãos têm o domínio da produção – o que propicia uma produção realmente sistemática e massiva, como é o caso da indústria cinematográfica norte-americana: uma indústria pesada, altamente lucrativa e orientada por regras mercadológicas muito claras. Essa produção, muito embora seja vendida como forma de arte e cultura, vai se afirmar cada vez mais como forma de entretenimento. No entanto, sem que tal estrutura industrial pesada deixe de existir e lançar seus produtos em escala mundial, o que se observa é que, progressivamente até o presente, os meios de comunicação (sede da indústria cultural) tornam-se ligeiramente mais acessíveis a *toda a gente* (aos indivíduos e à sociedade), para consumo e também produção de idéias, imagens e valores. Essa mudança exige uma nova tentativa de compreensão: representa um novo desafio epistemológico.

7.2. Notícia e acontecimento artístico-cultural

Podemos começar a compreender o que acontece quando os meios de comunicação vão se tornando mais acessíveis à sociedade – e as conseqüências disso para a arte – procurando entender a notícia em seus meandros e particularidades. Isso porque, tendo mais acesso aos meios de comunicação, o indivíduo consome “sem querer” notícia, ficando com a impressão de que acontece muita coisa atualmente no mundo – tem noticiário 24 horas no ar, jornal espesso todos os dias e não mais só aos domingos, filmes imperdíveis, revistas semanais para todos os segmentos e especialidades, lançamentos de novos CDs, anúncios de festas e espetáculos diariamente, eventos imperdíveis. E isso, se é mais acentuado nos grandes centros urbanos, é observado também, em menor escala, nas pequenas cidades; o campo parece ter sido preservado. Mas por trás da impressão de que há uma profusão de acontecimentos no mundo há a intensa geração de notícias pela imprensa, e há intensa geração de notícias porque há fome de acontecimentos, isto é, há uma necessidade latente de que a vida (ou aspectos da vida) seja mediada – escrita, filmada, fotografada, gravada e transmitida pela televisão ou vista por grupos seletos; como se viver simplesmente não bastasse. *Toda a gente* quer virar notícia, ou seja, a sociedade quer participar da atualidade.

Sobre a natureza da notícia, o sociólogo Robert Park afirma que ela não é da ordem do senso comum, nem da ciência, nem da pedagogia, e busca sua especificidade, situando-a em relação à História.⁴¹¹ Nesse sentido percebe os jornalistas como historiadores do presente. Diga-se de passagem, o *slogan* do extinto Repórter Esso – “testemunha ocular da história” – faz-lhe eco. Para Park, em comum, História e Jornalismo normalmente usam categorias emprestadas de economistas, sociólogos, cientistas políticos, antropólogos, etc. Além disso, ambas se colocam entre o fato e a sociedade, fazendo-se de intermediárias privilegiadas. O fato, assim mediado, torna-se acontecimento – histórico ou da atualidade – e essa diferença merece atenção.

O historiador sabe o que aconteceu e onde os acontecimentos desembocaram. Apura os fatos, concatena-os e pensa sua significação; sistematiza, integra, encaixa. O jornalista não tem condição de destilar uma significação, pois está no meio do acontecimento; não pode, nem se propõe a dar um quadro acabado e coerente dos fatos. O historiador, sim. Mas o faz lentamente, pois precisa tomar distância para esboçar uma compreensão. Ao fazê-lo, envolve a comunidade de historiadores e pensadores de outras áreas em questões pontuais. O trabalho do jornalista, ao contrário, envolve um leque muito maior de pessoas e se volta para a sociedade. É um imperativo do meio que a notícia agrade a todos. O interlocutor é alguém médio, não é especialista, é apenas um indivíduo – a medianização do público, esse achatamento do indivíduo, é típica das comunicações televisivas, por exemplo. A notícia é quase simultânea ao fato. Quando não o é, quando se distancia temporalmente do acontecimento, vira documento. A notícia tem que ser curta e as informações, rápidas. A pergunta do historiador é: quando começa o passado? A do jornalista é: quando termina o presente?

Na psicologia da História, de Ignace Meyerson,⁴¹² o presente tem espessura. Essa corresponde à abertura do tempo necessária para que o presente ganhe uma duração, para que o presente possa ser apreendido. Essa dilatação do presente acaba se tornando a experiência comum da sociedade. No universo da comunicação, a importância do acontecimento pode ser medida pela espessura do seu presente, dada pelo tempo que ele fica retido na mídia e nas memórias. No fluxo das nossas consciências, que alterna estados substantivos e estados transitórios, algumas coisas são

⁴¹¹ Cf. PARK, Robert. A notícia como forma de conhecimento: um capítulo da Sociologia do Conhecimento. Reproduzido de *The American Journal of Sociology*, 45, 1940.

⁴¹² Cf. MEYERSON, Ignace. *Les fonctions psychologiques et les œuvres*. Paris: A Michel, 1995.

retidas e outras não. Sendo extensões da nossa percepção, os meios de comunicação, pela notícia, acabam possibilitando uma percepção particular do social, já que os acontecimentos passam a ser vistos e entendidos (significados) pela nossa mente. Pode-se dizer, então, que os meios, sendo um modo de percepção, constroem o acontecimento.

Historicamente, é em meados do século XIX que o jornalismo ganha o rosto que conhecemos hoje. Ele deixa de lidar com boatos, rumores e anedotas para tratar de notícias. A notícia tem uma fonte, datada e localizada, e, por conseguinte, *status* de verdade, de documento: algo aconteceu de fato. Resta ao jornalista correr atrás desses fatos e transformá-los em acontecimentos. Assim, independentemente do valor intrínseco do fato (e da notícia a partir dele gerada), o que importa frisar na mudança observada nesse período (e que perdura até os dias de hoje) é a enorme demanda social por notícia. O valor da notícia vem daí, deste contexto, da função inédita que ela passa a ter na sociedade, qual seja, a de fornecer um instantâneo – crível, verossímil ou verdadeiro – desta sociedade complexa para que o indivíduo (igualmente complexo) possa se informar e se orientar, construir seu personagem e jogar.

Como observa Gabriel Tarde, sociólogo contemporâneo de Durkheim, a notícia, em um desdobramento da comunicação mediática para a comunicação não-mediática, vira conteúdo de conversa, estende-se e repercute, gerando espera e temor.⁴¹³ A notícia, diferentemente do texto do livro, que é uma coisa isolada, acaba sendo, ela mesma, um acontecimento social. Indo além, Pierre Nora chama a atenção para o acontecimento-monstro, a deformação, o simulacro, a cópia que não imita o original, mas que imita uma imitação, uma cópia.⁴¹⁴ O problema, sintetizado por Daniel Boorstin, historiador e ideólogo norte americano, é que, em pouco tempo, os fatos passam a ser fabricados pelos jornalistas.⁴¹⁵ A imensa fome de novidade gera uma demanda absurda e contraditória por notícia e por acontecimento, à qual a indústria cultural responde fabricando, em igual medida, ilusão e realidade. Dentro da lógica mercadológica, o jornalista reconhece sua função e responsabilidade de preencher o jornal com notícias,

⁴¹³ Cf. TARDE, Gabriel de. *Fragment d'histoire future*. Lyon: A Stock, 1904.

⁴¹⁴ Cf. LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

⁴¹⁵ Cf. BOORSTIN, Daniel. *A imagem*. Tradução de Gabriel B. Bouguignon e Luiz Martino. Brasília, 2003, 10 p. Tradução não publicada. BOORSTIN, Daniel. *L'Image*. Paris: Union Générale d'Éditions, Col. 10/18, 1971.

que, insuficientes para a quantidade crescente de espaço a preencher, devem ser criadas, inventadas.

Nesse sentido, a notícia não é mais notícia (estrito senso), mas pseudo acontecimento. Pseudo, não tanto por ser falso e haver um verdadeiro, mas por ser uma farsa, um engodo, uma fabricação. Assim, um especialista em comunicação (um relações públicas, por exemplo) cria um acontecimento social, para o qual convida celebridades que naturalmente arrastarão a imprensa, e ocupa, com isso, o disputado espaço mediático – a atualidade. Não é que o acontecimento seja obra deste ou daquele profissional. O acontecimento é fabricado, não pela estratégia de alguém, mas pela ação de um sistema complexo de demanda e resposta que nenhum fator isolado explica, mas que funciona como uma espiral típica da ampliação operada na atualidade: a mediação passa a propiciar, compor e alterar o acontecimento, a interferir na realidade. Quem está vivendo o pseudo acontecimento está integrado ou se integrando à massa; tem a sensação prazerosa de estar vivendo seu tempo, fazendo história.

Por fim, cumpre assinalar o papel dos meios de comunicação no acontecimento artístico-cultural: nos grandes acontecimentos (vendidos e tidos por arte e cultura) que são, a um só tempo, ao vivo e mediatizados e onde a mediação é central – antes, durante e depois do acontecimento. São exemplos o show dos *Rolling Stones* em Copacabana (janeiro de 2006) e grandes exposições de arte que levam multidões aos museus. Tal mediação comporta uma série de pequenos acontecimentos (a montagem do palco ou da instalação, a entrevista exclusiva, as exigências dos artistas, a arrumação dos camarins, o delírio dos fãs, as caravanas que se dirigem ao local do evento, etc), que, ampliados pela televisão, *outdoors*, colunas sociais, rádio, cartazes, revistas, fazem o grande acontecimento, que continua existindo depois de ter acontecido graças aos variados subprodutos aos quais dá origem: o DVD, a camiseta, o postal, a foto do ídolo, o incidente venturoso, a notícia. Por um lado fica a sensação de ter presenciado a História, visto o mito, celebrado a vida, participado de um rito pós-moderno. Por outro, a constatação de que se trata de um acontecimento fabricado, que tem, portanto, a perfeição e a previsibilidade típicas dos produtos em série, isto é, industriais.

A *atualidade*, então, para além da notícia, como observa Martino, funciona como uma matriz social ao articular as pessoas em um ponto comum. É um estado do mundo. O social não compreende apenas o social durkheimiano, que extrapola o pessoal

e passa pela coerção, mantendo-se na ordem do empírico como produto da relação entre as pessoas.⁴¹⁶ O social, agora, para ser atualmente social, tem que ser mediatizado. O social se identifica ao mediático: não basta acontecer, tem que aparecer nos meios de comunicação. O social passa a ser da ordem da linguagem.

Portanto, se especialistas em comunicação (jornalistas, publicitários, relações públicas, cineastas, radialistas e editores) produzem freneticamente a *atualidade* – solo comum às distintas especializações da Comunicação –, quem é capaz de perceber que o discurso altera e compõe o acontecimento se interessa pela cultura nela gerada. É nessa cultura que a arte potencialmente plural vai ou não se *refletir*, se *realizar*, ser *difundida* e ser *fruída* como obra de arte.

Reservando, então, ao indivíduo a última decisão sobre o que é entendido como obra de arte e, aos especialistas, a discussão sobre a legitimidade de tal entendimento, vamos traçar um quadro de como, na atualidade, os meios de comunicação atuam ligando obras e indivíduos, ora consagrando algumas obras, ora viabilizando ou condenando outras, baseando-se em critérios eficazes para o funcionamento da indústria cultural. Para tanto, vamos retomar nossas quatro dimensões de análise – *reflexão*, *realização*, *difusão* e *fruição* – a fim de mostrar como fica a arte sob o prisma da mediação tecnológica.

7.3. Reflexão: a arte como crítica

Inicialmente, temos que distinguir a reflexão do estudioso que se interessa pela atualidade e a reflexão do próprio artista. As duas reflexões – a do teórico e a do artista – têm em comum o fato de serem essencialmente críticas. Ambas percebem as alterações pelas quais passa a obra de arte (o valor que atribuímos a ela e os valores que ela sintetiza) e o grau de implicação dos meios de comunicação neste processo.

Para o artista, a *reflexão* crítica sobre a arte, a sociedade e a cultura tornou-se cada vez mais freqüente e inevitável. Isso foi observado já nos textos dos artistas das vanguardas e não é diferente na atualidade. Ainda naqueles textos destacamos a postura de Marcel Duchamp e o comentário do poeta mexicano Octávio Paz a seu respeito. Dizia o poeta que ao longo do século XX, a razão foi se desenvolvendo de tal modo que

⁴¹⁶ Cf. DURKHEIM, Emile. *As regras do método sociológico*. 6. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.

já não havia mais Idéia, havia apenas a Crítica; pensar se tornou sinônimo de criticar.⁴¹⁷ Duchamp, considerado por muitos artistas o pai da arte contemporânea, foi quem primeiro reivindicou para o pintor o status de pensador, foi quem primeiro substituiu a mão pela cabeça e posicionou-se no sentido de conquistar para o artista a tarefa de refletir, mais que a de fazer. Sua reflexão era essencialmente crítica e sua arte, sendo uma representação dessa reflexão, era um espaço (um quadro, um objeto, uma atitude) crítico.

Pois bem, os duchampianos todos e muitos outros artistas da atualidade, tendem a fazer da arte um espaço de reflexão crítica. A obra de arte é uma Idéia, ou um conceito, e essa Idéia é uma crítica. Uma crítica que pode ser expressão direta de uma visão de mundo do artista ou um espaço para que o espectador desenvolva sua própria visão crítica a partir daquilo que o artista está mostrando. De todo modo a arte na atualidade acaba se revestindo de um tom crítico, talvez reflexo de sua entrada na ordem do discurso. Mais do que bela, mais do que engajada, mais do que um veículo de propaganda, a arte se torna inquieta e, sobre tudo, provocativa. Não é o caso aqui de traçar um panorama exaustivo, com a pretensão de esgotar os múltiplos sentidos da arte. Apresentaremos, em troca, alguns exemplos, os quais nos permitirão acompanhar um movimento que se torna característico da arte de nosso tempo.

Começemos citando dois casos que ilustram, respectivamente, a crítica que é expressão da visão de mundo do artista e aquela que advém daquilo que o artista está mostrando.

Manifesto:

contra as categorias de arte
contra os salões
contra as premiações
contra os júris
contra a crítica de arte.

(...) Portanto, por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima para baixo, lanço em confronto situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima.⁴¹⁸

⁴¹⁷ Conforme citado anteriormente: “Certo, a fé medieval foi substituída pelas imponentes construções da metafísica ocidental mas, a partir de Kant, todos esses edifícios se desmoronaram e desde então o pensamento foi crítico e não metafísico. Hoje temos crítica e não idéias, métodos e não sistemas. Nossa única Idéia, no sentido reto deste vocábulo, é a Crítica.” (PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 50).

⁴¹⁸ BARRIO, Arthur. Manifesto, 1970. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs). *Escritos de artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 262-263.

Trata-se de uma crítica praticamente idêntica à das vanguardas dos anos 1910 e 20, contra a arte-instituição – materiais, formas e sistemas de validação (salões, prêmios, categorias e crítica de arte). A obra de Barrio constitui-se de uma série de situações momentâneas que ele arma para despertar a consciência crítica do público.⁴¹⁹ Assim como em Duchamp, o que conta é a ação do artista, que propõe uma *reflexão crítica*, e não propriamente uma obra. Mesmo quando o artista chega a realizar uma obra através de um objeto feito por ele mesmo (e não simplesmente apropriado), o propósito é contestatório: “É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados de arte, provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual.”⁴²⁰

As situações e obras de Barrio representam grande parte do que é feito até os dias de hoje e apresentado como arte contemporânea. A reflexão do artista se torna de tal modo crítica que ele já não admite a realização da obra de arte (no sentido clássico), como os dadaístas, e escreve manifestos acompanhados de situações. Da realização ele passa diretamente à ação, uma ação imbuída de senso crítico que visa, justamente, despertar o senso crítico da sociedade de massa.

O outro caso é representado por Cildo Meireles que, entre 1970 e 1975, desenvolve os projetos Coca-Cola (“gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação”⁴²¹) e Cédula (“gravar informações e opiniões críticas nas cédulas e devolvê-las à circulação”⁴²²). Segundo o próprio artista “As inserções em circuitos ideológicos tinham essa presunção: fazer o caminho inverso ao dos *readymades*. Não mais o objeto industrial colocado no lugar do objeto de arte, mas o objeto de arte atuando no universo industrial.”⁴²³ Assim, a crítica estaria assegurada e a arte seguiria seu destino de ser, desde Duchamp, mais intelectual que manual,⁴²⁴ e, mais que intelectual, crítica.

⁴¹⁹ Alguns exemplos das situações de Barrio: trouxas ensangüentadas espalhadas pelo Ribeirão do Arruda e no Parque Municipal, em Belo Horizonte (1970) – *Situação T/T, I (2º parte)*. *Rodapés de carne*, instalados em Nice, em 1978. Cf. *Idem* p. 262-263.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 262.

⁴²¹ MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs), *op. cit.* p. 264-265.

⁴²² *Idem*.

⁴²³ *Ibidem*.

