Tentativas de ver e de ouvir os vazios da significação e do poético

(Procedimentos Plásticos, Verbais e Musicais)

2010000280

[Escritura, aos modos da "bricolagem"]

Rosemara Staub de Barros Zago

Dissertação apresentada como exigência para obtenção do título de Mestre em Artes, pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho"- UNESP.

Orientação da Profª, Livre Docente, Dirce Teresa Ceribeli

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA

São Paulo
1996

Comissão Julgadora:

_____

_____

_____

_____

Agradecimentos:

À Profª Dirce, por ter estado em paralelo comigo, permitindo diálogos, ensinando-me a experienciar o vazio e, sobretudo, a ver e a ouvir a Arte.

Ao meu esposo, José Jorge, pela compreensão e pela incansável colaboração na realização de mais esta etapa vencida.

Aos meus pais, Rubens e Rachel, pelos primeiros incentivos, rumo ao aprendizado da Arte.

À amiga, Maria Tereza, pelo companheirismo e pelos diálogos.

Ao Tuneu, pelos esclarecimentos acerca do Construtivismo.

À Universidade do Amazonas, pela oportunidade de pesquisa.

À Sueli, pelo trabalho inicial de digitação.

À equipe da Construcópias, ao Aparecido e Alexandre, pela execução das cópias xerox.

À equipe da Poli Print, pela confecção das capas.

À Cassia e Aldivina, pela ajuda constante nos afazeres domésticos.

Ao meu Deus, obrigada.

Para o meu filho, Igor.

Tentativas de ver e de ouvir os vazios da significação e do poético

(Procedimentos Plásticos, Verbais e Musicais)

[Escritura, aos modos da "bricolagem"]

Indice/Diagrama

I. Da Escrita, aos modos da "bricolagem" 3

II. Em busca dos vazios da significação e do poético 9

III. Monet e "O Impressionismo Zen" 21

As Gravuras japonesas e as leituras de Monet

O estilo Ukiyo-e

Da metáfora do Pic-Nic

De Monet, um pouco mais...

"Impression, soleil levant"

A explosão "emocional"das cores em Van Gogh.Do zen

à expressão diacronica cultural no ocidente.

Cézanne e a proposição dos espaços vazios abstratos.

Da metáfora excluída

IV. Pontuações de "vazios experienciais", no "antes"de Monet. 83

Do Medievalismo

A possível invasão de espaços profanos

Outros procedimentos

O medievo, chegando ao fim

Do erótico proibido

Do Renascimento e do Quinhentismo

Da metáfora colagem
Da criação dos retratos
Do diagrama metafórico
O Renascimento e a poesia
Os procedimentos barrocos
Do periodo Barroco e de sua "duração" dentro da cultura artistica ocidental
O momento das rupturas
De quatro procedimentos bem marcados
O Barroco e a poética verbal
As miniaturas barrocas
Barroco: Maneirismo e Rococó
Da metáfora "alegorizada" maneirista
Turner e o Romantismo
Turner
V. Uma pausa para pensar um pouco na anti-representação, para pensar um pouco nos acontecimentos do final do século XIX 179
Do momento da anti-representação
Da liberação dos procedimentos plásticos e musicais
Do erótico como texto proibido
Gustav Klimt: uma dobragem por sobre os procedimentos plásticos ocidentais, na Viena de Wittgenstein
Gustav Klimt e da "dobragem cultural" artistica
A dobragem e a dança como "interpretante"

Colagens, no século XIX

As colagens, na explosão do Pop-Art

Dubuffet

Anotações Instrumentais

Do Expressionismo

Dos Construtivismos

Pierre Soulages: índices de construções fractais

Signagens: Escriturações Semióticas

(o ver/ ouvir)

Kandinsky e Klee

Da poesia construtivista

O Surrealismo

Marcel Duchamp, e a re-invenção do "interpretante"

O espaço n-dimensional e o Zen

Duchamp e a poética verbal

Miró e a perda do "horror ao vácuo"

Miró e as Constelações

De Chirico e as "energias das formas"

A explosão do Pop Art

Arman: O "primeiro", provocado pelo paradigma dos objetos

Christo e a magia do empacotamento

Da poesia praxis

"In off", a natureza como "Diagrama"

Pós - Moderno, a percepção Zen e o Urbanismo, como processo de signos...

Do Urbanismo, como processo de signos

Haroldo de Campos, "agora/agora", de concretista a poeta transverbal/Zen...

E o Tempo Budista?

VII. Dos procedimentos plásticos e verbais, como operadores para pensar os procedimentos musicais 385

VIII. Bibliografia 402

NUDEZ

Ainda há maior nudez: barreira
ininterrupta do silêncio
guardando em si a evidência das formas.

Ainda há maior nudez: evidência
sem mais sinais
exata em sua luz interna.

Ainda há maior nudez: a luz
infinda simplicidade
sem apoio além de si mesma.

Orides Fontela

você foi
tão de repente
que nem parece que foi
cena de um filme que fica
um verso para depois

Alice Ruiz

IGUAL A UMA CHARADA

o nada é uma concha
uma metáfora encarquilhada
encostada à orelha
ouve-se nela
o ruído igual do vazio
deito-me na membrana do nirvana
nado no côncavo do nada

Sebastião Uchôa Leite

POEMA

Dia-a-dia
sintetizo uma resina:
negra, biliosa

fadada a ferir os signos
vedar temporariamente os poros.
Assim construo

um cristal opaco
que resiste aos nomes
e os contamina.

Alberto Alexandre Martins

MANTRA

Tudo era muito grande e longe.

O tempo era uma lagarta enorme
sem patas. Era sempre agora.

As coisas surgiam e sumiam
assim. As coisas eram gozadas.

Cada coisa tinha um nome.
O nome explicava tudo.
Ter nome era o mundo.

E quando a luz se apagava
e o olho grande e cego
das coisas se abria sobre mim,

eu rezava o nome da coisa,
o nome, o nome, o nome,
até que ficasse vazio.

E a coisa mais que depressa
fechava o olho e dormia.

Paulo Henrique Brito

DEMIURGO

Arte está em apagar
uma a uma as palavras
multiplicar assim
o aspecto geral do nada
tumultuosos crípticos
fabulosos nadas
matéria da vida exata
textualmente volátil

Ronaldo Brito

Poetas do "Agora/Agora"



54 *The Ancient of Days*, 1794. From *Europe: A Prophecy*. 'When he sets a compass upon the face of the deep' (*Proverbs* 8: 27)

A palavra bricolagem vai se esclarecendo, dentro da elaboração deste tipo de trabalho. E, assim, todas as palavras, que forem sendo sublinhadas...

De qualquer modo, aqui, os possíveis leitores encontrarão montagens de *"textos"* e de *"enfoques"* de procedimentos *"poéticos"*, sejam verbais, sejam visuais, sejam musicais. O texto histórico, na sua qualidade de contiguidade instituída, será deslocado como pano de fundo. O interesse é o de marcar certas fisionomias construtivas-artísticas, que ultrapassem a lógica linear da montagem diacrônica e, na redistribuição delas, o objetivo é o de recompor uma "outra" contiguidade.

Não se trata mais de aceitar aquela divisão do acontecido e do acontecível, proposta desde a Poética, de Aristóteles. A Arte se resolveria nos mundos dos possíveis, no transcendental ou no *"correal"*. Aqui, o acontecível se realiza, de fato, como significação, como virtualidade. É a visão de Cosmos, é a imagem do referente, que estava cerceada pelo universo da predicação. Agora, o referente aparece liberto, em movimento, em estado de distribuição das probalidades de encontros entre as *"qualidades das sensações"*, provocadas pela variedade dos aspectos da Natureza e as *"qualidades dos sentimentos"* dos seres humanos, que os experienciam ... Um trabalho do *"Acaso"*.

E se esta mudança na visão do referente só aconteceu no final do século passado, como veremos, dentro dos postulados das Ciências e como objetos de especulações da Filosofia, os procedimentos artísticos, quando *"poéticos"*, romperam sempre com o tempo lógico, linear e criaram a simultaneidade perceptiva de traços, cores, texturas, sons, enfim, dos *"processos de Signos"*.

Mas esta simultaneidade *"proibida"* só encontrou estatuto para se comunicar, às claras, no começo do século XX. Só, então, o Ocidente aceitou que falar do referente não é mais pensá-lo, a partir de verbalizações dissertativas. Mas, é, simplesmente, olhá-lo, vê-lo sob diversos ângulos e ouví-lo sempre.

A diacronia nos estudos da Arte e a separação, o *"engavetamento"* de códigos, teriam que deixar de

existir. A percepção humana real não *"discretiza"* códigos, ao contrário, integra-os, sinestésicamente.

E, então, novos modos de escrituras começaram a surgir. E, só agora, dentro dos procedimentos, denominados de Pós - Modernos (ou "*Pós - Capitalistas"*, como diria Peter Drücke), começam a ser objetos da praxis artística, de especulações e de "testes".

Vale, portanto, nossa tentativa, neste sentido...

Na escrita *"bricoleur"*, tudo passa a ser possível: diagramas, colagens, fractais. É a busca daquilo que Roland Barthes, em seus últimos escritos, propôs como sendo uma *"ecritüre"*, ou seja, a proposta de que a única possibilidade de se falar de uma obra é a de reescrevê-la, a partir dos momentos mais densamente percebidos. É o tipo de proposta apresentada, também, pelo cientista das linguagens M. Bakhtin, quando vê, no texto e, principalmente, no texto narrativo, uma situação *"dialógica"* e, por dentro dela, uma polifonia de vozes.

Aqui, os leitores encontrarão textos diversos, desrespeitando-se as questões do tempo e do espaço e, também, o chamado *"argumento de autoridade"*. Citações, falas de emissores eruditos e conhecidos, em paralelo com citações: falas de emissores desconhecidos, ou , até, anônimos.

Um procedimento constante far-se-á notar: a presença de poemas verbais, mediatizando todos os momentos da escritura. E isto porque os poemas sempre conseguem o milagre do *"condensare"*, conseguem dizer, de um modo nítido e preciso, aquilo que percebemos e nem sempre conseguimos poder dizê-lo. Mas, *"nítido e preciso"*, não está ligado, neste caso, ao princípio da inteligibilidade, que, por sua vez, estaria ligado à palavra como *"construção racional do homem"*, mas está vinculado à possibilidade de o verbal despertar, nos receptores, no ato fruitivo, a vivência do sensorial imediato. Uma espécie de vivência *"pré-didática"*, como diria o poeta João Cabral de Melo Neto.

E se fica difícil, aqui, deixar claro o modo de ser da escrita, que está sendo proposta, é porque ela só poderá ser dita, à medida em que fôr acontecendo. Pode-se esclarecer, no entanto, que o ideal seria podermos estar elaborando um roteiro para um video-clip televisivo. E, assim, muito do verbal seria

traduzido em jogos de imagens e em efeitos especiais...

De fato, se acreditarmos no comunicólogo Marshall McLuhan, a televisão é um veículo frio, quando o leitor dela recebe, passivamente, tudo já elaborado. Mas, na montagem bricolagem, no texto tipo clip, o espectador é chamado a "esquentar" o veículo. É ele quem vai remontar a possível narrativa, que se desenrola por detrás. Nesse sentido, as páginas em branco são momentos diagramados, aqui, são espaços, deixados aos leitores para que continuem a ver e a ouvir, para que possam adentrarem estas páginas, completando-as, redesenhando-as. Línguas diversas serão articuladas e só serão traduzidas, em língua portuguesa, quando já tiverem sido objetos de *"trans-criações"*. Não o sendo, se faz importante a apreensão dos sons, das "paronomásias" e dos recursos poéticos originais. Os procedimentos plásticos aparecerão na forma de ilustrações e não importa se os leitores conhecem a singularidade das obras originais. Conhecê-las poderão ser outros passos, outras "cenas" . As interpretações não visam conclusões definitivas. As propostas buscam re-formulações e nada melhor que fazê-las, *"à posteriori"*, olhando-se e ouvindo-se, intensamente, as criações primeiras, originais...

E se pensamos que, apesar de tudo, este é o início de uma dissertação de mestrado, é preciso declarar não haver aqui a relação de poder, que, geralmente, se instaura entre orientanda e orientador. São dois repertórios, que se colocam em paralelo. De um lado, o de alguém, embasado em conhecimentos Plásticos e Musicais e, de outro, o de alguém especializado em Poética, em Estética e em Semiótica. O ideal seria uma percepção tribal: muitos repertórios em diálogos, em inter-relações. Mas, de qualquer modo, esta percepção poderá vir a acontecer... Assim, acreditamos...

O "nós", que aqui vai aparecendo, não se refere ao "nós" enfático da escritura científica tradicional. O "nós", aqui, é o nós, mesmo: terceira pessoa do plural, que inclui os dois repertórios citados e as possibilidades persuasivas e encantatórias das linguagens dos "Manifestos", que convidam e incitam os leitores a participarem dos momentos de rupturas no já instituído.

Mas, o básico, o fundamental, o assumido, aqui, é a crença no ato fruitivo. É como leitores que aqui estamos. É como leitores que estamos criando estas reinterpretações de procedimentos artísticos,

fulcradas no momento/encontro entre duas culturas, a partir do trabalho metalingüístico do pintor Claude Monet. Em princípio, são os nossos repertórios sintáticos que redesenharão, como novas arquiteturas, as montagens das obras, objetos da nossa percepção. Jorge Luís Borges, o conhecido poeta escritor argentino, sempre deixou claro que a obra de arte só existe, quando refeita pelo ato intencional da leitura. Para Charles S. Peirce, o criador da Semiótica, o movimento da significação integra o humano, sempre, porque só o ser humano pode experienciar e retraduzir as linguagens, os índices, captados na apreensão do "não eu" e, assim, participar e intensificar a expansão do universo.

Ser leitor é importante. A Estética da recepção, embora pareça tão tênue, tão fugidia, é a mais concreta de todas as Estéticas. Isto porque o desenho do repertório do leitor pode ser, sempre,

Ser leitor é importante. A Estética da recepção, embora pareça tão tênue, tão fugidia, é a mais concreta de todas as Estéticas. Isto porque o desenho do repertório do leitor pode ser, sempre, confirmado, contestado, ou reformulado, a partir de uma posterior análise do modo de construção interna de cada obra, objeto das interpretações.

Este, portanto, é o nosso caminhar e não importa que nossos procedimentos pareçam estar embasados em uma espécie de "crença". Mas, sem dúvida, uma "crença", enfatizada por respeitáveis pensadores e criadores de linguagens. Esta escrita tomará como texto base, o trabalho: "Monet/ Hokusai e o Impressionismo Zen", realizado em 1987, por Dirce T. Ceribeli, na FAU- USP, sob orientação do Prof. Flávio Motta.]

(...) O que caracteriza o *bricolage* é, com efeito, exercer a sua actividade a partir de conjuntos instrumentais que não foram, como os do engenheiro, por exemplo, constituídos em vista dessa actividade. A regra do *bricolage* é «contentar-se sempre com a prata da casa» e investir numa estrutura nova resíduos abandonados de estruturas antigas, evitando deste modo a fabricação completa à custa de uma dupla operação de análise (extrair diversos elementos de diversos conjuntos constituídos) e de síntese (constituir a partir destes elementos heterogéneos um novo conjunto no qual, em última análise, nenhum dos momentos reempregados reencontrará a sua função de origem). (...)

(Estruturalismo - Antologia de textos teóricos.

por Gérard Gennette - Estruturalismo e Crítica

Literária, página 367).

(...) Não é por acaso que a arte, ao longo do seu desenvolvimento, se liberta das mensagens envelhecidas, mas conserva na memória, com uma extraordinária constância, linguagens artísticas das épocas passadas. A história da arte transborda de «renascimentos» — renascimentos das linguagens artísticas do passado recebidos como inovadores. (...)

(Iuri Lotman - A Estrutura do Texto Artistico.

Editorial Estampa. Lisboa. 1978, página 47).

(...) Enquanto a mensagem da comunicação quotidiana é gerida por uma gramática (a da língua), a mensagem poética segue a gramática da língua e, ao mesmo tempo, produz suas próprias regras, sua própria gramática. Ainda mais, ela pode ser plurigramatical, produzindo-se em correlação com outras gramáticas, geradas por textos poéticos anteriores. (...)

(Leila Moises Perrone - Texto. Crítica.

Escritura,Editora Ática. S. P., Páginas 44 e 45).

(...) Toda a obra inovadora é elaborada com um material tradicional. Se um texto não lembra uma construção tradicional, o seu carácter inovador deixa de ser percebido. (...)

(Iuri Lotman - A Estrutura do Texto Artistico.

Editorial Estampa, Lisboa, 1978 Página 57).

(...) Há duas maneiras de abordar o fenômeno literário. O critério histórico, que se poderia chamar *diacrônico*, e o critério estético-criativo, que se poderia denominar *sincrônico*, a partir de uma livre manipulação da famosa dicotomia saussuriana, retomada mais recentemente pela crítica estruturalista. *("Haroldo de Campos-- A arte no horizonte do provável, Editora Perspectiva, pag. 205.").*

(...) A crise da linguagem coincide com o surgimento da civilização tecnológica, com a crise do pensamento discursivo-linear em arte, com a superveniência daquilo que Marshall McLuhan chama "a civilização do mosaico eletrônico", uma civilização marcada não pela idéia de princípio-meio-fim, mas pela de simultaneidade e interpenetração, de compressão da informação, tal como foi anunciada pela conjugação da grande imprensa com o noticiário telegráfico. Dois são os fenômenos, portanto: a) de um lado, o poema começa a tomar como seu objeto a própria poesia; o ato de poetar, a crise ou a possibilidade mesma do poema, tal como se o poeta estivesse assumindo em seu ofício o dilema hegeliano e marxiano, perguntando-se sôbre a morte ou o devir da poesia; trata-se de uma poesia que tematiza a *póiesis* até no seu sentido etimológico (*poiéoo,* em grego, fazer, fabricar); b) de outro lado, a linguagem da poesia vai ganhando cada vez mais em especificidade, vai-se emancipando cada vez mais da estrutura discursiva da linguagem referencial, vai eliminando os nexos, vai cortando os elementos redundantes, vai-se concentrando e reduzindo ao extremo; o *Un Coup de Dés* de Mallarmé, que está para a civilização industrial como a *Comédia* de Dante para o Medievo[7], compõe-se de apenas 10 páginas, nas quais o poeta medita, em linguagem extremamente rarefeita, sôbre a própria possibilidade da criação, o poema que, como breve e fugaz constelação, surge da luta contra o acaso, a desordem, o caos, a entropia dos processos físicos. *(" Haroldo de Campos-- A arte no horizonte do provável, Editora Perspectiva, pag. 151 e 152").*

(...) No século XIX houve um processo de emancipação da linguagem poética, que foi cada vez mais se separando da linguagem do discurso de idéias (referencial) e se voltando cada vez mais para a consideração do seu próprio ser intransitivo. *("Ha roldo de Campos-- A arte no horizonte do provável, Editora Perspectiva, pag. 150").*

(...) Ou como quer Max Bense: "a informação estética transcende a semântica (referencial) no que diz respeito à surprêsa, à improbabilidade, à imprevisibilidade da ordenação dos signos". *("Haroldo de Campos-- A arte no horizonte do provável, Editora Perspectiva, pag. 149").*

Voltando à minha citação predileta, somos o rio de Heráclito, para quem o homem de ontem não é o homem de hoje e o de hoje não será o de amanhã. Nós mudamos incessantemente. Mas se pode afirmar também que cada releitura de um livro e cada lembrança dessa releitura renovam o texto. Porque também o texto é o rio mutável de Heráclito.

("Jorge Luis Borges-- Sete Noites, Editora Max Limonad, LTDA, S.P.,pag. 120").



Kurt Schwitters, (sem título), 1936-37.

ANAFLOR

Ó amada dos meus vinte-e-sete sentidos, eu
te amo! — Tu, te, ti, contigo, eu te, tu me.
— Nós?
Isto (de passagem) não vai bem aqui.
Quem és tu, mulher inumerável? Tu és
— és? — Eras, andam dizendo, — deixa
que aigam, nem sabem em que pé
está o campanário.
Chapéu nos pés, caminhas sôbre as mãos,
volante sôbre as mãos.
Olá, pregas brancas serram tua roupa rubra,
Rubroteamo Anaflor, em rubro te me amo! — Tu
teu te a ti, eu te, tu me. — Nós?
Isto (de passagem) lança-se à brasa fria.
Rubraflor, rubra Anaflor, que andam dizendo?
Adivinha: 1.) A doidivAna tem uma ave.
2.) Anaflor é rubra.
3.) E a ave? Quem sabe?
Azul é a côr dos teus cabelos louros.
Rubro é o arrulho de tua ave oliva.
Tu, criatura simples num vestido cotidiano, bem-amado
animal verde, eu te amo! — Tu te ti contigo, eu
a ti, tu a mim, — Nós?
Isto (de passagem) vai para o braseiro.
Anaflor! Ana, a-n-a, gotejo teu
nome. Teu nome em gôtas, tenra gordura bovina.
Sabes Ana? já o sabes?
de trás para diante podes ser lida, e tu
a mais bela de tôdas, para trás
ou para diante
serás: a-n-a.
Gordura bovina goteja ternura em meu dorso.
Anaflor, animal gotejante, eu te me amo.

priimiitittiii tisch
tesch
priimiitittiii tesch
tusch
priimiitittiii tischa
tescho
priimiitittiii tescho
tuschi
priimiitittiii
priimiitittiii
priimiitittiii too
priimiitittiii taa
priimiitittiii too
priimiitittiii taa
priimiitittiii tootaa
priimiitittiii tootaa
priimiitittiii tuutaa
priimiitittiii tuutaa
priimiitittiii tuutaatoo
priimiitittiii tuutaatoo
priimiitittiii tuutaatoo
priimiitittiii tuutaatoo



Kurt Schwitters-- Aerated VIII, 49,7x39,5cm
(Instituto de Arte de Chicago)

(Tradução de Haroldo de Campos, na obra, "A Arte no horizonte do provável").

Nossa percepção foi movida no caminho do vazio, quando, estudando as releituras, que o pintor Claude Monet realizou em torno das gravuras japonesas, no período denominado de Impressionismo, de repente, nos perguntamos:

> Por que este pintor, que já havia saido do seu atelier, que já havia penetrado em meio às paisagens, que o circundavam, assim, de maneira *"obliqua"*, volta os seus olhos para as *"paisagens"*, caracteristicas de outra cultura? Que aprendizado estaria a buscar?

E significação, aqui, implica um campo relacional de funções, um espaço abstrato, quando dele nos distanciamos, mas experiencial e concreto, quando dentro dele nos colocamos e nos apreendemos, como presenças, a preenchermos um vazio possível. No final do século XIX, Charles S. Peirce, através de seus estudos filosóficos, demonstrou a necessidade da percepção de que o homem não é o criador do Tempo. Está dentro dele e só assim o pode codificar, considerando os espaços vazios, que nos circundam, como o lugar das potencialidades, das qualidades. Peirce considerou também o espaço interior do homem, da *"Mente"* humana: lugar das *"qualidades de sentimentos"*. O modo de atuação do *"Acaso"*, no *"útero da Natureza"*: regulador das probalidades da distribuição dessas *"qualidades"*, corresponde aos modos do nascimento daquilo, que, por dentro do ser humano, é chamado de *"Sentimento"*. Portanto, o sentimento humano é um movimento construtivo, que se dá, também, em um vazio potencial.

No Oriente, estes dois modos do vazio, paralelos e inter-relacionados, são experienciados a todo momento. Isto talvez se deva à própria codificação, que se faz no Oriente deste binômio homem/mundo. Sabemos que lá acontecem os códigos ideográficos. Tudo o que se diz aparece desenhado, sonora e gráficamente, como um campo relacional de traços, que integra o ser que percebe, naquilo que é percebido. Trata-se de uma situação integrativa, que aparece codificada e condensada nos poemas denominados haicais. É o que nos afirma, com clareza, o poeta Haroldo de Campos:

"No pensamento por imagens do poeta japonês, ***"haikai"*** *funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circundante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível".*

(Haroldo de Campos, "Visualidade e Concisão na poesia japonesa", da obra: A Arte no horizonte do provável).

No Ocidente, há sempre o medo do ato experiencial, dentro do vazio. A tendência das atividades humanas é a de buscar *"construtos"*,que estatizem as percepções e organizem o espaço e o tempo dentro de um jogo de previsibilidades. Para Peirce, este *"construto"* pode ser chamado de *"percepto"*. Cada momento cultural tende a se estatizar em um tipo de percepto. Mas este, enquanto mundo de normas e de leis, acaba sendo provisório, por mais que dure e seja levado a durar. A percepção do homem é sempre criativa e tende a romper os perceptos, diluí-los em sensações, em linguagens de constatações imediatas, para possibilitar o imprevisível. Aí se coloca a atividade artística como uma atividade que tende a impedir a cristalização dos perceptos, que tende a inscrever o *"não equilíbrio na matéria"*, como tem afirmado Ilya Prigogine, a partir mesmo das afirmações de Peirce.

Lucrécia D'Alessio Ferrara, em seus ultímos escritos, tem relacionado os perceptos estáticos com situações mecânicas e os momentos de ruptura desses *"instituídos"* como momentos de atuação termodinâmica do ser humano. De fato, o percepto tende a ser programado como previsível e a produzir resultados fáticos. Dessa maneira, estabelece-se uma lógica de causa e efeito, linear e mecânica. A ruptura dos perceptos produz um jogo imprevisível de energias centrípetas e centrífugas, que inclui as possibilidades das *"energias dissipativas",* apontadas por Prigogine e tendentes à construção de situações de não equilíbrios, condensadoras de alto teor de informação estética.

Nos momentos iniciais de nossa cultura, a cultura grega, este próprio jogo de imprevisibilidades e de posicionamentos do homem, na relação tempo/espaço, foi sempre objeto de questionamentos e de elaborações artísticas. Por detrás da arte grega, sempre esteve presente a Mitologia e como se fosse a história verdadeira do homem. Nela, a necessidade de se organizar rígidamente o espaço parece causar um certo mal estar, que leva sábios e artistas a justificarem esta busca em função de um dia os deuses terem vivido junto aos homens. E, nesse momento tão sonhado, todo o espaço era sagrado e o homem podia voar através do vazio. Quando os deuses foram embora, o homem foi obrigado a se limitar, a

buscar *"perceptos"* e a estatizar seus anseios de ir para mais além.

Este tipo de constatação aparece através da atividade artística grega e está sugerida dentro das atividades perceptivas e especulativas dos pré-socráticos. A linguagem verbal enquanto possibilidade, em si mesma, enquanto estruturação predicativa e fechada não estava ainda em questão.

No período, denominado de Clássico, com a atuação de Sócrates, Platão e Aristóteles, a linguagem verbal passa a ser um instrumento de criação de *"perceptos"* adequados.

Sócrates, elaborando, verbalmente, a partir da razão, estabelece o mundo como sendo o lugar das *"coisas e de suas propriedades"*. A partir do verbal , cria a validade indiscutível das definições conceituais. A coisa é, tem sua essência e é conhecida, quando é definida através da observação de suas propriedades estruturais (relativas às formas) e de suas propriedades funcionais, (relativas à função). As coisas são e tem sua essência imutável, reflexo da existência de um Ser, que funciona *à priori,* em relação às possibilidades do pensamento humano. Portanto o mundo só pode ser conhecido através de categorias semânticas: categorias do ser.

Na trilha de Sócrates, Platão elabora o mundo das idéias perfeitas, das quais as idéias humanas, própriamente ditas, são meras sombras. As idéias são realidades e as linguagens, que as articulam, criam o mapa do universo. Como nos diz Jorge Luis Borges: *"O homem platônico sabe que o Universo é de algum modo um Cósmo, uma ordem"*.

O percepto platônico será recuperado no começo da Idade Média, através de Santo Agostinho e a figura de linguagem poética adequada neste momento é a alegoria, básicamente, a literatura alegórica, tomada como uma fábula de abstrações.

Aristóteles abandona, de certo modo, a ordem cósmica platônica, quando traduz as abstrações como generalizações verbais e assume a linguagem verbal como um sistema de símbolos arbitrários. A partir de Aristóteles, essa ordem poderia ser um erro, provocado pela percepção parcial do homem. Apesar desse universo nominalista, que substitui o universo abstrato de Platão, as postulações de Aristóteles se somam às de Platão. Do percepto como um todo nasce valorizada a linguagem verbal, com sua função

de representação, com sua força predicativa. Mas, Aristóteles tenta se ocupar da arte anterior a este período clássico, da tragédia grega e instaura em lugar das alegorias a possibilidade das metáforas, não só verbais. A arte é conceituada como mundo dos possíveis, do acontecível. Portanto, ao lado de cada símbolo verbal, não existe apenas a possibilidade de uma abstração, mas a possibilidade de "desenhos" verossímeis de grafismos, produzidos no Imaginário. Estas diferenças entre Platão e Aristóteles aparecerão bem marcadas, no decorrer da Idade Média, como veremos.

O importante a enfatizar, novamente, é o fato de que estes tres filósofos instauram como possibilidade de um percepto durável e capaz de garantir a estruturação dos espaços vazios do mundo, o universo da predicação, característico da linguagem verbal, codificando-se, deste modo, de um lado, os universais e, de outro, as manifestações dos individuos. Este jogo de ações do código verbal fundamentará o andamento de todo o momento cultural, denominado de Idade Média. Há que estudá-lo, mais atentamente...

No caso do Ocidente, o importante a observar é que toda esta elaboração predicativa, racional, que foi tão densamente reelaborada por Santo Agostinho, fechar-se-á como percepto, bem delineado, no século XVII, a partir de Descartes e de Newton. Aqui, unir-se-ão Filosofias e Ciências. A *"máquina do mundo"* é perfeita, harmoniosa e reflete a perfeição do Criador. O mundo só existe, quando é pensado. Através do pensamento racional, o conjunto de categorias do ser se organizam e se mostram nítidas.E, isto acontecerá para sempre.

O percepto Cartesiano, fechando desta maneira a possibilidade de atuações, de flutuações em quaisquer tipos de espaços vazios, provocará, dialéticamente, a condensação das atividades artisticas, em busca das diluições deste modelo. A partir daqui, os artistas barrocos tentarão desequilibrar o equilibrio estático. Uma atuação, que continuará sempre, por detrás de todos os perceptos culturais do Ocidente, como veremos.

A busca, agora, não é mais a da alegoria e nem a das metáforas verbais. A busca, a partir de agora, é a do esvaziamento da linguagem verbal, do esvaziamento de metáforas e alegorias verbais, em busca

do experienciar, do viver e do ouvir as articulações relacionais nos espaços. É a busca do possível das experiências humanas, dos labirintos, dos trançados, das *"câmaras em zoom"*, do prazer dos desconhecidos, das perguntas sem respostas, do estar e não estar, em algum lugar, ao mesmo tempo. É o prazer do simultâneo, das analogias imprevisíveis e *"proibidas"*e do pano de fundo da significação da morte, do "Tanatos".

No caminho do barroco, nascerá o momento romântico, momento da percepção das potencialidades emocionais do eu. Isto, até o Impressionismo, quando, para se vencer o aspecto mumificado da predicação dominadora, será preciso viver os modos como outras culturas vivenciam os vazios.

Chegamos, aqui, à etapa, que dominaremos de "Impressionismo Zen", ponto central deste nosso trabalho. E tudo em busca de um outro momento, mais adiante, quando as próprias Ciências Ocidentais decretarão o fim, a queda total do percepto predicativo, momento *"termodinâmico cultural"*, própriamente dito. E, a partir daqui, operações e operações criativas, em direção a possíveis e imprevisíveis escrituras de um novo referente... Só nestes momentos, o poético, enquanto um dos modos do funcionamento das linguagens, começa a mostrar sua corporiedade, com clareza, pois só ele poderá dizer um mundo, articulável a partir de categorias objetivas.

Na poesia verbal, o poético absolutizado começa adquirir diversas fisionomias. Os poetas, com a queda dos versos, expressam agora o esforço, a luta contra o Acaso, no preenchimento das páginas vazias, das folhas em branco. E esta luta às vezes se expressa, até, como um esforço do corpo para se colocar dentro do espaço, dentro do tempo, no côncavo do branco vazio. E João Cabral de Melo Neto poetiza esta luta, em um poema de oito partes, na verdade, superpostas e simultâneas: *"Psicologia da Composição"*.

Mas, o *"vício"* do ocidental de se distanciar do percebido, a onipotência de se sentir criador do Tempo, sem apreender que a linearidade do tempo fora uma ilusão da contigüidade verbal, continuará, ainda.

De algumas obras anteriores à Monet e da tentativa da experimentação do não equilíbrio, realizada pelo Barroco, nasce a busca intencional, como experiencia real do vazio. Mas, ao mesmo tempo, fica

intensificada a busca do vazio abstrato, limitada e emoldurado pelos procedimentos, materiais e suportes de cada código específico, visando a criação de objetos estranhos, homólogos, mas bem diferentes das percepções concretas. Em alguns autores, estas duas tendências se realizam, ao mesmo tempo...

Estas duas visadas acontecem, também, quando se trata de operar com definições, que busquem esclarecer as significações do poético, do artístico. Observe-se a montagem de textos das páginas seguintes.

Tentativas de definições operacionais para <u>poético</u>

(...)"A hipótese de trabalho, de que se serve Saussure ao desenterrar o anagrama nas literaturas antigas, foi a idéia de que "desde os tempos indo-europeus[...] aquele que compunha um carme tinha de se preocupar assim, de uma maneira ***reflexiva****, com as sílabas que entravam no carme, e com as rimas que elas formavam entre si ou com uma determinada palavra(...)".*

(...) "O anagrama poético transpõe as duas "leis fundamentais da palavra humana proclamadas por Saussure, a do vínculo codificado entre o significante e seu significado, e a da linearidade dos significantes. Os meios da linguagem poética fazem-nos mesmo sair "fora de ordem linear" ou, como resume Starobinski, "saímos do tempo da 'consecutividade' própria da linguagem habitual".(...)

(Roman Jakobson- Poética em ação. Editora Perspectiva, pag.11,12).

Definição de função poética, elaborada por Roman Jakobson:

Entre os seis funcionamentos da linguagem, no processo de comunicação, a função poética acontece, quando se volta para a sua própria organização.

Definição empírica para a função poética:

A projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção dos signos, ou paradigma, dentro do eixo da combinação dos signos, ou sintagma.

[No primeiro caso, Jakobson demonstra a passagem do texto produto para o texto processo: conjunto de funções, que definem, operacionalmente, a estrutura do texto. O poético acontece dentro de um vazio relacional, dentro de uma sintaxe de funções.

No segundo caso, as recorrências de sons tendem a diluirem a lógica de causa e efeito e a preencherem os espaços vazios com qualidades sonoras].

"No maquinismo de significação de Peirce, todo e qualquer encontro entre interior do homem, cheio de potencialidades, de qualidades e os vazios potenciais da natureza, tendentes a provocar "qualidades de sensações", tende a gerar o poético. Este se dá, no momento da fruição, como interpretante, como tradução dos processos de signos e quando esta tradução se dá ao nível da corporiedade imediata, na percepção de relações de formas "possíveis"...(do "Primeiro").

Em uma primeira etapa, esta fruição provoca a diluição sensorial das leis e normas (mundo do "Terceiro"), levando-as a se reformularem ou a se esvaziarem .(Para Peirce o mundo das normas e das leis é sempre provisório, está em contínua situação de falibilidade e tende a se reorganizar).

Aqui se insere a proposta de Jakobson, para o poético. Este código é convencional, é normativo. Cabe ao poeta recuperar, por detrás, sua lógica analógicae, assim, diluir sua contiguidade e transforma-la em designers. Do mesmo modo, é a fruição sensorial e sintática potencial, que vem tentar re-ver e re-ouvir a normatividade da escala tonal da música ocidental. E, assim, com todos os códigos simbólicos: contiguidades, instituídas pelo homem.

Para os demais códigos, as relações se estabelecem entre o mundo físico (mundo do "Segundo") e as possibilidades das montagens entre as estruturas e funções do universo(mundo do "Primeiro"). Neste jogo de relações e de permutações, neste vazio virtual, todos os tipos de atividades poéticas são viáveis.

Ainda que o poético absolutizado aconteça, quando se cria uma estrutura estranha, que revela, na sua referência de "objeto", um universo icônico e na sua referência de "interpretante", uma tradução sensorial ("remática") possível. Mas, viver o universo como "primeiro é sempre uma situação poética.".

(Dirce T. Ceribeli- Tese de Livre Docência, primeiro volume).

"Numa primeira aproximação, estética é uma "teoria dos estados estéticos" que, como foi dito, se acham realizados em certos "dados" ("portadores") naturais, artísticos e técnicos. Estes dados e feitos [***Gegebenheiten und Gemachtheiten****] podem ser tanto objetos [****Gegenstaende****] quanto eventos [****Ereignisse****]. De qualquer maneira, são realizados "materialmente", não sendo portanto apenas pensados ou imaginados. Tais estados estéticos compreendem toda uma classe de propriedades daqueles dados que, na linguagem comum, também costumamos designar por expressões como "belo" "encantador", "sublime", "atraente" e outras semelhantes. No entanto, essas expressões todas não se referem sómente aos "dados", mas descrevem ao mesmo tempo as sensações que podemos ter diante deles ao gostar ou desgostar. Todavia, uma teoria "objetiva" dos estados estéticos deve, de início, compreender e descrever apenas o que aparece no objeto dado e não no sujeito contemplante.(...)".*

(Max Bense- Pequena Estética. Editora Perspectiva, 1975, pag. 49,50).

"Em "Ordem e Determinação", Bense esbaça uma teoria do "caos". Caos é o totalmente indeterminado, que não pode ser identificado nem fixado. Este conceito provém do matemático Felix Hausdorff, que o formulou sob pseudônimo de Paul Mongré, numa obra de juventude, ***O caos em escolha cósmica*** *[Das Chaos in kosmischer Auslese], publicada em 1898. É significativo notar que, em 1897, Mallarmé estampava na revista Cosmopolis seu poema constelar* ***"Un Coup de Dés"****, cujo tema é, justamente, a possibilidade de abolição do acaso, pelo menos no lance fugaz de um poema que se forma como uma ordem, um "número", um "cômputo total" no estelário. O que é indeterminado, como diz Bense via Hausdorff, tem que ser transportado para um estado de determinação, ainda que fraca, para ser identificável. O estudo deste problema é o objeto do que Bense chama "estética cosmológica". Esta pode ser vista como uma segunde fonte da "estética informacional". Elementos para a sua segunda elaboração podem ser rastreados, segundo Bense, na filosofia barroca e renascentista, no neoplatonismo e no próprio Platão, porém antes num sentido especulativo (metafísico) do que metódicamente exato. Hausdorff já revelaria uma concepção antimetafísica, alicerçada num idealismo transcendente que se volta para as ciências exatas. Para ele é fundamental o "princípio da complementariedade", segundo o qual "é pensável transcendentemente o que é imperceptível empíricamente": "a realidade física regula o"que"[Was] e o "como"[Wie], a transcendente apenas o "se"[Ob]". A" existentia potentialis" é imparcial, sendo-lhe indiferente "se o mundo se deixa ler empíricamente como um texto pleno de sentido ou como um torvelinho de meras letras". (...)".*

(Max Bense- Pequena Estética. Editora Perspectiva, 1975, pag. 31, 32).

"O artista inscreve o não equilibrio na matéria." (Ilya Prigogine).

[A noção de "não equilibrio", elaborada pela Termodinâmica atual, corresponde à anterior noção de caos. O caos, o "não equilibrio", não é caótico, pois tem em si mesmo condições de se reprogamar, de se reorganizar. Cabe ao artista a percepção desses modos novos, inusitados, poéticos, de reorganização de mundos...].

"(...) O saber científico, extraído dos sonhos de uma revelação inspirada, quer dizer, sobrenatural, pode descobrir-se hoje simultaneamente como - escuta poética- da natureza e processo natural nela, processo aberto de produção e invenção, num mundo aberto, produtivo e inventivo... ".

"(...) a dramatização psicológica encontra seus ecos nos processos geológicos, biológicos e ecológicos,que criam espaços, modelam e confundem paisagens, aí determinam migrações, competições ou amplia-ções mútuas entre processos de crescimento, proliferações, lentas erosões e desintegrações brutais".

*(Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, em "o reencantamento do Mundo", capítulo de conclusão da obra: **A Nova Aliança**, Editora Universidade de Brasília, 1984).*

Haroldo de Campos,em *"A educação dos cinco sentidos"*, diz da poesia:

Ver

Kandinsky

O Azul, o Azul se alçava, se alçava e caía.
O Agudo, o Fino assobiava e penetrava, mas não saía.
De todos os lados ressoava.
O Marrondenso como que suspenso para sempre.
Penso. Penso.
Abre ainda mais amplo os braços.
Amplo. Amplo.
Cobre o teu rosto com um lenço vermelho.
E pode ser que nada se tenha ainda movido:
só você se moveu.
O branco salto após o branco salto.
E após o branco salto ainda um branco salto.
E neste branco salto um branco salto. Em cada
branco salto um branco salto.
E este é o mal, é que não vês o turvo:
no turvo é que ele está.
É aí que tudo começa.....
..... Rompeu-se .....

1913

(Tradução de Augusto de Campos)

(Poesia russa moderna- Nova antologia, Traduções de Augusto e Haroldo de Campos)

aquela
(...) que deixa seu rastro
mínimo (não prescindível)
na divisão (cisão) comum
do suor

rastro latejante pulso
dos sentidos que se (pre) formam
im-prescindível (se mínimo)

o cisco do sol no olho
claritas: jato epifânico!
alguns registros modulações
papel granulado ou liso uma dobra
certa um corte
seguro um tiro
na mosca
(...)

Em "A Piscologia da Composição", poema de oito partes, João Cabral define o poético, superpondo estas partes e sugerindo uma sensação de concavidade. Veja-se a primeira parte, quando expressa o gesto e a quarta parte, quando fala com o fruidor.

A Antonio Rangel Bandeira

I

Saio de meu poema
como quem lava as mãos.

Algumas conchas tornaram-se,
que o sol da atenção
cristalizou; alguma palavra
que desabrochei, como a um pássaro.

Talvez alguma concha
dessas (ou pássaro) lembre,
côncava, o corpo do gesto
extinto que o ar já preencheu;

talvez, como a camisa
vazia, que despi.

IV

O poema, com seus cavalos,
quer explodir
teu tempo claro; romper
seu branco fio, seu cimento
mudo e fresco.

(O descuido ficara aberto
de par em par;
um sonho passou, deixando
fiapos, logo árvores instantâneas
coagulando a preguiça.)

Monet e "O Impressionismo Zen"





(...)O domínio do momentâneo sobre o permanente e o contínuo, o sentimento de que cada fenômeno é uma constelação transitória, efêmera, uma onda que desliza e foge no rio do tempo, rio este em que 'não se pode entrar duas vezes', eis a forma insimplificável a que o impressionismo se pode reduzir. Todo o método do impressionismo, com os seus expedientes artísticos e os os seus truques, tende, acima de tudo, a dar expressão a este ponto de vista heracliteano e a acentuar que a realidade não é um ser mas um devir, não um estado mas um processo. Toda a pintura impressionista é a estratificação de um momento no perpetuum mobile da existência, a representação de um equilíbrio precário, instável no jogo de forças antagônicas. A visão impressionista transforma a natureza num processo de crescimento e decomposição. Tudo que é estável e coerente se desintegra, por ele, em metamorfoses e assume o caráter do incompleto e do fragmentário. A reprodução do ato subjetivo em vez do substrato objetivo do visto, com que se inicia a história da moderna pintura-perspectiva, atinge, agora, a sua culminação. A representação de luz, de ar e atmosfera, a desintegração da superfície uniformemente colorida em manchas e pontuações de cor, a decomposição da cor localizada em valeurs, em valores de perspetiva e aspeto, jogo de luz refletida e de sombras iluminadas, as pontuações agitando-se em tremores e as pinceladas rápidas, vagas e abruptas, toda a técnica improvisada com o seu esboçar rápido e informe, a percepção fugaz e aparentemente descuidada, do objeto e o brilhante caráter do acidental da execução não vêm a exprimir, em última análise, senão esse sentimento de uma realidade vibrátil, dinâmica, sempre, em transformação, que começou com a reorientação da pintura pelo emprego da perspetiva"(...)

(...)"Esta redução da representação artística ao mesmo tempo é, simultaneamente, a expressão de uma visão da vida fundamentalmente passiva, uma aquiescência da parte do espectador, o sujeito receptivo e contemplativo, um ponto de vista de indiferença, expectativa, de não participação - em resumo, a atitude estética, pura e simplesmente. O impressionismo é o climax da cultura estética, cujo centro é o indivíduo e traduz a última consequência da renúncia romântica à vida prática, ativa"(...)

(A. HAUSER - Histótia Social da Literatura e da Arte, Tomo II, pg 1.050)

Estas interpretações de Hauser se referem aos impressionistas, tomados, em conjunto, como manifestação artística. De fato, a metáfora do fogo e as afirmações de Heráclito, que colocavam o universo em constante movimento, parece ser um desejo neste momento, que representa, sem dúvida, o desejo de se poder romper com a idéia da permanência das coisas e da harmonia estática, que sempre estivera imantada na idéia de um Ser, postado bem acima de nós. (Voltaremos a isto, algumas vezes). A maioria dos artistas, no entanto, permaneceram como espectadores, como narradores / observadores de fenômenos, que impressionavam suas retinas. A busca, no fundo, é a de segurar o instante que passa, de eternizá-lo, através de recursos e procedimentos plásticos. É o trabalho da pintura tentando, já quase *à priori*, se salvar do poderio da fotografia, que realizará o desejado, técnica e rápidamente.

Mas, este instante revela apenas algumas formas, manifestações insuficientes para revelarem as estruturas, os feixes de relações abstratas, dos quais cada forma é apenas uma função. A percepção da estrutura, subjacente a elas, nasceria se fosse possível a manifestação de todas as formas, ao mesmo tempo. Há a consciência, também, de que as formas não estão isoladas, estão em conjuntos e percebê-las significa adentrar, ou observar os espaços vazios, através dos quais as formas se comunicam. Os impressionistas percebem, com clareza, que o vazio é potencial...

Para Monet, é preciso experienciá-lo e criar situações de vazios para que o leitor encontre, também seu espaço perceptivo (o início da aceitação do receptor como co-autor). É nesta busca que Monet acabou tomando, como liguagens objetos, criações japonesas. (E já veremos).

A procura da observação de procedimentos plásticos orientais, no que tange às construções nos espaços vazios é uma tendência, neste momento. Desta busca participa, intensamente, o pintor Van Gogh, mas da experiência de contato de outras culturas, privilegiará a percepção das cores e se encaminhará para criações bem ocidentais, no sentido da expressão emocional do eu (intensificação da descoberta dos românticos, como veremos).

Em contraposição à esta espécie de *"Impressionismo Zen"* de Monet, aparece Cézanne,

postulando, na atividade artística e através de afirmações teóricas, a valorização de uma percepção abstrata da natureza, tendente ao Construtivismo.

Aqui nos interessa, portanto, a verificação do comportamento de Monet e destes dois outros representantes do Impressionismo. Os demais já são bastante conhecidos e estas tendências à busca da percepção circular, da flutuação das formas no espaço é verificável, de imediato, assim que observamos suas obras. E do mesmo modo as criações daqueles, que foram chamados de Pós - Impressionistas.

A constatação de que Monet teria realizado leituras de gravuras japonesas já é bastante conhecida. Mesmo porque, nesta época, não só Monet e os "impressionistas", como quase todos os representantes da cultura Ocidental, voltavam-se para o Oriente, em busca de inspiração e da compreensão de novos modelos culturais. Tanto é que, em 1867, houve uma Exposição, em Paris, de estampas do estilo *Ukiyo-e,* produzidas no período *Edo* (1615-1867), estilo este que será o objeto primeiro de nossos estudos, aqui. Os artistas expositores foram: Kunisada, Sadashide, Yoshitora e Yoshitoshi. Apresentaram, também, álbuns ilustrados de Hokusai, pertencentes a Phillippe Burty e ao Príncipe Satsuma. O homem ocidental começa, a conhecer o trabalho de Hokusai, que, apesar de ser um dos mais complexos artistas, no que tange ao trabalho em busca da criação dos *"nirvanas zens"*, tão estranho à nossa cultura, é hoje um dos artistas japoneses mais conhecidos.

Na obra *"Presença da arte japonesa na obra de Monet"*, Sonia Maria Farriá Machado, também, estuda a problematica dos vazios. No entanto, o fundamenta a partir do Taoísmo e dentro do texto cultural chines. Para abandonar o estudo da percepção do vazio, como Zen Budismo, a autora evoca questões históricas, alegando que o Zen Budismo, àquele momento, não estava ainda fixado como elemento cultural, no Japão. Mas, sabemos que o Zen Budismo, apesar de ser uma das últimas manifestações da filosofia budista, é a que mais corresponde às postulações do Budismo inicial, do Budismo indiano. E isto tem sido constatado por muitos estudiosos e, principalmente, pelo escritor argentino Jorge Luis Borges, cujo textos, a respeito do assunto, irão aparecendo *"in off"*, por dentro de nossas interpretações e percepções da praxis artística Zen.

O estilo *UKIYO-E*

Estilo de estampas coloridas (que abarca desde as primitivas criações de relevos em finissimas sedas, através da pirogravura, à criação de estampas coloridas em tecidos até a criação de estampas coloridas, na madeira). Este ultimo processo se assemelha ao da xilogravura ocidental. Em tradução livre:

Ukiyo - (mundo flutuante)

e - (imagem)

Estas expressões se remetem à presença do ser humano, no espaço vazio. Seu eu se desenha por imagens. As imagens são as memórias das narrativas vividas por cada um, reflexos de determinações de outras narrativas vividas, em outras vidas, que se cristalizaram como *"karma"*.

O nome do estilo corresponde bem ao tipo de caminhada, que o artista através dele vai realizar. É preciso criar um mundo visível e vivenciável, sob as seis dimensões, que o budismo absorveu da visão que a Índia tem do espaço: espaço, com seis dimensões, que devem ser visualizados, simultaneamente, em um processo de percepção iluminada. É, quando desaparece a relação entre o ser que percebe e o que é percebido e, portanto, as limitações, criadas pelo corpo físico. Seis lados: à frente, à atrás, do lado direito, do lado esquerdo, de cima para baixo e debaixo para cima. Quando o artista chegar à articulação desse tipo de vazio, nele, estará, com o seu corpo e com a sua alma, em estado de sensorialidade imediata. E estará em condições de, assim, colocar o seu receptor. Superado o momento erótico desse sensorial pluridimensional e, como para o Budismo não existe corpo e alma, só resta o eu, que pode ser extinguido em um lapso de segundos, através desse gesto flutuante. E, se não existe Deus, é certo que existe o Karma, que projetou, *à priori,* a tessitura narrativa do nosso eu. Há que se extinguir este eu. Há que se extinguir este Karma e viver o instante do nirvana, para depois, seguir adiante... E não precisamos esclarecer, aqui, que esta superposição de seis lados, multiplicados e superpostos, traz o receptor para dentro de uma estrutura inesperada, *"monstruosa"*, semelhante à descrição que a

termodinâmica ocidental faz das estruturas fractais. Estruturas capazes. portanto, de diluirem os contornos do eu e de realizarem, ao mesmo tempo, os quatro princípios do Budismo: e sofrimento, a percepção do sofrimento, a cura e os procedimentos em busca desta cura.

Por este mesmo motivo, no Japão e nas outras culturas orientais, em função mesmo das linguagens ideográficas, como já foi visto, todas as pessoas são artistas e pensadores poéticos. Mas, poucos deles podem ser inventores. Só aqueles que conseguem modelar estruturas nirvânicas. E, no caso, são mestres, que seguram a irreversibilidade das manifestações cósmicas, transformando-as em cadinhos eternos, à disposição dos receptores...

(...)"O que é pois o nirvana? Boa parte do interesse que o budismo despertou no Ocidente deve-se a essa linda palavra. Aliás, parece impossível que a palavra nirvana não oculte algo extraordinário. O que é nirvana, literalmente? É extinção, ato de apagar. Muitos supõem que, ao atingir o nirvana, a pessoa se apaga; portanto, o grande nirvana ou a extinção ocorreria quando ela morresse. Um orientalista austríaco manifestou uma opinião contrária: o Buda usava simplesmente a física do seu tempo; ou seja, nessa época, a idéia de extinção era diferente; pensava-se que, ao se apagar, uma chama não se extinguia; ela continuaria vivendo; perduraria em outro estado. Dizer 'nirvana' não significa necessariamente falar de extinção. Pode significar também que continuamos existindo de outra maneira - uma maneira inconcebível para nós. As metáforas dos místicos geralmente têm um teor de redundância. As metáforas budistas não. Quando se fala do nirvana, não há referências ao 'vinho do nirvana', à 'rosa do nirvana' ou ao 'abraço do nirvana'. Ao contrário, ele é comparado a uma ilha firme, no meio da tempestade. Ou então a uma torre muito alta. Pode também ser comparado a um jardim. Trata-se sempre de alguma coisa que existe por si mesma e para além de nós"(...)

(Jorge Luis Borges- Sete Noites, Editora Max Limonad, Ltda, São Paulo, pg 112e113).


東錦美人合
清峯筆




江都破子春見座八景
松本の夜雨
英山筆


清長画













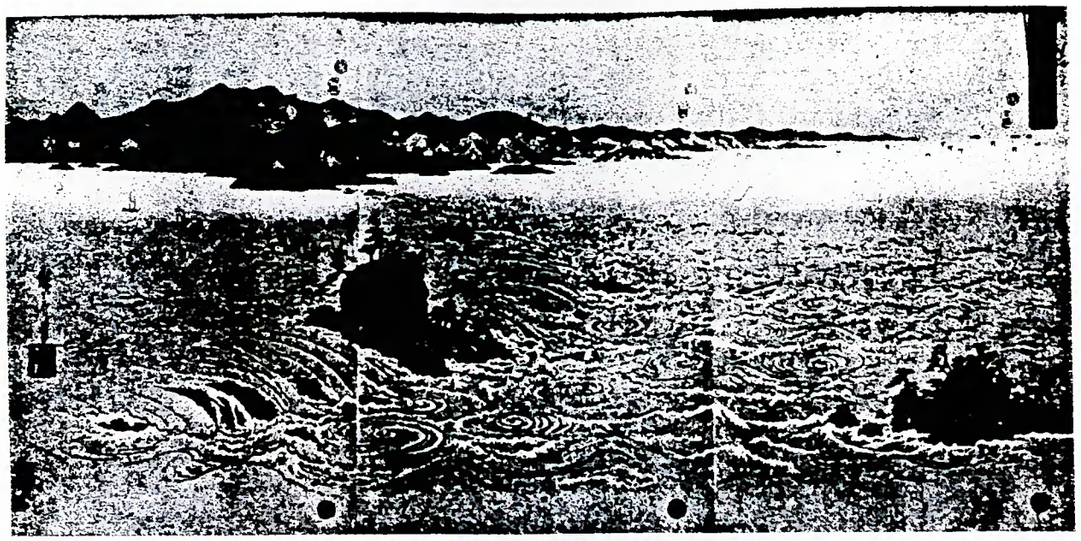


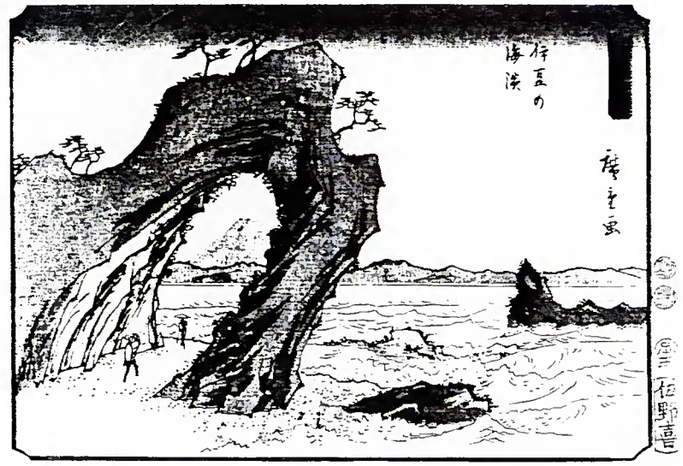


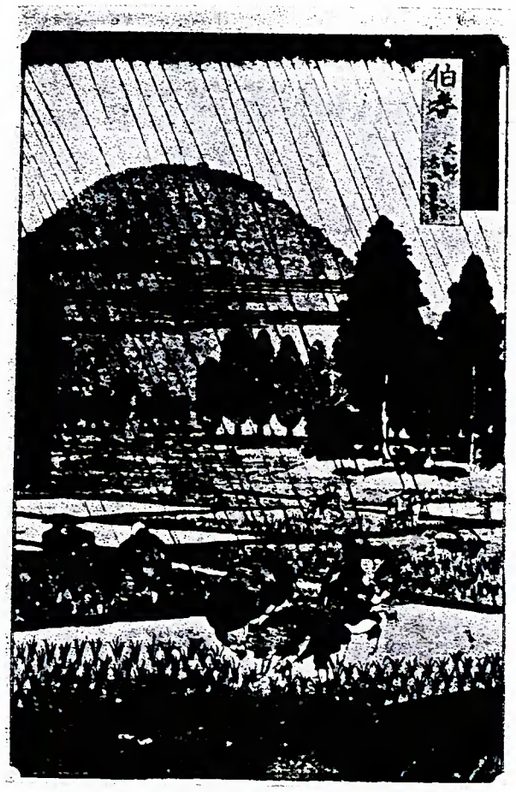






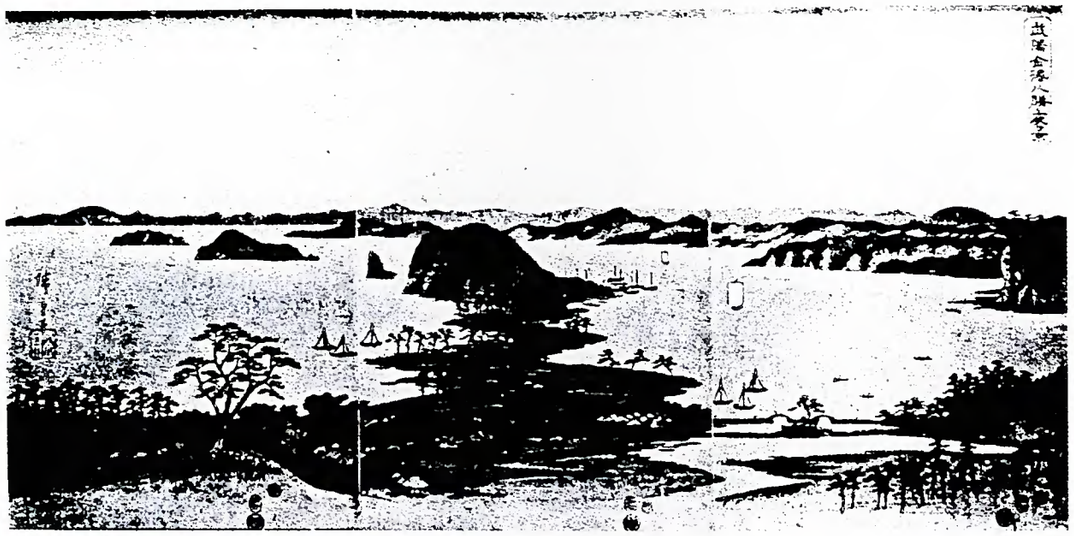


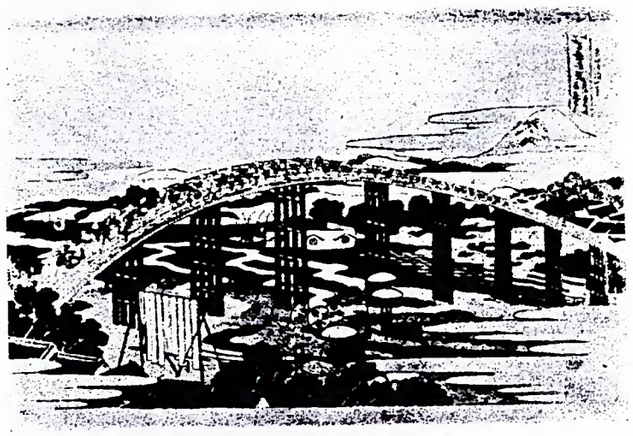

行基の
海浜


伯耆

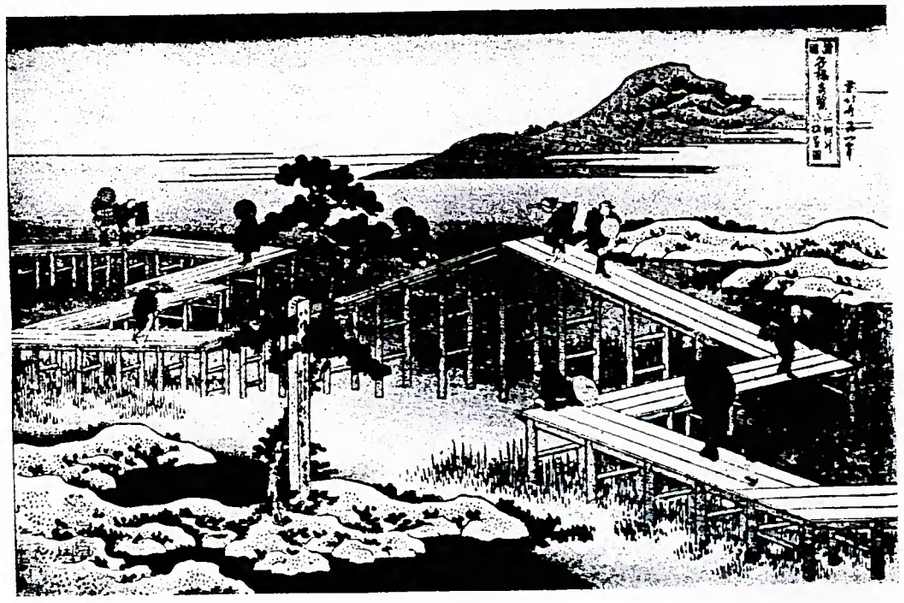




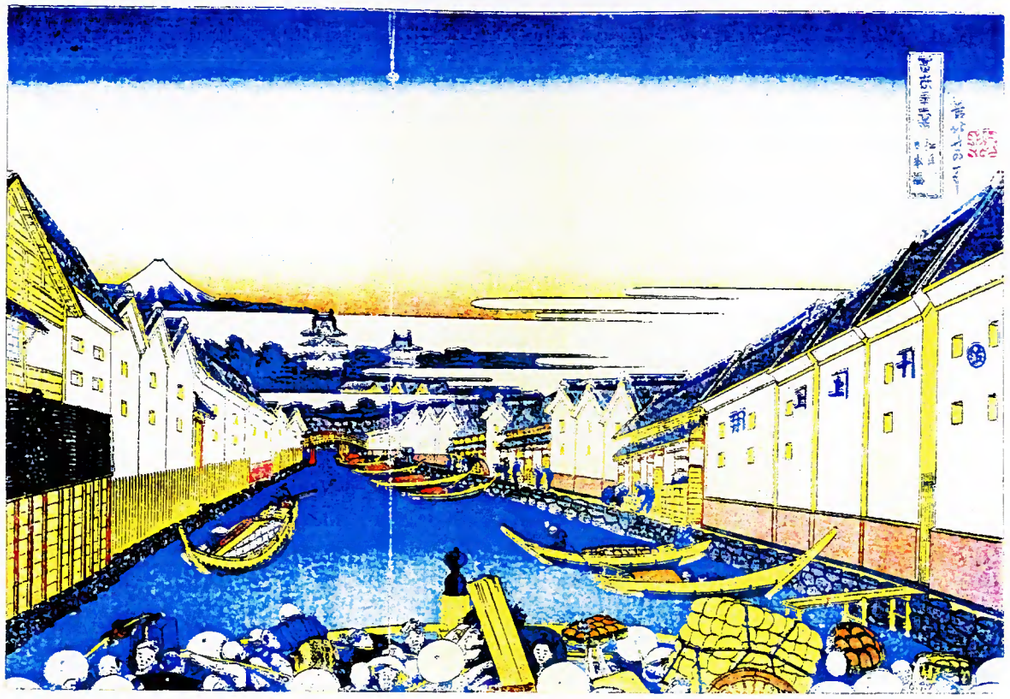








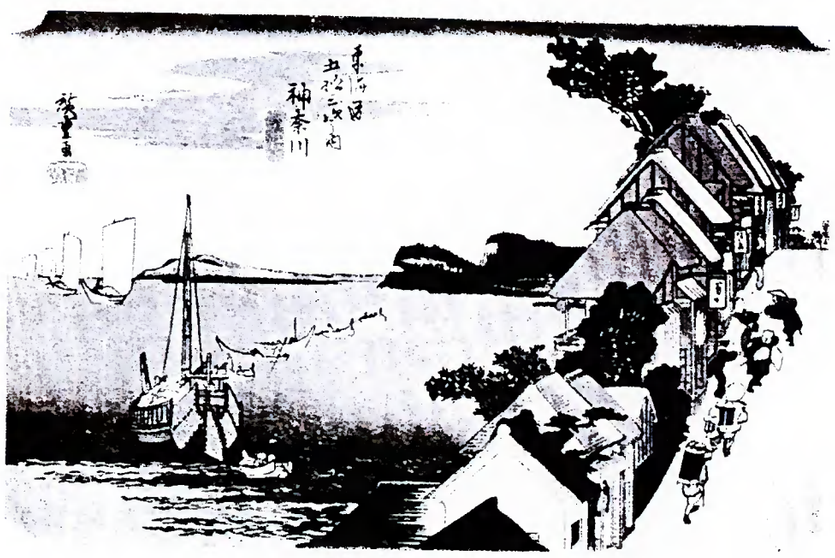




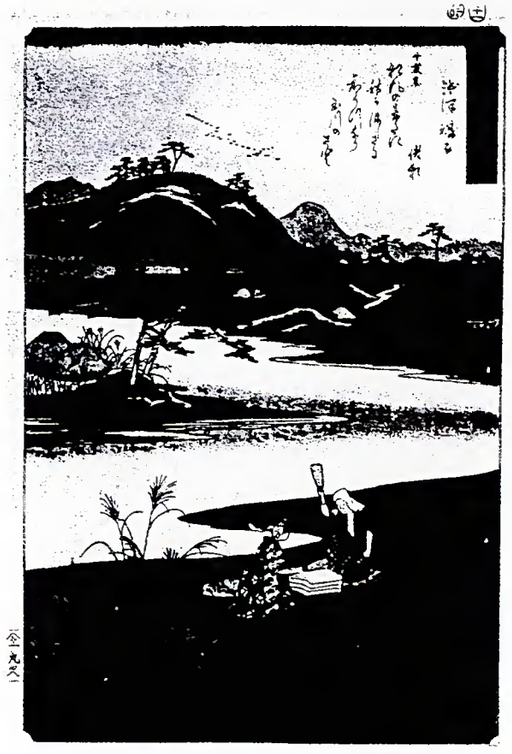














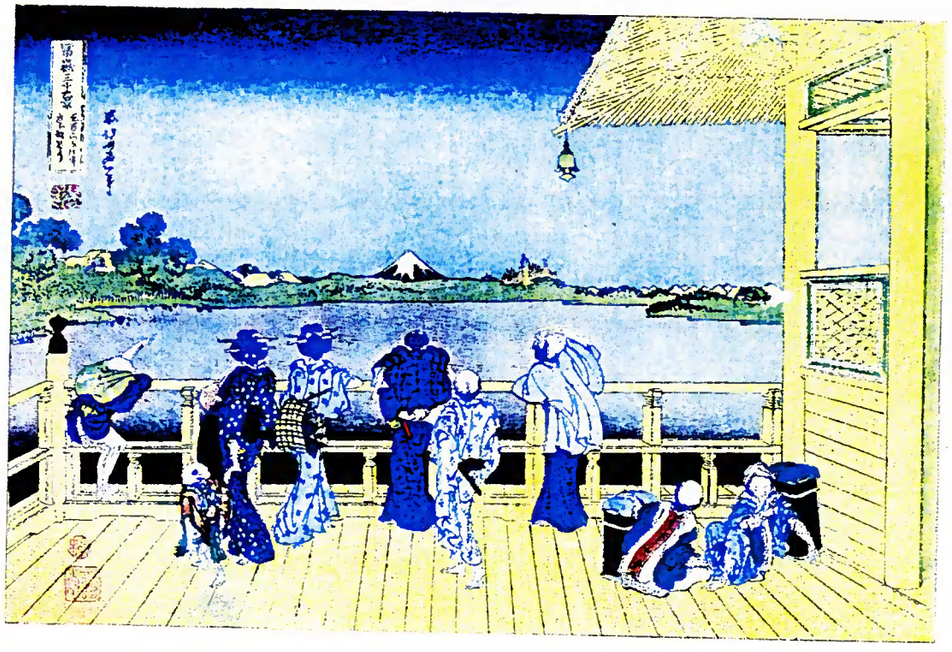














GRAFITO PARA HOHUSAI

Murilo Mendes
Florença, 1963

Corporal desenho
Cruelmente refinado
Onde os dedos do Japão
Centrípeto caminham.