⁴²⁴ Cabe esclarecer que quando, no raiar da Modernidade, Leonardo da Vinci afirma que “a pintura é coisa mental”, como já mencionamos, o sentido é bem distinto desse de agora. O mestre renascentista sublinhava o caráter reflexivo que antecede toda criação humana, principalmente a artística no modo

Os exemplos poderiam se multiplicar copiosamente. A arte contemporânea, entendida como a arte praticada dos anos 50 para cá, espelha um artista que pensa criticamente os problemas do seu tempo, da sua cultura, do indivíduo, da cultura da arte, do meio ambiente, das guerras e conflitos sociais. Sua *reflexão* é essencialmente crítica e sua arte é um espaço, um objeto, uma ação, uma situação, um programa computacional, um jogo, um circuito, um vídeo, um quadro, uma música, uma peça teatral, uma instalação ou uma performance criados para aguçar a reflexão crítica do fruidor. O artista contemporâneo não visa criar beleza, harmonia ou soluções, pelo menos, não soluções que sejam levadas a sério e adotadas em larga escala, pois isso acarretaria novos problemas criticáveis; o tom é quase sempre jocoso, lúdico, cínico, neutro, eventualmente certo ou de radical relatividade. O artista contemporâneo visa apontar problemas e criar, eventualmente, algumas condições necessárias à superação desses problemas.

Mesmo o gesto artístico mais *non sense*, mais Dada, mais surreal, mais *punk* e psicodélico vai estar pautado em uma crítica – à sociedade, ao mundo, à bomba atômica, à igreja, à indústria, ao casamento, ao sistema das artes, às políticas culturais. E os gestos artísticos mais condizentes com o contexto da arte contemporânea (os experimentos com arte e tecnologia, arte eletrônica, arte e ciência, arte e linguagem, arte-objeto) são igualmente reflexo de uma postura e de um pensamento extremamente críticos – nesse caso, críticos em relação ao velho modo de fazer arte, com velhos meios que supostamente levam à passividade do fruidor.

Na pintura, recordando o que foi visto nos textos dos artistas das vanguardas do início do século XX, a mudança é sutil: aqueles textos exalavam preocupações, pensamentos e idéias plásticas. Havia, sem dúvida, muita crítica, ora ao trabalho do colega, ora à postura assumida pelo grupo oponente, ora ao sistema estabelecido para as artes, ora à sociedade. No entanto, a idéia (ou a *reflexão*) era ainda essencialmente plástica – pensava-se o ser no mundo em cores, formas e texturas. Porém, após a ruptura ocorrida ali (principalmente com os dadaístas), a reflexão do artista passa a ser essencialmente crítica: o artista reflete sobre as cores, formas, texturas, sons, objetos, vozes e gestos com as quais deve revestir seu pensamento crítico, seu problema de estar

como a arte era entendida e praticada à sua época. Lembremos que é no Renascimento que os pintores passam a dominar a técnica da perspectiva, que exige grande esforço racional e entendimento geométrico. A Idéia aqui, apesar de ter função decisiva na realização artística, não equivale à crítica.

no mundo ou o que ele supõe ser os problemas do mundo, das pessoas, da economia, da vida social, da política. À necessidade humana de ter, ver, consumir beleza, normalmente suprida pela arte, sobrepôs-se a necessidade de ter, ver, consumir crítica. O artista contemporâneo reflete sobre como seu pensamento crítico pode ser transformado em obra, sobre como partilhar uma idéia íntima, segredada, um incômodo disforme.

É certo que nem sempre a função da arte foi a de produzir beleza, mas tampouco foi a de dar forma a idéias críticas.

A função decisiva da arte nos seus primórdios foi, inequivocamente, a de conferir poder: poder sobre a natureza, poder sobre os inimigos, poder sobre o parceiro de relações sexuais, poder sobre a realidade, poder exercido no sentido de um fortalecimento da coletividade humana. Nos albores da humanidade, a arte pouco tinha a ver com a “beleza” e nada tinha a ver com a contemplação estética, com o desfrute estético: era um instrumento mágico, uma arma da coletividade humana em sua luta pela sobrevivência.⁴²⁵

A reflexão crítica acaba por resultar em uma realização que adquire inúmeras formas e qualificações: ora extremamente plásticas, ora literárias, ora teatrais ou performáticas, ora abstratas, ora figurativas, ora participativas, ora interativas, ora belas, ora grotescas, ora cinematográficas, ora fotográficas, ora poéticas, ora meramente existenciais, ora exuberantes, ora ultra sintéticas, ora otimistas, ora apocalípticas, enfim, as obras de arte oriundas da reflexão crítica, típica do período histórico que vivenciamos, por mais diversificadas que sejam do ponto de vista formal e estético, têm em comum um conteúdo, ou um propósito, de transformação do estado natural das coisas. Talvez tal idéia de transformação seja fruto do alto grau de circulação de informação propiciado pelos meios de comunicação.

Antes de passarmos às múltiplas formas que a realização artística adquire na atualidade, cabe esclarecer que a reflexão crítica – essa que identificamos como sendo a mais característica deste momento –, não é a única possível, apenas a predominante. Não podemos nos esquecer que, hoje em dia, se não há dúvida de que a arte existe, há muitas dúvidas sobre o que seja a arte. Em meio a essas incertezas, há muito artesanato, terapia, técnica, peças de publicidade, decoração e entretenimento sendo considerados arte. Naturalmente, nem sempre encontraremos na base dessas realizações uma forte crítica; muito pelo contrário, as reflexões que dão origem a tais obras são geralmente

⁴²⁵ FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987, p. 45.

conformistas. Não cabe a nós, no entanto, dizer taxativamente o que é e o que não é arte; ou distinguir definitivamente o que é arte e o que é terapia, publicidade, forma de entretenimento, pseudo-acontecimento, etc. Cabe-nos apenas chamar a atenção para o fato de que, aquele que considerar como obra de arte alguma dessas formas de expressão não deve esperar encontrar na sua dimensão reflexiva o caráter crítico que consideramos típico da arte da atualidade, mas justamente seu oposto: um caráter acrítico e comodista.

Isso posto, cabe ainda esclarecer que a *reflexão* crítica, predominante entre os artistas da atualidade, se manifesta nos dias de hoje diferentemente de como se manifestava nos artistas da segunda metade do século XX. Embora alguns modos ainda subsistam, o que se vê hoje é mais fino, mais sutil e menos direto ou chocante que nos anos 60 e 70.

Se pensarmos, por exemplo, no trabalho do artista plástico e escultor Anish Kapoor, recentemente exposto no CCBB,⁴²⁶ podemos ver como a forma de apresentar e representar uma visão crítica mudou. Não há nas obras de Kapoor, aparentemente, de modo explícito ou direto, nenhuma crítica. Seu trabalho parece ser puramente plástico e visar fins puramente estéticos. No entanto, indo além do óbvio, vemos como a reflexão crítica está na base da sua realização artística. Não uma crítica romântica, realista ou voltada para questões claramente sociais, econômicas ou políticas, mas uma crítica mais etérea, mais filosófica, mais próxima das raízes da arte. A crítica, aqui, não se expõe, fica implícita; extrapola o apontamento do problema e cria um ambiente para a transformação necessária.

Se pensarmos em um outro grande artista da atualidade, o arquiteto Oscar Niemeyer, encontraremos o mesmo tipo de reflexão, crítica, na base de suas realizações. O foco aqui recai sobre a necessidade de beleza, leveza e originalidade nas construções arquitetônicas, que normalmente privilegiam o funcionalismo. A crítica se dirige à corriqueira submissão da criatividade dos arquitetos ao pragmatismo sempre eficiente que se espera de suas obras. Para Niemeyer, antes de serem úteis e perfeitos, os lugares construídos para finalidades humanas devem ter beleza, ser estranhos, únicos e refletir o espírito de uma época. É claro que cada projeto vai se originar de uma reflexão

⁴²⁶ *Ascension*, de Anish Kapoor. Centro Cultural Banco do Brasil, 17 de outubro a 7 de janeiro de 2007.

particular, orientada para os fins específicos do projeto,⁴²⁷ mas o fundamento da obra do artista, entendida aqui como o conjunto dos trabalhos realizados ao longo de sua vida, é uma reflexão crítica que se deixa entrever nos mais variados momentos.

Um outro caso ainda pode ser mencionado antes de concluirmos essa parte. Em 2005 o CCBB trouxe à Brasília uma exposição retrospectiva da obra de Antoni Tàpies, pintor espanhol (Barcelona, 1923). Longe de inspirarem um êxtase estético, as obras ali reunidas visavam lançar o fruidor no mais agudo questionamento existencial, no vazio, no nada, na falta de sentido da vida, no absurdo de estar vivo. A reflexão crítica que se depreendia daqueles quadros e instalações se voltava contra a aparência de sentido, de nexos, de conteúdo da sociedade organizada para fins produtivos. Por que nos esquecermos que toda essa aparente ordem, essa série de metas e sentidos que por vezes oprimem tantas pessoas são invenções nossas, humanas, que deveriam portanto nos libertar e não nos oprimir, já que naturalmente, originalmente, não há sentido, a vida em si não tem nenhuma razão de ser e a morte nos reduz ao nada de onde viemos? As obras de Tàpies são por ele mesmo definidas como “campos de batalha onde as feridas se multiplicam ao infinito”.⁴²⁸ E, segundo a Fundação Tàpies em Barcelona, “sua arte é a expressão espontânea da angústia face a um mundo fechado, dilacerado, que ele procura transmitir tal qual.”⁴²⁹

A reflexão crítica também se verifica em outros campos: na música, no cinema, na poesia, na literatura, na dança contemporânea. E, assim como aconteceu na pintura, escultura e arquitetura, a reflexão crítica nos outros campos deixa aos poucos de ser tão explícita quanto era na década de 60 e 70 para ser mais diluída, sutil e indireta nos dias de hoje. Basta lembrarmos das canções de protesto (no Brasil dos Festivais da Canção, com Geraldo Vandré e Chico Buarque), na música-silêncio de John Cage, no *funk* carioca, no rap das periferias, no teatro de Brecht, no teatro do oprimido, de Augusto

⁴²⁷ Como foi dito anteriormente, mas cabe aqui lembrar, essas reflexões pontuais, que visam a realização de uma obra em particular, Bachelard chama de devaneio poético, um devaneio que quer ser partilhado, que se esforça no sentido de dar origem a algo – um poema, uma canção, um edifício, um quadro – a ser lido, visto, habitado, ouvido por alguém; algo que saia da intimidade do devaneante para chegar a uma outra pessoa; é a reflexão necessária e imprescindível à criação artística. Em Niemeyer, por exemplo, a reflexão originária da Catedral de Brasília, ou devaneio poético que deu origem a esse monumento, é a de duas mãos unidas (como para fazer uma oração), cujos dedos se abrem a fim de alcançar o céu.

⁴²⁸ FONDATION Tàpies à Barcelone (1990). Tàpies (Antoni). In: *Le Petit Robert de Noms Propres*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1999.

⁴²⁹ *Idem*.

Boal, na *Nouvelle Vague* (já, como movimento, uma crítica ao modelo hollywoodiano de se fazer cinema) ou no Cinema Novo brasileiro, na poesia de protesto de Ferreira Gullar, nas literaturas de Saramago e de Kundera, no balé de Maurice Béjart, no trabalho do Grupo Corpo (companhia de dança contemporânea de Belo Horizonte), no cinema de Fellini, no de Bergman, no de Woody Allen e no de Peter Greenway. Por mais diferentes que sejam as propostas e as realizações, por mais que esses autores, artistas, companhias e movimentos tenham ao longo dos anos alterado o tom (antes mais agressivo e radical, agora eventualmente mais tolerante e educado), é o caráter crítico da dimensão reflexiva da arte que fica patente.

Esse caráter crítico, cabe sublinhar finalmente, não se formou do dia para a noite. Ele veio se desenhando desde o romantismo, ganhou novos contornos com o realismo, modernizou-se radicalmente com as vanguardas do início do século XX e prossegue se transformando e causando transformações na atualidade.

A *reflexão* crítica, característica da produção artística da nossa época, difere das anteriores por não ser homogênea, por não traduzir um ponto de vista único, consensual, contra um inimigo comum – a Igreja, o Estado, o Capitalismo, a Arte institucional ou acadêmica. Pelo contrário, ela assume os mais diversos posicionamentos, as mais diversas e controversas direções – há obras que criticam o capitalismo, há outras que criticam o socialismo, há aquelas que criticam a politização da arte e outras que sejam contra a indiferença política do artista, há os que criticam o uso de computadores na arte, há quem faça arte computacional inventando seus próprios programas e criticando a submissão de pseudo-artistas ao que a indústria de *softwares* oferece.

7.4. Realização: modalidades de obras de arte na atualidade

Cumprido distinguir as diversas formas de arte da atualidade, formas que se caracterizam pela estreita relação de dependência que estabelecem com os meios de comunicação e que seriam impensáveis sem eles.

Nos meios de comunicação encontramos formas artísticas que não existem fora deles, como o cinema, os quadrinhos, a novela, a fotografia, a vídeo-arte – são obras que existem *no* meio. O filme, se não for encenado, fotografado e projetado, não existe, não pode ser visto e ouvido; enquanto é roteiro ainda não é filme. Do mesmo modo, não existe telenovela fora da televisão; não faria sentido gravar uma telenovela para não ser

exibida. Como não faria sentido fazer quadrinhos para não circular (nem como *zine*) ou fotos só em negativos, para não serem vistas naturalmente. Além de suporte, base material, os meios aqui funcionam como difusores constituintes da linguagem neles praticada, pois esta linguagem só existe da maneira como existe por causa da maneira como é difundida. A telenovela é como é porque é realizada e assistida por tantas e tais pessoas, com certas características sócio-econômico-culturais e deve atender a certas expectativas e exigências de difusão de idéias, ideologias, imagens, modas, conceitos, produtos e serviços, dessas pessoas e de suas instituições. Isso por si só não a impede de alcançar a arte, o estado de arte, pois há um poeta, um autor, entre ela (a obra), o povo e os meios. Afora as hipóteses de que o tempo tudo poetiza, a memória trai, a morte santifica o morto, etc, a criação de espaços para telenovelas em museus revela que não é o fato de ser e estar em um meio de comunicação (nem em um museu) que vai impedir ou legitimar uma obra como artística ou não, mas sim, a contribuição estética que ela representa para o sistema das artes,⁴³⁰ mesmo que isto requeira denso debate.

Há também, em função dos meios de comunicação, uma categoria particular de realização artística, inédita no passado: as gravações musicais em estúdio, performances e *happenings*, que dispensam a presença imediata do público, sendo feitos diretamente para um grupo técnico e uma tecnologia de comunicação – equipamentos sofisticados de gravação musical, fotografia ou vídeo. Se antes estes meios funcionavam como registradores de acontecimentos artísticos, agora eles funcionam também como privilegiadas testemunhas, pois exclusivas e com um potencial multiplicador infinito. É curioso porque, de meios, eles passam a fins. A gravação do vídeo ou o ensaio fotográfico passam a ser a finalidade da *performance*. Esta ganha, devido a isso – por estar sendo mediada, por estar sendo re-significada por um meio de comunicação, pelo sujeito que o opera e pelos que o utilizam – uma materialidade virtual, muito diferente da imaterialidade natural do teatro, da dança ou do gesto performático e efêmero que se dá uma única vez, diretamente, diante do público, longe das câmaras, como ação.

Diferente é o caso do meio de comunicação como parte fundamental da obra. Aqui ele não é apenas suporte nem está no lugar do público; compõe a obra, participa dela. Pode ser tema, peça numa instalação ou objeto de cena. Quando é tema, dá origem

⁴³⁰ Muito da bela literatura produzida ao longo do século XIX surgiu como folhetim – Machado de Assis, Dostoiévski, Flaubert. A telenovela Saramandaia, de Dias Gomes, produzida pela Rede Globo (exibida de 3 de maio a 31 de dezembro de 1976), não seria uma obra de arte?

a obras de caráter essencialmente metalingüístico, com altas doses de reflexão sobre o próprio código, como alguns trechos de filmes de Almodóvar e filmes de Woody Allen.⁴³¹ Quando o meio de comunicação tem sua natureza alterada, é peça numa instalação ou objeto de cena, o artista nos leva a pensar sobre outros usos possíveis para as tecnologias de comunicação e coloca em cheque hábitos corriqueiros de fabricação e consumo de informação. As obras de Nam June Paik são as que melhor ilustram este caso. Outros exemplos são: torre de livros exposta em uma Bienal de São Paulo; instalações de Bill Viola: vídeo (TV) com imagem de família olhando para o vídeo (TV); e uma infinidade de obras feitas com esse tipo de tecnologia – vídeo instalações, vídeo performances, vídeo projeção em espetáculos musicais, etc.⁴³²

Outra possibilidade de realização, diferente da anterior, é a da obra de arte como criadora de estilos que enriquecem os meios de comunicação. Aqui não se pode falar especificamente de nada, apenas reafirmar o papel necessário e de fundo que a arte e o artista exercem, qual seja, o de arejar e constituir o meio, assim como o poeta areja a linguagem⁴³³: a obra cria estilos enriquecedores do meio quando acaba por determinar traços de linguagem que se tornarão típicos deste meio. Por exemplo, o cinema seria menos cinema sem Chaplin, sem Eisenstein, sem Griffith; assim como a fotografia seria menos fotografia sem Bresson, sem Doisneau, sem Man Ray; a televisão brasileira seria menos televisão sem Dias Gomes e Janete Clair. É difícil, sem dúvida, aquilatar e mesmo nomear obras assim, sem querer ser injusto com muitas outras, às vezes de menor importância, mas que também contribuíram para dar estilo a determinado meio de comunicação. Se fazemos isso aqui, contudo, é apenas com o intuito de chamar a atenção para esse tipo de realização de arte e sua influência sobre a linguagem dos meios de comunicação.

Em outros momentos, o que se observa é que os meios de comunicação apropriam-se de obras, de conceitos e de princípios artísticos para melhor atingir seus

⁴³¹ Cf. *A rosa púrpura do Cairo*. Direção de Woody Allen. EUA, 1985. *Kika*. Direção de Pedro Almodóvar. Espanha/França, 1993. Em vários outros filmes de Almodóvar os meios de comunicação ocupam lugar de relevo. Também outros cineastas falam dos meios de comunicação e mesmo do próprio cinema em obras extremamente metalingüísticas. O clássico *Cidadão Kane*, embora não fale diretamente dos meios, fala de um magnata do jornalismo e lança uma reflexão sobre o poder dos meios de comunicação. Cf. *Cidadão Kane*. Direção de Orson Welles. EUA, 1941.

⁴³² Cf. MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 2. ed. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1996.

⁴³³ Idéia de Manoel de Barros: “Minhocas arejam a terra, poetas, a linguagem”. Cf. BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

fins. Nesse caso, a obra não é parte fundamental do meio, mas um elemento entre outros, um instrumento de venda eficaz. Não podemos falar aqui propriamente de *realização* de arte, mas de arte aplicada à Comunicação. É o que faz, no âmbito das agências de publicidade, o diretor de arte e, fora daí, o *designer* gráfico, o diretor de VTs comerciais, o ator de propaganda e o compositor de trilhas sonoras e *jingles*. Notemos que o termo “arte” é usado aí de modo muito diferente de como o vínhamos definindo. Na realidade, quando se fala em arte no universo da produção publicitária gráfica, e mesmo eletrônica, está se falando de arte final, uma expressão técnica usada para designar a última etapa do processo de criação (que começa no *briefing* e passa pelo *brainstorm*, *rough* e *lay out*⁴³⁴). São expressões corriqueiras nos ambientes de agências, gráficas, escritórios de criação e vídeo-produtoras: a arte ficou pronta, a arte foi aprovada, já mandei a arte, a arte não abriu (o arquivo digital onde estava a imagem não pode ser lido pelo computador). No entanto, por mais que haja arte (em termos de princípios, regras, estéticas, estilos, transgressões) no universo da propaganda e do *design* gráfico, não podemos falar propriamente de obra de arte aí, pois as finalidades da arte (discutidas pelos artistas, estetas, críticos e teóricos) não se confundem com as da comunicação comercial (publicidade, propaganda, *design*, programação visual), sintetizadas na obrigação de vender ou de dinamizar o sistema, através de mensagens claras, imponentes e sedutoras.

7.5. Difusão e reconhecimento da arte⁴³⁵

Sobre a difusão operada pelos meios é interessante observar dois movimentos distintos: um que consiste em creditar a qualidade artística da obra à tecnologia empregada, sem mesmo precisar levar em consideração os critérios da Estética e das Teorias da arte; e outro que consiste em atribuir à própria *difusão* o valor-arte,

⁴³⁴ Na publicidade brasileira é comum usarem termos em inglês. Apesar de sermos contrários a esse hábito, usamos aqui para facilitar a compreensão, destacar o contexto e deixar clara até mesmo a diferença entre o significado que a palavra “arte” adquire na prática publicitária (a imagem acabada, pronta para ir para o anúncio, cartaz, etc) e o significado quadri-dimensional que aqui estamos construindo para ela.

⁴³⁵ O texto que segue se refere à realidade atual brasileira. Embora os meios de comunicação sigam um padrão industrial mais ou menos parecido em várias partes do mundo, desconhecemos os pormenores de como se dá a difusão e o reconhecimento da arte pelos meios de comunicação em outros lugares. A internet escapa a esse comentário dadas suas características fundamentais (desterritorialização, descentralização da informação, acessibilidade etc). Há naturalmente, na rede, a divisão idiomática, mas a realidade virtual, ali, é uma só.

colocando-a como critério valorativo: algumas pessoas só consideram arte aquilo que a mídia consagra como arte, enquanto outras desprezam certas obras justamente por elas fazerem sucesso nos meios de comunicação, por seus autores serem celebridades da atualidade.

No primeiro caso, é comum qualquer pessoa passar por artista quando se aventura a lidar com as novas tecnologias da imagem porque há uma predisposição social positiva bastante grande em se aceitar como arte qualquer coisa feita com os meios eletrônicos de comunicação quando fora do seu contexto natural de uso. É como se, por estarem sendo feitas com estes meios (e não com os meios tradicionais), certas obras já estivessem validadas como artísticas. Algumas dependem, para serem sentidas como arte, mais da capacidade fruidora do espectador que da capacidade criadora de sentidos inerente à obra de arte. Assim fica fácil demais fazer arte: transfere-se a responsabilidade para o fruidor, enquanto o artista posa de genial/incompreendido, proponente de um jogo insólito, provocante, inteligente, lógico ou louco, cujas regras nem sempre são claras; um jogo, talvez sem sentido, em todo caso, um reflexo do narcismo do artista.

Abrindo mão do sentido clássico, temos uma nova compreensão da arte, que merece ser destacada. Essa nova compreensão implica em alguns deslocamentos significativos. Primeiro, *a arte se desloca do artista para o fruidor*, já que cabe a este a responsabilidade de construir significados a partir da matéria semi-bruta (ou trabalhada pela máquina e apropriada pelo artista, que a expõe como arte). Ora, classicamente, cabia ao artista trabalhar a matéria (sonora, visual ou tátil – o barro, o mármore, as tintas, o próprio corpo humano) com instrumentos específicos, a fim de provocar sensações para que seus semelhantes pudessem perceber a beleza através dos cinco sentidos: olfato, paladar, audição, visão, tato; a fim de que seus semelhantes pudessem compreender o mundo *aestheticamente*. Quando se desloca do artista para o fruidor, o sentido da arte também se desloca da obra para o discurso; ou seja, da obra para a “falação”, de modo que “a coisa” (o quadro, o objeto, a peça teatral, a música, a coreografia, etc) importa menos que aquilo que se pode falar dela. Em outras palavras, o discurso que atravessa as obras vale tanto ou mais que elas mesmas. Na Era da atualidade mediática, a arte vale tanto pelo que ela pode render em termos de comunicação (o que se pode falar dela, livros a respeito do artista, filmes sobre o gênio

injustiçado, artigos no jornal, polêmica em programas de televisão) – valor discutido pela sociedade – quanto pelo que ela é realmente – valor, esse, inestimável (pessoal) ou relativo, discutido por especialistas (*marchands*, críticos, estetas).

Outro ponto a ser comentado se refere à vídeo-arte dos anos 80 e 90. Aí conviviam lado a lado um discurso que se queria popular por usar um meio eletrônico de comunicação extremamente popular, a televisão, e uma realidade bastante diferente: elitista, de museus e galerias, de instalações de pouco apelo junto ao grande público. O que fica da vídeo-arte e da arte eletrônica, na prática, para a televisão aberta, esta que é realmente popular, é o que chamamos de arte aplicada à comunicação, subserviente ao sistema que rege o meio de comunicação onde se aplica: a vinheta, a abertura em computação gráfica 3D de um programa, o comercial, a propaganda, o cenário de uma peça publicitária.

Contudo, no campo da *difusão* da arte⁴³⁶ pelos meios de comunicação há muitos elementos curiosos a serem destacados. Podemos usar a divisão clássica dos meios, em impressos e eletrônicos, para abordar esses elementos e elucidar a ação desses mesmos meios na criação, como dissemos, do pano de fundo de onde se destaca nossa concepção contemporânea de arte, já que tal ação se concentra e se torna muito clara na *difusão* do que tacitamente se entende por arte e se convencionou chamar de arte.

Quando olhamos para os meios impressos, temos o seguinte quadro.

No universo das revistas, a arte se tornou um segmento como tantos outros: esporte, culinária, costura, artesanato, moda, política etc. Há um número relativamente restrito, mas expressivo, de revistas especializadas em arte. Dentre essas, há as voltadas para o fazer artístico, que ensinam técnicas de desenho, de colorido, de perspectiva, de criação de textura, de uso das tintas, de materiais, etc; revistas, portanto, de cunho didático, que ora confundem arte e artesanato, ora se pautam nas grandes tradições artísticas e difundem técnicas acadêmicas ou modernas já socialmente assimiladas. Estão voltadas para a dimensão de *realização*.

Ainda há aquelas que trazem matérias sobre o que está acontecendo no “mundo da arte” – exposições, bienais, sucessos de venda, lançamentos, leilões, peças teatrais, entrevistas com grandes artistas etc. A *Bien’Art*, a *Cult*, a *Bravo* e a *Piauí* são bons

⁴³⁶ Referimo-nos àquilo que se institucionalizou como arte e que ninguém mais discute, que toda gente “sabe” que é arte.

exemplos. Estão voltadas para a *difusão*. Este também é o caso das revistas-catálogos, que trazem reproduções de obras de vários artistas que, ao leigo, podem parecer ter sido selecionados para estar ali, mas que, na realidade, quase sempre, pagam para ocupar aquele lugar. São revistas que visam divulgar leilões, coleções e galerias, com o objetivo claro de vender, como a revista *Error Flynt*.

Há também as revistas lançadas em forma de fascículos, quase sempre encadernados nos jornais, que trazem os grandes períodos da história da arte, os grandes estilos, ou ainda a vida e obra dos grandes mestres ou gênios da pintura mundial. Tais revistas se voltam para a *reflexão*.

Finalmente, revistas afins, das áreas de *design*, arquitetura e decoração, completam este quadro.

Nos jornais de grande circulação, a arte costuma ocupar o Segundo Caderno, ou Caderno B. Nesse espaço, encontram-se geralmente as notícias relativas à vida cultural, a programação das salas de cinema e espetáculos, os destaques da televisão, os debates e polêmicas em torno das políticas culturais (destinação de verbas públicas a determinadas companhias, critérios de escolha, abertura ou encerramento de editais para patrocínio ou incentivo fiscal), as tirinhas (história em quadros curtos, que se resolvem em uma tira com dois, três ou quatro quadros), os lançamentos da indústria fonográfica e do mercado editorial, os livros mais vendidos, eventualmente, uma espécie de coluna social em torno da vida das celebridades, além de espaço para cronistas, comentaristas e humoristas. A arte aparece aqui, portanto, mesclada à idéia de *entretenimento e cultura*.

Tal entrelaçamento merece reflexão, pois deixa evidente a que ponto a indústria cultural se apropria da noção aberta de arte – que foi se formando socialmente a partir das vanguardas do início do século XX – para vender os produtos de seu interesse, criando indiretamente, mais por omissão que por intenção de lesar um ou outro artista, a sensação de que não há outros artistas além dos quais ela mostra. A imprensa, por um lado, cumpre seu papel informativo ao fornecer os horários das apresentações musicais, teatrais, de dança, etc, ao debater certas decisões ligadas à política cultural, ao trazer entrevistas com artistas consagrados. Por outro lado, porém, não cria o campo de discussão e expressão necessário à reflexão sobre o que está sendo chamado de arte e de cultura porque o tempo é curto para isso; o espaço do jornal ocupado por uma discussão

que poderia aprofundar o conceito de arte tem que ser ocupado amanhã ou depois por outra matéria, por outro assunto mais rentável. As questões ficam assim lançadas ao vento, a sociedade não acompanha seu desdobramento. O assunto que veio à tona um dia volta a ser discutido a quatro paredes pelo grupo de especialistas e pessoas diretamente envolvidas na questão.⁴³⁷ As notícias compõem um eterno presente de pontas de *icebergs*. Além disso, a arte, ao ser misturada à noção de cultura (naturalmente uma noção de cultura fornecida pela indústria, pronta para ser consumida massivamente) é dada na atualidade como algo fechado e bem definido, justamente quando a realidade nos mostra o contrário: ela nunca foi, como objeto unificado (a arte, como noção geral que abrange as diversas formas artísticas – arquitetura, literatura, escultura, pintura, dança, teatro etc), tão aberta.

Contudo, é inegável que o fato de se estar falando com frequência de arte no espaço social constituído pelos meios de comunicação cria um ambiente altamente favorável à emergência de novas concepções de arte. Estas, mesmo que não sejam discutida a fundo, passam a existir e a interferir na concepção de arte dos estetas-críticos. A indústria cultural afirma a existência da arte de tal modo que a clássica discussão sobre sua essência torna-se irrisória – ninguém quer saber o que é a arte, importa saber onde, quando, como ou com quem ela está. Na atualidade, a arte está. O *ser* da arte, definido como uma essência eterna e imutável, cujo *conhecimento* só alguns poucos deteriam, perdeu espaço para o *estar* da arte, que qualquer um pode *reconhecer*.

Conquista-se uma multiplicidade de formas de se *refletir* sobre arte, de se *realizar* arte, de *difundir* e *fruir* arte, pois ela está em todo lugar para a sociedade, é tão onipresente quanto os meios de comunicação. Nos jornais há sempre espaço para se mostrar a quantidade de produtos culturais disponíveis ao consumo (CDs, DVDs, livros, espetáculos, exposições) e, mesmo, espaço para que se discuta a qualidade desses produtos, em polêmicas muito bem travadas entre especialistas no assunto. No entanto, não há, ou há muito raramente, espaço para que se questione por que esses produtos estão sendo considerados artísticos ou culturais, em que medida eles o são e por que outros não o são. Esse tipo de abordagem não é visto com frequência.

⁴³⁷ Um exemplo foi a recente (julho de 2007) polêmica gerada pela publicação da lista dos projetos para produção e finalização de filmes nacionais contemplados pelo programa de fomento à cultura da Petrobrás. Os envolvidos (favorecidos, injustiçados e empresários) ocuparam um dia de primeira página no Segundo Caderno (ou afim). No dia seguinte, já havia pouca notícia sobre o assunto. Na semana seguinte, nada mais foi dito.

O que se vê com freqüência é o *marketing* cultural. Todo mundo que vai a um espetáculo teatral ou musical, a um filme, a uma exposição, já espera ver, nos cartazes publicitários, em grandes *banners* nas salas de exibição e mesmo no telão ou na tela de cinema, o nome e a marca da empresa patrocinadora e de todas as demais que deram o apoio imprescindível àquela realização. Sem esse apoio e sem esse patrocínio, praticamente não há como chegar ao grande público. Esse grande público retribui consumindo, além do produto cultural que lhe foi “oferecido”, os produtos “não-culturais” fabricados pela empresa patrocinadora. A essa empresa interessa muito pouco o teor artístico-cultural do espetáculo ou artista no qual ela investe, interessa o retorno que tal investimento representa em termos de consumo dos produtos que ela fabrica industrialmente. Assim, não há exatamente por que refletir ou estimular a discussão fecunda da arte e da cultura. Mais garantido é se apropriar daquilo que o público está propenso a consumir (e mesmo sedento por consumir) como arte e cultura, para, por tabela, levá-lo a consumir os produtos dos quais a alta produtividade industrial precisa se livrar.

O *marketing cultural*, além de tudo, valoriza a empresa, contribuindo para formar uma imagem positiva, de responsabilidade e sensibilidade. Isso porque a cultura fabricada industrialmente é para muita gente uma necessidade de consumo e alguns produtos culturais são sonhos de consumo. Não é pequeno o número de pessoas que juntam suas economias para ir a Londres assistir *Cats*, a Nova York para ver os espetáculos da *Broadway*, ao Rio para assistir aos desfiles das escolas de samba, ao *Rock in Rio* para ver as celebridades do *rock*, a Manaus para assistir às apresentações da orquestra sinfônica dali e assim por diante.