Paisagem ao infinitesimal.
Silêncio: roda em movimento.
Sombra de homem ou jardim
Se habitando.

*

Naturezvisão
Espaço caligráfico traçado
Pelo pássarovôo
Na ilha quadrada.

Rito do ferro
Transposto em sêda.

*

Japão metáfora de Hokusai
sim & não
Hokusai metáfora do Japão
não & sim

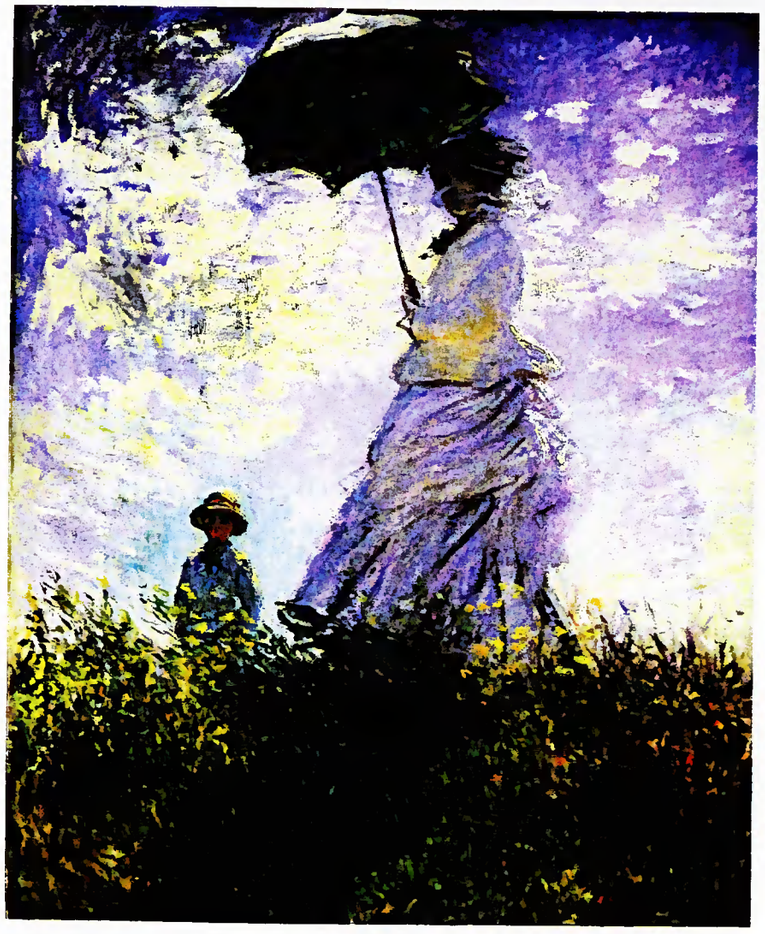




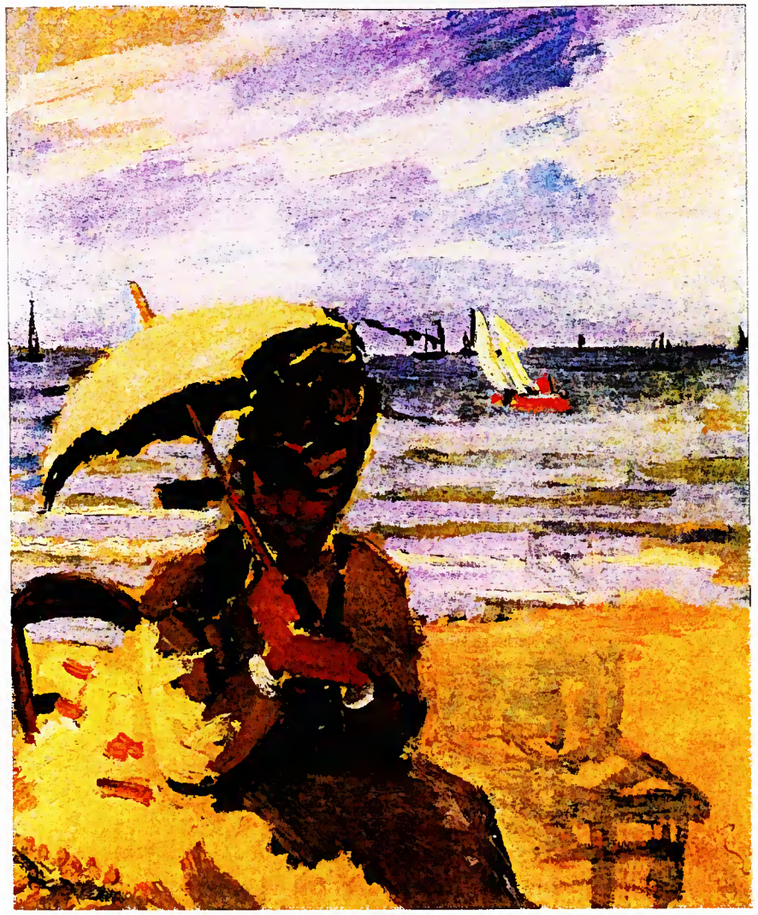






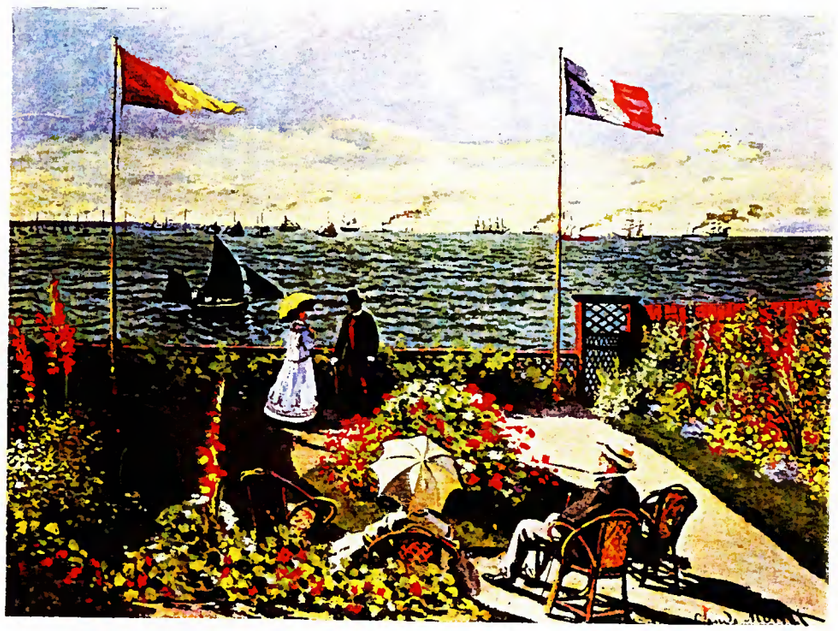


unesp







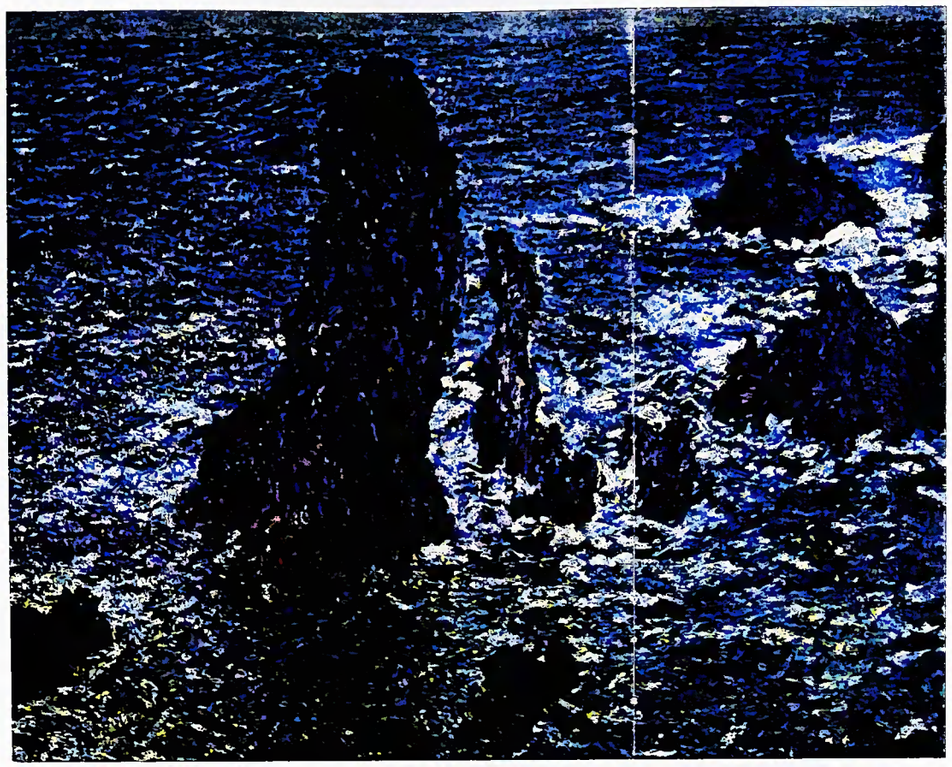


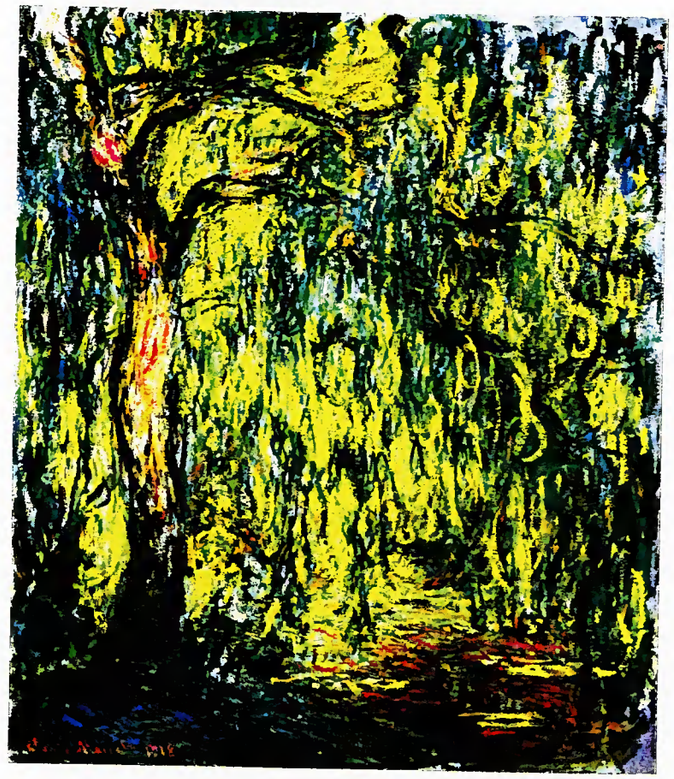


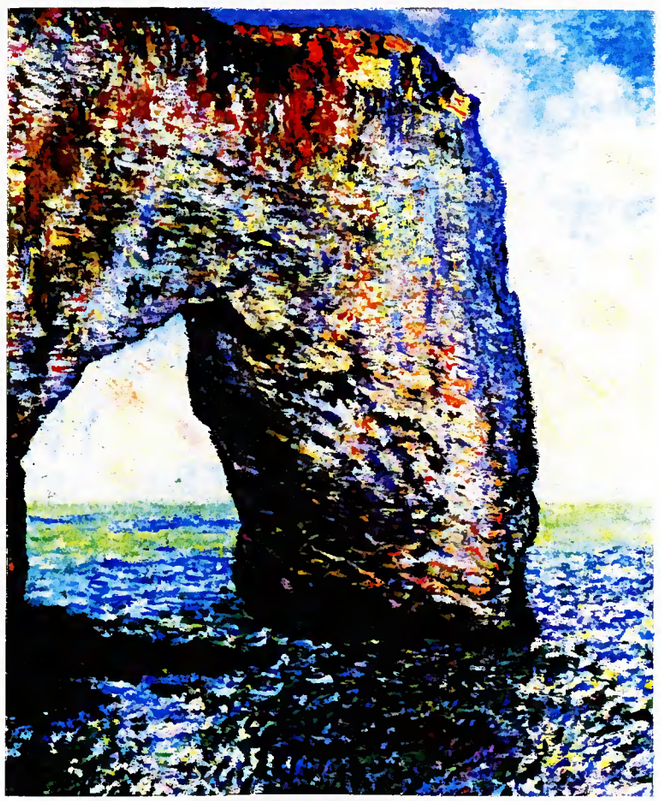




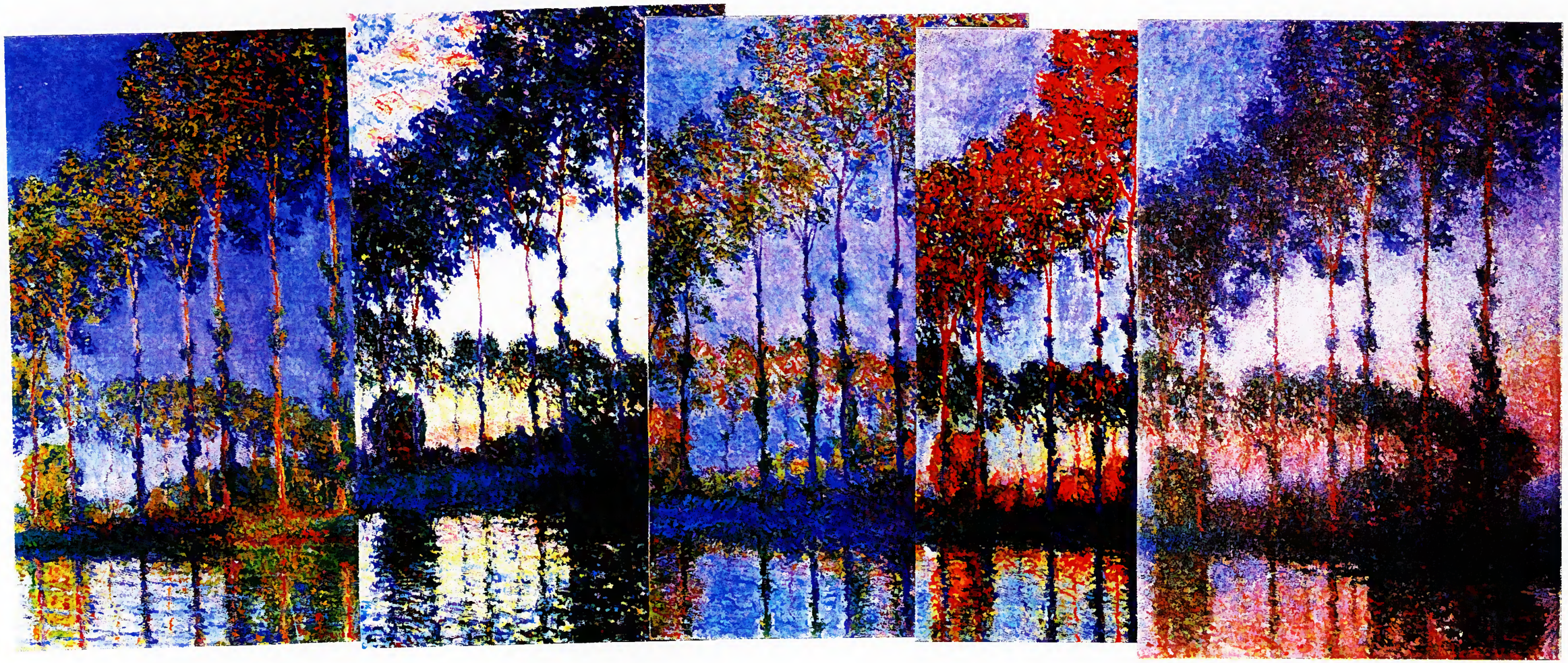




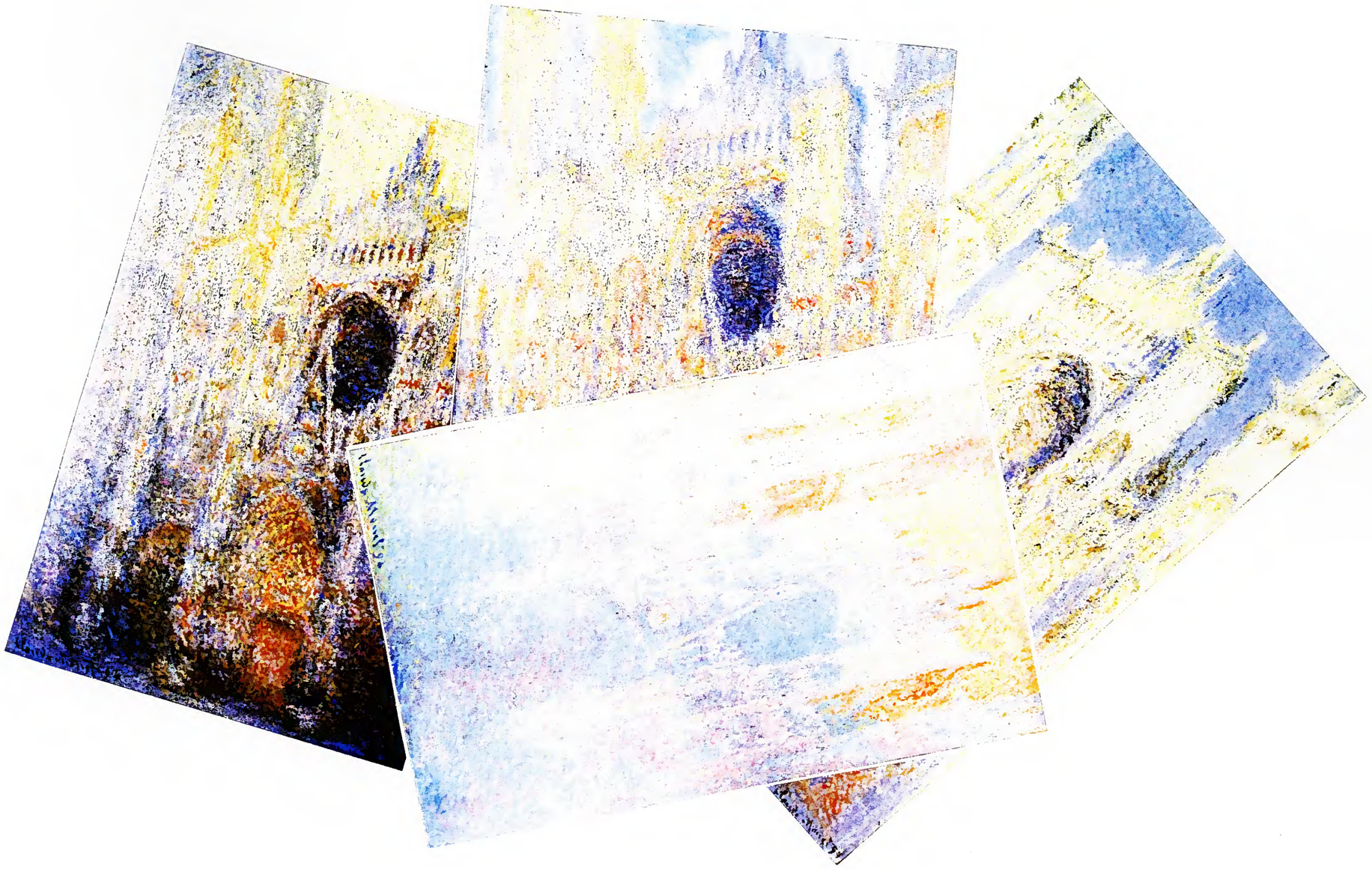




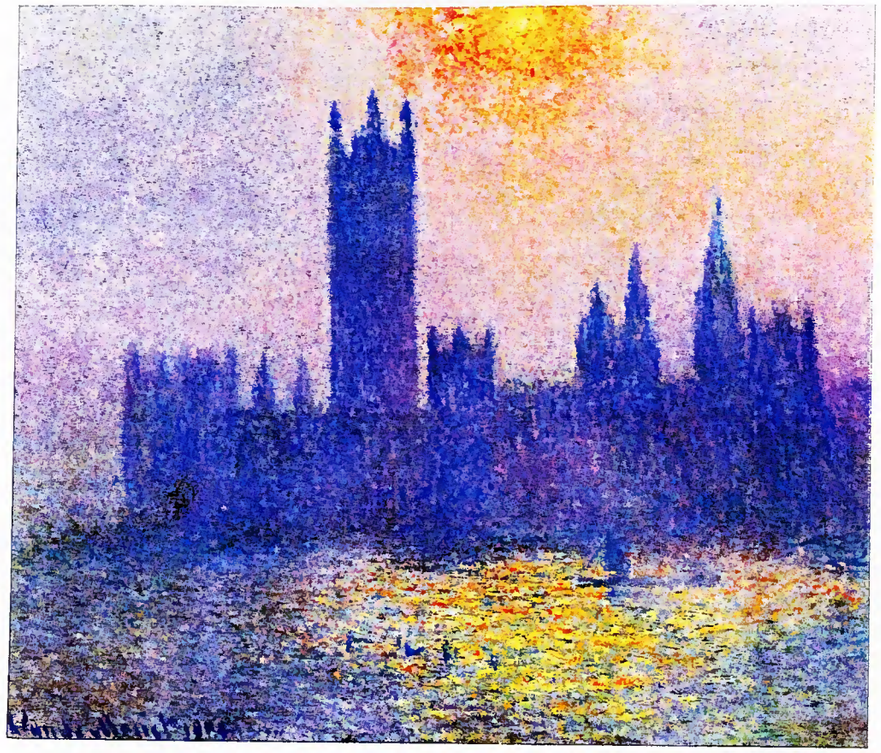




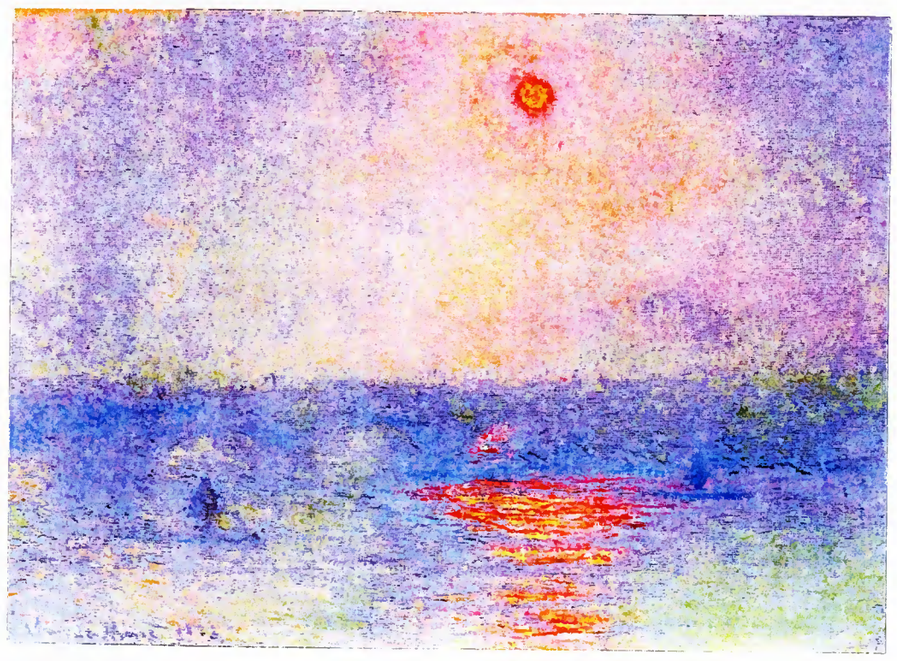
cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 unesp 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39



unesp

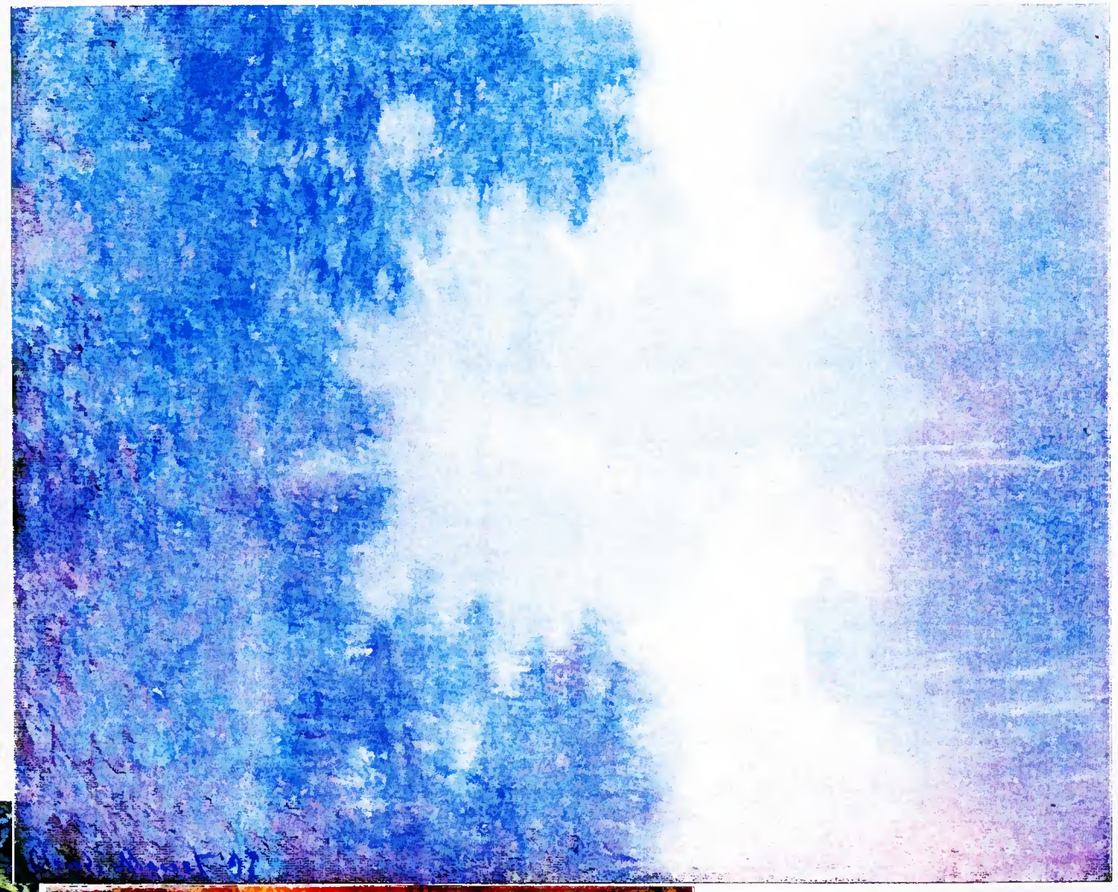


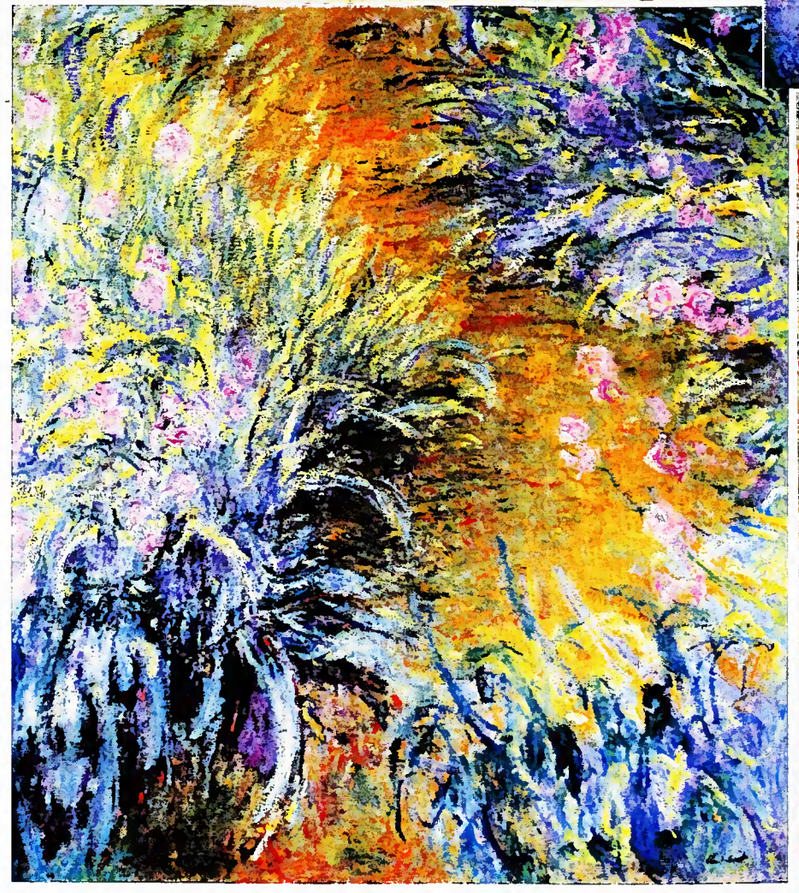


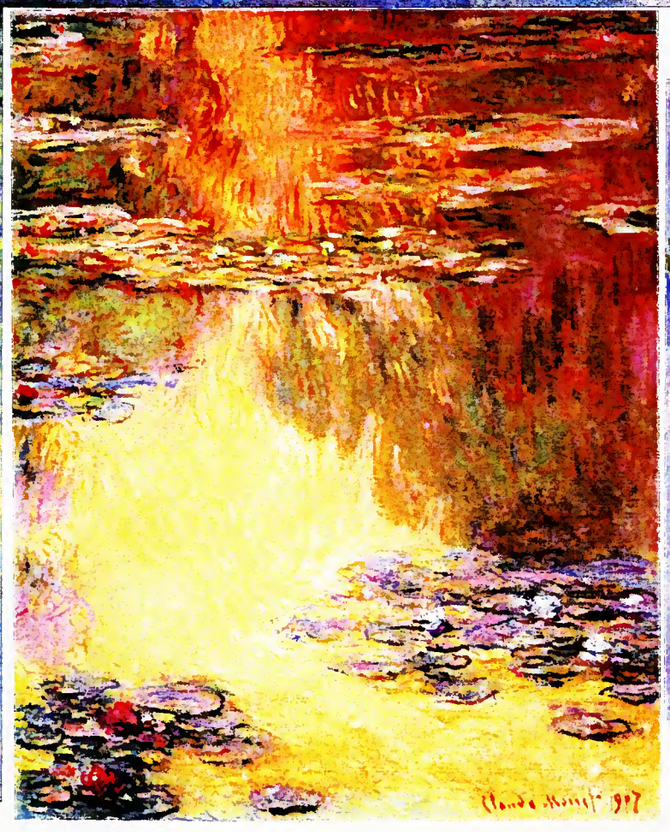


unesp

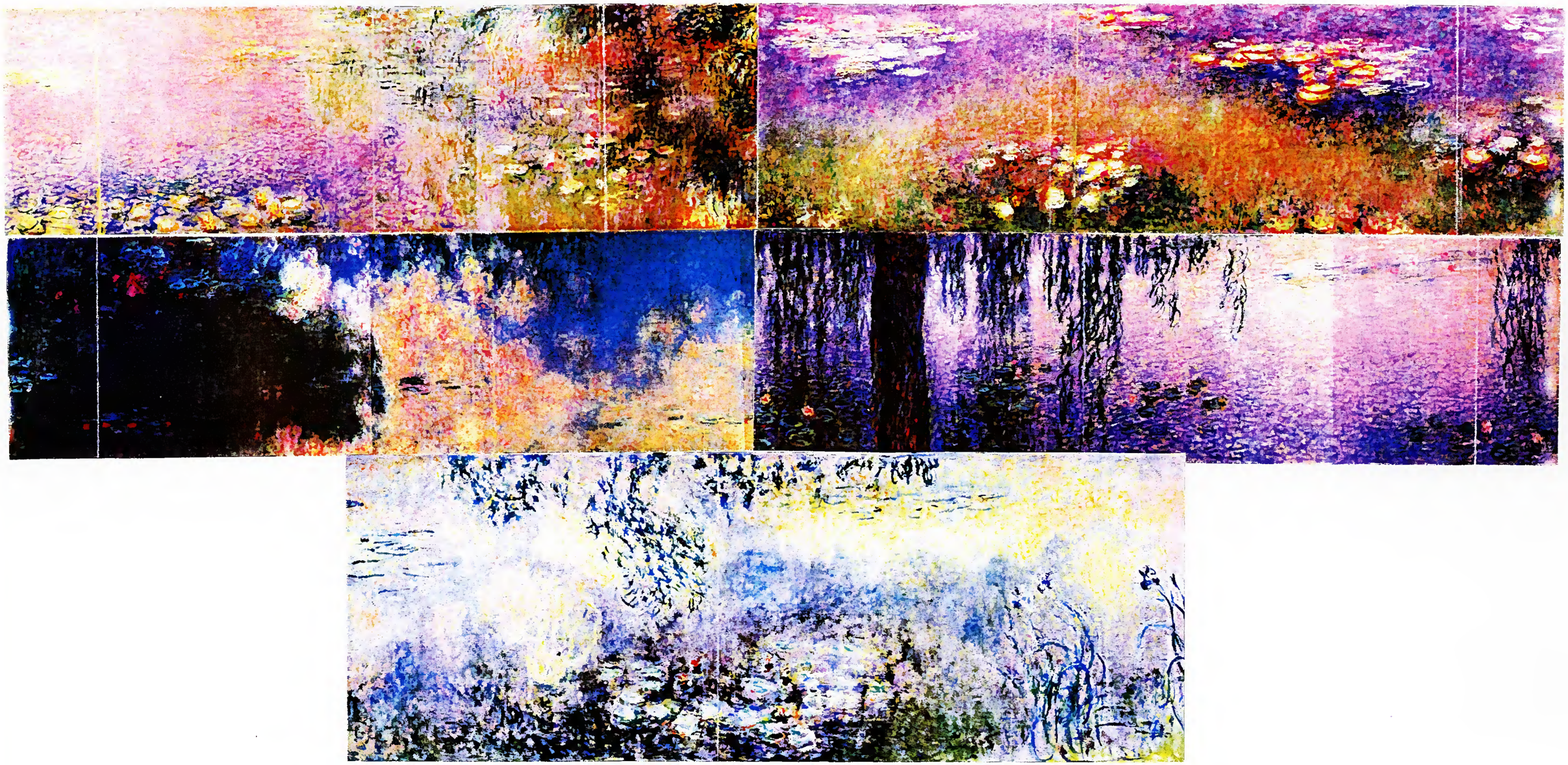












Na montagem das gravuras zen, não nos interessou referências, nem a respeito dos procedimentos e técnicas, nem a respeito do Autor. Interessa-nos que o leitor acompanhe os modos como os artistas estão procurando codificar todos os modos da percepção. Das pequenas cenas familiares, dos gestos, que ligam as pessoas, da indicação de cenas cotidianas e conhecidas, a tendência é de se encenar modos de articulações de "estruturas".