Voltando à questão de como a arte aparece nos meios de comunicação impressos, temos ainda, além da sua presença em revistas e jornais – onde ela, confundida com a idéia de cultura, basicamente vira notícia⁴³⁸ – a presença da arte em peças publicitárias que vão, ora anunciar as exposições em cartaz, o espetáculo da semana, o lançamento de um filme seguido de debate com o diretor etc, ora fazer uso, em embalagens, nomes de produtos ou campanhas, de obras e artistas consagrados. No primeiro caso, a arte se transforma em um produto como outro qualquer: poderia ser um

⁴³⁸ E vai ser, portanto, moldada pelas mãos de jornalistas. Nesse contexto jornalístico, dado o despreparo generalizado do grande público para lidar com as questões relativas à arte, o que o jornalista diz sobre arte ganha uma credibilidade considerável.

sabonete, um cartão de crédito, uma marca de cerveja, enfim, para a propaganda, em termos técnicos, o que existe (arte ou não, cultura ou roupa) é um produto ou serviço a ser vendido da melhor maneira possível, através de um *outdoor*, de anúncios de jornal ou revista, de *flyers* (panfletos simples ou dobráveis) distribuídos em pontos estratégicos. No segundo caso, a obra de arte ou mesmo o retrato, o nome ou a assinatura do artista, é aplicada diretamente sobre o produto ou sobre a embalagem do produto para lhe conferir personalidade e estilo. São exemplos desse caso: o nome do recente carro da Citroën, *Xsara Picasso*; a linha de produtos d'O Boticário, *Tarsila*; as embalagens dos cosméticos da *Studio Line*, que reproduzem Mondrian; as agendas, calendários temáticos e produtos afins, com obras e dados biográficos de um artista (Van Gogh, Klimt, Gauguin, Athos Bulcão); as diversas camisetas estampando a logo do Grupo Corpo, por exemplo, os traços de Niemeyer, a assinatura de Dalí. A lista seria imensa, tamanha é a presença da arte na cultura atual. Basta dizer que quase todos os museus, tanto na Europa, quanto nos EUA, quanto no Brasil, têm junto à saída sua lojinha de *souvenir* com toda sorte de produtos para o visitante se lembrar do artista: camiseta, toalha, bloco de anotações, xícara, lápis, caderno, livro, descanso de copo, jogo de memória, avental, tudo que se pode imaginar.

Cabe sublinhar que uma tela de Picasso estampada numa toalha de banho, num jornal, num livro de arte, numa xícara de chá, na capa de um caderno, num *web site*, num quebra-cabeça, num calendário, etc, é provavelmente fruída de maneira diferente do que se frui a obra original em um museu, pois o contexto influi e afeta, tanto a sensibilidade, quanto o intelecto. O problema da aura, colocado por Benjamin, se manifesta aí. Socialmente, porém, o que conta é o fato de estar havendo com isso uma certa popularização da obra de arte e do artista. Não se trata de realizar o sonho dos modernistas. A reprodução em série, que habitua o público à arte consagrada – moderna, barroca ou clássica –, não corresponde às propostas da Bauhaus, que incluíam a ousadia e a experimentação constantes.

Além das formas de *difusão* até aqui tratadas, há ainda os livros e os catálogos de arte. Aqueles abordam desde teorias, escolas, estéticas, a biografias comentadas e ilustradas e quase toda a arte (reconhecida como arte) dos últimos anos, registrada em edições, geralmente luxuosas. A história do jazz, do samba, do cinema, a vida dos grandes mestres da pintura, da fotografia e do mundo do espetáculo, “tudo” e “todos”

têm seu livro, pois os livros de arte se tornaram um bom mercado. Evidentemente a expressão se aplica àqueles que por uma razão ou outra mereceram entrar para a História. Sem entrar no mérito ou na parcialidade dos editores, o que socialmente conta, mais uma vez, é o fato do público – nesse caso não podemos falar em grande público, pois normalmente os livros de arte são caros – ter acesso a essas informações e, com isso, ir solidificando e construindo uma cultura de arte com vários referenciais. É isso que vai criando condições para que a noção de arte na atualidade seja plural, complexa e diversificada. Já os catálogos geralmente acompanham as exposições e visam dar ao público uma recordação da experiência vivida. O mesmo acontece, no caso dos espetáculos musicais e de dança, com os programas distribuídos (ou adquiridos) logo à entrada. Tais publicações servem de registro e referência, tanto para os estudiosos, quanto para o público consumidor de arte e cultura.

O acima exposto não se altera significativamente quando nos voltamos para a mídia eletrônica. Isso porque muitos formatos originários dos meios impressos se repetem em versões audiovisuais, radiofônicas ou hipertextuais. É o caso do jornal, que se transforma em telejornal; das revistas, que se transformam em programas (de entrevista, de auditório, de documentário, de jornalismo e de entretenimento); dos livros, que se tornam filmes; dos cartazes, *outdoors*, *flyers*, anúncios, que viram comerciais e *spots*; dos catálogos e programas pontuais, isto é, voltados para um evento específico, que se transformam em *websites*. Assim, tudo o que afirmamos acima se mantém válido para o universo dos eletrônicos. Cabe, porém, detalhar um pouco como a arte se faz presente aqui.

Vamos começar pelo mais popular desses meios, popular no sentido de ser visto por praticamente toda sociedade: a televisão. Neste meio, a arte vai aparecer como notícia, como cenário ou como ficção. No telejornal de âmbito nacional ela é raríssima, quase nunca se fala dela, só quando há algum caso de roubo sério de obra de arte a ser noticiado, quando há violação a monumentos e quadros de valor,⁴³⁹ quando um grande artista falece ou quando um evento artístico se destaca, seja pela quantidade de pessoas que mobiliza, seja pela originalidade, excentricidade e interesse que o tema pode

⁴³⁹ São exemplos recentes, o tingimento de vermelho da *Fontana di Trevi* em Roma, largamente noticiado; e o soco que alguém deu em uma tela de *Coubert* no *Museu d'Orsay*. Houve ainda o episódio de uma senhora em Nova York que achou por acaso um quadro no lixo, levou-o a especialistas que descobriram se tratar de obra valiosíssima e fizeram um leilão.

despertar (Festivais de Cinema, Animamundi, exposições de grande porte). No telejornal local, arte e cultura são noticiadas de modo publicitário, ocupando o que tradicionalmente foi se denominando Agenda Cultural, onde a data e o local dos principais espetáculos e exposições em cartaz são anunciados. Nas telenovelas, eventualmente a arte aparece de modo glamouroso, através de personagens que, ora são donos de galerias de arte, ora são artistas de sucesso, com brilhante carreira internacional, ora são talentos desperdiçados pela loucura ou por circunstâncias desfavoráveis. De todo modo, a representação social da arte presente nas telenovelas corresponde a um imaginário que se fixa em uma idéia do artista como gênio indomável, dócil (e lucrativo) ou marginal (e vitimado). Nas revistas eletrônicas (como o Fantástico, os programas de auditório e de entrevistas), a arte, embora ultimamente tenha composto o cenário, é raramente abordada como notícia. Vez ou outra, por ocasião de um lançamento especial, assiste-se a um vídeo-clipe menos convencional, ao trecho de um belo espetáculo, a um bate-papo com grandes autores, dramaturgos, atores, músicos, cineastas. Os pintores, desenhistas (exceto os humoristas, que gozam de certa popularidade), gravadores e escultores são muito, muito excepcionalmente, explorados pela televisão.

Isso tudo se refere à televisão aberta, essa que é realmente popular, vista por *toda gente*. Contudo, nos canais da televisão por assinatura a situação não é muito diferente. A arte é abordada em entrevistas com grandes personalidades do mundo da arte, cineastas, cantores, etc e em programas documentários sobre uma manifestação artística específica – o Barroco mineiro, a arte Gótica, a arte islâmica, o mistério de *Stone Range*, por exemplo. Para o público infantil e adolescente merece destaque neste contexto o programa da *Disney Channel* intitulado “Arte Ataque”, que tem como *slogans*: “o programa que prova que todo mundo pode fazer arte” e “aqui você descobre que não precisa ser artista para fazer arte.” Nele, um apresentador-artista super comunicativo ensina passo a passo como fazer uma variedade de objetos – porta-retrato, aviso para porta, bonecos, móveis, quadros, castelos, fantasias, máscaras, peças de decoração – com material de papelaria ou com sucata doméstica (rolo de papel higiênico, meia-calça velha, caixa de sapato, embalagens vazias etc). Ao longo do programa, um outro artista, seu parceiro, vai realizando uma espécie de alto-relevo gigante, no chão, com materiais inusitados – cordas, pregador de roupa, arame, estopa,

plástico, sapato etc. O público é convidado a ir tentando adivinhar o que vai resultar desse genial ataque artístico. Há algumas décadas havia na televisão aberta brasileira algo parecido, era um programa apresentado por Daniel Azulay, que ensinava a desenhar, fazer colagens, decalcar uma figura e criar imagens com métodos simples. Se, por um lado, fica claro que em ambos os casos não se trata exatamente de arte, mas da transmissão didática de um conjunto de técnicas de produção de artefatos e de imagens visuais, sem dúvida elaborados com bastante criatividade, por outro, talvez esse tipo de programa contribua para o despertar e a formação de jovens vocações artísticas. Não sabemos.

No rádio o cenário se divide entre o noticiário (onde a arte ocupa espaço tão ou mais reduzido que aquele que ocupa na televisão), os programas de entrevista (que trazem curiosidades interessantes, girando sempre em torno do universo do artista/músico/cantor de sucesso), os programas especiais (que funcionam com espécies de documentários sobre um gênero musical, uma banda de rock, um ídolo) e a programação musical propriamente dita, que varia entre o clássico e o *pop*, passando pelos diversos gêneros – rock, balada, MPB, nova MPB, sertanejo, country, samba, *reggae*, *indie*, *world music*, *gospel*, instrumental, punk. Se o teor artístico da música de rádio⁴⁴⁰ é questionável, seu valor comercial é incontestável. O rádio funciona efetivamente como um motor da indústria fonográfica. Nada do que ouvimos ali é gratuito; cada canção, peça publicitária, serviço à comunidade, programa musical, funciona como peça de uma engrenagem – ideológica e econômica – cuja dimensão nos escapa. As grandes gravadoras pagam às emissoras para tocar tantas vezes ao dia tal música, de tal cantor ou banda, de acordo com seus interesses comerciais; é o famoso “jabá” (prática que se repete nos programas de auditório, de entrevistas e especiais televisivos: por ocasião do lançamento de um disco ou da turnê de um espetáculo, o artista aparece muitas e muitas vezes na televisão, assim como uma de suas músicas toca exaustivamente nas rádios). O grande público, além de se familiarizar e até passar a “amar” aquela música e aquele artista, tem também a sensação de que se trata de um verdadeiro sucesso, do qual ele não pode deixar de participar. Resultado: ter aquele disco e ir àquele show passa a ser da máxima importância. As vendas sobem, a máquina gira. Assim, o rádio atua tanto na *difusão* de determinadas obras e artistas, quanto no conhecimento e reconhecimento

⁴⁴⁰ Cf. ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

dessas obras e artistas pelo público. Embora o que vem sendo chamado de música independente – aquela produzida fora da grande indústria fonográfica e comercializada de modo alternativo (via Internet ou diretamente com o artista após o *show*) – seja uma realidade, isto é, tenha conquistado um certo público e siga sobrevivendo tribalmente, as rádio-emissoras permanecem como um velho e poderoso senhor feudal, proprietário latifundiário que beneficia seus poucos meeiros com sucesso garantido de vendas e reconhecimento popular.

Cabe assinalar como, em função do próprio desenho do sistema mediático – meios impressos, meios eletrônicos e audiovisuais – a arte, que levou um tempo a ser percebida, pelos artistas e pelo grande público, como unidade acima das diversas formas de expressão artística (música, escultura, pintura, gravura etc) volta a conhecer a divisão. Nos meios de comunicação, a arte, como unidade, é corriqueiramente confundida com a noção de cultura, enquanto as diversas formas de expressão artística são percebidas, ora como mero meio de entretenimento, ora como campo específico de atuação. Na atualidade, os campos específicos de atuação são muito bem demarcados: no rádio, a forma de expressão artística reinante é a música nos mais variados gêneros, do pop ao clássico; na televisão são os filmes de arte; nos jornais, revistas e panfletos, *outdoors*, matérias e publicidade são as artes plásticas, música, cinema, espetáculos, enfim, um pouco de tudo. Por isso, o modelo – notícia, entrevista, documentário, exibição das obras, *design* gráfico – seguido pelos meios de comunicação impressos e eletrônicos, seja para anunciar os eventos artísticos, seja para comentá-los ou para colocar um ou outro artista em evidência, não apresenta grandes variações de um meio para outro. Há, naturalmente, as variações ligadas às especificidades de cada meio; o modelo se adapta, mas não se altera.

Na Internet, apesar de haver muita semelhança com os meios anteriores, uma novidade salta aos olhos: por enquanto ainda há muita liberdade – de expressão, de circulação, de interação. Não sabemos ainda por quanto tempo será assim. Mas isso significa que, embora os portais oficiais de certas redes de comunicação (Globo, Jornal do Brasil, Correio Braziliense, Band, Transamérica, CNB, *Disney*, *Cartoon Networks*, etc), se limitem a oferecer uma versão eletrônica, computacional, interativa e hipertextual do meio impresso, fonográfico ou audiovisual que dominam, tendendo, por conseguinte, a repetir o modelo já testado nesses outros meios, há muita experimentação

não oficial, não institucional. Na Internet, o indivíduo pode criar sua própria página, seu *blog*, seu *flicker*, suas mensagens. Pode, igualmente, como consumidor, montar seu próprio jornal, seu próprio programa de rádio, sua própria cinemateca, pescando informações, músicas e filmes aqui e ali. Ou seja, ele consome e produz comunicação, entretenimento e arte-cultura como bem entende. Isso é inédito em termos de história da comunicação. Não havia, antes da Internet, condições reais, concretas e materiais para isso se realizar. É claro que tudo isso se realiza dentro de um esquema relativamente previsto e previsível pela indústria da computação. Porém, como as linguagens computacionais (*Java Script*, HTML, *Linux*, *Xcode*, *Unix*) e os *softwares* que facilitam a programação computacional (*Flash*, *Dreamweaver*, *Director*) são – legal ou ilegalmente – de domínio público, o controle da indústria sobre a criação e a circulação das informações é pequeno.

O que acontece aqui na relação do indivíduo com a produção de notícia é parecido com o que aconteceu com o advento da fotografia, que alterou radicalmente a relação do indivíduo com a produção de imagem visual. Alteração semelhante, ligada à relação do indivíduo com a produção de imagem sonora, foi provocada pelo advento da reprodução mecânica do som, que permitiu maior circulação, acesso e fruição da música, antes restrita à execução única e presencial. Até então, era comum as famílias abastadas colocarem um dos filhos para aprender a tocar um instrumento, pois sem isso não havia como ouvir música, alegrar-se e distrair-se caseiramente. A reprodução mecânica do som, que começa a ganhar popularidade a partir da primeira metade do século XX, vai revolucionar nossa relação com a música, tanto em termos de fruição, quanto de difusão, realização e reflexão. Assim como aconteceu na relação do indivíduo com a imagem visual, devido ao advento da fotografia, e com a imagem sonora, devido ao advento dos gramofones e afins, com o advento da Internet o indivíduo passa a não depender de uma ou outra instituição para criar e ter acesso a informações. A Internet viabiliza a produção não-institucional de texto, imagem e som, através de uma máquina altamente sofisticada (o computador) em ligação direta com outros computadores de indivíduos produtores de texto, imagem e som.

Resulta daí, para a arte – novamente compreendida como unidade⁴⁴¹ – que ela, na rede, é difundida livre e caoticamente, gerando possibilidades de reconhecimento ímpares; gerando, inclusive, aquilo que sentíamos falta nos demais meios: a discussão sobre o que é ou não é arte, ou como é e porque é arte, quando e como isso ou aquilo é, vai ser ou foi arte.

A *difusão* e o reconhecimento via Internet diferem da difusão e do reconhecimento proporcionados pelos outros meios em alguns aspectos, que devem ser distinguidos. Inicialmente, no que se refere ao público, o número de pessoas que têm acesso à Internet, apesar de grande e crescente, é bem menor que o público de telespectadores, de ouvintes de rádio, de leitores de jornal e revistas. Esses meios, há muito tempo, fazem parte da vida de milhões de pessoas. Além disso, devido justamente a essa presença antiga, a massa já está habituada e familiarizada com esses meios e tudo que lhes é característico. Em outras palavras, as pessoas já estão educadas para a televisão, o rádio, o jornal, a revista. Boa parte da sociedade não está educada para a Internet. Para navegar com desenvoltura, é necessário um certo grau de instrução (saber ler, saber escrever, saber entender o que se lê, fazer associações complexas, conhecer, de preferência, mais de um idioma, etc). Tarefas que podem parecer banais para qualquer pessoa com um certo grau de instrução parecem muito complicadas para quem mal passou pela escola. A dificuldade em lidar com o computador e a falta de acesso à Internet constituem o que vem sendo chamado de exclusão digital. A tendência é que, com o tempo, havendo investimento massivo em educação, as pessoas se habituem à Internet e criem a desenvoltura necessária para a navegação profícua.

Há também, em relação à Internet, resistência e conservadorismo. Há muita gente – pensemos no enorme contingente de idosos ativos ou nas pessoas simples do interior – que tem preconceito com a informática, que não tem paciência, que acha que aquilo deve ser muito difícil, coisa de gente jovem da cidade, enfim, pessoas que encontram uma série de razões para não se incluírem no mundo digital, não fazem a menor questão desse mundo, viveram muito bem sem ele até hoje e poderão continuar assim.