O ideograma já é o modo de codificação para as categorias objetivas, para o design das relações entre coisas, entre seres, entre qualidades. O sujeito, que as vê, só é importante enquanto o design de seus pontos de vista, não emocionais, não individuais, mas enquanto possibilidades da percepção humana.

A busca da percepção Zen, da percepção circular, acontece a todo momento.

"O caminhar é o caminho".

Para os semioticistas da Escola de Tartou, notadamente para Piatigoirsk e Iuri Lotman, o sujeito Zen pode ser denominado, à nossa maneira, como um sujeito *"zerológico"*. Ele nada determina, não subjuga, é apenas um fator, aleatóriamente, organizador das percepções. Não aparece nos resultados, mesmo porque cada resultado perceptivo não se coloca como produto, mas como processo, gerando novos possíveis, por força do "Acaso"...

(...)"Ser budista é sentir - e não compreender, coisa que se pode conseguir em poucos minutos"(...)

(...)"Acreditava e acredito que, há dois mil e quinhentos anos, houve um príncipe do Nepal chamado Sidharta ou Gantama, que chegou a ser o Buda, quer dizer, o Acordado, o Lúcido - ao contrário de nós, que estamos dormindo e vamos sonhando este longo sonho que é a vida. Lembro aqui uma frase de Joyce: 'A história é um pesadelo do qual quero despertar'. Assim, aos trinta anos de idade, Sidharta acordou e tornou-se o Buda"(...)

(...)"As outras religiões exigem demais de nossa credulidade. Se formos cristãos, devemos acreditar que uma das três pessoas da Divindade aceitou tornar-se homem e foi crucificado na Judéia. Se formos muçulmanos, devemos acreditar que só existe o seu Deus e o apóstolo Muhammad. Podemos ser bons budistas e negar que o Buda existiu. Melhor: podemos e devemos pensar que não é importante acreditar no fator histórico. O que importa é a crença na Doutrina. Mas a legenda do Buda é tão bela que não podemos deixar de mencioná-la.

Os franceses se dedicaram com especial atenção ao estudo do mito do Buda. Seu argmento é o seguinte: a biografia do Buda é algo que aconteceu a um único homem, num breve período de tempo, podendo ter ocorrido de diversas maneiras. Ao contrário, o mito do Buda iluminou e continua iluminando milhões de pessoas. O mito é que inspira tantas belas pinturas, esculturas e poemas. Além de ser uma religião, budismo é uma mitologia, uma cosmologia, um sistema metafísico, ou melhor, uma série de sistemas metafísicos que não se entendem e discutem entre si.

O mito do Buda ilumina, sem exigir que se acredite nele. No Japão, insiste-se na não-historicidade do Buda. A importância reside na Doutrina. O mito inicia-se no céu, onde existe alguém que, durante muitos séculos ou, talvez, durante um número literalmente infinito de séculos, foi se aperfeiçoando até compreender que será o Buda, na próxima encarnação. Essa pessoa escolhe o continente onde vai nascer. Segundo a cosmogonia budista, o mundo está dividido em quatro continentes triangulares e tem, no seu centro, uma montanha de ouro, o monte Meru. Esse alguém nascerá no lugar que corresponde à Índia. Escolhe o século no qual irá nascer, assim como sua casta e sua mãe.

Agora, a parte terrena do mito. A rainha Maya - cujo nome significa ilusão - tem um sonho que pode parecer extravagante a nós mas não aos hindus. Ela, que está casada com o rei Suddhodana, sonha que um elefante branco de seis presas perdeu-se nas montanhas de ouro e entrou em seu flanco esquerdo, sem lhe provocar dor. Depois que ela acorda, o rei chama seus astrólogos. Estes lhe explicam que a rainha irá dar à luz um filho que poderá se tornar o imperador do mundo ou o Buda - o Acordado, o Lúcido, um ser destinado a salvar todos os homens. Como era de se esperar, o rei escolhe o primeiro destino: quer que seu filho seja imperador do mundo.

Mas voltemos ao detalhe do elefante branco com seis presas. Oldenberg observa que o elefante da Índia é um animal doméstico e comum. A cor branca sempre simboliza inocência. E por que as seis presas? Convém lembrar - e é preciso de vez em quando recorrer à história - que o número seis, apesar de nos parecer arbitrário e até incômodo (pois preferimos o três e o sete), tem outro sentido, na Índia. Ali se acredita que no espaço existem seis dimensões: em cima, embaixo, frente, atrás, direita e esquerda. Para os hindus, não é estranho que um elefante branco tenha seis presas.

O rei convoca os magos. A rainha dá à luz sem dor. Uma figueira abaixa seus galhos para auxiliá-la. O menino nasce em pé e, a seguir, dá quatro passos - para o norte, o sul, o leste e o oeste. E diz, com voz de leão: 'Sou o incomparável; este será meu último nascimento'. Os hindus acreditam num número infinito de nascimentos anteriores. O príncipe cresce. Torna-se o melhor arqueiro, o melhor cavaleiro, o melhor nadador, o melhor atleta, o melhor calígrafo. E refuta todos os doutores - o que faz lembrar o episódio de Cristo com os doutores. Aos dezesseis anos, ele se casa.

Graças às previsões dos astrólogos, o rei sabe que seu filho corre o risco de ser o Buda - o homem que salvará a todos os outros, se vier a conhecer a velhice, a doença, a morte e o ascetismo. Então, o monarca encerra o filho num palácio e lhe oferece um harém. Não vou mencionar a quantidade de mulheres porque se trata de um evidente exagero hindu. Mas afinal, por que não dizer isso? Eram oitenta e quatro mil mulheres.

O príncipe vive feliz. Ignora que no mundo existe sofrimento, pois escondem dele a velhice, a doença e a morte. Num dia predestinado, o príncipe sai em sua carruagem, por uma das quatro portas do palácio retangular; digamos que sai pela porta norte. Percorre um trecho e vê uma pessoa diferente de todas as que conhecera até ali. Trata-se de um homem encurvado, cheio de rugas e calvo, que mal consegue caminhar com o auxílio de uma bengala. O príncipe pergunta quem é aquele homem, se é que se trata de um homem. O cocheiro responde que aquele é um ancião e que todos nos tornaremos assim como ele, se continuarmos vivendo.

Perturbado, o príncipe regressa ao palácio. Passados seis dias, volta a sair - pela porta sul. Então encontra um homem ainda mais estranho, com a brancura da lepra e um rosto descarnado, dentro de uma vala. Pergunta quem é esse homem, se é que se trata de um homem. O cocheiro responde que aquele é um doente; todos seremos como esse homem, se continuarmos vivendo. Bastante inquieto, o príncipe volta para o palácio.

Seis dias depois, ele sai novamente. Vê um homem que parece adormecido mas não tem a cor desta vida e está sendo carregado por outros. O príncipe pergunta quem é. O cocheiro lhe diz que se trata de um morto e que todos seremos como ele, se vivermos o suficiente. O príncipe fica desolado com a revelação de verdades tão horríveis - a velhice, a doença e a morte.

Ele sai então uma quarta vez. Encontra um homem quase nu, que tem o rosto cheio de serenidade. Pergunta quem é. Respondem-lhe que se trata de um asceta, um homem que renunciou a tudo e atingiu a beatitude. Então, o príncipe, que levava uma vida de grande riqueza, decide abandonar tudo. O budismo acredita que a ascese é conveniente só depois que se experimentou a vida. Ninguém deve começar pela negação. É preciso provar a vida até o fim. E desencantar-se com ela; mas só depois de conhecê-la.

O príncipe decide ser o Buda. Nesse momento, recebe a notícia de que sua mulher Yasodhara teve um filho. Ele exclama: 'Foi criado um vínculo'. O filho é aquilo que o prende à vida. Por isso lhe dão o nome de Vínculo. Siddharta vai a seu harém. Quando contempla aquelas mulheres jovens e belas, todas lhe parecem velhinhas horríveis e leprosas. Ele vai até o quarto de sua mulher, que tem a criança nos braços. Siddharta quer beijá-la, mas descobre que se fizer isso jamais poderá desligar-se dela. Então vai embora.

Ele procura mestres. Aí está uma parte da biografia que não pode ser lendária. Afinal, por que apresentá-lo como discípulo de pessoas que depois ele irá abandonar? Os mestres ensinam-lhe o ascetismo, que ele pratica durante muito tempo. No final, Siddharta encontra-se deitado num campo. Seu corpo está imóvel. Ao contemplá-lo do alto dos trinta e três céus, os deuses pensam que ele morreu. Então, o mais sábio dos deuses diz: 'Não, ele não está morto. Será o Buda'. O príncipe acorda, vai até um riacho próximo, apanha um pouco de comida e se senta sob a figueira sagrada, que poderíamos chamar de 'árvore da lei'.

A seguir, há um entreato mágico, que tem seu correspondente nos Evangelhos: a luta com o demônio, que se chama Mara. Já vimos como a palavra 'nightmare' pode ser 'o demônio da noite'. O demônio, que dominava o mundo, sente que agora corre perigo e decide sair de seu palácio. As cordas de seus instrumentos musicais se quebraram e a água das cisternas secou. Então, ele prepara seus exércitos, monta num elefante que tem várias milhas de altura, multiplica seus braços, assim como suas armas, e ataca o príncipe. Ao entardecer, Siddharta está sentado sob a árvore do conhecimento, essa árvore que nasceu ao mesmo tempo que ele.

O demônio e suas hostes de tigres, leões, camelos, elefantes e guerreiros monstruosos atacam-no com flechas. Mas, ao atingi-lo, as flechas se transformam em flores. Alvejam-no com montanhas de fogo que, no entanto, formam um dossel sobre a cabeça do príncipe. Siddharta continua meditando imóvel, de braços cruzados; talvez nem saiba que o estão atacando. Pensa sobre a vida. Está chegando ao nirvana, à salvação. Antes do sol desaparecer, o demônio foi derrotado. Há então uma longa noite de meditação, ao final da qual Siddharta já não é Siddharta e sim o Buda, pois já atingiu o nirvana.

A partir daí, ele decide pregar a lei. Agora que se salvou, quer salvar os outros. Levanta-se e prega seu primeiro sermão, no Jardim das Gazelas, em Benares. Pouco depois, faz o sermão do fogo, onde diz que tudo está queimando; as almas, os corpos e as coisas estão em chamas. Por aquela época mais ou menos, Heráclito de Éfeso dizia que tudo é fogo.



A lei do Buda não é a lei do ascetismo. Para ele, o ascetismo é um erro. O homem não deve se entregar à vida carnal, que é baixa, infame, sufocante e dolorosa; nem ao ascetismo, que também é ignóbil e doloroso. O Buda aconselha uma via intermediária - para seguir a terminologia teológica. Agora, já atingiu o nirvana. Vive até os quarenta e poucos anos, dedicando-se à pregação. Poderia ter sido imortal. Mas escolhe o momento de sua morte. Já tem então muitos discípulos. Morre em casa de um ferreiro, rodeado de seus discípulos, que estão desesperados. O que farão sem ele? O Buda lhes diz que não existe, que é um homem como eles, tão irreal e mortal quanto eles. E deixa-lhes sua Lei. Temos aqui uma grande diferença com Cristo. Parece-me que Jesus diz aos seus discípulos que, quando dois estiverem reunidos, ele será o terceiro. Ao contrário, o Buda diz aos seus discípulos que lhes deixa sua Lei. Ou seja, deu impulso à roda da lei, já no primeiro sermão (...)

(...)"Penso que, se há dois budismos quase idênticos, esses são o que Buda ensinou e aquele que se pratica hoje na China e Japão - o zen-budismo. Todo o resto não passa de inserções mitológicas e fábulas, algumas das quais são até interessantes."(...)

(...)"Entre os feitos do Buda, existe um particularmente esclarecedor. É a parábola da flecha. Um homem, que tinha sido ferido em batalha, não quer que lhe retirem a flecha, antes de saber o nome do arqueiro, sua casta, o material da flecha, o lugar de onde foi atirada e qual sua longitude. Enquanto todos estão discutindo essas questões, o guerreiro morre. Diz então o Buda: 'Eu, ao contrário, ensino a arrancar a flecha'. E o que é a flecha? É o universo. Ela implica a idéia do eu, de tudo aquilo que trazemos em nossa constituição. O Buda diz que não devemos perder tempo com questões inúteis; por exemplo, se o universo é finito ou infinito; se o Buda viverá ou não, depois do nirvana. Nada disso vale a pena ser discutido. Melhor arrancar primeiro a flecha. Trata-se de um exorcismo, de uma lei de salvação" (...)

(...)"O que importa é a salvação e as quatro nobres verdades: o sofrimento, a origem do sofrimento, sua cura, e o meio para chegar a essa cura. No final encontra-se o nirvana. A ordem das verdades também não importa. Segundo alguns, elas correspondem a uma antiga tradição médica que procura descobrir o mal, o diagnóstico, o tratamento e a cura. A cura, no caso, é o nirvana" (...)

(...)"Agora chegamos ao mais difícil, a um ponto que nossas mentes ocidentais tendem a rejeitar: a transmigração - que para nós é, antes de tudo, um conceito poético. O que transmigra não é a alma (o budismo nega a existência da alma) e sim o karma, que é uma espécie de organismo mental. O karma transmigra uma infinidade de vezes. No Ocidente, essa idéia está vinculada a vários pensadores, especialmente Pitágoras. Pitágoras reconheceu o escudo com o qual lutara na guerra de Tróia - quando ele tinha outro nome. No décimo livro de A República de Platão, encontra-se o sonho de Er. Er é um soldado que vê as almas escolherem seu destino, antes de beberem no rio do Esquecimento. Agamenon escolhe ser uma águia, Orfeu, um cisne e Ulisses, que certa vez se chamou Ninguém, escolhe ser o mais modesto e mais desconhecido dos homens.

Existe também um trecho de Empédocles de Agrigento recordando suas vidas anteriores: 'Já fui donzela, fui um galho, fui um cervo e um peixe mudo que surge do mar'. César atribui essa doutrina aos druidas. O poeta celta Taliesi diz não haver no universo forma alguma que não tenha sido sua: 'Já fui um chefe em batalha, fui uma espada na mão, fui uma ponte que atravessa sessenta rios, estive enfeitiçado na espuma da água, fui uma estrela, fui uma luz, fui uma árvore, fui uma palavra num livro, fui um livro, no princípio'. Um poema de Dario, talvez o mais belo que escreveu, começa assim: 'Fui um soldado que dormiu no leito de Cleópatra, a rainha...'.

A transmigração tem sido um grande tema da literatura, mas é encontrada também entre os místicos. Plotino diz que passar de uma vida a outra é como dormir em diferentes camas e em diferentes quartos. Acho que todos nós já tivemos, alguma vez, a sensação de ter vivido o mesmo momento em vidas anteriores. Num belo poema chamado 'Sudden light', Dante Gabriel Rossetti diz: 'I have been here before' - 'já estive aqui antes'. Ele dirige-se a uma mulher a quem possuiu ou vai possuir e lhe diz: 'Já foste minha. Minha foste infinitas vezes. E continuarás sendo minha, infinitamente'. Isso nos remete à doutrina dos ciclos - tão próxima do budismo - que foi refutada por Santo Agostinho em 'A cidade de Deus'.

A doutrina hindu chegou até os estóicos e pitagóricos com a idéia de que o universo é formado por um número infinito de ciclos medidos por calpas. A calpa transcende a imaginação dos homens. Imaginemos a existência de uma parede de ferro com dezesseis milhas de altura. A cada seiscentos anos, um anjo a toca com um finíssimo tecido de Benares. Quando o tecido tiver gasto a muralha de dezesseis milhas de altura, então terá passado o primeiro dia de uma das calpas. Os deuses têm a mesma duração das calpas. Um dia, morrem.

A história do universo está dividida em ciclos. Neles ocorrem longos eclipses. Nos eclipses não existe nada além das palavras do Veda. Essas palavras são arquétipos que servem para criar as coisas. A divindade Brahma também morre. E renasce. Há um momento muito patético em que, depois de passar por uma dessas calpas, por um desses eclipses, o Brahma renasce e se vê em seu palácio. Percorre cômodos vazios. Pensa em outros deuses. A mando seu, aparecem esses deuses. Eles pensam que o Brahma os criou porque já estavam ali antes" (...)

(...)"Não existe Deus, no budismo. Ou pode até existir um Deus, mas isso não é essencial. O essencial é acreditar que nosso destino foi prefixado por nosso karma ou karmã. Se a mim coube nascer em Buenos Aires em 1899, se me coube ficar cego, se me coube estar agora pronunciando esta conferência para os senhores, tudo isso é coisa de minha vida anterior. Não há um só fato de minha vida que não tenha sido prefixado em minha vida anterior. Isso é o que se chama de karma: uma estrutura mental, uma finíssima estrutura mental, como eu já disse. A cada momento de nossa vida, estamos tecendo e entretecendo não apenas nossas volições, nossos atos, nossos semi-sonhos, nosso sono, nossa semi-vigília. Estamos tecendo também essa coisa, perpetuamente. Quando morremos, nasce um outro ser que herda o nosso karma"(...)

(...)"Apesar de ser uma lei cruel, o karma tem uma estranha conseqüência matemática: minha vida atual está determinada por minha vida anterior, que foi determinada por outra, que foi determinada por outra, e assim até o infinito. Ou seja, a letra z está determinada pelo y, o y pelo x, o x pelo v, o v pelo u - salvo que esse alfabeto tem fim mas não tem começo. Em geral, os budistas e os hindus acreditam num infinito atual. Acham que, para chegar até esse momento, foi preciso um tempo infinito. E, quando digo infinito, não quero dizer indefinido e incontável; quero dizer exatamente infinito.

As pessoas podem vir a ser, por exemplo, demônios, plantas e animais. Mas, dos seis destinos permitidos aos homens, o mais difícil é o de ser homem. Portanto, devemos aproveitá-lo para nos salvar. O Buda imagina uma tartaruga no fundo do mar e uma pulseira a boiar. A cada seiscentos anos, a tartaruga põe a cabeça para fora d'água; seria uma rara coincidência que a cabeça entrasse exatamente na pulseira. Pois bem, diz o Buda, 'tão raro como o fato de que aconteça isso com a tartaruga e a pulseira é o fato de que sejamos homens. Devemos aproveitar o ser homem para atingir o nirvana"(...)

(...)A palavra zen pode parecer estranha, mas vamos compará-la a outras palavras conhecidas.

Pensemos, por exemplo, na Vontade de Schopenhauer, autor que concebe Die Welt als Wille und Vorstellung, O mundo como vontade e representação. Segundo ele, existe uma vontade que se encarna em cada um de nós e produz essa representação que é o mundo. Essa mesma idéia é encontrada, sob nome diferente, em outros filósofos. Bergson fala do élan vital, do ímpeto vital; Bernard Shaw fala de the life force, a força vital - que é a mesma coisa. Mas há uma diferença: se, para Bergson e Shaw, o élan vital são forças que devem se impor, nós devemos continuar sonhando e criando o mundo. Para o sombrio Schopenhauer e para Buda, o mundo também é sonho; mas, no caso, devemos deixar de sonhá-lo e podemos chegar a isso mediante exercícios prolongados. De início, temos o sofrimento, que vem a ser o zen. O zen produz a vida que é, forçosamente, infelicidade. Na verdade, o que é viver? Viver é nascer, envelhecer, adoecer e morrer. Mas há ainda outros males, dentre os quais um que Buda considera dos mais patéticos: não estar com quem queremos.

Devemos renunciar à paixão. O suicídio não funciona, pois é um ato apaixonado. O homem que se suicida está no mundo dos sonhos. É preciso chegar à compreensão de que o mundo é uma aparição e um sonho, que a vida é sonho. Mas trata-se de algo que devemos sentir profundamente; aí só chegaremos através dos exercícios de meditação. Nos monastérios budistas, um dos exercícios é assim: o neófito precisa viver cada minuto de sua vida e vivê-lo plenamente. Deve pensar: 'Agora é meio-dia. Agora estou atravessando o pátio. Agora vou me encontrar com o superior'. Mas, ao mesmo tempo, deve pensar que o meio-dia, o pátio e o superior são

irreais - tão irreais quanto ele e seus pensamentos. Na verdade, o budismo nega o eu.

O eu é uma das desilusões fundamentais. Nesse ponto, o budismo concorda com Hume, Schopenhauer e o nosso Macedonio Fernández: não existe um sujeito. O que existe é uma série de estados mentais. Quando digo 'eu penso', incorro em erro, ao supor a existência de um sujeito constante e de uma obra desse sujeito, quer dizer, o pensamento. E não é assim. Segundo Hume, ao invés de 'eu penso', seria melhor dizer 'pensa-se', do mesmo modo como se diz 'chove'. Ao dizer chove, não pensamos que a chuva exerce uma ação; isso significa apenas que está acontecendo alguma coisa. Do mesmo modo como se diz 'faz calor', 'faz frio', 'chove', devemos dizer pensa-se, sofre-se - evitando o sujeito"(...)

(...) "Chegamos agora ao zen-budismo e a Bodhidharma, que foi o primeiro missionário, ainda no século VI. Da Índia, Bodhidharma se muda para a China. Aí se encontra com um imperador que havia fomentado o budismo; além de enumerar monastérios e santuários, o monarca lhe dá informações sobre o número de neófitos budistas.

Bodhidharma lhe diz: 'Tudo isso pertence ao mundo da ilusão; os monastérios e os monges são tão irreais quanto você e eu'. A seguir, vai meditar, sentado diante de uma parede.

Chegando ao Japão, a doutrina se ramifica em diversas seitas. A zen é a mais famosa. Ela apresenta um método novo para se chegar à iluminação, que só funciona depois de muitos anos de meditação. Não se trata de uma série de silogismos. Antes, chega-se a ela bruscamente. É preciso intuir a verdade no momento exato. O método chama-se satori e consiste num fato brusco que vai além da lógica. Sempre pensamos em termos de sujeito e objeto, causa e efeito, lógico e ilógico, uma coisa e seu contrário. É preciso ultrapassar essas categorias. Devemos, segundo os doutores do zen, chegar à verdade mediante uma intuição brusca, uma resposta ilógica. O neófito pergunta ao mestre o que é Buda. O mestre responde: 'O cipreste é a horta'. Trata-se de uma resposta inteiramente ilógica que pode despertar a verdade. O neófito pergunta por que Bodhidharma veio do oeste. O mestre pode responder: 'Três libras de linho'. Tais palavras não têm nenhum sentido alegórico. A resposta é disparatada justamente para, de repente, despertar a intuição; e pode ser até mesmo uma bofetada. O discípulo pergunta algo e o mestre responde com uma bofetada. Existe uma história - evidentemente lendária - sobre Bodhidharma.

Um de seus discípulos, fiel acompanhante, sempre lhe fazia muitas perguntas. Bodhidharma nunca respondia. O discípulo procurava meditar. Depois de algum tempo, ele resolveu cortar o braço esquerdo, para provar que queria ser seu discípulo; e se apresentou ao mestre. Afinal, mutilava-se deliberadamente, como prova de sua intenção. Sem prestar atenção ao fato - que não passava de um dado físico, portanto ilusório -, o mestre lhe perguntou: 'O que você quer?' O discípulo respondeu: 'Faz muito tempo que venho procurando minha mente e não a encontro". O mestre respondeu, sumariando: 'Você não o encontrou porque ela não existe". Só nesse momento o discípulo compreendeu a verdade; compreendeu que o eu não existe e que tudo é irreal. Aí temos, mais ou menos, o essencial do zen-budismo"(...)

(...) "Uma vez compreendido que o eu não existe, não mais pensaremos que o seu pode ser feliz ou que temos o dever de torná-lo feliz. Chegaremos simplesmente a um estado de calma. Isso não quer dizer que o nirvana seja equivalente à sensação de estar pensando. Basta lembrar, por exemplo, a história do Buda, que chega ao nirvana quando se encontra sob a figueira sagrada, E, no entanto, ele continua vivendo e pregando a lei, ainda por muitos anos.

O que significa chegar ao nirvana? Simplesmente que nossos atos já não lançam sombras. Enquanto permanecermos neste mundo, estaremos sujeitos ao karma. Cada um de nossos atos vai entretecendo essa estrutura mental chamada karma. Quando tivermos chegado ao nirvana, nossos atos já nao projetarão sombras. Estaremos livres"(...)

(Jorge Luis Borges - Sete Noites - Editora Max Limonad Ltda, São Paulo, pg 94 `a 112)

A realização de um *"pic-nic"* já se nos mostra como o penetrar-se no espaço vazio. Trata-se do desvendar-se de algum lugar novo, de um útero da natureza, que se escolherá como centro, no momento, uma espécie de centro do mundo. Esse espaço, representa, então, um "maquinismo de morar", um *"maquinismo de comover"*. É o desvendamento do desconhecido, a vivência da natureza sob o ângulo da corporiedade imediata. Buscar o lugar para um pic-nic é aceitar a desautomatização de comportamentos, a coragem de bandonar as *"contigüidades instituídas"*, para perceber o mundo a partir das linguagens das constatações imediatas. Mas, isto no século passado, quando a natureza não tinha sido ainda totalmente codificada pelo homem. Quando haviam espaços vazios, a serem descobertos, quando o homem podia viver aquele ato inaugural, nos primórdios dos tempos, quando privilegiava um lugar dentro da natureza, para aí instalar sua morada. Lá,então, esta metáfora se fez possível. As gravuras do tipo zen, naturalmente, privilegiaram este instante do pic-nic. E não poderia ser diferente. Este é o momento / laboratório, a realização da percepção pluridimensionada, um momento que condensa a emoção de se estar vivendo alguma situação pela primeira vez...



"Maple Viewing at Takao," by Kanō Hideyori. Sixteenth century.



Claude Monet-- Le Dejeunier sur L'Herbe, 1866.

A ilustração da *"Excursão a Takao"*, do Período Muromachi, corresponde ao primeiro período de procura Zen, anterior ao Período Edo. Daí que apareça, realmente, como uma espécie de demonstração das possibilidades das manifestações do Zen. O pic-nic, nesse momento, era desenhado como diversas cenas, fixadas em biombos, que poderiam ser dobrados, ocuparem diversos espaços, dividirem ou criarem espaços. Neste caso, trata-se de um biombo de seis painéis, pintado a cores sobre papel. As diversas cenas projetam impressões diferentes e, embora sejam simultâneas, são independentes umas das outras.

Abaixo (à esquerda), um vendedor ambulante; à direita, crianças, brincando; ao centro (à esquerda) duas senhoras, tomando chá; à direita, uma senhora, amamentando um bebê e, ao lado, duas senhoras, conversando...

O espectador, queira ou não queira, é levado a amplificar seus pontos de visão, é levado para dentro da cena para ocupar diversas posições, é levado, até mesmo, a experienciar o graduar-se de suas percepções sensoriais: do visual ao tato, do tato ao auditivo, do auditivo ao olfativo, do olfativo ao sabor... Sai de lá de dentro, trazendo para dentro do seu próprio espaço mental, uma situação sinestésica... (e como diria João Cabral de Melo Neto, uma experiência pré-didática e a certeza de que sabor é saber...).

Praticamente, todos os tipos de narradores, ou de emissores estão aí, dentro da paisagem (observadores, oniscientes, preditivos ou profetas...). Todos os tipos de falas poderiam ser ouvidas e, assim, também, muitos ou quase todos os pontos de vista e ações, ou estados das personagens. Basta olhar muito e seguir, assim, o conselho de Ezra Pound, quando nos ensina a olhar para um poema: *"olhar, olhar muito; ouvir, ouvir muito o poema e, quem sabe, até pensar nele..."*.

Enfocando-se as relações entre as figuras, pode-se experienciar muitas etapas da vida humana... É como se o leitor estivesse sendo convidado a sentir a gestação da Vida, neste momento fruitivo...



SELF-PORTRAIT, 1917. Oil 27 ½" × 21 ½". Louvre, Paris

> *"Monet est aussi le grand survivant. Des grands impressionnistes, il est celui qui vit le plus longtemps. Berthe Morisot meurt en 1895; Sisley, en 1899: Pissarro, en 1903. Renoir qui est, des grands impressionnistes de la première heure dissidents ou frondeurs - les deux autres étant Cézanne et Degas - celui qui est resté le plus pronche de l'impressionnisme, meurt en 1919. Or, du vivant de Renoir et de Monet, au Xxe siècle se produisent ces étonnantes révolutions esthétiques que sont, en 1905, le fauvisme, en 1908 le cubisme, en 1915 le dadaisme. Quand, en 1924, parait le «Manifeste du Surréalisme» d'André Breton, Renoir n'est plus vivant, mais Claude Monet l'est encore. C'est deux ans plus tard, en 1926, qu'il meurt.*
>
> *Le dernier grand peintre de son style a-t-il été le premier? Le cycle impressionniste qui s'achève avec Monet commence-t-il avec lui? A la vérité, il commence avec lui, mais il n'est pas seul. Il y a Renoir et Pissarro. En 1869, les ocuvres qui, pour la première fois, méritent la qualification".* (Yvon Taillandier-- Monet-- Flammarion, Paris, pag.06) .

A vida de Monet, a partir do encontro das gravuras japonesas e, se apreendida através de suas criações, já que seu propósito maior, como vimos, parece ser o de expeirênciar os espaços vazios, pode ser considerada como um caminhar.

No entanto, não tentou mistificações, nem se deixou colonizar a partir de um texto cultural diferente, praticamente, o avesso do seu. Não pretendeu chegar a um instante criativo, através do qual propiciasse aos receptores uma vivência Zen imediata e total. Atuou por momentos bem definidos. Daí, a criação de séries de pinturas, que, hoje, sem dúvida, denominariamos de "múltiplos".

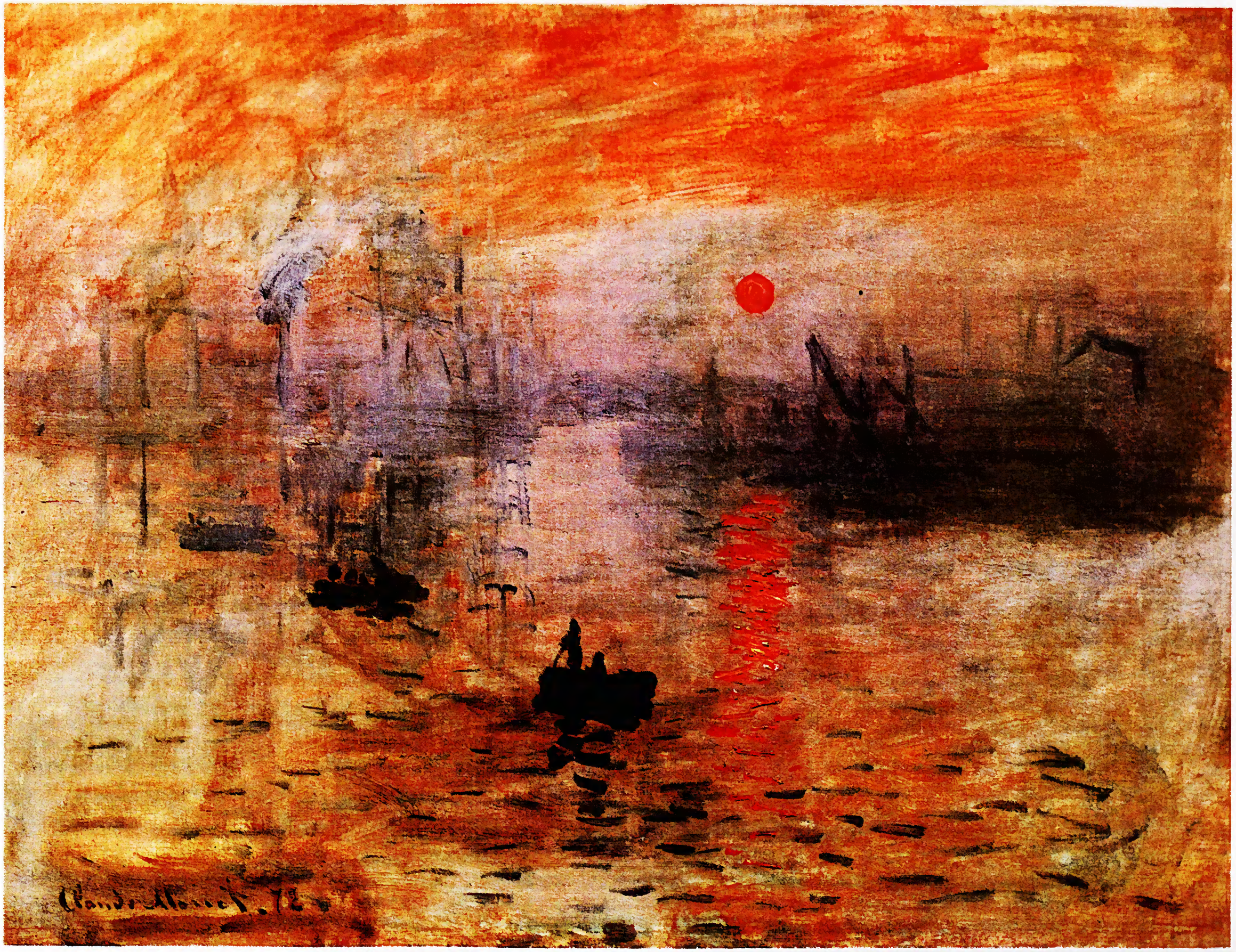
E, ao final da vida, olhando para baixo, olhando para as *"ninphéas"*, do fundo do lago de seu jardim, deixou-se caminhar por entre elas, até às raízes, dentro da terra... Sente as possibilidades de formas e cores, inúmeras vezes. Consegue realmente viver *"nirvanas"*.

E, ainda, para compensar a diferença de texto cultural, Monet apela para a criação de outro procedimento, característico da cultura japonesa: a modelagem de miniaturas. A criação de miniaturas exige, daquele, que as constrói e daquele, que as percebe, posicionamentos equivalentes. É preciso olhar muito, apertar os olhos e, de vez em quando, abri-los muito. E é quando se percebe, inclusive, que os nossos dois olhos não existem para focalizarem os dois o mesmo ponto, mas, existem, também, para olharem cada um para um lado e poderem abarcar, assim, até mesmo as possíveis *"auras"* de todos os seres...

Esta criação básica, símbolo do próprio Impressionismo, é quase sempre interpretada como a codificação das impressões do sol, batendo na água e contra a neblina. De fato, a presença do sol produz e, ao mesmo tempo, se desenha a partir deste vôo, a partir da distribuição das *"qualidades de sensações"*, provocadas pela luz do sol, dentro do útero da natureza. Mas, é preciso observar o diálogo desta montagem plástica com o caminhar do trabalho plástico de Hokusai. Costuma-se dizer que Hokusai esteve em busca do círculo perfeito e, quando se pensa em círculo, se pensa em movimento e, até mesmo no jogo entre as energias centrípetas (yang) e as energias centrífugas (yin), que caracterizam a visão de mundo, vigente na China. Mas, no caso de Hokusai, a intenção é a de conseguir, no instantâneo da percepção, à apreensão de todos os lados deste círculo em movimento e, notadamente, a de dentro para fora (o côncavo) e a de fora para dentro (o convexo). Trata-se de uma esfera, porém não densa, não maciça, mas vazia, cheia de potencialidades, de qualidades... É como se fosse uma esfera de papel celofane colorido. O significado das cores, que interessa ao zen, vem dos conhecimentos das cores, estudadas pela yoga trântrica. Como nos esclareceu Borges, o zen é uma espécie de yoga. Interessa a luz do sol, passando através de uma pedra transparente, de um cristal colorido. Só, assim, essa cor é luz, é o confluir-se de energias, que, ao girarem, determinam as formas da paisagem. Assim como os iogues levam os seus corpos físicos a fazerem todos os movimentos, de que são capazes, de modo a preencherem os espaços vazios, ao redor: o único modo de se atingir a Sabedoria.

Este nos parece ser o sentido deste sol. Olhando-se, a distância, aparece rarefeito, olhando-se, de mais perto, e, quem sabe até com uma lupa, percebe-se o quão delicadamente e cuidadosamente foi desenhado...

Mas, em busca desta "esfera", estiveram, também, muitos pensadores ocidentais, como Pascal, por exemplo.



A história universal talvez seja a história de umas tantas metáforas. Esboçar um capítulo dessa história é o objetivo desta nota.

Seis séculos antes da era cristã, o rapsodo Xenófanes de Colofão, farto dos versos homéricos que recitava de cidade em cidade, fustigou os poetas que atribuíram traços antropomórficos aos deuses e propôs aos gregos um só Deus, que era uma esfera eterna. No *Timeo*, de Platão, lê-se que a esfera é a figura mais perfeita e mais uniforme, porque todos os pontos da superfície eqüidistam do centro; Olof Gigon (*Ursprung der griechischen Philosophie*, 183) entende que Xenófanes falou analogicamente; o Deus era esferóide, porque essa forma é a melhor, ou a menos má, para representar a divindade. Parmênides, quarenta anos depois, repetiu a imagem ("o Ser é igual à massa de uma esfera bem arredondada, cuja força é constante a partir do centro em qualquer direção"); Calógero e Mondolfo explicam que ele intuiu uma esfera infinita, ou infinitamente crescente, e que as palavras que acabo de transcrever têm um sentido dinâmico (Albertelli: *Gli Eleati*, 148). Parmênides ensinou na Itália; poucos anos depois de sua morte, o siciliano Empédocles de Agrigento urdiu uma laboriosa cosmogonia; há uma etapa em que as partículas de terra, de água, de ar e de fogo, integram uma esfera sem fim, "o *Sphairos redondo*, que exulta em sua solidão circular".

A história universal continuou seu curso, os deuses demasiado humanos atacados por Xenófanes foram rebaixados a ficções poéticas ou a demônios, porém se diz que um, Hermes Trismegisto, tinha ditado um número variável de livros (42, segundo Clemente de Alexandria; 20 000, segundo Jâmblico; 36 525, segundo os sacerdotes de Tot, que também é Hermes), em cujas páginas estavam escritas todas as coisas. Fragmentos de sua biblioteca ilusória, compilados ou forjados desde o século III, formam o que se chama o *Corpus Hermeticum*; nalgum deles, ou no *Asclepio*, que também se atribuiu a Trismegisto, o teólogo francês Alain de Lille — Alanus de Insulis — descobriu, em fins do século XII, esta fórmula, que as idades vindouras não esqueceriam: "Deus é uma esfera inteligível, cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma." Os pré-socráticos falaram de uma esfera sem fim; Albertelli (como antes, Aristóteles) pensa que falar assim é cometer uma *contradictio in adjecto*, porque sujeito e predicado se anulam; isso bem pode ser verdade, porém a fórmula dos livros herméticos quase nos deixam intuir essa esfera. No século XIII, a imagem reapareceu no simbólico *Roman de la Rose*, que a dá como sendo de Platão, e na enciclopédia *Speculum Triplex*; no XVI, o último capítulo do último livro de *Pantagruel* há referência a "essa esfera intelectual, cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma, que chamamos Deus". Para a mente medieval, o sentido era claro: Deus está em cada uma de suas criaturas, mas nenhuma O limita. "O céu, o céu dos céus, não te contém", disse Salomão (I Reis, VIII, 27); a metáfora geométrica da esfera teve de parecer uma glosa dessas palavras.

O poema de Dante preservou a astronomia ptolomaica, que regeu, durante mil e quatrocentos anos, a imaginação dos homens. A Terra ocupa o centro do universo. É uma esfera imóvel; giram em torno dela nove esferas concêntricas. As sete primeiras são os céus planetários (céus da Lua, de Mercúrio, de Vênus, do Sol, de Marte, de Júpiter, de Saturno); a oitava, o céu das estrelas fixas; a nona, o céu cristão chamado também Primeiro Móbil. Este é rodeado pelo Empírio, que é feito de luz. Todo esse laborioso aparato de esferas ocas, transparentes e giratórias (alguns sistemas requeriam cinqüenta e cinco), chegara a ser uma necessidade mental; *De hypothesibus motuum coelestium commentariolus* é o tímido título dado por Copérnico, negador de Aristóteles, ao manuscrito que transformou nossa visão do Cosmo. Para um homem, para Giordano Bruno, a ruptura das abóbadas estelares foi uma libertação. Proclamou, na *Ceia das cinzas*, que o mundo é o efeito infinito de uma causa infinita e que a divindade está perto, "pois está dentro de nós, mais ainda do que nós mesmos estamos dentro de nós". Buscou palavras para declarar aos homens o espaço copernicano e numa página famosa escreveu: "Podemos afirmar com certeza que o universo é todo centro, ou que o centro do universo está em todas as partes e a circunferência em nenhuma" (*De la causa, principio ed uno*, V).

Isto foi escrito com exultação, em 1584, ainda na luz da Renascença; setenta anos depois, não permanecia nenhum reflexo desse fervor e os homens se sentiram perdidos no tempo e no espaço. No tempo, porque, se o futuro e o passado são infinitos, não haverá realmente um quando; no espaço, porque, se todo ser eqüidista do infinito e do infinitesimal, tampouco haverá um onde. Ninguém está em algum dia, em algum lugar; ninguém sabe o tamanho de seu rosto. Na Renascença, a humanidade julgou ter alcançado a idade viril, e assim o declarou pela boca de Bruno, de Campanella e de Bacon. No século XVII, acovardou-a uma sensação de velhice; para justificar-se, exumou a crença de uma lenta e fatal degeneração de todas as criaturas, por obra do pecado de Adão. (Consta no quinto capítulo do Gênesis que "todos os dias de Matusalém foram novecentos e setenta e nove anos"; no sexto, que "havia gigantes na Terra naqueles dias".) O primeiro aniversário da elegia *Anatomy of the World*, de John Donne, lamentou a vida brevíssima e a estatura mínima dos homens contemporâneos, que são como as fadas e os pigmeus; Milton, segundo a biografia de Johnson, receou que já fosse impossível na Terra o gênero épico; Glanvill julgou que Adão, "medalha de Deus", desfrutou de uma visão telescópica e microscópica; Robert South escreveu famosamente: "Um Aristóteles não foi senão os escombros de Adão, e Atenas, os rudimentos do Paraíso." Naquele século desanimado, o espaço absoluto que inspirou os hexâmetros de Lucrécio, o espaço absoluto que tinha sido uma libertação para Bruno, foi um labirinto e um abismo para Pascal. Este aborrecia o universo e teria desejado adorar a Deus, mas Deus, para ele, era menos real que o enfadonho universo. Deplorou que o firmamento não falasse, comparou nossa vida com a de náufragos numa ilha deserta. Sentiu o peso incessante do mundo físico, sentiu vertigem, medo e solidão, e os pôs noutras palavras: "A natureza é uma esfera infinita, cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma." Brunschvicg assim publica o texto, mas a edição crítica de Tourneur (Paris, 1941), que reproduz as rasuras e vacilações do manuscrito, revela que Pascal começou a escrever *effroyable*: "Uma esfera espantosa, cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma."

A história universal talvez seja a história da diferente entonação de algumas metáforas.

Buenos Aires, 1951

("Jorge Luis Borges-- Nova Antologia Pessoal. DIFEL Difusão Editorial, páginas, 145, 146, 147,148").

A explosão "emocional"das cores em Van Gogh. Do Zen à expressão diacronica cultural no ocidente...



IX. *Girassóis.*

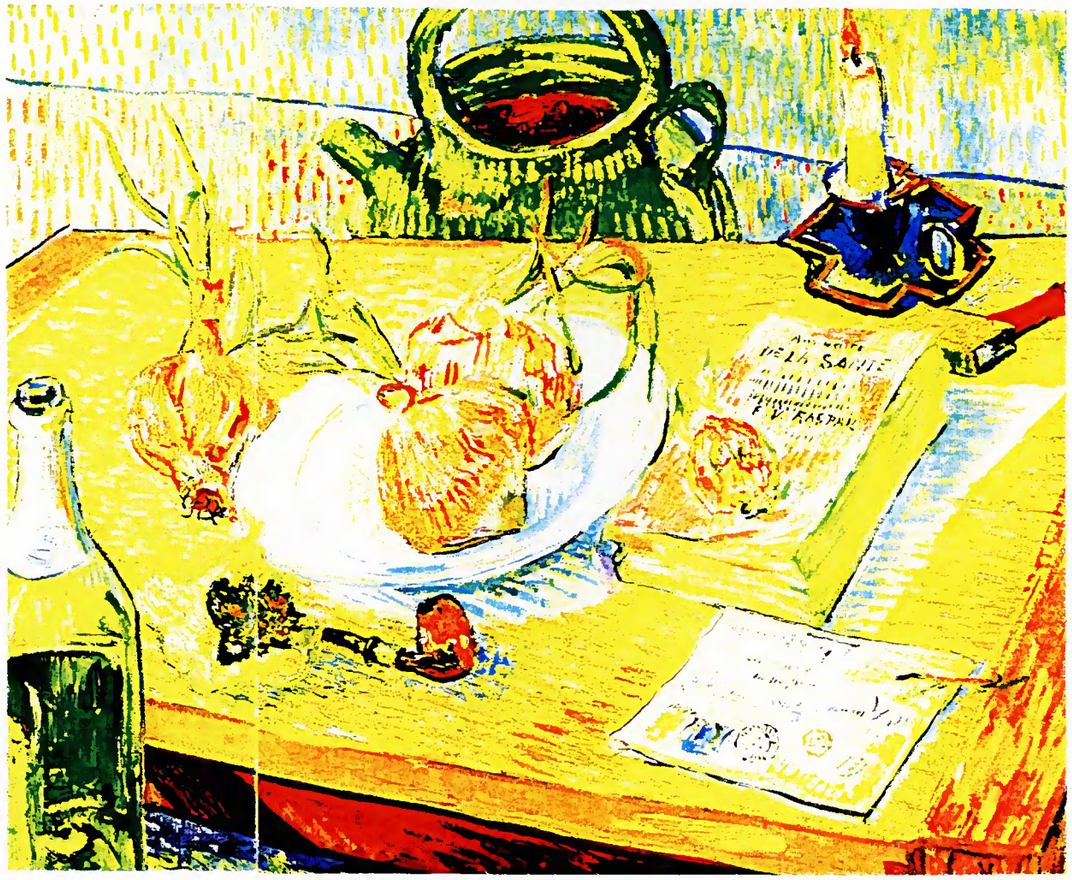
OS GIRASSÓIS DE VAN GOGH

Manoel de Barros

Hoje eu vi
Soldados cantando por estradas de sangue
Frescura de manhãs em olhos de crianças
Mulheres mastigando as esperanças mortas

Hoje eu vi homens ao crepúsculo
Recebendo o amor no peito
Hoje eu vi homens recebendo a guerra
Recebendo o pranto como balas no peito

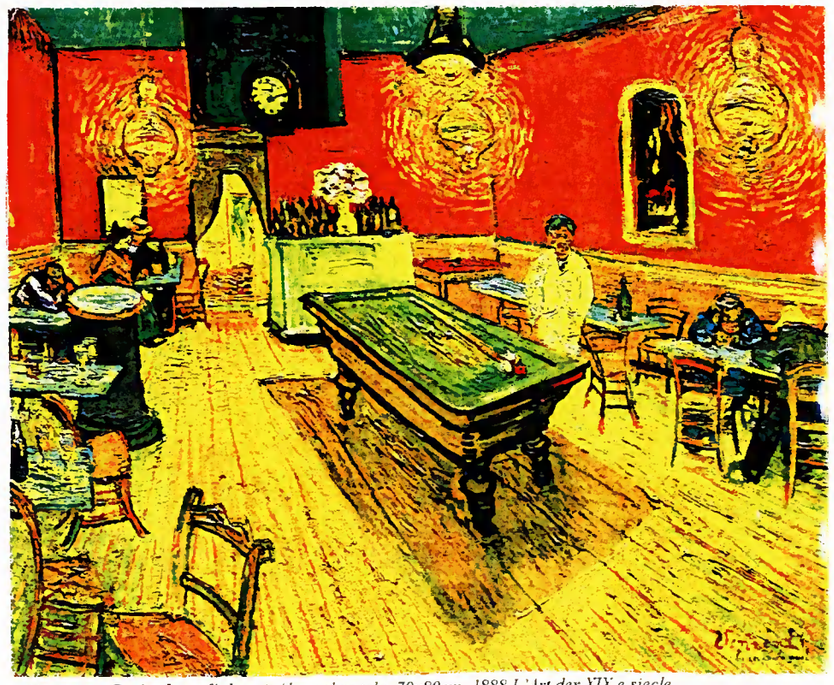
E como a dor me abaixasse a cabeça
Eu vi os girassóis ardentes de Van Gogh.



Van Gogh-- Natureza morta. planche à dessier avec des oignons, 1899.



Vicent Van Gogh-- Noite estralada (1899), 73x92cm--Museu de Arte Moderna, N. York



Vicent van Gogh-- Le café de nuit óleo sobre tela, 70x89cm, 1888 L'Art der XIX e siecle



Van Gogh-- Café Terrace at nigth, 1888, oil on canvas, 81x65.5cm

1. Cartas ao irmão, Amsterdã, 1914, 1924; tradução alemã, Berlim, 1914, 1928 / 2. Cartas a Bernard, Russel, Signac e outros. Basileia, 1941 / 3. Cartas a A. von Rappard. Viena, 1937.

As cartas ao irmão vêm assinaladas por números de três algarismos, conforme a edição alemã. Sou uma espécie de crente na minha descrença e, embora tenha mudado, continuo o mesmo e apenas tenho uma preocupação: para que sirvo, como poderia eu ser útil e de que maneira, como poderia eu saber mais e penetrar este ou aquele assunto (130).

Arte - Natureza - Vida

Não conheço ainda melhor definição da Arte que esta: a Arte é o homem adicionado à Natureza que ele traz à luz: é a realidade, a verdade, mas com um significado, a que o artista dá expressão (127); mesmo quando desenha tijolos, granito, vias férreas ou arcos duma ponte... é a pérola preciosa trazida à luz, a alma humana (133). Eu vejo expressão e até alma em toda a Natureza, como por exemplo, nas árvores (235). Procurei introduzir na paisagem e na figura humana a mesma sensação: como que um convulsivo e apaixonado enraizamento na terra e ao mesmo tempo um certo desprendimento, no meio das tempestades. Eu quis exprimir na Arte algo da luta pela vida (189). As árvores, açoitadas pelo vento, estavam magníficas, em cada uma havia uma figura, quero dizer, em cada uma, um drama. Até os ridículos pavilhões, encharcados pela chuva e dispersos como estavam, assumiam um carácter particular. Vi neles uma alegoria: também um ser humano de formas e contornos ridículos pode igualmente tornar-se uma figura dramática com carácter próprio, quando assaltado por uma dor verdadeira. E houve um momento em que pensei também na sociedade de hoje - como também ela declina, e no entanto, às vezes, quando a observamos à luz de qualquer renovação, como ela se destaca dessa renovação como uma grande silhueta sombria (309). É o dramático [duma paisagem] que nos faz encontrar um não-sei-quê, algo que nos faz sentir e representar a natureza num momento e duma forma, que se pode ir para ela completamente só, sem companhia (290). Eu nunca tive cooperação [da parte dum modelo] tão preciosa como a desta mulher feia e gasta. Para mim, é bonita e encontro nela exactamente tudo quanto preciso. A vida já passou por ela e deixou-a marcada pelo sofrimento e por um destino adverso. Agora posso tentar alguma coisa com ela. Enquanto o solo não está lavrado, não se pode cultivar. Ela está lavrada - por isso encontro nela mais coisas do que numa infinidade de seres não lavrados (3).

Muitas vezes, parece-me que não é suficiente dizer as coisas com clareza. Dizê-las com mais encanto pode torná-las mais agradáveis ao ouvido, o que eu não desprezo. Mas aquilo que é verdadeiro não fica por isso mais belo, pois a verdade é já bela em si (359). O que é o desenho? Como se chega ao fim desejado? É um penetrar laborioso num muro de ferro invisível, que parece situar-se entre aquilo que se sente e aquilo de que se é capaz (2 30). Diz-lhe (a SERRET) que, a meu ver, os verdadeiros pintores são, não aqueles que pintam as coisas como elas são, secamente analisadas, mas aqueles que as pintam como as sentem. Diz-lhe que o meu maior desejo é aprender a fazer tais inexactidões e tais variações (406). Há no pintar algo de infinito - não sei explicar-te bem. - Há nas cores qualidades ocultas de harmonia e contraste, qualidades que actuam por si próprias e que não se podem exprimir por outro meio (219). A cor, por si só, exprime já alguma coisa. - Não se conserva a beleza das cores da Natureza por meio de imitações servis, mas sim pela sua recriação numa escala de cores com o mesmo valor, que não devem ser de maneira alguma as já existentes. - Achas nisto uma perigosa tendência para o romantismo? Uma infidelidade ao realismo? - Começamos por nos esfalfarmos a seguir a Natureza e tudo sai mal; acabamos por criar calmamente a partir da nossa paleta e a Natureza concorda com ela, resulta dela. Mas nenhum destes dois antagonismos pode subsistir sem o outro (418).

Sempre me senti obcecado pelas leis das cores, desde que no-las ensinavam nos anos da nossa meninice! - Que as leis das cores, que DELACROIX pela primeira vez definiu, são uma luz, isso é absolutamente certo (416). Os verdadeiros pintores são aqueles que não fazem cores locais. Isto foi o que discutiram um dia Ch. BLANC e DELACROIX (418). Ele (DELACROIX) apontou com o dedo o tom cinzento sujo do pavimento e disse: se tivessem pedido a VERONESE: pinte-me uma linda mulher loira, cuja pele seja deste tom, ele tê-la-ia pintado e a mulher do seu quadro seria uma loira de pele rosada [porque o cinzento sujo, em contraste com outras cores, pode parecer rosa] (358). Eis as grandes verdades sobre a cor, em que DELACROIX acreditava [resumindo]: há na Natureza três cores elementares, que não podem ser reduzidas às outras. São as cores primárias: o amarelo, o vermelho e o azul. Quando, no entanto, duas delas se misturam, surgem as cores secundárias: o laranja, o verde e o violeta. Cada cor secundária proveniente da mistura de duas cores primárias forma com a terceira cor primária um contraste, pelo qual ambas se acentuam até à máxima intensidade. Chamamos a estas complementares [vide Neo-impressionismo, p. 18]. As mesmas cores que se intensificam quando próximas umas das outras, aniquilam-se reciprocamente quando misturadas em partes iguais, obtendo-se então um cinzento absolutamente incolor. Todavia, pela mistura em partes desiguais, obtém-se um tom degradado que será uma variedade de cinzento.

Do seu contraste com a cor complementar pura, resulta um acorde com a dominante. As mesmas cores, porém, variadas apenas pelo grau de claridade ou de refracção, são contrastes harmônicos devido à semelhança. Para intensificar as suas cores e harmonizá-las, DELACROIX usou simultaneamente o contraste complementar e a harmonia das analogias (388).

O entusiasmo da cor

Defendo o direito do artista não respeitar o colorido ou a fidelidade locais, mas algo de mais apaixonante e eterno, a riqueza da cor e do sol do glorioso sul, inteiramente de acordo com as idéias de DELACROIX de que o sul, agora, deve ser representado por meio de contrastes simultâneos de cores e suas derivações e harmonias e não por meio de formas e linhas propriamente ditas (3). O colorido num quadro, é como na vida o entusiasmo e não é coisa pequena procurá-lo e conservá-lo (431). O pintor do futuro será um colorista como não existiu ainda algum. Monet anunciou-o, mas os impressionistas trabalharam ainda mais fortemente a cor (466). Amo uma Natureza quase ardente. - Há agora nela ouro velho, bronze, cobre, com o azul-verde do céu e tudo isso, aquecido ao rubro, produz uma harmonia maravilhosa e extraordinária de cores, com tons degradados à DELACROIX (481). Não julgues que alimento dentro de mim uma febre artificial. Fica sabendo que estou metido nos cálculos mais complicados. Deles nascem as telas umas atrás das outras, febrilmente acabadas, mas todas muito tempo antes calculadas. - Em meia hora apenas, temos de pensar em mil e uma coisas, como um lógico, temos de ser capazes de seguir e resolver os mais intrincados cálculos sobre a distribuição das cores - ébrio trabalho de cálculo em que a alma se retesa até à dilaceração, como num actor que interpreta um papel difícil (491). Uma das decorações com girassóis sobre fundo azul marinho, está rodeada duma auréola, quer dizer, cada objecto é envolvido pela cor complementar do fundo, do qual ressalta (511). A pintura, tal como é actualmente, promete tornar-se mais subtil - mais música e menos escultura - finalmente, promete a cor. Oxalá ela mantenha esta promessa (512) de produzir uma cor, cujas relações com o sentimento sejam as mesmas da música com a emoção (527).

Cor - Forma - Objecto

O artigo de AURIER, que nos incita a fugir ainda mais da realidade e ao mesmo tempo a criar uma música de cores, encoraja-me. Mas ela é-me tão cara, a verdade, a tentativa de produzir o verdadeiro, que eu julgo que prefiro fazer-me sapateiro a tornar-me um músico de cores (607). Não digo que não volte as costas à Natureza para transformar um estudo num quadro, ao mesmo tempo que distribuo as cores, amplio ou simplifico, mas tenho um tal medo, no que diz respeito à forma, de me afastar do verdadeiro e do possível! Talvez mais tarde... mas entretanto continuo a viver da Natureza. Às vezes exagero no motivo, mas nunca invento o quadro todo; acho, pelo contrário, que devo, uma vez mais, tirá-lo da

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 unesp 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39

Natureza (2). Procuro descobrir uma técnica cada vez mais fácil, que não seja talvez impressionista. Desejo pintar de tal maneira que toda a gente que tem olhos na cara, possa ver claramente (510) uma obra sem pontilhação, apenas pinceladas alternadas (511). Quando trabalho no local, procuro fixar no meu desenho o essencial e depois encho as superfícies limitadas pelo contorno com tons uniformemente simplificados, em que exagero propositadamente o valor das cores. Em resumo, não há de modo algum uma ilusão de óptica (2). Repara que falo da simplificação das cores segundo o costume japonês... pois os japoneses abstraem dos reflexos e dispõem tons simples uns junto dos outros, traços característicos que fixam movimento ou formas. - Devo dizer-te que esta terra aqui me parece tão bela como o Japão que conhecemos das gravuras japonesas de madeira coloridas (2). O que eu queria eram cores como as dos vitrais e um desenho de linhas seguras (454).

A escrita do pincel - o êxtase da criação

Não me admiraria, se os impressionistas achassem que a minha maneira de pintar foi mais fecundada pelas idéias de DELACROIX do que pelas deles (504). DELACROIX era um pintor de grande categoria, que tinha o sol na cabeça e a tempestade no coração (2). Aquilo que eu encontro de belo em DELACROIX é que ele deixa sentir a vida das coisas, a expressão e o movimento, é que nele não existe só a paleta (427). Este problema, [de combinar a forma com a cor], onde enraíza talvez toda a pintura figurativa, depende assombrosamente da relação directa que há entre o desenho da forma e o pincel (435). Considerar o desenho e a cor como uma só coisa, isso não fazem muitos. Desenham com tudo, excepto com a cor (415). Começo a aplicar essa técnica com a mesma facilidade com que se escreve (437). A excitação, a seriedade do sentimento da Natureza são por vezes tão fortes, que nem sentimos que estamos a trabalhar. De vez em quando, as pinceladas sucedem-se bruscamente umas às outras como as palavras dum discurso ou duma carta... É preciso malhar no ferro, enquanto está quente... É então, quando furiosamente trabalho, que sinto a vida... Assim só, assim isolado, conto com a emoção de certos momentos e depois deixo-me arrastar até ao excesso (488). Muitas vezes invade-me uma clarividência terrível (427). A excitação que se apodera de mim ante a Natureza, vai aumentando até me fazer perder os sentidos (2). Tenho momentos em que o entusiasmo cresce até à loucura ou à profecia (562). Tudo quanto fiz imitando da Natureza foram castanhas, que tirei do lume (548).

Ah, as pessoas que não acreditam no sol daqui são quase ateias! (504). Querido irmão, posso passar muito bem sem Deus na pintura e na vida, mas não posso, pobre doente, passar sem uma coisa que é mais forte que eu, que é a minha verdadeira vida: a força da criação... e nos meus quadros queria exprimir algo de consolador como a música, queria pintar homens e mulheres com essa mesma eternidade que outrora teve o seu símbolo na auréola e que nós procuramos na luz, no brilho das nossas cores (515). Mas isso não impede a minha imperiosa necessidade, permite-me que empregue a palavra, a minha necessidade de religião (527). Não admiro em nada o Cristo do «Jardim das Oliveiras» de GAUGUIN... parece-me bem que exijo algo de diferente das composições bíblicas. Não, eu nunca me associei às suas «interpretices» bíblicas. - Se aqui ficar, não tentarei fazer um Cristo no Jardim das Oliveiras; antes a colheita da azeitona, tal como a gente a vê. E se nela encontrar as verdadeiras proporções da figura humana, então poder-se-á igualmente pensar no Cristo no Jardim das Oliveiras (548). Mas entenda-se bem, eu não pinto histórias bíblicas (594).

A força sugestiva

Não sei se alguém falou já à minha frente da cor sugestiva (523). Dar-te-ei um exemplo: eu vou fazer o retrato dum amigo, um artista, um sonhador. - Este homem será louro e eu desejo reproduzir no quadro toda a minha admiração, todo o amor que tenho por ele. Começarei portanto por pintá-lo como ele é, tão fielmente quanto possível. Mas o quadro não fica pronto ainda. Para o acabar, vou tornar-me num colorista arbitrário: exagero o louro dos cabelos e chego aos tons laranja, ao amarelo-cromo, à cor de limão clara. Por detrás da cabeça pinto, em vez da habitual parede dum quadro vulgar, o infinito. Faço um fundo do azul mais forte de que sou capaz e assim, a cabeça loura e luminosa sobre o plano de fundo, recebe da riqueza do azul um efeito místico, como uma estrela no azul profundo do céu (515). Tenho dois novos modelos, uma mulher de Arles e um velho camponês. Desta vez pinto-os sobre um fundo dum laranja vivo. Embora eu não queira simular um pôr-do-sol, o resultado é no entanto a sugestão duma sensação do mesmo. (513) O amor entre dois seres deve exprimir-se pela conjugação de duas cores complementares, pela sua mistura, pela sua complementaridade e pela misteriosa vibração dos tons afins (515). Tentei [no quadro «Café à noite»] com o vermelho e com o verde exprimir as terríveis paixões dos homens. - É uma cor que não é literalmente verdadeira, do ponto de vista do realismo, é uma ilusão de óptica, mas é uma cor sugestiva, que exprime a emoção dum sentimento ardente (517). Tentei exprimir que o café é um local onde uma pessoa fica enlouquecida e pode tornar-se criminosa. Tentei isso pelo contraste do rosa suave com um vermelho rútilo e um vermelho escuro cor de vinho; por um verde suave e um verde Veronese, que contrastam com um verde-amarelo e um severo verde-cinzento. Tudo isto exprime a atmosfera dum mundo subterrâneo incandescente, um pálido sofrimento, a escuridão que domina por sobre tudo aquilo que dorme (518). Estou a pintar ainda outro quadro da «Mulher junto do berço». - Assemelha-se, se quisermos, a uma cromo-litografia barata (560). Talvez esteja nele como que uma tentativa de música colorida (562). Quero fazer um quadro como aquele que o marinheiro, que não percebe nada de pintura, representa na sua mente, quando no mar alto pensa numa mulher que deixou em terra (568). Imagina a «mulher junto do berço» no meio e ambos os quadros dos girassóis, um à esquerda outro à direita, e terás uma espécie de tríptico, em que a «mulher junto do berço» sobressairá muito mais devido à vizinhança dos amarelos. Então compreenderás, ao ler-me, que a minha intenção foi fazer uma decoração, tal como poderia encontrar-se, por exemplo, na camarata dum marinheiro. O largo formato e a caligrafia sumária têm então a sua justificação (579).

Devo dizer-te que se tivesse tido forças para continuar por aqui, teria criado, inspirados na Natureza, quadros de homens e mulheres santos, que possuem a fisionomia do nosso século; cidadãos de hoje, e, no entanto, parecidos com os cristãos primitivos. A emoção que isso em mim provocou foi contudo demasiado forte para que cá pudesse continuar (590). A gente sente instintivamente que muitas coisas mudam e que tudo mudará - estamos no último quarto dum século, que terminará novamente com uma poderosa revolução. - Já é alguma coisa a gente não se deixar enganar pelas coisas falsas da sua época - quer dizer, não se deixar enganar a tal ponto que não sinta a insalubridade e a depressão das horas que precedem a trovoada e diga: atravessamos tempos difíceis, mas as gerações futuras poderão respirar mais livremente (441). Sinto com todas as forças, que a história do homem é tão directa como a do trigo. Quando não se é semeado na terra para florescer, que importa? É-se moído para ser-se transformado em pão (592)".

(Walter Hess - Documentos para a comprensão da Pintura Moderna, IBL , Enciclopedia: p. 26/36



Vicent Van Gogh-- Twelve sunflower in a vase (1888) ,oil on canvas, 91x72cm, Pinacoteca de Munique, Van Gogh, Ingi F. Walther

Van Gogh recolhe das gravuras japonesas a fluídez, o flutuante das luzes. É o sol, filtrado por entre as cores das paisagens. Recolhe, da tradição dos alquimistas medievais, o poder de demiurgo, do fazer, da *"poiésis"* colorida. Mas, apesar de, como pintor impressionista, antecipar a queda do poderío do verbal por sobre os procedimentos plásticos, Van Gogh é, também, uma espécie de receptador da situação cultural de seu momento. Sendo assim, participa ativamente da descoberta do eu individual, da tentativa de desenhar os contornos interiores de seu próprio eu, descoberta esta que fora realizada pelos poetas românticos, a partir, mais ou menos do ano de 1836. Já, neste momento, os pintores começaram a sair de seus ateliers, para filtrarem as *"qualidades de sensações"*, provocadas pela natureza, através de suas emoções individuais e deformarem o referente, devolvendo-o como reflexos indicadores de seus próprios estados emocionais. A visão nominalista do mundo, que, superando o cartesianismo, fundamentava o construto do século XIX, permitia ao homem, às claras, aceitar-se indivíduo e não mais apenas humanidade, ou coletividade, como acontecera, até então (e isto, como veremos, a partir da "ordem" platônica).

Van Gogh apresenta-se profundamente ocidental, neste sentido, apesar da influência Zen. Não é o momento ainda de se extinguir o eu, é o momento de vivê-lo, intensamente, é a etapa do antes da vivência plena do Zen. Para o Zen, como deixou claro Borges, só se busca a extinção do eu, após tê-lo vivido em intensidade.