⁴⁴¹ Na Internet a arte volta a ser vista como unidade dado o aspecto multimídia (muitos meios) da rede. Os meios elementares de comunicação (sonoro, visual e escrito) estão reunidos ali. Cabe apenas remarcar que, apesar disso, a Internet ainda é predominantemente uma espécie de impresso em forma eletrônica, pois prevalece nela a lógica da escrita (e, portanto, dos meios impressos), muito mais que a da oralidade (e, portanto, dos meios fonográficos e audiovisuais).

Por isso, até o momento, a *difusão* via Internet não é massiva. Mesmo quando vier a ser, ou seja, quando “todo mundo” estiver navegando de vento em popa, um traço típico da rede deve permanecer, pois independe da quantidade de acessos e liga-se à qualidade desses acessos. Trata-se da segmentação e dispersão do público: o internauta procura o que lhe interessa, quando lhe interessa, onde lhe interessa. Ele tende a ser menos passivo que o telespectador, que o ouvinte e que o leitor de jornal ou revista. Não basta ligar o aparelho ou abrir o jornal; há de se fazer escolhas o tempo todo, de ir daqui para ali, de clicar, de colocar uma senha, de baixar um *plug-in*, de ir montando seu quebra-cabeça informativo. O hipertexto não se encontra pronto, se molda nas mãos do indivíduo, sendo desigual para um mesmo público.

A noção de público fica complicada na Internet. Quem é o público, como chegar a ele? O que parece existir é o contrário: não há público, já que a homogeneidade da massa receptora é inexistente, e são as pessoas, individualmente, guiadas pelo acaso ou por suas motivações íntimas, que chegam até o emissor da mensagem. Isso muda bastante o processo tradicional/industrial de comunicação. Tem-se a ilusão de que a Internet funciona de acordo com um novo modelo que se apresenta como uma comunicação de todos para todos; mas talvez seja mais correto afirmar que há comunicação de uns (emissores) para outros (receptores) e que todos podem se comportar, em diferentes graus, como emissores e receptores. Por outro lado, a facilidade de produção e veiculação de informações não garante a presença de alguém, um indivíduo sequer, acessando o *site*. O risco de se criar algo para ninguém, a não ser para si mesmo e seu pequeno círculo de conhecidos, é bastante real. Para ser visto por outras pessoas, o criador do *site*, do vídeo publicado no *Youtube*, do *flicker*, *game* ou *blog*, deve anunciá-lo ou pelo menos falar dele em vários outros espaços da Internet e nos meios de comunicação tradicionais, esses sim, vistos e ouvidos, senão por todo mundo, por um grupo social maior. É isso o que fazem muitos artistas plásticos, que montam seus espaços (páginas ou portais) pessoais como vitrines eletrônicas de suas obras, e, para não ficarem “perdidos na rede”, estabelecem relações ou parcerias com *sites* de difusão de arte e cultura, como o “*jornal_RioArteCultura.com*”, que reúne abertamente artistas diversos, ajudando-os a expor seus trabalhos e a chegarem ao público, aos donos de galerias e aos colecionadores de arte.

Um modo menos livre e caótico de difusão da arte na Internet se dá nos espaços mais oficiais, ligados a grandes instituições e empresas. Nesses espaços, que garantem o acesso ou o trânsito de muitas pessoas dispersas (o público da rede), a difusão da arte se dá, ora misturada às noções de cultura e entretenimento, como acontece nos espaços jornalísticos e institucionais, ora misturada à publicidade. No portal do Ministério da Cultura, por exemplo, além dos editais para realização artística, encontramos uma série de matérias e anúncios de programas relacionados à arte, como a seguinte nota:

Canal **Funarte realiza entrevistas**. Dessa maneira, o Canal Funarte cumpre um importante papel por ser um novo veículo a difundir os debates atuais sobre a cultura brasileira, além de apresentar ao público o seu rico acervo cultural. Na área de artes visuais, foram entrevistados o crítico de arte Paulo Sérgio Duarte e alguns dos artistas ganhadores do Prêmio Projéteis Funarte de Arte Contemporânea: Nadam Guerra, Domingos Guimarães, Dália Rosenthal, Bernardo Pinheiro, Gisele Camargo, Paulo Vivacqua e Henrique Oliveira. As entrevistas podem ser acessadas através do endereço: www.funarte.gov.br/canalfunarte.⁴⁴²

Na seção *Cultura* de jornais *on line* e em portais afins há eventualmente difusões mais sofisticadas, com janelas audiovisuais para mostra do evento, instalação ou obra de arte eletrônica, e inúmeras ligações (palavras que, ao serem clicadas leva o leitor a outro *site*). Um ótimo exemplo é a coluna *Arte e Tecnologia*, de Liana Brazil, na seção *Ciência e Tecnologia*, do *JB on line*.

31/07: Multiplicidade: Coleção de Inutilidades

O **Multiplicidade** é um projeto do super designer e curador **Batman Zavareze**, e acontece quinzenalmente no Oi Futuro, no Catete. Ele une artistas visuais, músicos e todo tipo de **gente múltipla em performances experimentais**.

A última performance foi do músico-inventor **Tato Taborda**, e sua complexa **Geralda**, na apresentação chamada **Coleção de Inutilidades**. Tato trabalhou com o músico Alexandre Fenerich e a video-artista Fernanda Ramos para criar uma mistura de Geralda ao vivo, Geralda virtual (sons gravados) e imagens. Ele define a Geralda como multi-instrumento: [no site, há aqui uma foto da Geralda]

A **Geralda**, muito bem batizada, reúne quase 70 instrumentos que foram gravados por Alexandre, filmados por Fernanda, e são tocados ao vivo por Tato. Portanto a Geralda ao vivo se mistura a outros momentos dela própria, sonoros e visuais. Nas palavras do criador, Tato: " *Nós tocamos juntos, como um duo. O Alexandre dialoga comigo, a partir dos próprios sons da Geralda que ele tem armazenados. Eu também interfiro na performance dele, pois tenho na Geralda um controlador midi, que controla alguns arquivos no computador dele. Resumindo, nós dois conversamos musicalmente, a partir de um único vocabulário, os sons da Geralda* ". Veja abaixo um **video da performance**: [no site, reproduz-se este vídeo].

⁴⁴² Ministério da Cultura. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br>>. Acesso em: 02 agosto 2007.

Mais info sobre a história da confecção da **Geralda**, tiradas do *release* de **Coleção de Inutilidades**: Geralda foi construída em 1993 pelo compositor Tato Taborde, em parceria com Alexandre Boratto, para servir de acompanhamento à obra *Canções de Musgo e Pó*, escrita pelo compositor sobre poemas de Manoel de Barros. Desde então, como um ser vivo, Geralda tem evoluído a partir das necessidades dos diferentes projetos em que tem sido utilizada. Instrumentos são acrescentados, retirados, amplificados, processados, desconstruídos, fragmentados, em um processo dinâmico. Geralda conta com fontes sonoras diferentes, entre acústicas, eletro-acústicas e eletrônicas. Todas essas fontes são microfônicas e podem ser gravadas em tempo real por um gerador de loops desenvolvido pelo engenheiro suíço Matthias Grob.

O Multiplicidade apresenta, nesta 5ª f. dia 2 de agosto, o grupo mineiro Uakti + MultiLab.

Site do Multiplicidade [*link* para este site]. [Os negritos e itálicos são da colunista].⁴⁴³

Assim, na Internet, a difusão da arte ganha atrativos até então tecnologicamente inviáveis para o jornal impresso ou televisivo. O texto escrito é ilustrado com uma imagem audiovisual e, em alguns momentos, se abre à hipertextualidade – o que faz, inclusive, com que, eventualmente, não leiamos o texto original na íntegra; somos atraídos por uma saída, começamos a navegar por outros espaços e nunca mais voltamos ao texto original. Além disso, como o espaço, no ambiente virtual da rede, é infinitamente menos limitado que o espaço dos impressos, na mesma coluna, que é semanal, podemos aceder às edições passadas. A “folha” do jornal *on line* é muito comprida, parece não ter fim. Vale a pena transcrever, até mesmo para irmos documentando o que é noticiado como arte e tecnologia, a seqüência da mesma coluna de Liana Brazil.

24/07: Vídeo-Instalação: Animalia

A vídeo-instalação de **Gabe Barcia-Colombo** é um **grupo de pessoas-miniatura** presas em garrafas. Quando você se aproxima, elas **reagem à sua presença de diferentes maneiras**. As pessoas são projetadas em garrafas translúcidas.

São uma variedade de humanos. Quando você se aproxima, alguns têm medo, outros pedem ajuda. Quando você se afasta, eles voltam à suas posições de relaxamento dentro das garrafas! Eles respondem à sua presença. É uma coleção de pessoas, e suas diferenças estão nas reações. Então, a instalação está “esperando” o visitante para acontecer. Ela **só acontece na presença do espectador**:

Além da interatividade, o que chama a atenção é a **simplicidade** da imagem, que é impactante. Apenas um pedaço de papel colocado dentro da garrafa “captura” a imagem do projetor. As garrafas são de diferentes tamanhos e estão em diferentes níveis, o que faz a instalação parecer composta de várias projeções, apesar de usar apenas uma. É o volume das garrafas que **“divide” a imagem projetada**.

⁴⁴³ BRAZIL, Liana. Multiplicidade: coleção de inutilidades. *JB Online*, seção Ciência e tecnologia, coluna Arte e tecnologia. Disponível em <<http://jbonline.terra.com.br>>. Acesso em 31 julho 2007.

Apesar do nome infeliz, "animalia chordata" tem uma estética incrível, lembra as vídeo-instalações mais diretas, do começo da vídeo-arte. A **interatividade** é um bônus, uma bela surpresa quando chegamos perto. Site da instalação [link].⁴⁴⁴

Embora haja teor jornalístico, é inegável o caráter publicitário das matérias. Quase sempre há menção a uma instituição ou empresa que apóia ou mesmo abriga o evento. Não podemos afirmar categoricamente que seja o caso de *merchandising* puro, mas fica a dúvida. Por outro lado, isso torna clara a relação de estreita dependência que a arte estabelece com a indústria. Há arte, hoje em dia, que não seja industrial? Mesmo quando ela não é feita com alta tecnologia, ou seja, quando ela pode ser considerada artesanal ou manual, ela depende da indústria – nesse caso, da indústria da comunicação ou da indústria cultural – para existir na atualidade, para estar no mundo, conquistar seu público, ocupar os espaços, ser vista, ser comentada, ser comprada, colecionada ou trocada. Até que ponto a arte está sendo difundida, até que ponto ela funciona como chamariz para a difusão de produtos afins? Na mesma coluna de Liana Brazil, junto às matérias acima transcritas há a seguinte coluna lateral:

Telão Multimídia.

Encontre aqui sites exclusivos de locação e venda de telões
www.cliqueagora.com.br

Telas Nardelli

Telas de projeção p/ apresentações e home theater. Vários modelos.
www.telasnardelli.com.br

Mist. e Proj. ANVI

Mituradores e projetores ANVI Qualidade, economia p/ sua obra
www.anvi.com.br

Lobasaes Sound & Vision

Projetores multimídia, home theater telas de projeção e acessórios.
www.lobasaes.com.br

Seja Revendedor Simple

Suportes para Projetor, Plasma/ LCD Contate-nos: 011 3461-4377.
eshops.mercadolivre.com.br/s⁴⁴⁵

Isso, no entanto, não é muito diferente do que acontece nos demais meios de comunicação. No jornal impresso, vemos com frequência uma matéria jornalística ser rodeada por anúncios publicitários oferecendo produtos relacionados ao assunto daquela matéria. Na televisão igualmente. O que é novidade, no caso da Internet, é a hipertextualidade desses anúncios, que pode desviar por completo o leitor da matéria, levando-o a comprar, às vezes imediatamente, com alguns cliques, o produto anunciado.

⁴⁴⁴ *Idem.*

⁴⁴⁵ *JB Online*, seção Ciência e tecnologia, coluna Arte e tecnologia. Disponível em <<http://jbonline.terra.com.br>>. Acesso em 31 julho 2007.

Nesse contexto, assistimos à seguinte transformação: a obra de arte, originalmente objeto de uso, uma vez anunciada ou noticiada, passa a funcionar como objeto de troca, e, ao ser usada como chamariz para vender outros objetos industriais, torna-se mera ponte; perde sua objetualidade, mesmo enquanto objeto virtual. Com isso, para o internauta “fisgado”, ou para o grande público dos demais meios de comunicação, a obra de arte deixa de ser desejada, seja como objeto de uso, de *fruição*, seja como objeto de troca para fins de comercialização. O que de fato é desejado é o produto. O público é levado a desejar objetos, idéias, atitudes, espaços, etc, que são anunciados junto às obras, mas não as obras.

Público receberá câmeras para filmar show do Uakti no Oi Futuro

Agência JB

RIO - Nesta quinta-feira, dia 02, o grupo instrumental Uakti faz apresentação no Oi Futuro, no Flamengo, dentro da série Multiplicidades. O show terá total interação com o público, que receberá câmeras para documentar o espetáculo.

Formada por Marco Antônio Guimarães (cordas), Paulo Sérgio dos Santos e Décio de Souza Ramos (percussões), e Artur Andrés (sopros), a oficina instrumental Uakti trabalha com técnicas composicionais contemporâneas alta complexidade ao mesmo tempo em que sua sonoridade apresenta forte caráter primitivo.

O grupo resgata ritmos regionais brasileiros tocando instrumentos customizados, como xilofones de vidro, tubos de pvc conectados e amplificados, marimbas e outros. O espetáculo será documentado de forma interativa, com microcâmeras inseridas nos instrumentos que ficarão nas mãos da platéia.

O Uakti já trabalhou com Milton Nascimento, Ney Matogrosso, Maria Bethânia, Zélia Duncan e o Grupo Corpo, de dança contemporânea. Turnês internacionais são uma constante. Em destaque a performance ao lado do compositor minimalista Philip Glass na Olimpíada de Atenas, em 2004. O show terá projeções visuais coordenadas pelos artistas visuais Batman Zavareze e Fabio Ghivelder.⁴⁴⁶

Quando lemos a matéria acima, somos levados simultaneamente a querer a música tocada ao vivo pelo grupo Uakiti, isto é, a *fruir* o evento artístico no Oi Futuro, a comprar o CD do grupo e a “ganhar” a câmera de vídeo. Tudo isso se soma à sensação de estar participando de algo inédito e inaugural: uma maneira tecnologicamente interativa de assistir a um espetáculo. Somos levados a desejar tudo isso. Objetivamente, o que aparece nas estatísticas e move efetivamente a indústria, é o desejo realizado na compra do CD e na venda de bilhetes, levando o público à aquisição “gratuita” de um objeto industrializado, que em nenhum momento se coloca como obra de arte. A *fruição* do espetáculo cada um vive a seu modo, subjetivamente. Não há

⁴⁴⁶ *Idem.*

como contabilizá-la.

Um outro exemplo deste tipo de difusão da arte, que acaba sendo usada para a venda de produtos ligados à realização de imagem é o que se segue. Trata-se do trabalho do grupo francês *Trafik*, que teve (em agosto de 2007) sua arte multimídia difundida em uma janela de destaque no *site* do *Quick Time* – programa computacional para visualização e edição de vídeo digital. Nesta janela era exibido um pequeno vídeo sobre o grupo, seus integrantes, a divisão do trabalho no escritório, sua proposta artística e, é claro, o papel fundamental dos computadores Machintosh na realização daquele tipo de arte. O pequeno texto abaixo, apresentado junto ao vídeo, fornecia as informações básicas para o conhecimento do grupo, introduzindo algumas imagens de instalações e exposições já realizadas.

Nome: Trafik. **Localidade:** Lyon, France. **Fundado em:** 1997. **Design gráfico:** Damien Gautier, Pierre Rodière, Julien Sappa, Lionel Michée. **Desenvolvimento multimídia:** Joël Rodière. **Website:** www.lavitrinedetrafik.fr

Arte do Código

Combinando as artes do *design* e da programação, o estúdio francês de criação *Trafik* projeta artes visuais dinâmicas e ambientes interativos, construindo programas personalizados necessários para realizá-los. Ao criar exposições, cenografia e outros projetos multimídia para clientes institucionais, culturais e industriais, os cinco artistas gráficos e o programador do grupo *Trafik* extraem o máximo de seus Macs, usando programas especiais criados em *Xcode* em combinação com outros programas criativos, como ferramentas básicas de *design*. Embora o trabalho deles reflita o *design* gráfico clássico em novas mídias, eles receberam atenção especial por assinarem trabalhos interativos. Para seu Cubo Sonoro, uma enorme caixa de tela iluminada mostrada recentemente no centro de arte contemporânea *La Ferme du Buisson*, em Paris, eles desenvolveram um programa interativo que reage ao som. Neste e noutros projetos, os *designers* e programadores do Trafik intitularam-se unicamente como “artistas da programação”.⁴⁴⁷

O que importa aqui sublinhar é que uma modalidade de arte se apresenta associada à fabricação de computadores e programas altamente sofisticados, que a tornam possível. Não é a arte do *Trafik* que o indivíduo é levado a querer – ele já tem uma cópia na tela do computador. O público é levado a desejar o computador, o programa computacional e a tecnologia necessária para criar coisas semelhantes. A arte e o artista ficam em segundo plano, deixando a seguinte imagem: o artista é aquele que

⁴⁴⁷ Matéria disponível na janela Apple Quick Time, que abre quando abrimos o programa. Seu conteúdo não corresponde ao do *site* <<http://www.apple.com/quicktime>>. Não sabemos onde localizar esse conteúdo na internet. O acesso foi feito em: 20 agosto 2007.

consegue extrair o máximo da máquina. Tal imagem, apoiada no enaltecimento da tecnologia, ajuda a vender a máquina.