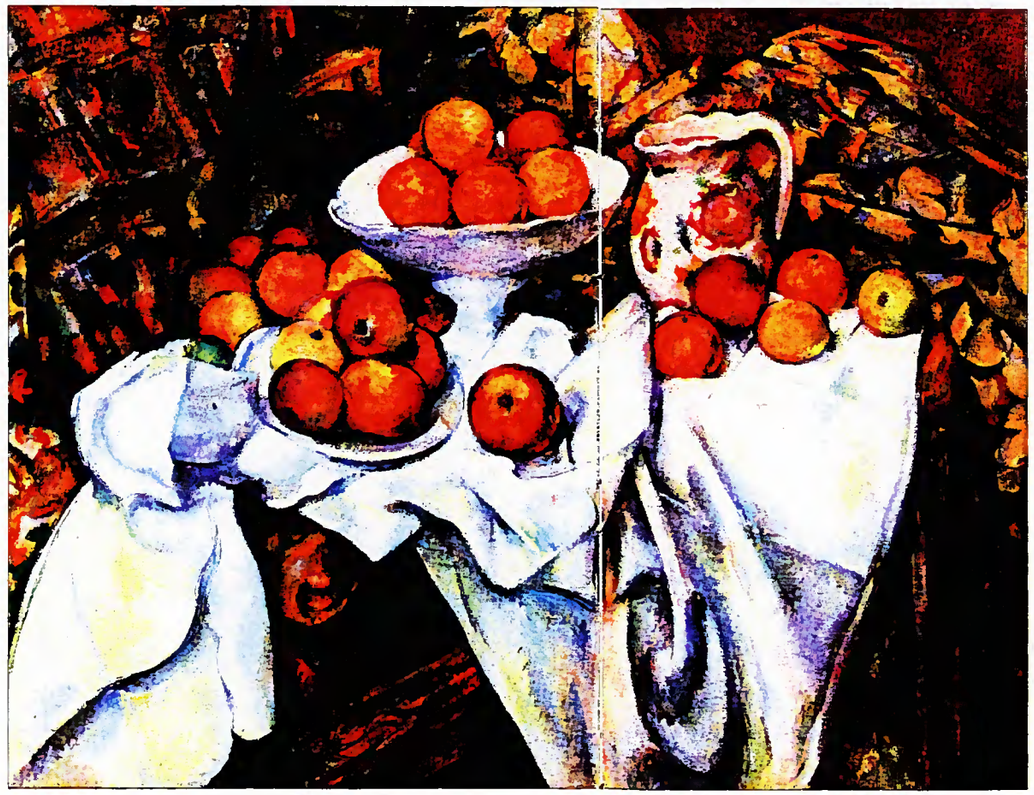
Van Gogh, modelando as cores, demonstra uma violenta emoção dolorosa, frente ao irreversível das formas e das cores. Não constata ou contesta a *"irreversibilidade"*, que o homem ocidental começava a aceitar, tendo, como pano de fundo, a insistência dos procedimentos barrocos, em se viver e em se sofrer frente à efemeridade. Em uma atitude quase violenta, Van Gogh tenta segurar as feições das formas, transforma - as em fogo, como se estivesse querendo concretizar a metáfora do fogo, criado por Heráclito e concretizada pelo primeiro sermão do Buda.

Sendo assim, podemos concluir que Van Gogh intensifica, transforma em fogo as neblinas de

Turner, representa o último gesto dos alquimistas e antecipa a tentativa do Fauvismo, a de condensar em cores as articulações entre estruturas, a de apagar com cores as formas das coisas. Antecipa, também, o trabalho dos Expressionistas, que se darão o direito de deformarem a si mesmos e às formas visíveis para expressarem emotividades. Os reflexos das "fogueiras" de Van Gogh, por entre os espaços vazios, é quase um comportamento básico para o grande *Grito* de Munch, um grito que deforma uma fisionomia e ressoa, enquanto ruído, por todo o espaço da tela. E já estamos dentro de uma construção semiótica: cores, traços, texturas e sons.

E, do Expressionismo, o caminho é o do Surrealismo, que recolherá, na encenação das linguagens de sonhos, toda a expressão instintiva e emocional do homem, que o texto platônico proibira, *"à priori"*, como veremos...

Cézanne e a Proposição dos espaços vazios abstratos



Paul Cézanne-- Maçãs e Laranjas, (1895/1900), 73x92cm- Jeu de Paume, Paris-- Os Grandes Artistas: Romantismo e Impressionismo, v. 11



Paul Cézanne-- O grande Pinheiro (1892/96), 83,5x92cm-Museu de Arte de S. Paulo, Os Grandes Artistas: Romantismo e , Impressionismo, v. 11

"PAUL CÉZANNE (1839-1906)

1. Emile Bernard - Souvenirs sur Paul Cézanne. (Cartas e entrevistas) - Paris, 1912; em alemão, Basileia, 1917 2. Joachim Gasquet - Cézanne (Entrevistas, Paris, 1921; em alemão, Berlim, 1930 3. Maurice Denis - Cézanne (Entrevistas). Em: Denis - Théories, Paris, 1920 4. A. Vollard - Cézanne (Entrevistas), Paris, 1915; em alemão, Munique, 1921 5. G. Jedlicka - Cézanne (Cartas), Zurique, sem indicação do ano em que apareceram.

Os números que a seguir aparecem no texto referem-se às fontes supramencionadas. Citações extraídas das mesmas fontes, mas não directamente ligadas no original, estão separadas por um travessão.

A verdade pictórica

O artista deve precaver-se contra a tendência para a literatura, que tantas vezes é motivo para que o pintor se afaste do seu verdadeiro caminho - o estudo concreto e imediato da Natureza (1). É falso ter uma mitologia pré-formada e pintá-la em vez do mundo real. - Quando se não podem representar os reflexos na água sob a folhagem, põe-se lá uma deusa; que tem isso a ver com a água? [alusão à «fonte» de INGRES] (2). INGRES é um mau clássico (1). Deve-se talvez ter poesia na cabeça, mas não se deve tentar introduzi-la no quadro, se não se quer cair na literatura. Ela vem por si própria. - O meu método é o ódio pela criação da fantasia, é o realismo, mas um realismo, entenda-se bem, cheio da grandeza, do heroísmo da realidade. - Quando se quer forçar a natureza à expressão, quando se torcem as árvores, se põem os rochedos a fazer caretas ou se quer refinar demasiado a expressão, isso é literatura. - Para o pintor, só as cores são verdadeiras. Antes de mais, um quadro não representa nada, nem deve começar por representar coisa alguma senão cores. História, psicologia, tudo isso está no entanto lá, porque os pintores não são nenhuns idiotas. - Há uma lógica das cores, que diabo, o pintor deve obedecer-lhe e não à lógica cerebral! Quando ele se perde com esta última, está perdido. É com os olhos que ele deve perder-se. A pintura é uma óptica e a essência da nossa arte reside sobretudo naquilo que os nossos olhos pensam (2). Quem quer criar artisticamente, deve seguir BACON, que definiu o artista como o homo additus naturae (4). Pintar segundo a Natureza, porém, não significa copiar o objecto, mas realizar impressões de cor. - Há uma verdade puramente pictórica das coisas. - Como é sempre difícil aproximarmo-nos imparcialmente da Natureza, devíamos poder ver como um recém-nascido (2). Eu quis copiar a Natureza, mas não consegui, fosse qual fosse o ângulo de que o visse. Fiquei porém satisfeito comigo próprio, ao descobrir que a devemos representar através de algo diferente, através da cor como tal. Não se deve reproduzir a Natureza, mas representá-la. Por meio de quê? De equivalentes figurativos de cor (3). Só há um caminho para interpretar e traduzir tudo: a cor. A cor é biológica, quero eu dizer, só ela torna as coisas vivas (2).

Sensação e construção - o clássico

Também eu fui impressionista. PISSARRO teve sobre mim uma enorme influência. O Impressionismo é a mistura óptica das cores, mas nós temos de ir mais além (2). Do Impressionismo, eu quis fazer algo de tão sólido e duradoiro como a arte dos museus (3). Temos de voltar a ser clássicos através da Natureza, isto é, através das impressões sensoriais, sem esforço, e a reencontrar diante da Natureza os meios que os quatro ou cinco venezianos usaram. Imagine POUSSIN completamente renovado com base na Natureza e terá o clássico, tal como eu o compreendo (1).

Pintar significa registrar e organizar sensações de cor. - Ao pintar, é preciso que os olhos e o cérebro se auxiliem mutuamente. Devemos trabalhar no seu aperfeiçoamento recíproco pelo desenvolvimento lógico das impressões de cor (2). Então os quadros seriam construções perante a Natureza. - [Tudo na Natureza se modela como esferas, cones e cilindros]. Devemos aprender a pintar baseados nestas formas simples e só depois serem capazes de fazer tudo quanto quisermos (1). Não se deve separar o desenho da cor. Fazê-lo é como se você quisesse pensar sem palavras, mas apenas com algarismos e sinais. Mostre-me alguma coisa que seja só desenho na Natureza (2). Não há linhas, não há modelação, há apenas contrastes. Não são, porém, contrastes de preto e branco, mas sim movimentos de cor. A modelação não passa duma justeza da relação dos tons. Se eles estão correctamente dispostos e todos no lugar, então a imagem forma-se por si própria (3). Ao mesmo tempo que se pinta, desenha-se. Quanto mais harmónica se torna a cor, mais nítido é o desenho. Quando a cor atinge a sua riqueza máxima, a forma atinge a máxima plenitude. No contraste e harmonia dos tons, reside o segredo do desenho e daquilo que é modelado (1). Não se devia dizer modelar (corpos), mas modular (cores) (3). Eu nunca quis aceitar nem aceitarei nunca a carência de modelação ou de graduação. GAUGUIN não era um pintor, só fazia chinesices. - Rodear os contornos [das manchas de cor] com um traço preto é um erro, que deve ser evitado a todo o custo (1). As sensações ópticas nascem dos nossos órgãos visuais, que as ordenam como planos [corpóreo-espaciais] conforme a luz, conforme o meio tom e o quarto de tom, mas tudo isso é representado pelas sensações de cor. A luz como tal não existe, pois, para o pintor. - Os planos nas cores, isto é, a união das cores funde por assim dizer a alma dos planos num só, é o encontro dos planos ao sol. É preciso ver os planos com precisão, mas é preciso também ordená-los e fundi-los, é necessário haver rotação e ao mesmo tempo articulação. - Para pintar um objecto na sua essência, é preciso ter estes olhos de pintor que só na cor se apoderam do objecto, o combinam com outros, deixando nascer, germinar o motivo, a partir da cor (2).

A arte é uma harmonia que existe paralelamente à Natureza

O meu motivo, você compreende (CÉZANNE alarga as mãos de dedos estendidos, aproxima-os uns dos outros devagar, une-os, entrelaça-os convulsivamente) é aquilo que tenho de agarrar. Quando lhe passo muito acima ou muito abaixo, então tudo está perdido. Não pode haver uma única malha frouxa, um único buraco, através do qual a verdade se escape. Dirijo o processo da Realização sobre toda a minha tela, em todas as partes ao mesmo tempo. Relaciono tudo entre si, num só esforço, duma só vez. Tudo quanto vemos dispersa-se, foge, não acha? A Natureza é na verdade sempre a mesma, mas da sua aparência nada fica. A nossa arte deve emprestar-lhe a sublimidade da duração. Nós devemos começar por tornar visível a sua eternidade. Que existe por detrás dos fenómenos? Nada, talvez, ou talvez tudo. Por isso eu entrelaço estas mãos que erram dispersas. Apanho por toda a parte, à direita, à esquerda, aqui, ali, esses tons de cor, essas «nuances», fixo-as, combino-as umas com as outras e elas formam linhas, tornam-se objectos, rochedos, árvores, sem que eu pense em fazê-lo. Tomam volume. A minha tela entrelaça essas mãos, não vacila, é verdadeira, é densa, é plena. Mas sempre que eu tenho qualquer fraqueza, especialmente sempre que ao pintar eu penso, sempre que eu intervenho, então tudo cai por terra e se perde.

[Pergunta de GASQUET: Não percebo. Quando intervém?]. O artista é apenas um órgão de recepção, um aparelho registrador das impressões sensoriais; complicado, mas bom. - É um disco sensível, mas um «disco» que passou por muitos banhos no estado de sensibilidade, por estudos, meditações, dores, alegrias. A vida preparou-o. - Mas quando ele [o artista como consciência subjectiva] intervém, quando o desgraçado se imiscue voluntariamente no processo de transmissão, só introduz nele a sua insignificância e a obra torna-se inferior. [GASQUET: O artista é então inferior à Natureza?]. Não, eu não disse isso. A arte é uma harmonia paralela à Natureza. O artista é igual a ela, desde que não intervenha voluntariamente, compreendamo-nos bem. Toda a sua vontade deve calar-se, ele deve silenciar em si todas as vozes dos preconceitos, esquecê-los, fazer imperar o silêncio, ser um eco perfeito. A natureza exterior e o que aqui se passa [bate na testa], devem interpenetrar-se para que uma vida meio-humana, meio-divina, a vida da Arte, possa durar e permanecer.

A paisagem reflecte-se, humaniza-se, pensa-se em mim. Eu objectivo-a e fixo-a na minha tela. Há pouco tempo você falou-me de KANT. Talvez eu diga disparates, mas parece-me que é como se eu fosse a consciência subjectiva desta paisagem e a minha tela a consciência objectiva. A minha tela e a paisagem são ambas exteriores a mim, mas a última é caótica, fugaz, confusa, sem vida lógica, sem qualquer racionalismo, ao passo que a primeira é duradoira, categórica, participa dum critério de ideias. Eu sei, eu sei, isto é apenas uma interpretação. Eu não sou universitário (2).

O aroma azul e amargo dos pinheiros ao sol deve conjugar-se com o cheiro verde dos prados e o hálito dos rochedos do longínquo mármore dos montes de Sainte-Victoire. É preciso traduzir isto, mas só por cores, sem literatura. A arte, julgo eu, põe-nos num estado de graça, por meio do qual encontramos por toda a parte a emoção como nas cores. - Um dia virá, em que uma simples cenoura, que um pintor viu com olhos de pintor, pode originar uma revolução. - Uma paisagem (no século XIX, antes de DELACROIX) era feita como que ordenada e composta a partir de fora. Não se sabia que a Natureza está mais no fundo do que à superfície. A superfície pode mudar-se, adornar-se, arranjar-se, mas as profundezas não se podem tocar assim tão facilmente. As cores são a expressão dessas profundezas à superfície, crescem das raízes do mundo. - Às vezes penso nas cores como grandes nómenos, como ideias personificadas, seres de pura razão. Quando pinto, não penso em coisa alguma; vejo cores que se ordenam como querem e então tudo se organiza através das manchas de cor: árvores, campos, casas. Nesse momento, só existem cores e, nelas, claridade, o ser que as pensa. - As grandes terras clássicas, a nossa Provença, a Grécia, a Itália, são aquelas onde a claridade se espiritualiza, onde uma paisagem é o sorriso vago duma inteligência aguda. A suavidade do nosso ambiente encontra-se com a suavidade do nosso espírito. As cores são o local de encontro do nosso intelecto com o universo (2).

O verdadeiro mundo

[Objecção de GASQUET: CÉZANNE venerou sempre VERONESE, TINTORETTO, RUBENS e POUSSIN. Ora estes pintores não criaram directamente ante a Natureza, a partir das suas impressões sensoriais de cor, mas teriam tratado temas de conteúdo, na maior parte das vezes, mitológico].

Esses pintores tinham uma vitalidade tal, que como que fizeram circular novamente seiva nestas árvores mortas. Estes corpos de deuses eram para eles a Natureza. Hoje, esses conteúdos são apenas assunto para eruditos. - TINTORETTO, quando pintava, não pensava certamente senão em pintar bem. Era da irradiação das suas cores correctamente aplicadas que lhe vinha a sua certeza. - [Diante das «Bodas de Caná» de VERONESE]: isto é pintura, isto é o que um quadro deve dar antes de mais - um estado de enlevo colorido. Sentimo-nos deleitados; o mundo verdadeiro surge. Ele falava por cores. As coisas entravam-lhe na alma sem desenho, somente através das cores. Um dia, essas mesmas coisas voltam a tornar-se visíveis, como se tivessem respirado uma música misteriosa. Isto é belo e vivo e simultâneamente é traduzido num mundo diferente mas inteiramente real. O milagre está aqui, a água transforma-se em vinho, o mundo está transformado em pintura - todos os tons se interpenetram, todas as formas engrenam rodando umas nas outras. - O que está por detrás disto? Temos de o descobrir hoje. Não serve de nada agarrarmo-nos às fórmulas externas dos nossos ilustres antecessores. - Devemos voltar a ser clássicos em contacto com a Natureza. - [Ao pintar um retrato]: cada pincelada que eu dou é ao mesmo tempo um pouco do meu sangue misturado, com o sangue do meu modelo, ao sol, à luz, nas cores. Temos de viver ao mesmo compasso, o meu modelo, as minhas cores e eu. - Mas talvez eu tenha conseguido mais com a natureza-morta. - Os objectos penetram-se mutuamente. - Os reflexos envolvem as coisas. Porque retalhamos nós o mundo? Há apenas contrastes e relações de tons de cores. [Diante de quadros de DELACROIX]: quando lhe falo do prazer na cor em si, quero significar isto: todos os objectos passam através das cores, como um copo de vinho através da garganta. A revolução de DELACROIX foi necessária para que o homem voltasse a descobrir a Natureza. - Estes tons passam duns para os outros como na seda; tudo está ligado, trabalhado a partir do todo. Aqui, pintaram-se novamente volumes, mas sem que se possa dizer seja o que for contra eles. - Mas neste, DELACROIX fez também literatura. Leu muito SHAKESPEARE e DANTE e folheava muito o Faustó. Mas, apesar disso, tem a melhor paleta da França. Nós, os pintores, estamos todos contidos nele (2).

Devo dizer-te, que, perante a Natureza me torno clarividente, mas que a realização se produz com muito esforço (5). Trabalho devagar, pois a Natureza apresenta-se-me muito complexa. - Continuo a ser primitivo no caminho que descobri (1). Pertenço mais à sua geração, GASQUET, do que à minha (2)".

(Walter Hess - Documentos para a comprensão da Pintura Moderna, lBL , Enciclopedia: p. 21/26).



Paul Cézanne-- A montanha de Santa Vitória (1904-06), 73x90,5cm- Museu de Arte de Filadélfia, Os Grandes Artistas: Romantismo e Impressionismo, v. 11

Cézanne aparece, aqui, como uma espécie de contraponto à vivência do espaço perceptivo Zen, proposto por Monet. Na trilha de Monet, a partir das *ninphéas,* chegaríamos à exclusão de qualquer suporte para a atividade artística e chegaremos à criação de uma montagem perceptiva, similar à percepção do referente, como será visto após o século XIX: a experimentação de articulações possíveis entre *"estruturas e funções"*, (uma instalação, dentro da realidade, como microcósmos, condensador da mesma situação perceptiva do macrocósmo). Na trilha de Monet, o encaminhamento metalinguístico didático: modos de se ensinar aos receptores a olharem e a ouvirem um novo referente... E chegaremos lá.

Cézanne, ao contrário, antecipa, violentamente, a necessidade da queda do poderío da lógica linear e totalizadora do verbal, exigindo que o olhar constate a si mesmo e que os procedimentos plásticos aí recolham seus fundamentos visuais. Por outro lado, antecipa, também, um comportamento que mais tarde poderá ser visto como "reacionário". Segura com veemência o reinado da obra de arte como realidade em si, que poderá se distanciar bastante da percepção de referente e se transformar em objeto estranho, em realidade em si mesma, mantendo-se apenas homóloga e, portanto, "correal".

O quadro, a tela, vale por si mesma, sua moldura é o contorno da sua finitude. Essas idéias de Cézanne permanecerão até nossos dias como fundamentos da chamada *"estética objetiva"*. A obra de arte é artificial e, quanto o mais o fôr, mais valerá como explicação poética e condensada de possibilidades das estruturas referenciais.

Max Bense, quando teoriza a respeito do objeto estético, através da obra Estética. *"Consideraciones metafisicas sobre lo bello"*, faz algumas observações, agora, em 1.954 que representam em termos teóricos, mais formalizados, as postulações de Cézanne.

> *"O caráter de única, no tempo, de uma obra de arte, o caráter irrepetível de sua gênesis, é uma conseqüência do fato de que o nascimento de uma obra de arte corresponde à percepção de um objeto estético, que com ela se faz visível e que com ela se elabora experimentalmente e sintéticamente...".*
>
> *"As obras de arte são algo mais que a realidade e, por isso falamos da correalidade das obras de arte e dos objetos estéticos ...".*

"É próprio dos objetos estéticos terem necessidade dos objetos reais para terem realidade e poderem realmente se apresentarem como ser. O ser estético é um ser correal...".

"A definição e análise do belo, portanto, tem por finalidade uma indagação acerca da correalidade".

Vê-se, portanto, que Cézanne criava, e não tão sútilmente assim, uma fundamentação metafísica para a existência do objeto estético. E Monet, sútilmente, propunha a ruptura com todos os suportes da arte. E, se até agora nosso interesse se dirigiu em direção às telas pintadas é porque nosso objeto de estudo: *"O Impressionismo Zen de Monet"*, na aparência, assim se manifestou. Mas já sabemos que, se acompanharmos a tendência à busca dos vazios experiênciais, teremos que ultrapassar um pouco estes limites.

Na verdade, como já foi dito, todos estes problemas eclodirão quase que durante o movimento Impressionista , ao final do século XIX. Eclodirão, quando cair o percepto: universo da predicação, quando cair a função da representação da linguagem verbal. E isto sob o ângulo das Ciências, pois a atividade artística já vem esvaziando o poderio verbal desde o Renascimento.

Mas é ao final do século XIX que o matemático Max Borhn declarará: *"Uma coisa, abstraída como invariante de suas propriedades, se mostra como estrutura e uma propriedade da estrutura, abstraída como invariante, se mostra como função".*

Passamos a viver em um universo para ser visto e ouvido, um universo tridimensional, para cuja percepção é importante a experiência perceptiva das potencialidades dos espaços vazios. E como nos afirma Lucrécia D'Alessio Ferrara, no primeiro capítulo da obra A *Estratégia dos Signos*: *"a visão deste universo não comporta mais categorias semânticas, verbais, mas sim a percepção das articulações entre estruturas e funções".*

Sabemos que, a partir daí, o problema não será mais a criação de perceptos estáticos e a consequente necessidade de suas rupturas. A partir daí tudo será novidade. A busca é a de encontrar modos de codificação para este novo referente. Muitos "ismos", no campo das Artes. Muitas especulações criativas, dentro de uma visão filosófica nova. Na Física, uma ciência de *"enquadramento"*, muitas

descobertas, que vão sendo reoperacionalizadas.

Nas questões de códigos, surge o conflito. O funcionamento referencial das linguagens, se observado, esvaziado do verbal, já é em si mesmo uma obra de arte, uma metáfora sonora - visual. Para onde irá a obra de arte? É o momento, então, das criações metalingüísticas, auto - reflexivas, experimentais. Mas este tipo de procedimento não resolve o conflito. Pelo contrário, o intensifica. De um lado, cada código tentando salvar seus traços específicos, pensando os seus próprios recursos e criando obras densamente poetizadas, diferentes e desligadas do referente novo, tangenciando-o, levemente (a *"correalidade"*). De outro lado, obras que ensinam os espectadores a perceberem as modulações do novo referente e a reformularem os códigos, de modo a desenhá - lo, sonora e plásticamente, e cada vez melhor.

E onde cabe Cézanne em meio a estas reflexões? Cézanne antecipa todos os tipos de artes, relacionados com o primeiro segmento deste conflito. Todo o campo da Arte Construtivista, Abstrata e Esteticista. Mas suas afirmações são decisivas, não existe mais a *"coisa e suas propriedades"* e existem formas abstratas, através das quais pensamos as coisas, porque foram nomeadas. Na verdade, as coisas apresentam apenas formas, como modos de manifestações de suas estruturas complexas.

Sob este prisma, o da proposta abstracionista de Cézanne, os momentos iniciais do Cubismo parecerão "reacionários". Para o primeiro Picasso, e em paralelo Braque, as coisas ainda existem, tem "substância", o mundo ainda é aristotélico, daí a necessidade de se desenhar todos os modos de manifestação da *"coisa"*, em um determinado momento. Em uma tela, em um quadro. Por que não ignorar a coisa e perceber suas formas abstratas? Nessa linha de pensamento, o Neo-Plásticismo holandês representará a contento o desejo de Cézanne. O ultimo Mondrian se restringirá ao uso das cores primárias e a traços fundamentais, que se colocam como alguma coisa, que já foi vista (uma *"imagem na Mente"*), que está sendo vista no referente, mas que dele se distingue, com vigor.

E, se pensamos em Monet, teremos que observar outros tipos de comportamentos, teremos que considerar outros perceptos, não mais artísticos, mas simplesmente culturais... O poder do veículo de

comunicação, a tecnologia, a sociedade de consumo. Novas rupturas serão necessárias. Entre as quais, não só a noção de arte, como poético absolutizado e desligado do referente, poético em si mesmo, como também a função dos suportes, dos materiais e dos procedimentos artísticos, adotados até então.

Nesse andamento, sabemos que acabaremos por privilegiar um outro centro, não mais obras de arte, mas a atuação de um inventor: inventor de novas rupturas. Sabemos, que, mais à frente, teremos que privilegiar a atuação de Marcel Duchamp. E, aqui, predizemos esta necessidade. Portanto, se o nosso tema foi Monet, este centro se faz movente, para apontar um outro possível, para apontar o *"vazio experiencial ocidental"*. E, como afirma Deleuze, no momento atual não se rompe perceptos, se rompe territórios, cabe à arte desterritorizar. Trabalhos de bricolagens, no século XX, podem apontar *"centros moventes"*.

(...) O que é esse tal de zen? Boa pergunta.

Superficialmente, é uma das inúmeras seitas de budismo chinês, que começaram a aportar às ilhas do Sol Nascente, a partir do século VIII, da nossa era.

Em termos de expansão geográfica (Índia, China, Birmânia, Tibete, Vietnã, Sião, Camboja, Coréia, Laos, Japão), brilhante a performance dessa idéia nascida de um príncipe do norte da Índia, que virou yogui, meditou no Parque dos Cervos, teve sua iluminação ao nascer do sol: a suprema intuição que o viver era Dor. E bem viver era trabalhar, com todos os seres vivos, para diminuir a Dor.

Sem dúvida: o mundo seria muito melhor se fosse budista, a "religião" mais doce, mais humana, mais compassiva.

Matsuó Bashô foi monge budista. Um padre, como Góngora. Ou Donne. Seus contemporâneos, todos grandes poetas.

Monge zen, nascido samurai, Bashô botou em prática, no haikai, a fé que alimentou sua alma, durante cinqüenta vagabundos anos, com signos substanciais.

Qual a doutrina dessa seita zen, afinal?

Longa a viagem da palavra sânscrita "dhyana" (= "meditação"), passando pelo chinês "Chang", para virar "Zen", no Japão: profunda a influência do zen, em toda a cultura japonesa (literatura, artes plásticas, teatro, arquitetura, vida diária).

Ao que tudo indica, o zen é uma variante do budismo (não há ortodoxia no budismo, no qual nunca houve heresias, Cruzadas nem Inquisição), como qualquer outra (Jodô, Nichiren, etc.).

Os vários ramos da seita (Rinzai, Sotô, Shingon) mantêm mosteiros, monges, templos. No passado, esses mosteiros, como na Idade Média européia, foram centros importantes, possuindo terras e exercendo considerável papel econômico, social e cultural.

Que aprendiam nos mosteiros zen?

A imitação de Buda, em primeiro lugar, em direção à "iluminação".

As escolas do "Chang" (Zen chinês) disputaram sobre a verdadeira técnica para atingir o "despertar" (em japonês, "satôri"), finalidade última da seita. As escolas do Norte da China afirmaram a possibilidade de uma iluminação paulatina e gradativa. As do Sul, responderam com a doutrina da iluminação súbita, a do patriarca Hui-Neng (em japonês, Enô).

A história do zen conta-se por patriarcas.

Há uma série de patriarcas hindus. A que se segue, depois do patriarca Bodhidharma ("Daruma", em japonês), a série de patriarcas chineses do zen (isto é: do "Chang"). O Zen do Japão herda desta densa tradição, iniciada, lá na Índia, séculos antes.

A moldes da sucessão do principado nos mosteiros zen, esta passagem de poder, de patriarca a patriarca, foi registrada numa obra chamada "A Transmissão da Lâmpada", como se passassem, um ao outro, de mão em mão, a luz da flor do zen, essa flor de luz total.

O cristianismo nasceu das palavras de Jesus, o zen brotou de um silêncio de Buda.

Um dia, o Iluminado apresentou aos discípulos uma flor, sem dizer palavra, em lugar do costumado sermão. Um único discípulo entendeu: Mahakasyapa, primeiro patriarca do zen, a doutrina da meditação silenciosa, a concentração descontraída, a dança quieta, a iluminação súbita, a superação dialética dos contrários, na vida diária.

Isso tudo são palavras. Não foi assim que Bashô assimilou estes valores.

Zenicamente, incorporou-a através de práticas.

Como se sabe, o budismo não é, propriamente, uma "religião", uma ligação entre o homem e os deuses: se não ateu, o budismo é, pelo menos, agnóstico. Não há deuses a adorar, nenhuma potência transcendental: os atos de homenagem a Buda são apenas e exatamente isso, homenagens a alguém extraordinário, o herói fundador, o signo original.

O problema do budismo é a descoberta da Dor. O resgate da Dor. E a entrega dos que se sacrificam para livrar outros da Dor.

Como em Sartre, no budismo, o problema de Deus se dissolve numa irrelevância.

Realmente interessa é que os seres vivos são vítimas da Dor. E só a solidariedade, no sentido mais cósmico, pode minorar este fundamento da condição humana, feita de miséria, carência e penúria de ser. A profundidade da poesia de Bashô radica na contínua e intensa concentração, à luz do zen, dos significados da vida humana. Sua inanidade. Sua fraqueza. Seus esplendores.

E — naturalmente — dos *significantes* (formas) que sua cultura lhe proporcionava (o Nô, o tanka, o waka, o renga, o hai-ga, as artes zen).

À luz do zen, nenhuma distinção entre forma e conteúdo: a religiosidade não se distingue das "formas" materiais em que se manifesta. Daí, os minuciosos rituais da Arte do Chá, ("Chá-Dô"), do Arranjo Floral ("ikebana", "Ka-Dô"), da Arte do Arco ("Kyu-Dô").

O zen não é uma fé. Nem uma teoria. Realiza-se através de *práticas* (formas sociais) concretas, materiais, físicas.

Zen é que nem jazz. E humor. Dessas coisas que não se explicam (isto não é uma explicação).

Perguntado sobre o que era jazz, o grande mestre zen, Satchmo: — Precisar explicar, nunca vai entender.

O livro sobre zen mais conhecido no Ocidente, "This Is It", de Alan Watts, ex-pastor protestante "convertido" ao budismo, só pode ser traduzido como "É Isso Daí".

Em termos da semiótica de Peirce, a experiência zen seria, eu acho, a tentativa de recuperar a Primeiridade, o ícone, a experiência pura, antes das palavras, uma experiência artística, a arte sendo, sempre, a tentativa de transformar uma Terceiridade, símbolos, palavras, conceitos, em Primeiridade (percepção, formas físicas, cores, materialidades).

Essa transverbalidade da experiência zen evidencia-se no "satôri", a iluminação, pessoal e intransferível, impossível de programar, prever, ou administrar (o desejo de atingir a iluminação, inclusive, dizem, é o maior obstáculo para atingi-la). (...)

(Paulo Leminsky--VIDA, Editora Sulina, P. Alegre, 1990, pag. 110, 111)

Apesar de o historiador Hauser, no texto de abertura, ter considerado o Impressionismo como, movimento de busca da proposta de Heráclito de Éfeso, o pré-socrático, que dizia que tudo está em movimento, que cada momento é irreversível, esta idéia de irreversibilidade sempre fora e ainda estava proibida pelo sub-texto autoritário da cultura grega, judaico-cristã.

Entre os pré-socráticos, Parménedes e seus discípulos acreditavam que tudo era imóvel, enquanto Heráclito visualizava o mundo em movimento e cada manifestação do mundo e do homem dentro dele como uma forma irreversível. Um momento de passagem das águas de um rio, nunca mais se repetirá. Protágoras, o mais conhecido dos pré-socráticos, tendia mais em direção à percepção de Heráclito e colocava os órgãos da percepção do ser humano como produtores da realidade. Nós, como indivíduos, somos a medida do ser, das coisas que são porque são e das coisas que não são porque não são. Ao fazer este tipo de constatação, cindia o universo e criava a noção do binário.

As postulações dos pré-socráticos, desvalorizadas por Platão, hoje são de muita importância, porque coincidem com as visões das ciências, notadamente, com as de Ilya Prigogine. Mas, no nosso caso, elas são importantes porque os pré-socráticos, observavam o mundo, desligado da codificação do verbal. Este código era algo à parte da percepção e se prestava aos jogos da retórica e dos sofismas. No século V a.C., quando Heráclito criava a metáfora do fogo para dizer do movimento das energias e do organismo como mensagem, Buda, no outro lado, lá na India, também fazia o seu primeiro sermão: o Sermão do Fogo, através do qual dizia que tudo está queimando e que tudo devia estar queimado para que se pudesse vivenciar a *"vacuidade"*: o mundo das potencialidades e das qualidades, do movimento energético, em si mesmo.

No ocidente, calou-se a voz de Heráclito. O medo do irreversível sempre foi uma realidade. Pensar o universo em expansão, sempre causou terror. Permaneceu, por debaixo do pensamento filosófico ocidental, a proposta de Parménedes e a de Protágoras, na medida em que esta, ao mesmo tempo, em

que valorizava as percepções sensoriais, não as deixava fruir, pois elas se articulavam em torno do sim e do não e o terceiro *"excluído"* da lógica verbal, já era, assim, desvalorizado *à priori*, e com ela toda a tradição da arte e da poesia.

O caminho para Sócrates estava preparado. Sócrates como já foi dito, vai modelar um mundo das coisas e suas propriedades. As coisas existem isoladamente e a essência delas comprova a permanência das coisas e rebate a possível irreversibilidade das formas. Platão apenas amplia esta permanência e a justifica ainda mais quando a coloca como mero reflexo do mundo das formas e das idéias perfeitas. Tudo isto fica bem claro, quando se lê a obra de Platão, Cratilo, ou da exatidão das palavras.

> *"Nesta obra, Hermógenes propõe a hipótese da convencionalidade dos signos verbais. Sócrates lhe demonstra a possibilidade, também, de signos icônicos, ideográficos, que representam a natureza das coisas designadas, ou seja, traços, imagens da visão destas coisas. Termina por concluir que o verbal é constituído, em parte, por signos convencionais e, em parte, por signos ideográficos. A seguir, os dois interlocutores levantam a hipótese de os signos verbais poderem representar o universo, em movimento, como foi proposto por Heráclito. Então, tomando como base os nomes escolhidos por Homero, Sócrates passa a imaginar relações etimológicas entre as palavras, cria diversas metáforas - montagens, representativas dos nomes dos Deuses e dos nomes dos heróis (estes últimos decorrentes das relações entre homens e deuses, pois os heróis são considerados, por Homero, como semi-deuses). E, tudo termina, ironicamente, como sendo um momento de inspiração louca de Sócrates, como se estivesse a propôr oráculos, segundo afirmação de Hermógenes".*
>
> *(Dirce T. Ceribeli - Tese de Livre-Docência. Primeiro Volume).*

E esta ironia de Sócrates (ou loucura) parece ter ficado por debaixo dos textos, que modelaram a cultura ocidental, desde então. De um lado, a proibição do irreversível das formas perceptivas, de outro, a impossibilidade, ou até o ridículo da linguagem poética, ou seja da própria montagem das relações analógicas que estão por debaixo da *"contigüidade instituída"*, do código verbal. Daí a luta dos poetas para as apreender, para as redesenhar.

A cultura cristã, que dominou a Idade Média, nada mais fez que enfatizar a ligação entre a chamada *"revelação"* e os textos de Platão (filosofia *"Patrística"* centrada nos textos de Santo Agostinho) e os textos de Aristóteles, centrada nos textos de S.T. de Aquino, (logo veremos estas manifestações em termos de artes plásticas).

Neste momento, Buda e toda a cultura zen foi deslocada para bem longe. Acontece, que antes de Buda e do zen budismo, já existira a cultura indiana, através da qual essa busca zen é realizada através da dança dos corpos no espaço. A *"trimurti"* indiana, a relação entre três deuses, entre três cores, existem em função da dança de fogo de Shiva. Quando as formas se cristalizam, se repetem, se transforma em hábitos, e exigem códigos instituídos para as representar, a vermelha Shiva dança a dança de inúmeros braços, as destrói para que a irreversibilidade das formas possa ser aceita e percebida. Brahma, o deus verde, cria e Vishinu, o deus azul, impede a morte das energias, conserva-as, mas a sabedoria está ligada a Shiva. O sábio é aquele que está em constante disponibilidade para perceber e também dançar esta dança de inúmeros braços.

Mas, antes desta dança de Shiva, existiram sempre os sábios "sufis" (que, diretamente no espaço vazio e em grupos, vivenciavam concretamente a percepção zen das seis possibilidades da percepção do espaço, das seis possibilidades do giro das coisas, considerando seus corpos como elementos em relação, dentro do tempo e dentro do espaço).Os sufis sempre existiram. Agrupados ou isolados, são homens que buscam a sabedoria e que consideram todas as religiões e todas as manifestações da cultura humana como portadoras de alguma faceta da verdade a respeito da percepção do universo. A atuação deles teve continuidade, a partir dos alquimistas, daqueles que buscaram a pedra filosofal. Para os sufis, anteriores ao zen, a pedra filosofal seria, na verdade, este instante de integração com o universo, este *"nirvana"*. Esta pode ser um tipo de interpretação a respeito da pedra filosofal.

Daí que a cultura cristã tenha abolido e condenado toda a cultura dos sufis, que se deslocaram para o Oriente Persa e hoje são considerados como pertencentes à cultura islâmica.

Esta exclusão apontou diretamente a proibição da dança como libertação do corpo no espaço e esta esteve sempre proibida através de textos documentos policiais do Ocidente. Aceitou-se a dança como *"contigüidade instituída"*, como metalinguagem da música tonal, devidamente cerceada por ela.

Mas a metáfora do fogo, metaforizada pela dança, permaneceu sempre como desejo subjacente, na busca dos artistas e dos poetas ocidentais.

Na Idade Média, quando se representa a dança de Salomé, Salomé aparece completamente estática.

Quando o texto medieval começa a rarefazer-se e o homem tende a visualizar o universo a partir das categorias mais objetivas, Boticelli retoma o tema da dança, mas o faz como sendo uma alegoria da primavera, quer dizer, apenas uma representação possível e não uma possibilidade de percepção real.

No impressionismo, Degas se liga à temática da dança, mas a vê apenas como código instituído e dedica-se a pintar bailarinas do ballet clássico. Chega, até mesmo, em 1873-74, em uma pintura a óleo, a representar **"A classe de dança de M. Perrot"**. Mas, de leve, rompe o texto proibido e, assim, como Manet, em seu **"Pic nic na relva",** em termos de figurativo, Degas, as faz levitarem...

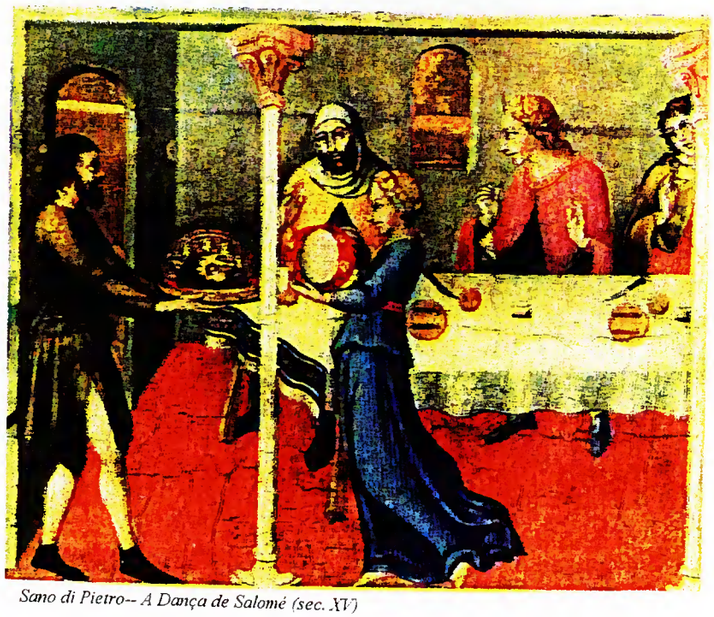
Brueghel representa danças populares, mas o faz indiretamente, dentro da representação dos costumes de seu pais.

Sómente no Fauvismo, quando o referente ocidental já se libertou, até mesmo de sua codificação verbal, é que Matisse consegue fazer a dança dançar, no espaço da tela. E as figuras surgem como se estivessem saindo de um espaço paralelo proibido. Eclodem dentro do jogo das cores primárias, faiscantes e "instintivas"...

Paul Klee, sutilmente representa a dança, como um jogo de energias, saindo de dentro de possíveis formas humanas. Energias contidas, agora capazes de se articularem...

Mas, os sufís não buscam obras de arte, mas vivências reais. Eles se reúnem, giram, experimentam o nirvana e depois seguem sua vida cotidiana. Buda, na mesma linha, encontrou o nirvana e continuou fazendo seus sermões. O nirvana é este instante. O nirvana é o aqui/agora, se pudéssemos senti-lo como corporeidade imediata... O nirvana acontece nos momentos mais intensos das *"festas"* quando as pessoas dançam, esquecem a música e tomam conta do espaço. De certo modo, o "ajuntamento" das festas substituem o sentido da dança. E se quisermos encontrar um *"Interpretante"*, segundo a proposta de Peirce, um signo que traduza e interprete aquilo, que estamos chamando de espaço experiêncial, sem dúvida este interpretante, é a dança do corpo, em seu estado natural. O zen é uma espécie de ioga, é o conjunto dos giros possíveis, que o corpo pode fazer, como nos esclareceu Borges...

Na falta da dança do corpo, o artista plástico ocidental teve que fazer sua percepção dançar, girar muito, muito mesmo. Os olhos de Monet dançaram e este realizou sua ioga corporal por entre as ninphéas...



Sano di Pietro-- A Dança de Salomé (sec. XV)
23,5x33cm, Museu de Belas Artes de Budapeste

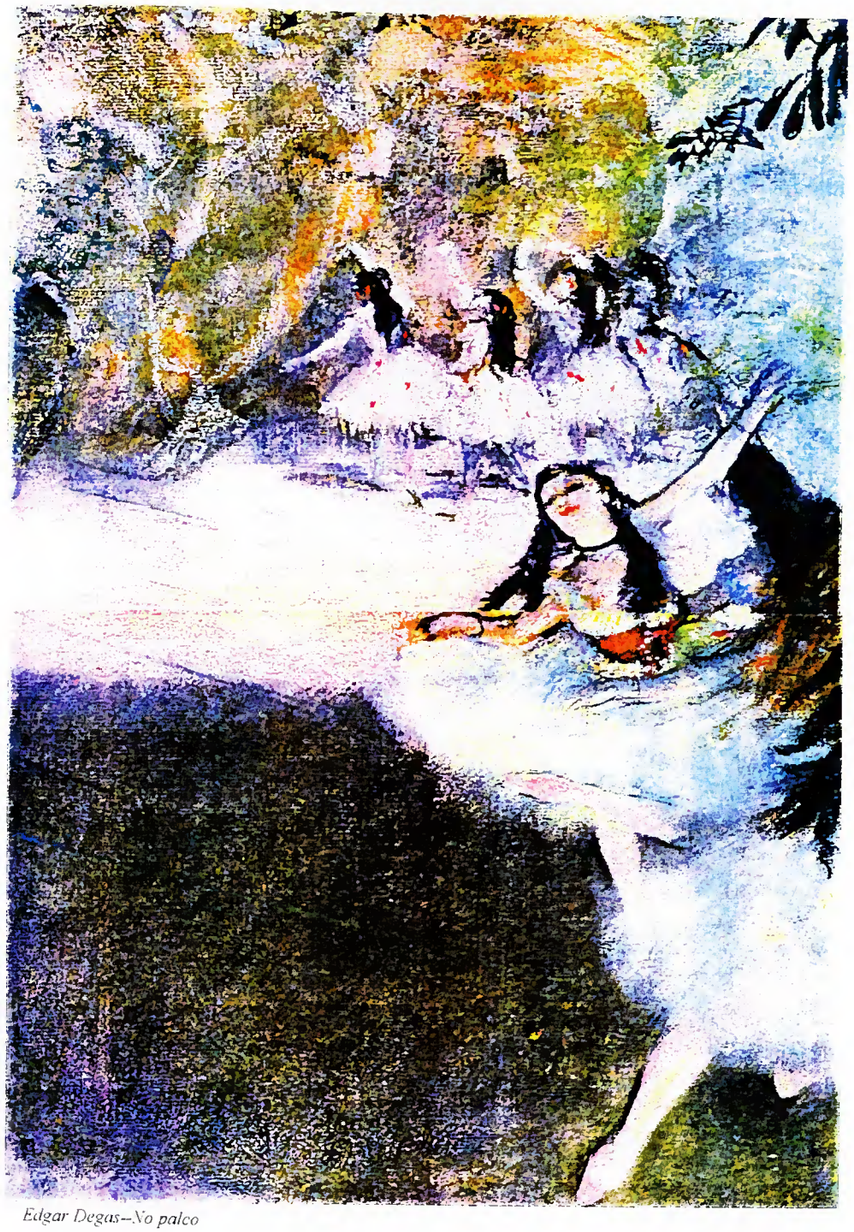


Sandro Botticelli-- Primavera-
(1478), 2.01x3.13m.Galeria
degli Uffizi, Florença.



Pieter Brueghel, O Velho--Dança camponesa

114x164cm. Museu de Arte Histórica de Viena



Edgar Degas--No palco

57x43cm (1880)

Instituto de Arte de Chicago



Edgar Degas-- La classe de danse de M. Perrot

(1873-74), oil, Louvre, The Arts of man- Eric Newton.



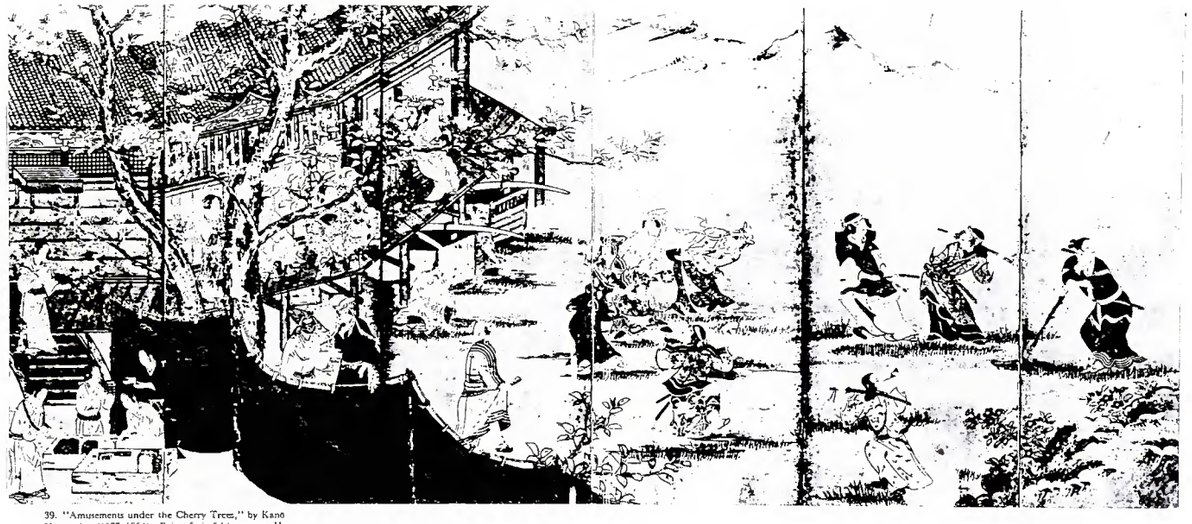
Toulouse-Lautrec - Aristide Bruant en El Mirliton cartel, 1894.



Toulouse-Lautrec - Moulin Rouge, Cartel, 1891.



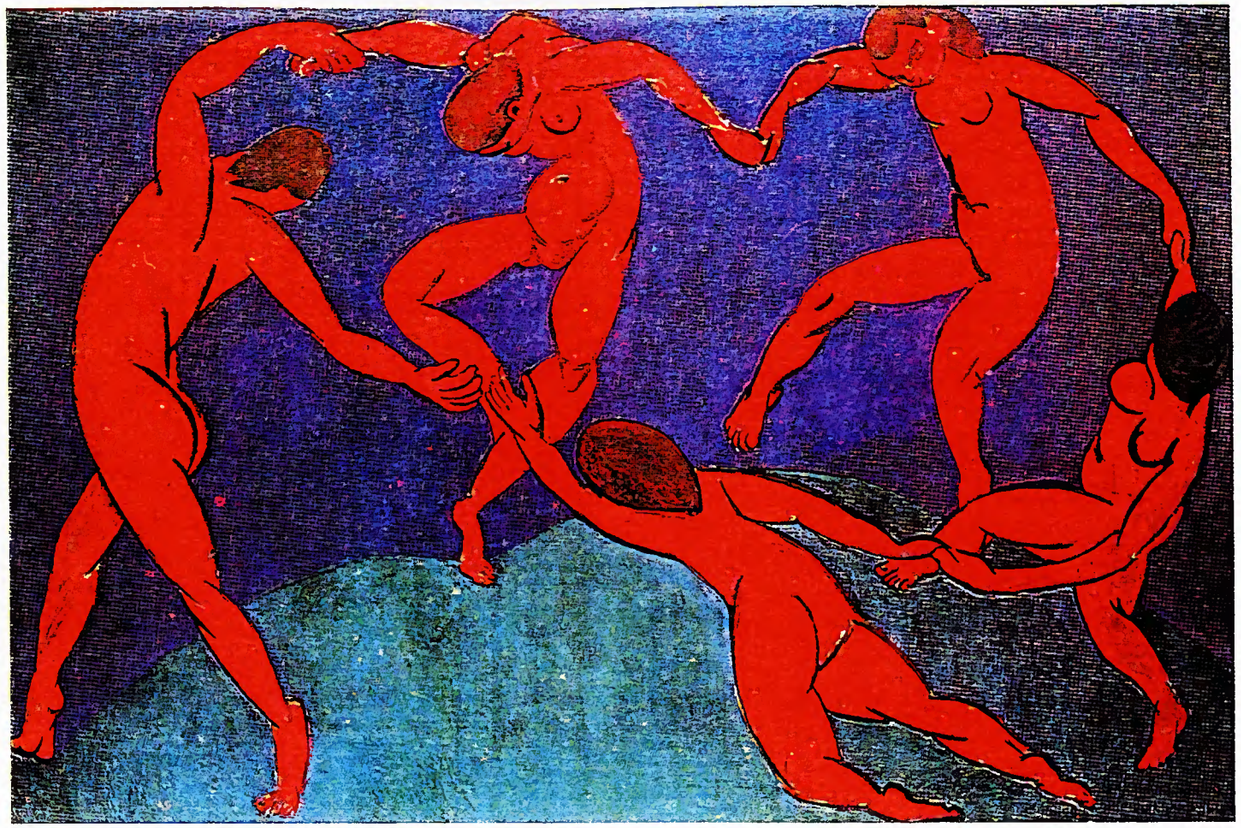
Toulouse-Lautrec - The Flying Trapeze, lead pencil, 1899.



39. "Amusements under the Cherry Trees," by Kanō Naganobu (1577–1654). Pair of six-fold screens. H.



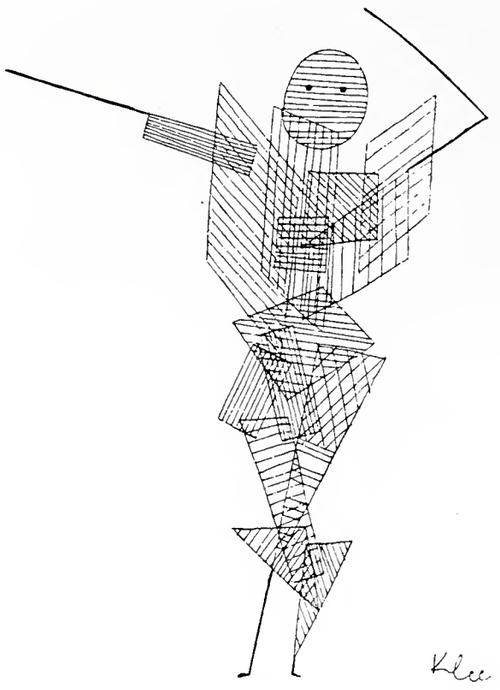
Style of Bihzad (15th Century) Dancing Dervishes.
Illumination from Jami's Diwan. *Metropolitan Museum of Art*



Henri Matisse-- A Dança, (1910)

óleo sobre tela, 260x391cm

Enciclopédia dos Museus- Ermitage, Leningrado



MAITRE A DANSER, 1930.



Hishikawa Moronobu-- O "Kabuki", sec. XVII
pintado a cores sobre papel
Detalhe da decoração de um par de biombos;
cada um 170x397cm.

HERÁCLITO

O segundo crepúsculo.
A noite que afunda no sonho.
A purificação e o esquecimento.
O primeiro crepúsculo.
A manhã que foi a alba.
O dia inumerável que será a tarde gasta.
O segundo crepúsculo.
Esse outro hábito do tempo, a noite.
A purificação e o esquecimento.
O primeiro crepúsculo...
A alba sigilosa e na alba
o soçobro do grego
Que trama é esta
do será, do é e do foi ?
Que rio é este
pelo qual corre o Ganges ?
Que rio é este
que arrasta espadas e mitologias ?
É inútil que durma.
Corre no sonho, no deserto, num sótão.
O rio me arrebata e eu sou esse rio.
Fui feito de uma matéria desagregável, de misterioso tempo.
Talvez o manancial esteja em mim.
Talvez de minha sombra
surjam,fatais e ilusórios, os dias.

(Jorge Luis Borges__Nova Antologia Pessoal, Difel, Difusão Editorial S.A).

Pontuações de "vazios experienciais", no "Antes" de Monet.

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA

Do Medievalismo

O sonho de uma sombra

A sorte dos mortais
cresce num só momento;
em um só momento basta
para a lançar por terra,
quando o cruel destino
a venha sacudir.

Efêmeros! que somos ?
que não somos ? O homem
é o sonho de uma sombra.
Mas quando os deuses lançam
sobre ele a sua luz,
claro esplendor o envolve
e doce é então a vida.

"Píndaro foi famoso em vida e, logo se tornou clássico.
Nessa qualidade Heródoto e Platão o citavam".

(Tradução do grego por Péricles Eugênio da Silva Ramos)

(...) "Tratemos, todavia, de enteder que para os homens da Idade Média o substantivo não eram os homens mas a humanidade, não os individuos mas a espécie, não as espécies mas o gênero, não os gêneros mas Deus. De tais conceitos (cuja mais clara significação é talvez o quádruplo sistema de Erígena) procedeu, no meu entender, a literatura alegórica. Esta é fábula de abstrações, como o romance o é de individuos . As abstrações estão personificadas; por isso, em toda alegoria há algo novelístico (...)".

(Jorge Luis Borges - *Nova Antologia Pessoal* - Difusão Editorial S. A. paginas 196 e 197).

(...) " Para o pensador da Idade Média, o mundo não é uma ***totalidade*** *de essências, mas uma* ***essência****, não uma frase, mas uma palavra. Mas esta palavra é organizada hierarquicamente por palavras isoladas como que encaixadas umas nas outras. A verdade não reside numa acumulação quantitativa, mas no aprofundamento (não é preciso ler muitos livros, muitas palavras, mas deixar-se penetrar de uma única palavra, não acumular novos conhecimentos mas interpretar os antigos (...)".*

(Iuri Lotman - A Estrutura do Texto Artistico - Editorial Estampa Lisboa , pagina 56).

Marcamos, aqui, o começo do Medievalismo ou do chamado mundo medieval, a partir do momento em que o Imperador Constantino, no primeiro quartel do século IV A.C., reconheceu a Cristandade. Pois foi, desde então, que na cultura ocidental começou o cultivo e a busca de um possível belo abstrato, que ficara já bem definido, quando Plotino (203 - 270 A.C.) anunciara que o belo, que deve ser procurado não se remete, mais, à imitação da natureza como queria Aristóteles, mas se remete à percepção dos reflexos dos textos da revelação, dentro do universo visível.

Entre a postulação de Plotino e o reconhecimento oficial da cristandade, os primeiros padres da igreja tomam conhecimento da filosofia clássica grega, através de sábios arábes. Em termos de comportamento individual, a cultura cristã muito se fundamentou nos "estóicos". Mas, Santo Agostinho reorganiza o "realismo platônico", no que tange aos textos revelados e fundamenta, daí para frente, o percepto, que dará contornos à cultura na Idade Média. E não só. Santo Agostinho, ao repensar o idealismo de Platão, concretiza um pouco o nível de abstração, a que foi submetida a linguagem verbal, limitando-a, de modo a encontrar correspondência racional entre o universo organizado por Deus e o universo das predicações. Neste sentido, antecipa e praticamente elabora o jogo racional simétrico, que caracterizará as propostas cartesianas, a eclodirem no século XVII. A visão nominalista, aristótelica que considera a linguagem verbal como um código convencional e que permite a idéia de *"fabilismo"*, na

percepção do mundo, pois o convencional é arbitrário e passivo de erros, não acontece ainda como fundamentação filosófica. Acontecerá só ao final do período medievalista, desaguando no final desse período, após a filosofia escolástica, através da qual São Tomás tentará cristianizar as propostas de Aristóteles. Por enquanto, só a ordem platônica interfere no texto cristão. O "mito da caverna"modela bem uma idéia de Deus hierarquizada e o coloca em algum lugar bem acima dos homens ... Não há mais lugar para espaços vazios.

Onde estiver o homem estará como reflexo, como sombra de algo bem mais acima. Esta ordem não tem centro. O centro está em algum ponto possível de uma linha vertical. O vazio está proibido. Os seres estão ligados ao Ser, cujos reflexos preenchem todos os possíveis vazios desta ordem que, neste momento, representa o realismo.

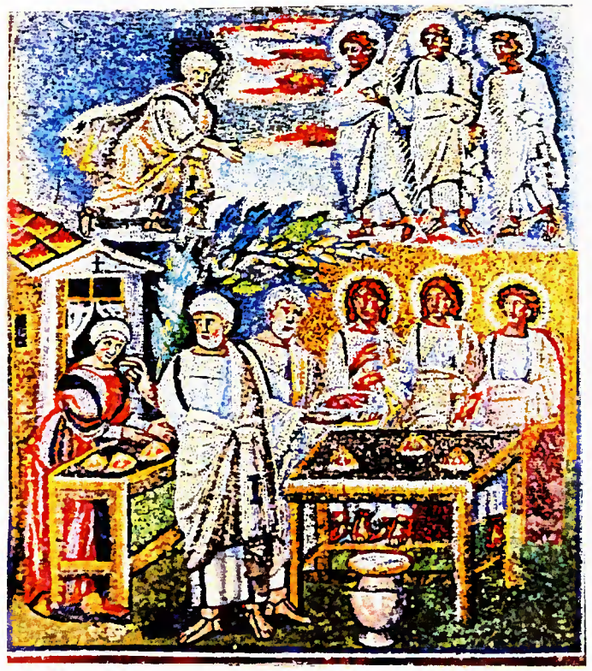
A atividade artística existe para buscar este ser ideal e os artistas estão movidos por inspirações e tendentes a agirem em função deste molde ascendente. Qualquer outra manifestação artística, relacionada com emoções individuais, ou sensoriais e instintivas, devem ser banidas, como já postulara Platão em relação à arte grega.

O texto cultural tende a enformar-se, de baixo para cima. É como se, lá em cima, uma "câmara em zoom" estivessem se incindindo por todos os seres. Até a arte musical, que por sua própria natureza, ultrapassa qualquer contorno de perceptos e preenche todos os espaços, deve ser direcionada de cima para baixo. Os sons dos orgãos, dentro das catedrais, são projetados por sobre os homens de modo a leva-los a se reconhecerem como sombras de uma espécie de "Voz Superior". Aos artistas plásticos e escultores cabe o governo das incidências das luzes, das cores, das texturas e das qualidades de formas, neste sentido. Cabe a eles representarem este modo de mundo, sempre preenchido por entidades abstratas e mais fortes que as suas sombras humanas.

Nasce o estilo Gótico, que não representa apenas um estilo artístico, mas uma forma de mundo, um percepto, uma codificação da ordem abstrata platônica e a este percepto todas as atividades humanas devem ser integradas. Para o historiador das religiões, Mircea Eliade, o ser humano tende sempre a

organizar os espaços vazios, a sacramentá-los e tudo que estiver, como imprevisível e para além desta ordem, é considerado profano. No modo gótico tudo deve ser sacramentado e qualquer vazio é considerado profano, demoníaco, não é possível o infinito. Nada para além da finitude, pensada em termos góticos.

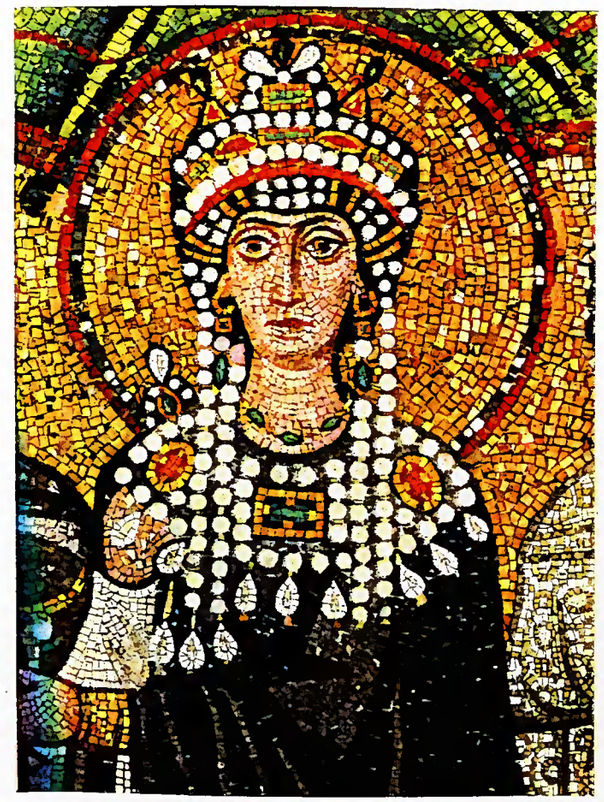
E, assim, muitos artistas vão sendo concretamente excluídos pela "Inquisição". Entre eles, os denominados alquimistas, pesquisadores das possibilidades quimicas, das combinações de cores e das situações termodinâmicas do universo. Nada pode ser imprevisível. Apenas Cristo ou figuras auréoladas podem ocupar centros marcados de paisagens ou figurações. Sendo assim, os espectadores, ao se fixarem nelas e se amplificarem para dentro destes centros, são imediatamente remetidos para o Alto e saber-se-ão sombras. O estilo românico, com sua tendência narrativa, tendência a contar as histórias relacionadas com o cristianismo, acaba sendo incorporada dentro deste estilo ascendente. Só ao final da Idade Média, aparece, na sua proposta horizontal. De qualquer modo, marca algumas lápides de igrejas, deixa seus testemunhos, principalmente nas igrejas espanholas. O estilo Bizantino, integrando simbologias alheias ao Ocidente, não rompe com a tendência alegórica das criações góticas. A tendência é a de integrar os índices das culturas orientais, dentro das alegorias platônicas.



Abraham and the Three Angels. Mid-5th Century. Mosaic.
Santa Maria Maggiore, Rome



Good Shepherd. Mid-5th Century. Mosaic.
Mausoleum of Galla Placidia, Ravenna



Empress Theodora (detail) .
Early 6th century. Mosaic
San Vitale, Ravenna



The Raising of Lazarus. Early 6th Century. Mosaic.
Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna



Capela do palácio de Teodulfo de Orleans

pormenor do Abside- séc. IX- Mosaico

Germiny- Des. Pres. História Geral da Arte- Pintura I



The Baptism of Christ. 12th Century. Mosaic.
St. Mark's, Venice

Mas como a percepção artística se alimenta do imprevisível, nestes primeiros momentos, a invasão e a rearticulação de espaços profanos acontecem sempre, "in off", independentemente de assinaturas, através da arte dos anônimos.

As chamadas artes menores estarão sempre rompendo com as cristalizações do gótico.

Entre elas, podemos apontar a arte dos mosaicos, que vão tomando conta dos espaços discretos das igrejas, levando os receptores, no momento da percepção dos fragmentos, coloridos e em miniaturas, a ampliarem seus olhares e a se desautomatizarem, por instantes, do "sufoco" da percepção ascendente. Este tipo de trabalho, propicia uma chamada ao receptor, semelhante àquela realizada pelo trabalho das miniaturas. O receptor é chamado a olhar bem de perto o modo como os fragmentos estão sendo organizados e dentro das criações se apreende como uma espécie de co-autor. E o instante rompe com a proibição do vazio... (Veja-se as páginas 88 e 89).

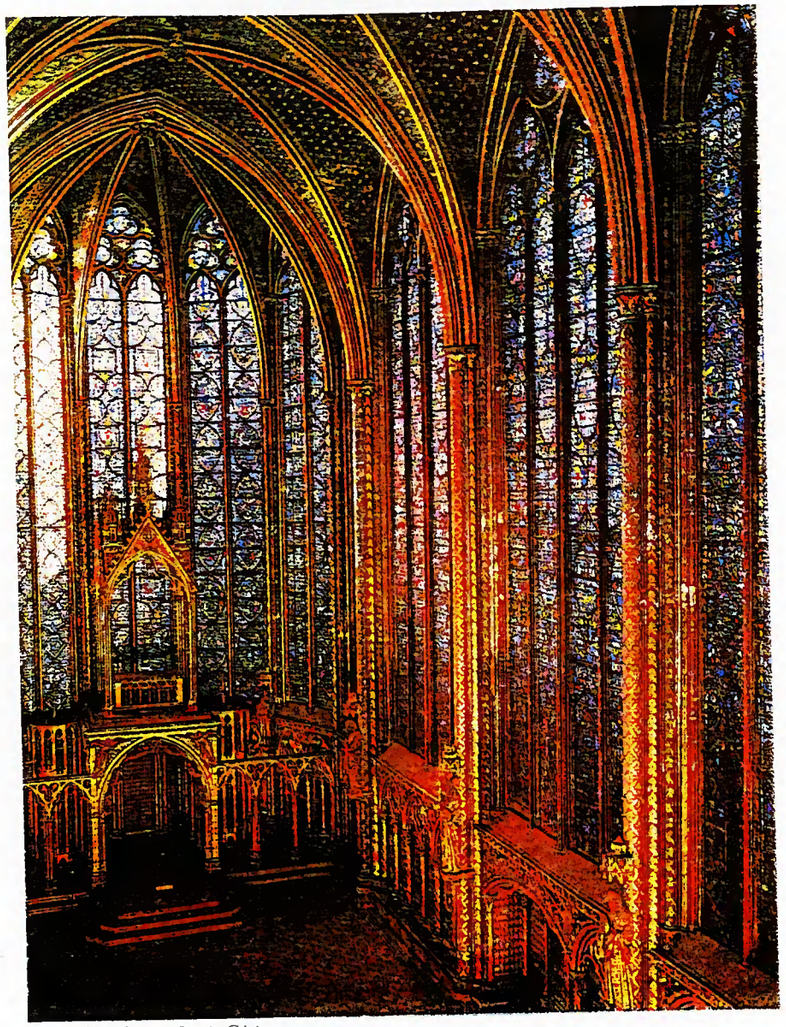
É importante, aqui, entre outros mosaicos, a observação de **"O Batismo de Cristo",** da igreja de São Marcos, em Veneza, realizada no século XII, quando o molde gótico tendia para a sua desconstrução. Sente-se nesta construção um quase rompimento total com a proibição dos espaços vazios, pois além dos procedimentos e materiais não convencionais, a figura de Cristo centraliza a representação, quase cenográfica. Os anjos descem à terra e tem pés no chão e é possível ao receptor entrar para dentro de um espaço terrestre tridimensional, marcado por uma concavidade, que indicia a infinitude de espaços profanos. Apesar de a figura de o Espirito Santo aparecer como um emblema, portador das energias, que vem do céu, sua força fica bem diminuida e o espaço profano verdadeiramente se desborda...

Outro procedimento, através do qual os artistas escapam, está no trabalho do encaixe de pedras preciosas. Deixam vazados, capazes de refletirem luzes e de projetarem cores, modulando possíveis espaços, através de reflexos coloridos, que indiciam o trabalho dos alquimistas.



Mas os alquimistas se apresentam, realmente e rompem com as normas e as leis medievalistas, através do uso de vidros e cristais. O trabalho com vidros começa a ser realizado, desde o início do medievalismo e marca, profundamente, as criações dos séculos XII e XIII, com o aparecimento dos vitrais. Através deles, as pesquisas das cores alquímicas podem ser concretizadas. As cores modelam vibrações, representação das energias do aqui, do espaço terrestre. No início, a invasão dos espaços pelas cores e, com o tempo, a criação de figuras pintadas nos vidros, de modo a se projetarem, narrativamente, nas paredes e nos chãos das catedrais. Nas catedrais, a garantia de espaços imprevisíveis, que seguram o homem, na horizontal, como ser capaz de atingir o êxtase, provocado pelo seu próprio "habitat", pelo Cósmo, pelo conjunto energético e real. Quando as figuras são desenhadas nos vitrais, impossível contê-las. Impossível obrigá-las a se articularem em direção ao góticos. Ondulam por aqui mesmo, como seres terrestres, criam espaços tridimenssionais, verdadeiros espaços "holográficos"...