A indústria, ao difundir a arte, difunde seus produtos, mas cada novo produto deve corresponder a uma *nova arte*. Esta deve ser logo esquecida para dar lugar, no momento seguinte, a outra, mais interessante para as finalidades industriais em questão. Em parte por isso temos na atualidade a sensação de que a arte está sempre se renovando; na verdade ela apenas assume a forma da atualidade.

7.6. Fruição: existência e essência da arte na atualidade

Dois traços irão caracterizar a arte na atualidade, a convivência das diversas modalidades e noções adquiridas ao longo do tempo e a sua constante renovação. A arte pode assumir o estilo barroco, romântico, moderno, tecnológico, gótico, clássico, realista, etc., e o artista pode manifestar o conceito que embasa sua realização artística, tudo isso graças aos meios de comunicação, onde se dá a confluência e a incessante atualização da arte.

Socialmente, a arte não só existe na atualidade como nunca antes tivemos tanta certeza de sua existência. Ela está aí em toda parte, de múltiplas formas: nos jornais impressos, no rádio, na televisão, nos editais do Ministério da Cultura, nos programas governamentais, nas revistas especializadas, nos portais de pintores, de músicos, de escultores, de instituições e de grandes empresas, nas entrevistas com artistas, nos festivais, nos prêmios, nos salões, nas bienais, nos concursos, nos encontros de arte-pesquisadores, no mercado de arte, nas exposições em grandes centros culturais ou em pequenas galerias, na indústria cultural. Mas, individualmente, como se dá a abertura real do sujeito à *fruição* da arte? O que a obra de arte pode lhe proporcionar como experiência única de beleza e de crítica?

A *fruição* é, sem dúvida, a mais problemática das dimensões da arte. A *reflexão* foi a primeira a sentir o efeito dos meios – vimos como a escrita, já na Antigüidade, e depois o livro impresso, na era moderna, alteraram a atitude do homem ante a arte. As rupturas provocadas então pela reflexão sistemática, escrita e publicada, repercutiram significativamente no universo da *realização*, a ponto de multiplicar as formas possíveis para a arte, disponibilizando novos meios de criação, novas técnicas e até novas atitudes (e gestos), inauguradas pelas vanguardas do início do século XX. O mesmo aconteceu

com a dimensão da *difusão* da arte, que assumiu a pluralidade formal liberada pela reflexão e pela realização artísticas. Porém, como se verifica a ação dos meios na dimensão da *fruição*? Para onde convergem a *reflexão*, a *realização* e a *difusão* da arte? Não seria, justamente, na essência da *fruição* que a ação dos meios se faz sentir mais nitidamente?

A partir do momento em que os meios de comunicação se interpuseram entre o artista e o público, a fruição direta ou presencial tornou-se necessariamente menos freqüente que a fruição mediatizada. Habituo-nos a esta última; habituamo-nos a fruir a arte através dos meios de comunicação e processos industriais. Habituo-nos a nos informar, através desses meios, sobre a arte que vamos fruir. Quem sai de casa para ir ao teatro sem antes ler no jornal a sinopse da peça, o elenco, a crítica? Quem vai ao teatro às cegas, por pura necessidade de estar em contato com a arte teatral, qualquer que seja ela? No entanto, muitos vão ao teatro mesmo sem gostar muito de teatro, porque viram um pedaço da peça no telejornal local e ficaram curiosos, acharam engraçado, ou ainda porque os amigos estão indo, é um programa cultural.

Mais que influenciar nossa decisão de ir a essa ou aquela peça, a comprar esse CD e não outro, a assistir a esse filme e não àquele, os meios de comunicação influenciam a experiência estética mesmo quando estamos diretamente em contato com a obra. Eles transformam em discurso uma experiência *aesthetica*, que é da ordem do incomunicável (a arte e a beleza). Essa experiência influenciada vai, por sua vez, gerar novas informações que podem interessar e realimentar a indústria, pois se traduzem em dados concretos: um artigo, uma crítica ou uma polêmica que ocupa por certo tempo as páginas do jornal ou das revistas; um aumento das vendas de um determinado CD; bilheteria esgotada para o próximo espetáculo etc.

Isso não quer dizer que a experiência direta, essencial à arte, não exista em absoluto. Ela não deixa de existir porque não é sentida pelo grande público, ou porque não é apropriada pela indústria. Afirmar que ela não existe (e ponto) é não ver com clareza a situação. A *fruição estética* provavelmente existe, mas ela não pode ser contabilizada, já que não vira dado, mas um híbrido de sensação e discurso (pelo na atualidade). O que vira número é a freqüentação dos espaços destinados à arte e o consumo dos produtos direta ou indiretamente ligados a ela.

De todo modo, cabe ainda destacar como a proposta de uma *fruição* mais

participativa e menos contemplativa vem se realizando.

Em níveis diferentes, os espectadores sempre foram instados a interagir com as obras de arte, seja ela uma música, um livro, um quadro, uma peça de teatro ou um filme. Agora o que dizer de uma criação que não só sugere que o público participe, como o transporta para dentro da própria obra? Pois essa é uma das características mais instigantes de alguns dos trabalhos reunidos no Festival Internacional de Linguagem Eletrônica, o *File*, que ocupa o Centro Cultural Fiesp a partir de hoje (para convidados e amanhã para o público). Como nas anteriores, a sétima edição do evento traz uma profusão de produções, com mais de 200 artistas mostrando criações em diversas áreas da arte digital, entre elas, *net art*, animações, *games*, filmes interativos e robótica, além de *performances* realizadas no *File Hipersônica*.⁴⁴⁸

A reportagem sobre o *File*, exibida pelo *Jornal Nacional* no mesmo dia (14 de agosto de 2007) mostrava um *pout pourri* do Festival, misturando à vontade as noções de linguagem, arte e entretenimento. “Coisas” interessantes, sem dúvida, foram mostradas, destacando o caráter interativo das obras e instalações, mas porque estavam chamando aquilo, ora de arte, ora de linguagem, ora de cultura, ninguém sabe. O importante era que as pessoas ficassem sabendo do evento, prestigiassem e saíssem de lá com a sensação de ter experimentado algo novo, hiper moderno e *high tech* – valores da atualidade. A participação do público, de acordo com as imagens mostradas na televisão, foi intensa. Contudo a *fruição estética* também teria sido? O que é participar e interagir *esteticamente* com uma obra ou com uma forma de linguagem em um centro cultural? Será que é o lugar onde tudo isso acontece que dá ao evento o caráter de Festival? Não estaríamos em uma feira? E por que não se trataria de uma feira de ciências? São questões que ficam no ar e são abafadas porque a maneira encontrada pelos meios para falar e mostrar o evento é de fato muito mais interessante que mostrar ou abrir espaço para discussão dessas e de outras questões.

Poderíamos nos prolongar na listagem de propostas artísticas como as apresentadas nesse Festival. No entanto, basta retermos que a *fruição participativa* é de fato a tendência preponderante na arte da atualidade, assim como o são a *reflexão crítica*, a *realização com múltiplas técnicas, temas e métodos* e a *difusão alternativa ou independente* (da indústria cultural). Ainda assim, devido à confusão observada em torno da noção de arte – ora tratada por linguagem, ora por cultura –, tanto por parte dos profissionais de comunicação, como por parte de muitos artistas contemporâneos e,

⁴⁴⁸ SILVA, Adriana Ferreira. Arte eletrônica é tema de festival em São Paulo. *Folha Online*, seção Publicidade. Disponível em <<http://www.folha.com.br>>. Acesso em: 14 agosto 2007.

conseqüentemente, por parte da sociedade, cabe ainda esclarecer algo a respeito da arte na atualidade. Quem é o artista?

7.7. O artista e os meios de comunicação

Se os meios de comunicação representam muito mais que novas possibilidades de reflexão, realização, difusão e fruição para a arte, se eles representam realmente o pano de fundo onde se dá a confluência das múltiplas modalidades de arte (traço típico da atualidade) e de onde se destaca nossa noção de arte, então o artista na atualidade pode ser definido como o indivíduo que, graças a um cultivo particular da sensibilidade, se torna um editor da experiência coletiva – editor no sentido de fino selecionador.

Isso não quer dizer que outros tipos de artista tenham deixado de existir, mas que o artista na atualidade tende mais à seleção, à edição, à montagem, que à criação original propriamente dita. Ou esta é sua originalidade. Seu ato criativo consiste em escolher e filtrar dados, possibilidades e acontecimentos oferecidos pelos meios impressos e eletrônicos e pelas novas tecnologias de comunicação; filtrar igualmente as inquietações, manifestações e expressões que constituem a atualidade a fim de editar a experiência coletiva e, assim, criar imagens dela e para ela. Não quer dizer que o artista-editor seja mais evoluído que outros tipos. São concepções diferentes: um é artista instrumental, enquanto o outro é maquinal, em toda densidade que os termos comportam. Não importa saber qual desses tipos é mais numeroso, o segundo tem mais facilidade para ocupar a cena pública, tanto no espaço mediático quanto no espaço concreto-físico – praças, museus, parques, galerias, bienais, centros culturais. O artista-editor é, portanto, mais visível.

Para ilustrar esse artista-editor vamos nos concentrar em uma modalidade que representa muito bem aquela desse nosso tempo, com suas particularidades, suas angústias e seu caráter de entretenimento, diversão e ludicidade: a arte tecnológica. O que muitos adeptos dessa modalidade fazem questão de frisar é a interatividade que suas obras permitem. Muitos deles talvez cheguem a considerar um absurdo um quadro acabado. O papel do pintor seria criar uma obra que se apresentasse como um campo de possibilidades, onde o espectador/interator faria escolhas, movimentando o *mouse* para a direita ou para a esquerda, para cima ou para baixo, clicando um tele-comando de um jeito ou de outro, e se deleitando com os efeitos inesperados (durante um certo tempo,

pois o sistema começa a se repetir) dos seus gestos na tela. O artista aqui é editor da experiência coletiva – qual seja, a de jogar com tele-comandos e olhar para uma imagem computacional num monitor. Subvertendo o uso original e corriqueiro dos equipamentos tecnológicos, feitos para jogar ou mudar de canal, o artista configura um campo de possibilidades de escolhas cromático-formais para o fruidor. Filtrando os usos e finalidades de certas tecnologias existentes, comuns, usadas por uma coletividade, o artista monta algo novo e original.

Ainda no campo da arte eletrônica, temos o caso dos DJs e VJs, artistas que se situam na confluência da arte e do entretenimento. Fazendo música original com fragmentos e alterações de músicas já existentes, os DJs encarnam perfeitamente o tipo de artista aqui descrito: o editor/montador. O mesmo acontece com o VJ, que edita, tanto fragmentos de filmes, programas de televisão ou vídeo, quanto cenas captadas no ambiente em que se encontra. Desse ponto de vista, o fotógrafo, quer trabalhe com tecnologia digital ou com analógica, já fazia e faz o mesmo: seleciona, edita, monta... cria uma realidade artística a partir de fragmentos de tempo e de espaço de uma realidade partilhada, comum – o momento e o ambiente onde ele se encontra. Temos também a técnica da colagem, onde o artista igualmente escolhe, seleciona, recorta e monta algo novo a partir de fotos, palavras, panos, papéis, objetos e restos já existentes. Finalmente, como ícone, protótipo e precursor desse artista-editor, típico da atualidade, temos Marcel Duchamp, que recorrendo ao universo dos artefatos industriais, coloca em jogo o célebre urinol selecionado para desestabilizar de vez a concepção clássica de arte e liberar a experiência coletiva para o estético.

A ação conjunta dos meios de comunicação se reflete na nova concepção de arte que vivenciamos na atualidade. Ela pode ser sentida na ampliação e multiplicação dos significados dessa arte e no ambiente sócio-cultural que propiciou a arte de Duchamp. É esta concepção de arte que nos permite ver o artista como alguém que cultiva a própria sensibilidade a fim de se tornar uma espécie de editor ou montador da experiência coletiva, percebida e vivenciada através dos meios de comunicação. Ela nos permite, igualmente, nos aproximarmos da arte, nos vemos como artistas, seja pelo material *reflexivo* (informacional, crítico, historiográfico, teórico-técnico), seja pelos meios de *realização*, variados e disponíveis, seja pelas possibilidades de *difusão* da arte,

acessíveis à sociedade como um todo. No entanto, fica em suspenso, como um verdadeiro obstáculo, significativo e real à materialização dessa nova concepção de arte, o aspecto da *fruição*. Esse, ligado à educação da sensibilidade, requereria um longo e lento trabalho.

Ao mesmo tempo, para entender a arte da atualidade, o público precisa do texto de um especialista (o jornalista, o crítico, o curador da exposição, o apresentador do catálogo, o artista, etc). O indivíduo precisa de uma forma de comunicação tradicional que o informe sobre aquilo que ele não é capaz de “enxergar com seus próprios olhos”, de alcançar com sua sensibilidade.

Daí a sensação de que há um enorme ponto de interrogação sobre o que é realmente a arte, do que ela realmente fala ou o que ela realmente mostra, qual a sua real necessidade e para quem ela é feita. Essas indagações se dirigem respectivamente às quatro dimensões de análise aqui adotadas. Caberia ao teórico *refletir* sobre o problema da essência (o quê da arte). Caberia ao *realizador* investigar como dar forma a essa essência. Caberia à *difusão* encontrar o que dizer a *toda gente*, à massa, à sociedade, sobre tal e tal obra, tal livro, tal autor. E caberia, finalmente, ao *fruidor*, a quem consome livros e frequenta filmes, espetáculos ou exposições, julgar tudo isso, traçar a tênue linha que separa a arte da indústria cultural; perguntar-se sobre o significado disso tudo, dar sua interpretação, desvendar o valor pessoal e social da arte. Caberia ao fruidor fazer a conexão entre a obra e ele mesmo – conexão, essa, que ninguém pode fazer por ele e que se encontra, ora dificultada, ora facilitada pela mediação tecnológica.

Um último traço da arte na atualidade deve ser assinalado: pode haver uma confusão generalizada entre *arte* e *comunicação*. A comunicação pode de tal modo se sobrepor à arte que desta só reste o nome. Esse problema é engendrado pelo próprio processo aqui estudado, processo que foi paulatinamente sobrepondo o texto à obra, as palavras à imagem e o intelectual ao artista.

Tomemos por exemplo a arte conceitual, que desmaterializa a obra de arte em prol do discurso sobre ela.

Seth Siegelau, um antigo *marchand* que agora funciona como um *curator-at-large* e foi o primeiro organizador de exposições a se “especializar” nessa

área da arte recente [a arte conceitual], realizou muitas mostras coletivas que não existiram em nenhum lugar (além do catálogo).⁴⁴⁹

A proposta do grupo inglês Arte & Linguagem (*Art&Language*, no original), que nos anos 60 estabeleceu os princípios da arte conceitual é desenvolver trabalhos artísticos que fiquem no plano do texto e da imaginação, que não cheguem a se concretizar em obras de arte, que sejam mesmo impossíveis de existirem fisicamente. A obra existe e consiste na declaração que o artista faz dela. Neste sentido não se distingue do plano da comunicação.

O conceito de usar a “declaração” como uma técnica para fazer arte foi usado por Terry Atkinson e Michel Baldwin para os propósitos do Air conditioning show e Air show, formulados em 1967. Por exemplo, o princípio básico do Air show foi uma série de afirmações referentes ao uso teórico de uma coluna de ar comprimido a base de 1,6km² de uma distância não especificada na dimensão vertical. Nenhum quilômetro quadrado da superfície da Terra foi especificado. O conceito não requeria essa localização particularizada. Uma citação de algumas notas preliminares do Air show talvez sirva para elucidar o conceito: “Uma objeção persistente que até aqui não foi mencionada é a de que os Air shows etc não são nada mais do que entidades fictícias (uma vez que não parece importar se isso é que eles são), enquanto a pintura, a escultura etc são coisas reais – entidades concretas, oferecendo experiências concretas e atuais.”⁴⁵⁰

A resposta à objeção formulada consiste em uma especulação teórica sobre o problema. A teorização torna-se o outro viés de desenvolvimento desse tipo de arte que deliberadamente se confunde com a comunicação/declaração – uma arte que se realiza em textos e que ambiciona o conceito ou a idéia; uma arte que não mais se dirige à matéria.

O problema do conceito (e de boa parte da arte que se fundamenta exclusivamente em conceitos) é que ele pode ser facilmente dominado do ponto de vista formal – basta ter uma certa dose de inteligência e de imaginação e ter freqüentado boas escolas para escrever um discurso convincente – mas é dificilmente dominado no seu conteúdo – sustentar uma idéia, um discurso, uma argumentação, fazê-la passar pela prova da razão, é bem mais difícil que escrevê-la. Por isso, talvez, Jean Paul-Sartre, grande pensador, não ousasse falar em *conceitos* e preferisse trabalhar com o termo *noções* – construções mentais mais flexíveis.⁴⁵¹

⁴⁴⁹ *Idem*, p. 232.

⁴⁵⁰ ART&LANGUAGE. Arte-linguagem. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs), *op. cit.* p. 242.

⁴⁵¹ MENDONÇA, Cristina Diniz. Sartre, uma filosofia de situações. *Revista Mente, Cérebro & Filosofia*, São Paulo, n. 5, p. 25-33, ago. 2007.

Enfim, como vimos, a comunicação das reflexões do artista começou como um meio dele ir esclarecendo para si mesmo e para seus próximos suas descobertas, razões e descaminhos. Tal comunicação conheceu depois a necessidade de afirmar certos valores, combater outros e conquistar um espaço para a arte. Com a emergência da atualidade mediática, não se trataria mais da comunicação de obras pré-existentes, ou de uma reflexão preparatória, explicativa, crítica e combativa, como anteriormente, mas de uma reflexão interna e sobreposta a arte, que quer se fazer valer enquanto *reflexão-realização*, mas que de fato se consubstancializa na forma de sua *difusão*. No final dessa curta trajetória de uma arte *em metamorfose*, a comunicação da arte pode se tornar a finalidade do fazer artístico, sua justificativa e razão de ser.

Conclusão

Talvez ninguém duvide, hoje, que a arte exista, temos instituições sociais que nos dão garantia disso: há exposições, revistas, livros e filmes de arte. Ninguém sabe porém ao certo o que ela é, se ela é realmente o que se apresenta como tal, cada hora assumindo uma aparência: obras, exposições, performances, bienais, festivais de cinema, etc. Ou a arte é alguma outra coisa? A ninguém interessa, tampouco, uma resposta fechada, uma conclusão definitiva.

O artista que veio se intelectualizando – de modo mais intenso a partir do contato estreito com os meios de comunicação verificado desde os fins do século XIX – é o artista que não apenas *realiza* obras de arte, mas que *reflete* e teoriza sobre suas realizações, sobre a (nova) Arte, sobre a sociedade e sobre diversas outras questões, ora de modo filosófico, ora de modo científico, ora misticamente, ora como poeta, ora envolvido com problemas circunstanciais, mas sempre engajado. Em todo caso, reflete mediaticamente, isto é, reflete *nos e para os* meios de comunicação dos quais se utiliza: escreve panfletos e manifestos, publica livros de cartas, memórias, aforismos, teorias, dá entrevistas, protagoniza documentários sobre sua vida e arte, realiza obras *ao vivo* para as câmeras, debate publicamente com outros a questão da arte, dos papéis da pintura, das técnicas artísticas que emprega e desenvolve, explora de maneira inusitada as tecnologias de comunicação (rádio, televisão, computador), etc. Com suas *reflexões*, apoiadas ou não em *realizações*, o artista-intelectual ocupa um lugar público para a *difusão* da arte: o lugar dos meios de comunicação.

O processo de intelectualização do artista não se dá de repente, tem uma longa história, que começa na Renascença e é marcada, mais tarde, de modo decisivo, pela invenção da fotografia, em 1839. O advento dessa tecnologia sinaliza uma mudança significativa: uma técnica longamente aprimorada pelo indivíduo se transforma em uma tecnologia rapidamente assimilada pela sociedade. Tal técnica é a perspectiva e tal tecnologia é a fotografia industrializada. É como se um mito desmoronasse: no momento em que fazer imagens de aspecto tridimensional em uma superfície plana deixa de ser um enigma (conhecido por poucos) e vira coisa à toa, que qualquer um pode fazer, a arte deixa de ser confundida com uma técnica européia de representação

visual e passa a ser construída pelos próprios artistas como um conceito mais amplo, complexo e unificador de experiências distintas.

O artista tem que explicar, então, o que ele faz; tem que dizer no quê a imagem que ele fabrica difere da imagem fabricada por qualquer pessoa munida de uma câmera fotográfica. Ou seja, o artista tem que refletir sobre seu conceito de arte e expressá-lo em palavras, tem que se intelectualizar, responder à Crítica (representante dos não-especialistas – o grande público) e criar Teorias (para seus pares e para os especialistas em arte – estetas, historiadores e teóricos). Os artistas passam, assim, desde os fins do século XIX até os dias de hoje, a proclamar e discutir intensamente seus conceitos de arte; e o fazem nos meios de comunicação. São estes, portanto, que legitimam a nova arte, idealizada, escrita e comentada (bem como criticada e interpretada) pelos próprios artistas. São os meios que fazem a ponte entre artistas-intelectuais e a sociedade de massa. É a força mediática que institui a nova arte, avessa desde o início às velhas instituições – museus, galerias, molduras, academias, regras de estilo de outras épocas.

Nesse processo, merece ser destacada a emergência de vários sentidos e conceitos de arte (arte dadaísta, arte surrealista, arte neoplasticista, arte suprematista, etc). Contudo, para além dessa diversidade, a arte aparece com inédita nitidez, como unidade⁴⁵², como um conceito acima das diferentes formas de expressão – escultura, pintura, poesia, desenho gráfico, arquitetura, dança, teatro, cinema. Esse conceito unificador decorre da discussão gerada pelo aparecimento da fotografia, que simplifica a realização de imagens. Mas por onde passa a fronteira que separa a imagem fotográfica da arte? Isso leva a sociedade a falar e discutir a arte como nunca jamais o fez. Os protagonistas deste debate são justamente os pintores europeus, que aos poucos vão rompendo com a rigidez acadêmica, ridicularizada pela simplicidade da fotografia, e propondo novas visões⁴⁵³, propiciadas pelo novo sistema de circulação de informações, que emergia à época.

Paralela à Estética, disciplina voltada ao Belo e à Arte, normalmente restrita aos círculos acadêmicos, começa a surgir uma outra estética e um outro *corpus* teórico, indisciplinados, onde a arte e a beleza são abertamente postas em questão. Isso se dá quando a comunicação dos pintores extrapola os limites da intimidade e torna-se

⁴⁵² Aparece como unidade para a sociedade, para o grande público, posto que nos círculos acadêmicos há tempos a filosofia já tratava da arte como unidade, além da diversidade das formas ou gêneros artísticos.

⁴⁵³ São de fato visões, mais que conceitos propriamente ditos ou idéias bem definidas de arte.

pública. O pintor, antes necessariamente um acadêmico, vai situar sua especialidade para além de uma técnica que exige longo preparo (a perspectiva). Ele incorpora a reflexão e teorização de seu fazer artístico, bem como a discussão de assuntos diversos. À desobrigação do aprimoramento técnico, segue-se a obrigação de uma formulação teórica convincente, de um discurso complexo que defenda uma realização artística relativamente simples, mas pouco habitual. Sem se colocarem como estetas, os artistas refletem sobre o belo e a arte, escrevem sobre isso, publicam seus textos. Desse modo, a reflexão/teorização, inicialmente íntima, ganha a esfera do debate público, através dos meios de comunicação impressos e, mais tarde, eletrônicos, instituindo uma noção genérica de arte e de beleza, uma espécie de *estética popular*. Pela mediação tecnológica da imprensa, do cinema, do rádio, da televisão, da internet, a discussão sobre a arte definitivamente sai do círculo privado e dos meios acadêmicos (especializados) para entrar na esfera pública e social.

A diferença dessa teorização mediatizada e a discussão propriamente Estética consiste em que esta última busca, desde sempre, a verdade do seu objeto de estudo (por isso a observância da disciplina, o respeito às normas, o aprendizado com as tradições, o risco mensurado), enquanto aquela, mesmo que se coloque a questão da verdade, do método, das regras, das exceções e dos erros gloriosos, o faz de maneira não sistemática, ora como se estivesse “pensando em voz alta” (como nas *reflexões* vanguardistas), ora como numa guerra ou jogo passageiro, o qual se tenta vencer (como nos *manifestos*).

A reflexão artístico-científica marca o primeiro período do contato dos artistas com os meios de comunicação. Quando o meio principal era a carta, ainda no final do século XIX, a reflexão do artista visava gerar conhecimento. Os textos deixam claro que seus autores se serviam da escrita para pensar profundamente sua prática, buscando sistematizar um pouco as experiências realizadas e suas conclusões: as verdades às quais suas artes levavam. Vale lembrar que o artista nessa época é uma espécie de cientista: pintar é estudar a natureza a fim de traduzi-la verazmente, cultivando-se, educando os sentidos e desenvolvendo habilidades manuais finas, específicas. Mais tarde um pouco, já no começo do século XX, os artistas escrevem livros, artigos e ensaios em busca de uma verdade próxima daquela da religião ou da ciência: mesmo tendo ampliado a noção de natureza para além da realidade sensível e legitimado o reino

da abstração, os pintores estabelecem seus paradigmas a partir de práticas refletidas, teorizadas e escritas de modo a convencerem a si mesmos e a outros (o leitor, o público, os colegas). Os argumentos são bem construídos e costurados, formando um texto coeso, lógico ou poético, que quer durar eternamente ou até ser destruído por idéias mais fortes. Com isso, liberam e constroem paulatinamente um domínio autônomo: a arte.

Diversas formas de arte passam a disputar o espaço público e a projeção que cada qual vai adquirir na atualidade será desigual, pois dependerá do discurso que a sustenta. A comunicação dos próprios artistas sobre sua reflexão e compreensão da arte – seus escritos, práticas teorizadas, entrevistas, manifestos – ganha, por isso, importância ímpar: é pela comunicação que o artista chegará ao grande público. Tal comunicação vai elucidar o sentido das realizações artísticas. O fácil acesso, tanto do indivíduo quanto da sociedade, à difusão da arte – difusão alternativa ou através de veículos de comunicação bem instituídos – faz com que uma variedade de obras e eventos seja amplamente vivenciada. Por fim, a familiaridade do grande público com as realizações artísticas aponta para uma abertura a diferentes propostas de fruição da obra de arte, cada vez mais dependente de uma explicação textual.

A mediatização da arte pode ser apreendida, portanto, nas quatro dimensões de análise empregadas ao longo desta pesquisa. No plano da *reflexão*, a arte vai ser objeto de constante questionamento dos diversos agentes sociais (artistas, críticos, historiadores e público): O que é a arte? Por que isso não pode ser arte? Por que não se pode fazer arte assim? Por que não se pode fazer arte aqui ou ali? Por que tal indivíduo é artista? O que faz o artista? No plano da *realização*, a obra prolonga concretamente tais reflexões e se torna um lugar de crítica: na atualidade, a obra de arte é mais provocativa que bela; pelo impacto do inusitado (ou simplesmente pelo choque), mais do que nos emocionar, a obra pretende nos levar a pensar sobre um determinado problema. No plano da *difusão*, a arte estabelece com a indústria cultural uma relação de dependência mútua: artistas e obras de arte precisam do arcabouço industrial para alcançar certo reconhecimento social, enquanto empresas, governos e indústrias precisam de artistas e obras para aumentar as vendas e aquecer o mercado. Finalmente, no plano da *fruição*, a arte se coloca como uma experiência cada vez mais participativa:

a obra é enigmática e incompleta, solicitando uma interação (intelectual e/ou motora) do público.

O artista, por sua vez, tendo se intelectualizado, preocupa-se com a questão da cultura e envolve-se com os problemas do mundo, tornando-se editor de experiências individuais e coletivas. Daí a possibilidade de novos tipos de realização artística, como colagens, citações, montagens de fragmentos de outras realizações, enfim, de objetos que considere estéticos ou significativos. Ao aprimoramento de habilidades manuais específicas, típico do artista acadêmico, o artista da atualidade sobrepõe o cultivo de si mesmo e de sua sensibilidade, capaz de dar forma à massa de informações que lhe chega constantemente pelos meios de comunicação. Ele serve muitas vezes de guia ou ídolo de uma sociedade que se vê refletida em fragmentos de sentidos, por ele recompostos. Por sua vez, isto permite ao público se considerar, igualmente, artista, na medida em que interage com a obra de modo a completá-la: sem sua participação a obra não existe enquanto obra acabada, mas apenas como proposta. O conceito de arte se abriu de modo a abranger experiências – estéticas e críticas.

Enfim, a mediatização da arte institui a arte como um domínio autônomo e abre tal domínio ao indivíduo, à indústria cultural e à sociedade. A obra de arte deixa de valer por si só e passa a depender de um sistema de comunicação que indique ao grande público seu sentido e valor. Se o público interage e compõe a obra, acabando por se sobrepor ao artista, no limite, o texto complementa ou substitui a obra, o que torna visível o trabalho da comunicação sobre a arte: a comunicação se sobrepõe à arte. Na atualidade mediática, a arte se funde com práticas discursivas e se dá como constante renovação de propostas, de técnicas e de estéticas.

Bibliografia

- ADES, Dawn. *Arte na América Latina. A era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 1997.
- ADORNO, BELL *et alli*. *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1973.
- _____. *Quasi una fantasia: Essays on modern music*. London: Verso, 1994.
- _____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Musique de cinéma: Essai*. Paris: Arché, 1972.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1965.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- ARISTÓTELES. *A Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Brasília: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1994.
- ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ASLAN, Odette; BABLET, Denis (textes réunis et présentés par). *Le masque. Du rite au théâtre*. Paris: Éditions du CNRS, 1985.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares, introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac&Naif, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *A Formação do Espírito Científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- _____. *L'intuition de l'instant*. Paris: Éditions Stock, 1992.
- _____. *La poétique de la rêverie*. 4. ed. Paris: Quadrige / Presses Universitaires de France, 1993.
- _____. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1994.
- BALLE, Francis. *Comunicación y sociedad. Evolución y análisis comparativo de los medios*. Santa Fé de Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994.

- BARRETO, Roberto Menna. *Criatividade em propaganda*. 10. ed. São Paulo: Summus Editorial, 1982.
- BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- _____. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- _____. *A câmara clara*. Lisboa, Edições 70, 1980.
- _____. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1968.
- _____. *Inéditos, vol.3 – imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política do signo*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1993.
- BELTING, Hans. *L'Histoire de l'art est-elle finie?* Nîmes: J. Chambond, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Vol. I.* 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Œuvres I*. Paris: Éditions Gallimard, 2000.
- BENSE, Max. *Estetica: consideraciones metafísicas sobre lo bello*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1960.
- _____. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *La construction sociale de la réalité*. Paris: Méridien-Klincksieck, 1986.
- BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. 7. ed. Paris: Quadrige/PUF, 1993.
- BIGAL, Solange. *O que é criação publicitária ou o estético na publicidade*. São Paulo: Nobel, 1999.
- BLANCHARD, Gerard. *Bande dessinée: histoire des histoires en images de la pre-histoire à nos jours*. Verviers: Gerard, 1969.
- BLANCHOT, Maurice. *The demand of writing*. London: Routledge, 1996.

- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1980.
- BOORSTIN, Daniel. *L'Image*. Paris: Union Générale d'Éditions, Col. 10/18, 1971.
- BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra*. 5. ed. São Paulo, Globo, 1993.
- _____. *Livro dos sonhos*. São Paulo, DIFEL, 1986.
- BORNHEIM, Gerd A. (Org.). *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 1991-97.
- BASTOS, Fernando. *Estética e comunicação: curso na pós-graduação*. Faculdade de Comunicação – UNB; mar.-jul. 2004. Notas de aula. Manuscrito.
- BOURDIEU, Pierre. *Poder simbólico(o)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. 2. ed. Paris: Ed. De Minuit, s.d.
- BRETON, André. *Manifestos del Surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- BRONOWSKI, Jacob. *Arte e conhecimento: ver, imaginar, criar*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CALIL, Carlos Augusto. *Fellini Visionário. A Dolce Vida. 8 1/2. Amarcord. Roteiros, entrevistas e ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: A serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- CANAVIEIRA, Rui. *História das artes gráficas*. Lisboa: G.C., 1994.
- CARREIRA, Eduardo (Org.). *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre arte e pintura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

- CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica*. São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- _____. *Filosofia de las formas simbólicas*. Mexico: Fondo De Cultura Economica, 3 v.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.
- CHARLE, Christophe. *Naissance des "intellectuels"*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- CHASTEL, André. Histoire de l'Art. In: *Encyclopedie Universalis*. Paris, 1984.
- CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1971.
- COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COSTANTINI, Costanzo. *Conversations avec... Federico Fellini*. Paris: Denoël, 1995.
- COUCHOT, Edmond. *Images. De l'optique au numérique*. Paris, Editions Hermes, 1988.
- COURTHION, Pierre. *Chefs-d'Œuvres de la peinture. Les impressionistes*. Amsterdam: Editions Time-Life, 1982.
- CROCE, Benedetto. *A História: pensamento e ação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1962.
- DALÍ, Salvador; PAUWELS. *As paixões segundo Dalí*. Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 1968.
- DANTAS, Marcello (curador). *Texto do catálogo da exposição Ascension*, de Anish Kapoor. Centro Cultural Banco do Brasil, 17 de outubro a 7 de janeiro de 2007.
- DE FLEUR, Melvin e ROKEACH, Sandra Ball. *Teorias da Comunicação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, s.d.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- DESLANDES, Jacques. *Histoire comparée du cinéma. De la cinématique au cinématographe, 1826-1896*. Bélgica: Casterman, 1966.
- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg*. Paris: Ed De Minuit, 2002.

- _____. *O que vemos, o que nos olha*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1998.
- DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro. Idéias e imagens*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- DOMINGUES, Diana. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Ed Unesp, 1997.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. 2. ed São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- DRAVET, Florence; CASTRO, Gustavo de; CURVELLO, João José (Orgs.). *Os saberes da Comunicação*. Brasília: Cada das Musas, 2007.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto alegre: Globo, 1969.
- DURAND, Jacques. *Les formes de la Communication*. Paris: Dunod Bordas, 1981.
- DURKHEIM, Emile. *As regras do método sociológico*. 6. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.
- ECO, Umberto. *A Definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *Apocalípticos e integrados*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *Arte e beleza na estética medieval*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989.
- _____. *Obra aberta: forma e inderteminação nas poéticas conteporâneas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *Proposta para uma semiologia da arquitetura*. Brasília: Editora Universidade Brasília, sd.
- EISENSTEIN, Élisabeth. *La révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes*. Paris: La Découverte, 1991.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- EISLER, Rudolf. *Kant-Lexikon*. Paris: Gallimard, 1994.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. São Paulo : Martins Fontes, 1981.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no sécuo XIX*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Edgard Blucher, 1986.

- FAUSTO NETO, Antônio *et al* (Orgs). *Práticas midiáticas e espaço público*. Porto Alegre: EDIPUCRS COMPÓS – Associação Nacional dos Cursos de Pós-Graduação em Comunicação, 2001.
- FAUSTO NETO, Antônio. *O indivíduo e as mídias. Ensaio sobre Comunicação, política, arte e sociedade no mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs). *Escritos de artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FOCILLON, Henri. *A vida das formas*. Lisboa: Ed. 70, 1988.
- FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique aux XIXe et XXe siècles*. Paris: Denoel, 1979.
- _____. *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.
- FRIEDMANN, George. *Sept études sur l'homme et la technique : le pourquoi et le pour quoi de notre civilisation technicienne*. Paris: Gonthier, 1966.
- FROMM, Erich. *Conceito marxista do homem*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- GADAMER, Hans Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- GATTARI, Félix. *As três ecologias*. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1995.
- GINZBURG, Carlo. *Le sabbat des sorcières*. Paris: Gallimard, 1992.
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- GOETHE, J.W. *Doutrina das Cores*. São Paulo : Nova Alexandria, 1993.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GRAVES, Robert. *The greek myths: I*. London: Penguin Books, 1960.
- GUIOMAR, Michel. *Principes d'une esthétique de la mort*. Paris: José Corti, 1988.
- GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. 8. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

- _____. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.
- HAMON, Hervé; ROTMAN, Patrick. *Les intellocrates. Expédition en haute intelligentsia*. Paris: Éditions Ramsay, 1981.
- HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética I, II, III e IV*. 2. ed. rev. São Paulo: EDUSP, 2001.
- HEILBRONER, Robert L. *Introdução à história das idéias econômicas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- HITCHCOCK, Alfred; TRUFFAUT, Francois. *Hitchcock, Truffaut: entrevistas*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- HOHLFELDT, Antonio. *Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- HOHLFELDT, Antônio; MARTINO, Luiz ; FRANÇA, Vera (Orgs.). *Teorias da Comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões. Seguida de Hölderlin, tragédia e modernidade*. Rio de Janeiro: Relume-Dulmará, 1994.
- HUNDETWASSER. *KunstHausWien*. Viena: Taschen, 1999.
- HUYGHE, René. *Sentido e destino da arte*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- INNIS, Harold. *Bias of communication*. Toronto: Univ. Toronto Press, 1971.
- INNIS, Harold; GODFREY, Dave. *Empire & communications*. Victoria: Porcepic, 1986.
- JACKOBSON, Roman. *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.
- _____. *Man and his symbols*. New York: Douleday & Company Inc., 1969.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Paris: Denoël, 1989.
- KANT, Immanuel. *Critique du jugement*. Paris: J Vrin, 1946.
- KELLY, Celso. *Arte e comunicação*. Rio de Janeiro: Agir, 1978.
- KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Cologne: Taschen, 1993.
- KIESLOWSKI, Krzysztof. *Krzysztof Kieslowski: textes réunis par Vincent Amiel*. Paris: Jean-Michel Place, Positif, 1997.

- KITTO, H. D. F. *Les Grecs, autoportrait d'une civilisation*. Paris: Arthaud, 1959.
- KLEE, Paul. *Bases para la estructuracion del arte*. Mexico: Premia, 1978.
- _____. *Theorie de l'art moderne*. Paris: Denoël, 1985.
- KLINTOWITZ, Jacob. *Arte e comunicação*. São Paulo: Shalom, 1979.
- KOFMAN, Sarah. *A infância da arte. Uma interpretação da estética freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- KONDER, Leandro. *Lukács*. Porto Alegre: LPM, 1980.
- KOSSOY, Boris. *Hercules Florence, 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Faculdade de Comunicação Social Anhembi, 1976.
- _____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *Le photographique. Pour une théorie des ecarts*. Paris: Editions Macula, 1990.
- LALO, Charles. *L'Art et la vie sociale*. Paris: G Doin, 1921.
- LANGFORD, Michael. *Fotografia*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1997.
- LARREA, Juan. *Guernica. Pablo Picasso*. Madrid: Edicusa (editorial Cuadernos para el Diálogo, S.A.), 1977.
- LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
- LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLE, André. *Historia de la fotografia*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988.
- LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. São Paulo: Ática, 1993.
- LEROI-GOURHAN, Andre. *Pre-história*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LIGHTMAN, Alan. *Sonhos de Einstein*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo . *Televisão & vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- LIMA, Ivan. *A fotografia e a sua linguagem*. Rio de Janeiro : Espaço e tempo, 1988.
- LOMMEL, Andreas. *A arte pré-histórica e primitiva*. 7. ed. Rio de janeiro: Expressao & Cultura, 1979.
- LORD, James. *Um retrato de Giacometti*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Imagens do moderno. O olhar de Jacques Tati*. São Paulo: Anna Blume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desportos, 1998.

- LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista. Sobre a categoria da particularidade*. Rio de Janeiro, 1978.
- LUKÁCS, Gyorgy; KONDER, Leandro. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo, Brasiliense, 1998.
- _____. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 2. ed. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1996.
- _____. *Os primórdios do cinema: 1895-1926*. São Paulo: Agência Observatório, 1997.
- _____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.
- MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dioniso: contribuição à uma sociologia da orgia*. São Paulo: Zouk, 2005.
- MARCONDES, Ciro. *Pensar-pulsar: cultura comunicacional, tecnologias, velocidade*. São Paulo: NTC, 1996.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- _____. *Contra-revolução e Revolta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- _____. *Culture et société*. Paris: Minuit, 1970.
- MARIN, Louis. *De la représentation*. France: Seuil/Gallimard, 1994.
- MARITAIN, Jacques. *Creative intuition in art and poetry*. Nova York: Bollingen Series, Pantheon Books, 1955.
- MARTIN, J. L.; NICHOLSON, Ben; GABO, Naum. *Circle*. Londres: Faber & Faber, 1937.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1990.
- MARTINO, Luiz (Org.); BERGER, Charles; CRAIG, Robert. *Teorias da Comunicação: muitas ou poucas?* Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- MARTINO, Luiz. Ceticismo e Inteligibilidade do Saber Comunicacional. In: *Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura*. Revista do PPG da PUC-SP, n.º 5, abril de 2003. São Paulo: Educ.
- _____. *Contribuições para o estudo dos meios de comunicação*. In: Revista FAMECOS, Porto Alegre, n. 13, p. 103-114, dez. 2000.
- _____. *Teorias da Comunicação: curso de pós-graduação*. Faculdade de Comunicação-UNB, ago.-nov. 2005. Notas de aula. Manuscrito.
- MARTON, Scarlett. *Friedrich Nietzsche*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. 4. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.
- MASSIN. *La Lettre et l'Image. La Figuration dans l'Alphabet Latin du Huitième Siècle à nos Jours*. Préface de Raymond Queneau. Paris: Éditions Gallimard, 1973.
- MATA, Roberto Augusto da. *Arte e linguagem*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MATTELARD, Armand. *História da sociedade da informação*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. 1ª edição. São Paulo: Makron Books, 1995.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1964.
- MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. *O meio são as massa-gens*. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- MCLUHAN, Stephanie; STAINES, David (Orgs.). *McLuhan por McLuhan. Entrevistas e conferências inéditas do profeta da globalização*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org.). *Arte em pesquisa: especificidades*. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004.
- MELLO, Saulo Pereira de. *Limite, filme de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro, Funarte, 1979.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1969.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- MEYERSON, Ignace. *Les fonctions psychologiques et les œuvres*. Paris: A Michel, 1995.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.
- MOLES, Abraham Antoine; ANDRE, Marie Luce. *Art et ordinateur*. Tounai: Casterman, s.d.
- MONTEIRO, José Carlos. *História visual do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1966.
- MONTEIRO, Rosana Honório. *Descobertas múltiplas: a fotografia no Brasil (1824-1833)*. São Paulo: Fapesp, 2001.

- MORIN, Edgard. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense, 1969.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1978.
- _____. *Crepúsculo dos ídolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1949.
- _____. *Ecce Homo. Como se chega a ser o que é*. Lisboa: Guimarães & Cia, 1984.
- _____. *La généalogie de la morale*. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. *La Naissance de la Tragédie*. Paris, France: Gallimard, 1977.
- _____. *Le gai savoir*. Paris: Gallimard, 1982.
- _____. *O anticristo*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1994.
- _____. *Par delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*. Paris: Gallimard, 1971.
- NOËLLE-NEUMANN, Elisabeth. *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*. Barcelona: Paidós, 1995.
- NOVINSKY, Anita; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). *Inquisição: ensaios sobre mentalidade, heresias e arte*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1992.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 2005.
- _____. *Que é Filosofia*. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano Ltda, 1961.
- ORTIZ, Renato. A Escola de Frankfurt e a questão da cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, ANPOCS, v.1, n.1, p. 53, jun. 1986.
- OSBORNE, Harold. *A apreciação da arte*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto: visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência: a beleza essencial*. 3. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1998.
- _____. *Criatividade e processo de criação*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- _____. *Universos da arte*. Rio de Janeiro : Campus, 1987.
- PANOWSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PARENTE, André. *Ensaio sobre o cinema do simulacro. Cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PARK, Robert. *Human communities: the city and human ecology*. Glencoe: Free Press, s.d.

- _____ A notícia como forma de conhecimento: um capítulo da Sociologia do Conhecimento. Reproduzido de *The American Journal of Sociology*, 45, 1940. Copyright da Universidade de Chicago.
- PARK, Robert Ezra; SAPIR, Edward. *Comunicação, linguagem, cultura*. São Paulo: Ed. Univ São Paulo, 1971.
- PARTSCH, Susana. *Paul Klee (1879-1940)*. Köln: Taschen, 1993.
- PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Brasília: Editora Univesidade de Brasília, 1989.
- PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Estação liberdade, 1997.
- PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguiar, 1995.
- PETIT, Paul. *A civilização helenística*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- PIGNATARI, Decio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.
- _____ *O Banquete. Apologia de Sócrates*. 2. ed. rev. Belém: EDUFPA, 2001.
- POLLACK, Peter. *The picture history of photography*. Londres: Thames and Hudson, 1963.
- PRADO, José Luiz Aidar (Org.). *Lugar global e lugar nenhum*. São Paulo: Hacker, 2001.
- REY, Alain (*Rédaction dirigée par*). *Le Petit Robert de Noms Propres*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1999.
- REY, Marcos. *O roteirista profissional. Televisão e cinema*. São Paulo: Ática, 1989.
- RICHTER, Hans. *Dada: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- RILKE, Rainer Maria. *Augusto Rodin*. Buenos Aires: El Ateneo, 1943.
- _____ *Cartas a um jovem poeta : a canção de amor e morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. 29. ed São Paulo: Globo, 1998.
- _____ *Cartas sobre Cézanne*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- RIOUX, Jean Paul. *A Revolução Industrial, 1789-1880*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975.

- ROCHA, Everardo P. Guimarães. *Magia e capitalismo, um estudo antropológico da publicidade*. Brasília: Brasiliense, 1984.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1983.
- _____. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1983.
- _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- ROCHER, Guy. *Sociologia geral 3*. Lisboa: Presença, 1971.
- ROSE, Carla. *Fotografia digital*. Rio de Janeiro : Campus, 1998.
- ROSENBERG, Bernard; MANNING WHITE, David. *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- ROUBIER, Jean. *La photographie*. Paris: Librairie Larousse, 1969.
- SADOUL, Georges. *Histoire du cinema mondial. Des origines à nos jours*. 8. ed. Órleans: Flammarion, 1996.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2003.
- SANTAELLA, Lucia. *Comunicação e pesquisa*. São Paulo: Hacker Editores, 2001.
- SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos. O vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus, 1989.
- SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- SARTRE, Jean Paul. *L'Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1986.
- _____. *Que é a literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1996.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Esthétique. Tous les hommes sont des artistes*. Paris: Cerf, 2004.
- SCHULL, Pierre Maxime. *Platon et l'art de son temps*. Paris: PUF, 1952.
- SEGUELA, Jacques. *Pub Story. L'histoire de la publicité en 65 campagnes*. Paris, Éditions Hoëbeke, 1994.
- SERRES, Michel. *Sociologie de l'oeil*. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 40, novembre, 1981.

- SFEZ, Lucien (Org). *Technologies et symboliques de la communication. Colloque de Ceresy*, 1988. Press Universitaire de Grenoble, 1990.
- SIBLIK, Jirí. *Raphael. Plume, gouache, lavis, esquisses*. Paris: Éditions Cercle d'Art, 1975.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto alegre: L&PM, 1987.
- _____. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUGEZ, Marie-Loup. *História da fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 2001.
- SOURIAU, Etienne. *Chaves da estética*. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- SOUZA, Eudoro de. *Dioniso em Creta e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- STANISLAVSKI, Constantin. *La formation de l'acteur*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1986.
- STIEGLER, Bernard. *Reflexões (não) contemporâneas*. Chapecó: Argos, 2007.
- STRICH, Christian; KEEL, Anna (Ed.). *Fellini por Fellini. Vida, obra e paixões do grande cineasta, contadas por ele mesmo*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1983.
- SOPHOCLE. *Théâtre Complet*. Robert Pignarre (traduction, préface et notes par). Paris: Garnier Frères, 1964.
- SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- TARDE, Gabriel de. *Fragment d'histoire future*. Lyon: A Stock, 1904.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- TAYLOR, Philip M. *Munitions of the mind: a history of propaganda from the ancient world to the present era*. Manchester: Univ. Press, 1995.
- TONNIES, Ferdinand. *Communauté et société: catégories fondamentales de la Sociologie pure*. Paris: PUF, 1944.
- TRUFFAUT, Francois. *Os Filmes de minha vida*. 2. ed. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- VALERY, Paul. *Degas, danse, dessin*. Paris: Gallimard, s.d.
- _____. *Pieces sur l'art*. Paris: Gallimard, 1934.
- VENTURELLI, Suzete. *Arte: espaço_tempo_imagem*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

- VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- VERNANT, Jean-Paul. *Mito & pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 401.
- VERNANT, Jean-Paul; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Livraria Duas Cidades. São Paulo, 1977.
- VIALOU, Denis. *Chasseurs et artistes, au coeur de la Préhistoire*. Paris: Gallimard, 1996.
- _____. *L'art des grottes en Ariège Magdalénienne. XXIIe supplément à Gallia Préhistoire*. Paris: Éditions du CNRS, 1986.
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- _____. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- WEBER, Maria Helena, BENTZ, Ione, HOHLFELDT, Antonio (Org). *Tensões e objetos da pesquisa em comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WOLF, Mauro. *El poder de los media (ou los efectos de los meos de comunicación)*. Barcelona: Paidós, 1994.
- _____. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Presença, 2001.
- WOLTON, Dominique. *Pensar a Comunicação*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.
- XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, SP: Autores Associados, 1998.