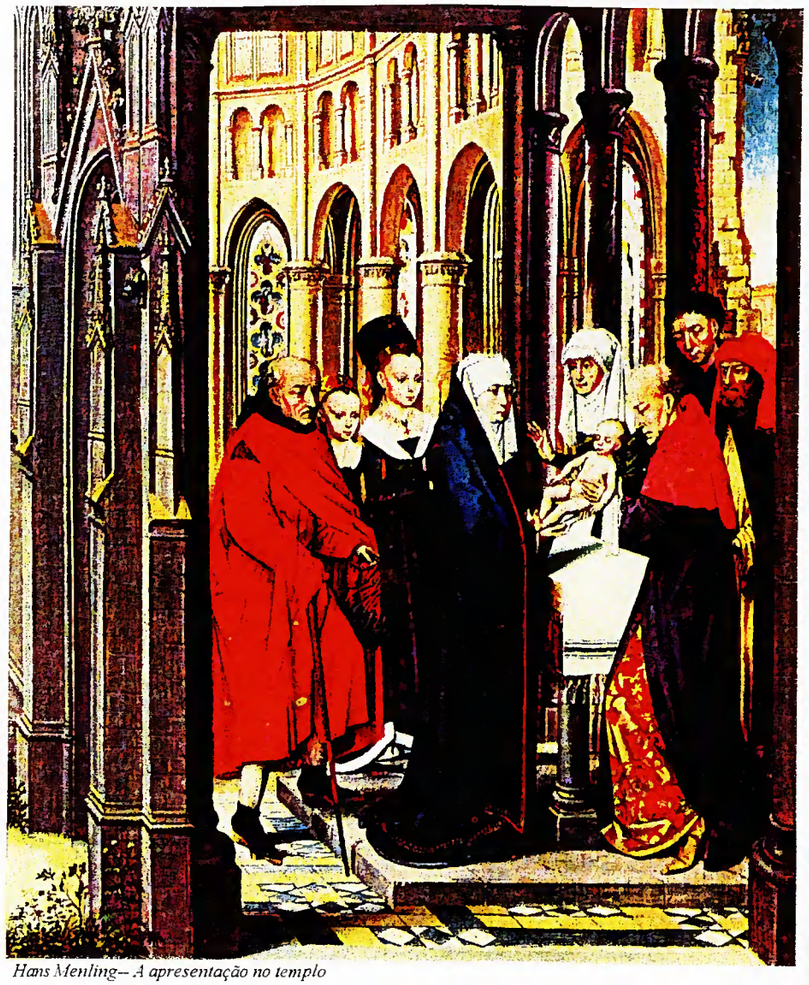
Podemos afirmar, em relação a nossa busca de "vazios experiênciais", que o trabalho com os vidros marca bem este tipo de atividade artística. Quando projeta vitrais, o artista flutua por dentro do efeito espacial programado e para lá conduz os usuários das catedrais, deslocando-os da previsível percepção. Os excluídos alquimistas da Idade Média estariam assim antecipando *"O Impressionismo Zen"*, procurado por Monet. Basta para isto observarmos os efeitos dos vitrais, ilustrados às páginas iniciais. É importante, ainda, observar o contraste entre as estruturas arquitetônicas rígidas do Gótico e a flutuação das cores, provovadas pelos vitrais. Veja-se a ilustração **"Janelões de uma igreja gótica"**, coletada por Ernest Gombrich. Importante, também, o trabalho do pintor holandês Jan Van Eyck, que coloca, no quadro **"A Virgem com o Menino na Igreja"**, uma virgem humanizada, como tendo saído de um nicho gótico, adentrando agora um espaço novo, em estado de deslocamento colorido e sinestésico...



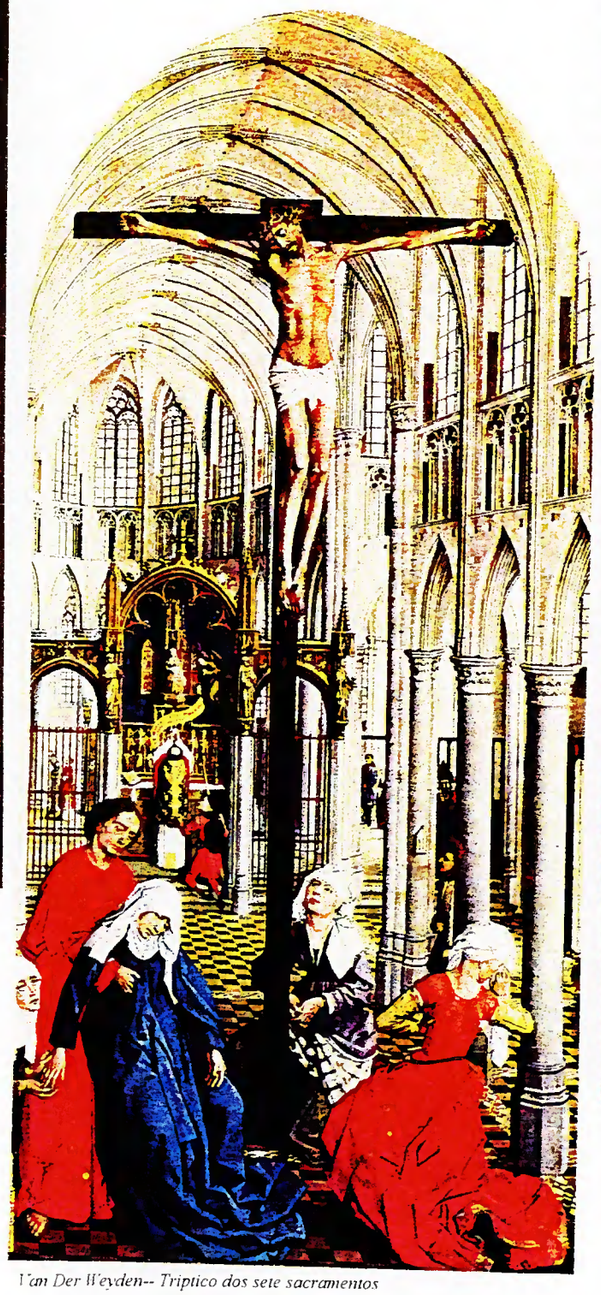
Janelões de uma Igreja Gótica:
A Sainte Chapelle, em Paris. (1250)
E. Gombrich- A História da Arte



Jan van Eyck-- A virgem com o menino
na Igreja, 31x14cm.



Hans Menling-- A apresentação no templo
(1463) painel; 59x48cm, Galeria Nacional,
Washington.



Van Der Weyden-- Triptico dos sete sacramentos
centro 200x97cm, Real Museu de Belas Artes de Antuérpia



Jan van Eyck-- A anunciação(1432/36)
93x37cm, Museu de Leningrado.



Pieter Jansz Saenredam--Interior da Igreja de S. Baro,
no Haarlem, 95,5x57cm, Museu do Est. Amsterdã



The Last Supper. 13th Century. Stained Glass.
Chartres Cathedral



VITRAL -SÉCULO XIII-
CATEDRAL DE LEON



A ÁRVORE DE JESSÉ -SÉCULO XIII-.
VITRAL... CATEDRAL DE CHARTRES.

DETALHE DE UM VITRAL -SÉCULO XIII-
CATEDRAL DE NOTRE-DAME, PARIS.





O peixe vomita Jonas em terra seca. *Detalhe de um vitral na Catedral de Colônia, cerca de 1280*

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 unesp 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39



The Days of the Creation (detail). 12th Century. Mosaic. St. Mark's, Venice. BELOW, *view of the dome*

Youths in the Fiery Furnace. 12th Century. Champlevé and cloisonné enamel on copper. Museum of Fine Arts, Boston



Fibulas visigóticas em forma de águia, procedentes de Mérida (séc. IV, Museu de Baltimore)

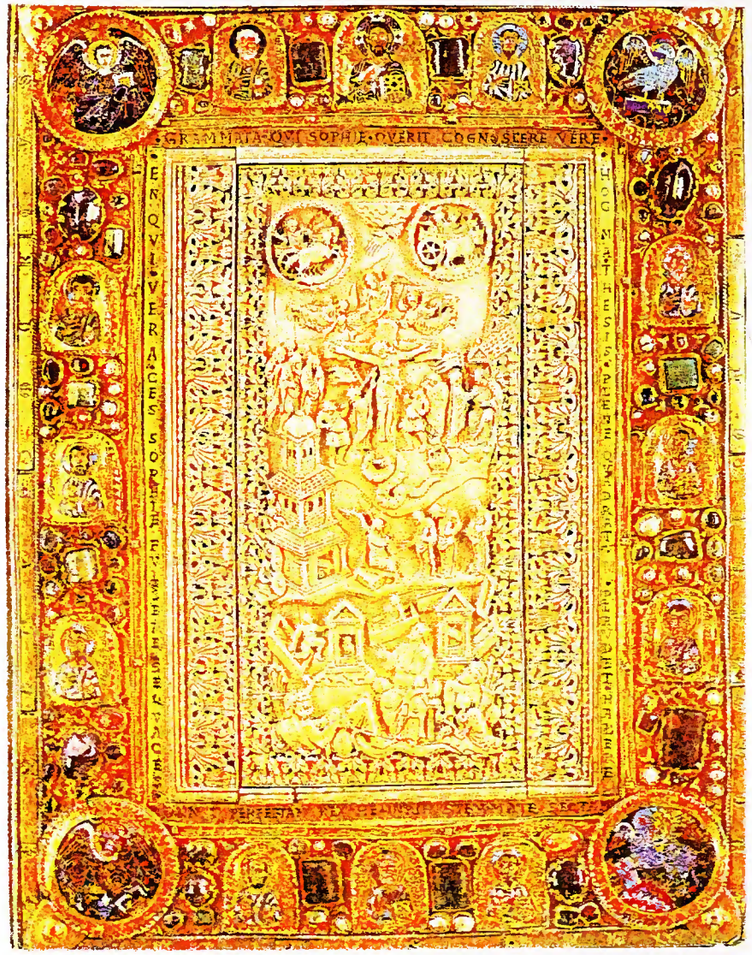




The Pala d'oro (detail) , 1345, Enamel, Gold, Jwels. St. Mark's , Venice

The Arts of man- Eric Newton.

Capa do "Livro de Pericopes de Henrique II", (Bayerische Staatsbibliothek, Munique)

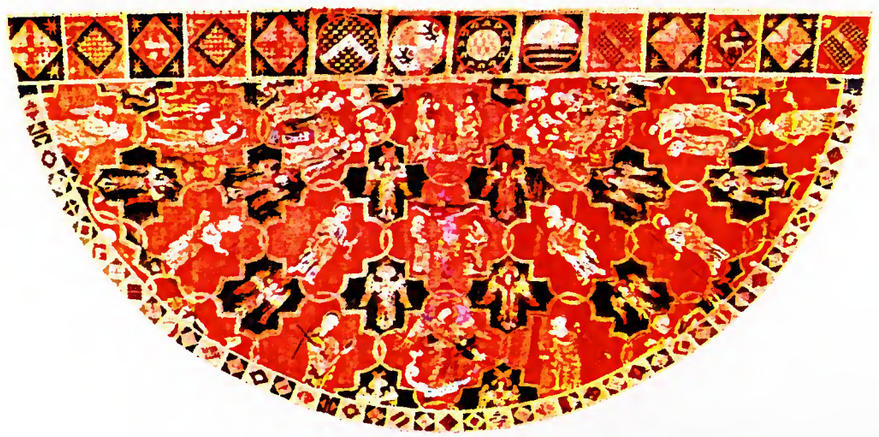


Outros Procedimentos

Outros procedimentos de dessacralização do percepto gótico podem ser observados em pinturas, gravações, uso de pedras e vidros, que envolvem a vida cotidiana das pessoas, em seus objetos pessoais e na decoração de suas casas. Assim, também, em ilustrações de livros, de partituras musicais e, já ao final da Idade Média, em bordados e tapeçarias. Importante observar, por exemplo, a abertura dos espaços horizontais, na tapeçaria suiça, **"Wild Men"**, realizada no século XIV. O trabalho projeta qualidades de sensações das formas e das cores e superposições. O espectador é levado a conferi-las com as qualidades de seus próprios sentimentos e de suas imagens mentais...



Wild Men. 14th Century. Swiss tapestry.
Victoria and Albert Museum, London

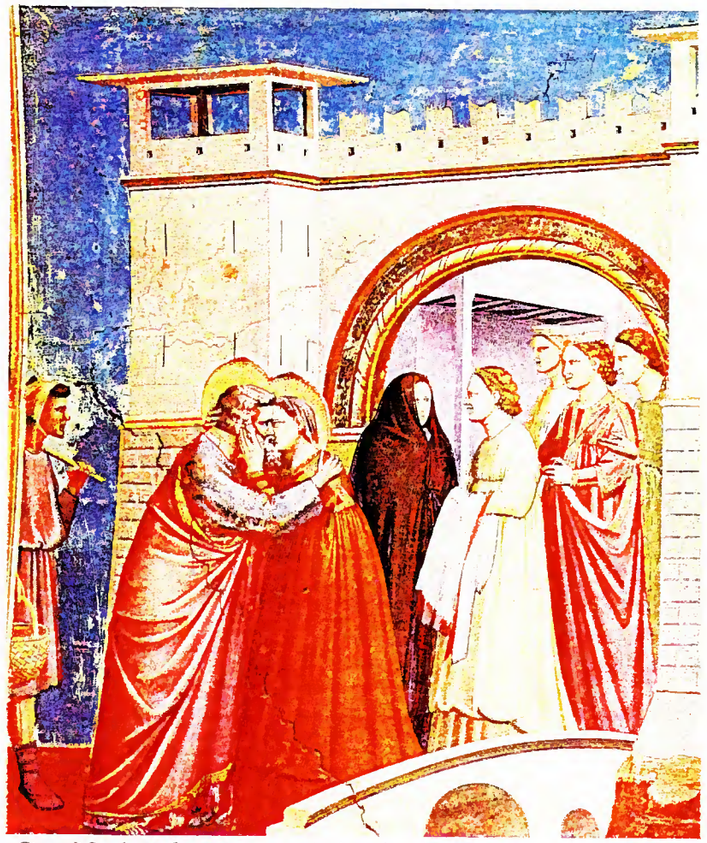


The Syon Cope. Early 14th Century. Embroidered garment.
Victoria and Albert Museum, London



Giotto di Bondone-- A visão de Joaquim

Capela Arena, Pádua



Giotto di Bondone-- O encontro no portão dourado

(1303/06) 1.82x 1.82cm- Capela Arena, Padua



Fra Angelico (1387-1455). The Flight into Egypt c. 1450.
Tempera panel. San Marco Museum, Florence

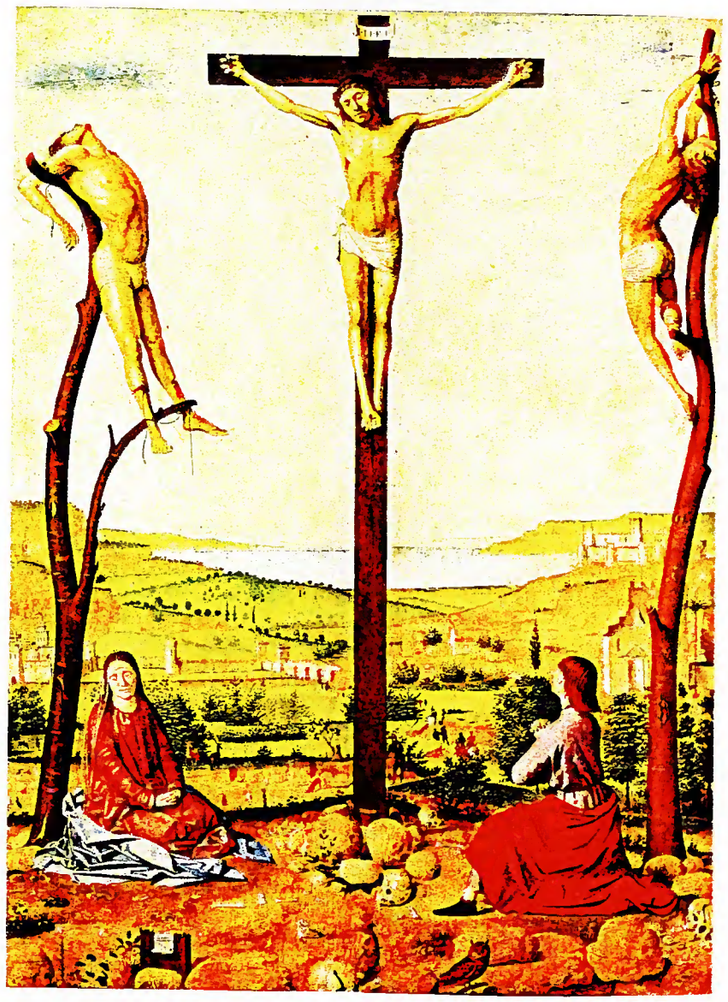


Giotto di Bondone-- O massacre dos inocentes

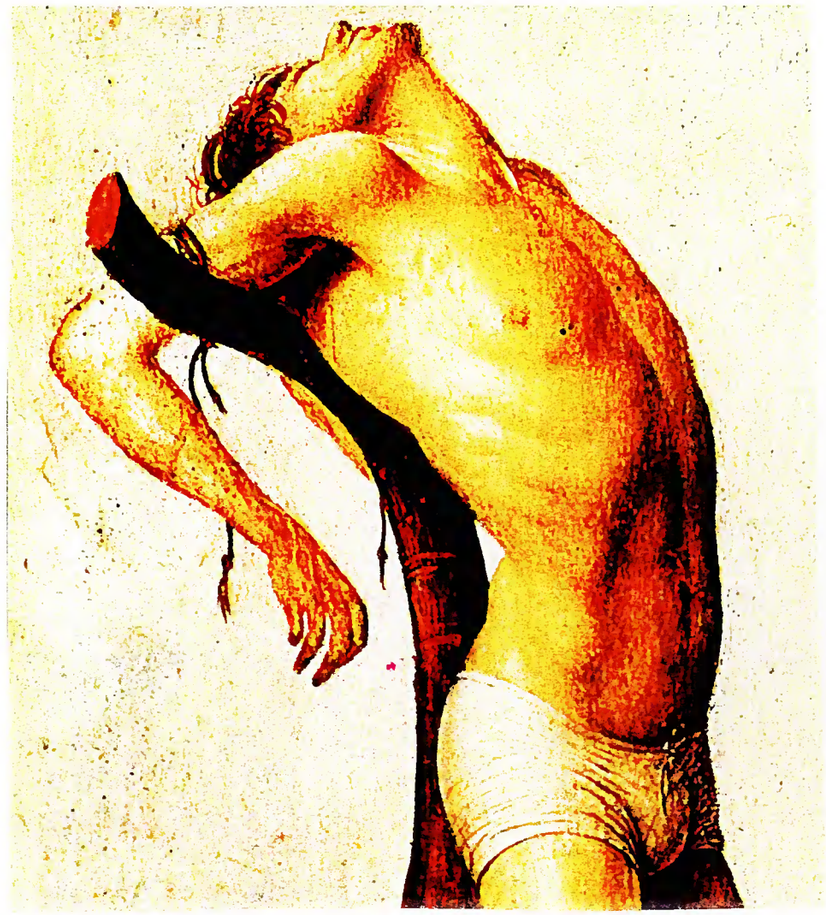
Capela Arena .Padua



cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 unesp 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39



Antonello da Messina-- Cristo entre dois ladrões, com Maria e João, 52,5x42,5cm, Real Museu de Belas Artes de Antuérpia.



Antonello da Messina--Cristo entre dois ladrões, com Maria e João (detalhe)

Já ao final da Idade Média, vai havendo, pouco a pouco, uma abertura no espaço do conhecimento, em direção à natureza. Agora, a beleza divina pode também estar refletida na Natureza. São Tomás de Aquino desplatoniza, um pouco, a filosofia e tenta integrar a idéia de revelação à proposta mais realista de Aristóteles. Aristóteles apesar de manter *o à priori* filosófico e de observar o mundo, a partir de categorias do ser, é considerado um dos iniciadores da história natural, pois se preocupou em observar a Natureza e tentar interpretá-la como uma *"mímesis" da "Harmonia de Deus"*. Nos séculos XII, XIII, XIV e XV, já os procedimentos conhecidos e "assinados" das artes plásticas, começam a representar o mundo, em termos do espaço horizontal.

Giotto cria a noção de perspectiva, aprofunda o espaço das telas, em tridimensionalidade, mas integra esta perspectiva à uma percepção global ascendente. Fra Angélico tenta conduzir a percepção dos receptores mais para o plano horizontal.

Na observação destas relações espaciais, os anjos circulam por entre as telas o tempo todo e sofrem transformações. No início, são simples alegorias, representações do Deus lá em cima. É como se não voassem. Voar seria concretizar o desejo humano de alargar espaços. Com o passar dos tempos, as asas começam a indiciar movimentos. Já ao final da Idade Média, descem à terra.

Em termos da sugestão do movimento é importante apontarmos, aqui, a tela: ***"O Cristo entre dois ladrões",*** de Massina, onde o Cristo, pregado na cruz, mantém a posição ereta e vertical. Mas, para representar de um modo diferente os dois ladrões, seus corpos são projetados em posições assimétricas. É importante esta observação, pois este jogo livre dos corpos no espaço será predominante na expressão do *"equilibrio distribuido"*, no Barroco. Parece ser este um dos poucos momentos, dentre os procedimentos plásticos do medieval que esta fluidez, no jogo espacial, aparece demonstrada. A figura de Cristo, sendo retirado da cruz, será uma constante na demonstração dos diversos modos de preenchimento dos vazios...

Neste tipo de molde do mundo, qualquer manifestação erótica fica proibida. Entendendo-se por erótico, desde a metáfora da relação sexual, até as manifestações sensoriais: metáforas do orgasmo. No entanto, qualquer espaço experiencial supõe esta sensorialidade imediata, conduz o receptor a nele penetrar, a partir do sensorial. No medievo, a mulher passa a representar a presença capaz de despertar este erótico. Representa o demoníaco. Mas no sentido da quebra do construto cultural, este demoníaco aparece positivado. Só ela é capaz de motivar a percepção criativa. Ao observamos (e não é nosso caso agora) certas construções medievais, podemos perceber que um clima de eroticidade preenche os espaços, ligando as figuras, as mais sagradas. No entanto, a presença da Virgem está sempre intermediando esta possibilidade. Sua função é garantir a mulher como abstração, como alegoria, como ligação com o plano sagrado. Daí, no "quatroccento", a presença das madonas, figuras ambíguas, entre sagradas e eróticas. (Voltaremos a isto).

Na poesia medieval, no canto dos cantadores provençais e medievais, a mulher é sempre acusada de provocar o proibido. E só ela pode despertar a sensorialidade amorosa. Nos textos verbais, isto fica bem declarado. Veja-se os textos, em portugues e o texto de Arnaud Daniel, que aparecem, em meados da da Idade Média em direção ao Renascimento. E, nesse sentido, é preciso ler, com atenção, o texto do cantador italiano, Rambertino de Buvalel, escrito no século XIII , através do qual o poeta assegura aos leitores que Nossa Senhora o impede de se entregar ao erótico. No entanto, a sonoridade, cheia de similitudes leva o leitor à adentrar, diretamente, o clima erótico negado...

Si m'ampara cill que.m tralutz
D'aizir si qu'es de pretz capduoills,
Del quetz precs, c'ai dedinz a rencs,
L'er fort rendutz clars mos pensars:
Qu'eu fora mortz; mas fa.m sofrir l'espers
Que.ill prec que.m brei, c'aisso.m ten let e baut,
Que d'als jauzir no.m val jois una poma.

Doussa car'a totz aibs volgutz,
Sofrir m'er per vos mainz orguoills,
Quar etz decs de totz mos fadencs,
Don ai mains brutz pars. E gabars
De vos no.m tortz, ni.m fai partir avers,
C'anc non amei ren tant ab meins d'ufaut;
Anz vos desir plus que Dieu cill de Doma.

Era.t para, chans e condutz,
Formir al rei qui t'er escuoills;
Car pretz, secs sai,lai es doblencs,
E mantengutz dars e manjars.
De joi la.t portz, son anel mir si.l ders,
C'anc non estei jorn d'Arago que.l saut
No.i volgues ir, mas sai m'a clamat Roma.

Faitz es l'acortz qu'el cor remir, totz sers
Lieis cui domnei, ses parsonier, Arnaut;
Qu'en autr'albir n'es fort m'entent'a soma.

L'aur'amara fa.ls bruoills brancutz
Clarzir, que.l doutz espeissa ab fuoills,
E.ls letz becs dels auzels ramencs
Ten balps e mutz, pars e non pars;
Per queu m'esfrotz de far e dir plazerz
A mains per liei que m'a virat bas d'aut,
Don tem morir, si.ls afans no m'asoma.

Tant fo clara ma prima lutz
D'eslir lieis, don cre.l cors los huoills,
Non pretz necs mans dos aigonencs,
D'autra s'eslutz rars mos preiars;
Pero deportz m'es e d'auzir volers
Bos motz ses grei, de liei don tant m'azaut
Qu'al sieu servir sui del pe tro c'al coma

Amors, gara! Sui ben vengutz?
C'auzir tem far, si.m dezacuoills,
Tals detz pecs que t'es mieills que.t trencs;
Qu'ieu soi fis drutz cars e non vars;
Ma.l cors ferms fortz mi fai cobrir mains vers,
Qu'ab tot lo nei m'agr'ops us bais al chaut
Cor refrezir, que no.i val autra goma.

A brisa áspera torna mais brancos os bosques ramosos que a doce viração condensa e sobrecarrega de fôlhas; e os alegres bicos das aves sòzinhas ou em pares, fecham-se e emudecem: por isso me esforço por agradar a muitos, louvando aquela que me atirou do alto abaixo: se não se puser fim ao meu tormento, temo vir a morrer.

Tão claro foi o primeiro dia em que a elegi e em que o coração acreditou nos olhos, que não estimo em duas rosas silvestres as mensagens secretas (que não me interessam secretas mensagens). Nunca a outra dirigi minhas preces; mas alegria é ouvir as ordens e as palavras generosas daquela por quem estou de tal forma arrebatado, que a seu serviço me prendo dos pés à cabeça.

Vêde, Amor! Estou bem vencido? Eu temo fazer ouvir (tornar público), se não me acolhes (embora eu te pareça indesejável), os defeitos de que te deves corrigir. Pois me considero um amante fiel, caro e constante: mas meu coração muito firme me faz cobrir muitas verdades (a firmeza de meu espírito impede-me revelar muitas verdades), como, embora o negues, a grande necessidade que tenho de um beijo teu para refrescar meu quente coração, para quem nenhum outro bálsamo terá valor.

Se aquela, a quem me entrego, me acolhe na cidadela de seus méritos as serenas preces que trago enfileiradas aqui dentro, é porque a ela se tornaram claros os meus pensamentos: pois estaria morto se não sofresse esta esperança de pedir-lhe que não me condene, e isto me traria alegria e regozijo, porque outro deleite não me valerá vintém.

Semblante carinhoso, que possui todos os encantos imaginàveis, muitas afrontas terei que sofrer por vossa causa, pois é por vós que perpetro tôdas estas loucuras, com que me igualo a tantos homens brutos. E a zombaria não me afasta de vós, nem outro lugar me faz procurar, pois ainda não amei tanto uma criatura tão isenta de orgulho: desejo-vos mais do que Deus deseja as de Doma.

Agora prepara-te, meu canto, e dirige-te em direção ao rei que te deve acolher, pois o mérito, que aqui secou, lá se dobra (que aqui falta, lá sobeja); lá, onde ainda se mantém o costume dos presentes e dos manjares. Porta-te lá com alegria, admira o anel que acaso *Afonso* te ofereça, pois ainda não estive de Aragão um só dia (longe), que de um salto não quisesse para lá voltar; porém Roma (a religião) chamou-me para aqui.

Arnaut, propús-me contemplar, tôdas as tardes, longe de sua companhia, aquela a quem sirvo, pois que não consigo entreter-me noutro pensamento.

(Tradução de Sigmundo Spina, na obra, "Apresentação da Lírica Trovadoresca", Livraria Acadêmica, R.J., 1956, pp. 207/211).

POESIA TROVADORESCA

Pêro Garcia Burgalês

Mia senhor, fremosa, direi-vos ũa ren:
võs sodes mia morte, e meu mal, e meu ben!
E mais... por quê võ-lo ei eu jã mais a dizer?...
Mia morte sodes, que me fazedes morrer!

Võs sodes mia mort' e meu mal, mia senhor,
e quant' eu no mund'ei de ben e de sabor!
E mais... por quê võ-lo ei eu jã mais a dizer?...
Mia morte sodes, que me fazedes morrer!

Mia morte e mia coita sodes, non ã i al,
e os vossos olhos mi fazen ben e mal.
E mais... por quê võ-lo ei eu jã mais a dizer?...
Mia morte sodes, que me fazedes morrer!

Senhor, ben me fazen sõo de me catar,
pero m'ẽn ven coita grand'; e vos direi ar:
E mais... por quê võ-lo ei eu jã mais a dizer?...
Mia morte sodes, que me fazedes morrer!

CANTAR D'AMOR

Pae Gomez Charinho

(séc. XIII 2ª metade)
Trovador galego - português

Muytos dizem con gram coyta d'amor
que querriam morrer e que assy
perderiam coytas, mays eu de mi
quero dizer verdad'a mha senhor:
queria-me lh'eu mui gram ben querer,
mays non queria por ela morrer,

Com'outros morreron, e que prol ten?
ca, des que morrer, non a veerey,
nen bõo serviço nunca lhi farey;
por end'a senhor que eu quero ben
queria-me lh'ey mui gram ben querer,
mays non queria por ela morrer,

Com'outros morreron no mundo jã,
que depoys nunca poderon servir
as por que morreron, nem lhis pedir
ren, por end'esta que m'estas coitas dã
queria-me lh'eu mui gram ben querer,
mays non queria por ela morrer,

Ca nunca lhi tan ben posso fazer
serviço morto, com sse viver.

RAMBERTINO DE BUVALEL

(— 1230 ?)

Totz m'era de chantar gequiz,
tro que.i vei qu'es l'iverns passaz,
e vei per vergers e per praz
la flor e l'erba reverdir,
e l'auzel cridar e braidir,
per que.m sui un pauc alegraz,
e pois que a mon fin cor plaz
qu'eu chant, metrai m'en en essai
de zo, don el s'es abeliz,
que bon chantar fara oimai.

Mas tant sui pensius e marritz
que no sai que.m dic ni que.m faz.
demandaz cum? voill o sapchaz,
pos vos tant o volez auzir:
er es ben greus fais a soffrir
dels rics crois, manenz renegaz,
qu'eu vei en l'auzor grat poiaz,
o.ill paubre d'aver, fin, verai
degrant estar. fol, tu que diz?
per cui aven, e.us o dirai.

Dire me.l farez a enviz,
mas non puosc al, tant sui iraz;
que cellas, per cui es baissaz
prez e qui fan joven morir
e fan amor e joi faillir,
an mes en soan los presaz,
et acoillon cels cui lor plaz,
e.ill vallen son de nien gai;
que quant n'an los graz mal soffriz,
non voill lah dir, mas mal estai.

Ha. dompnas, con es prez deliz,
e jois e deduich e solaz,
cum no faiz ço que far degraz!
e pograz lo segl'enantir,
amar, honrar et acoillir
cels, en cui son finas bontaz,
per que represas no fossaz,
e cachar cels, de cui se fai;
que ben taing que cels si'auniz,
ves cui nuilla bontaz no.s trai.

Et aissi fora.l monz gariz,
e.l vostre prez ders et auchaz,
que per vostras finas beltatz
pograz tot lo mont enriquir.
ab cavalgar et ab garnir.
mainz rics torneis viram mesclaz,
e.l jois d'amor for'essauchaz.
ço feran li valen, zo sai,
e.l vostre prez fora.n auziz
e loing e pres e chai e lai.

Mos chaz, vai tost e eserniz
e fai.t audir enves toz laz,
queç en tal loc sera cantaz
o.m faras amar e grazir,
et en tal, per ver o pois dir,
on serai.n maldiz e blasmaz;
et er t'aital astres donaz,
de que.m plaz fort qu'aissi t'en vai,
que pels pros seras acoilliz
e volran te mal li savai.
Aquest novel chant me portaz,
n.Elias, lai on es beltaz
ab joi e ab fin prez verai,
enves Est, a na Beatriz,
a mon Restaur, lai on estai.

1. Eu havia desistido completamente de cantar, até o dia em que vi passado o inverno, reverdecer pelos jardins e pelas campinas a flor e a erva, gorgear e estrepitar o pássaro, com que fiquei um pouco alegre: e, desde que ao meu gentil coração agrada que eu cante, meter-me-ei à prova naquilo com que ela se tem deleitado, pois doravante será agradável cantar.

2. Mas estou de tal forma pensativo e triste, que não sei o que diga nem o que faça. Perguntais como? Quero que o saibais, uma vez que com grande interêsse pretendeis ouvir: nestes tempos é duro suportar os rudes potentados, feitôres renegados, que eu vejo colocados na mais alta posição, onde deveriam estar os homens modestos, gentis e leais. Louco, que dizeis? por quem seja, eu vo-lo direi.

3. Contra minha vontade me fazeis dizê-lo, porém não posso dizer outra coisa, de tal forma me sinto descontente; pois aquelas, que fazem morrer moço, desfalecer amor e alegria, aviltar-se a honra, desprezaram os eleitos; acolhem aos que lhes agradam, e aos nobres amor nenhum; êstes, que tanto suportaram os graus da vassalagem. Não quero de maneira inconveniente dizer, mas as coisas vão mal.

4. Ah! donas, como ficam arruinadas a honra, a alegria, o prazer e a companhia, quando não fazeis aquilo que deverieis fazer! e podereis o mundo impelir para frente, amar, honrar e acolher àqueles que são donos de preciosa bondade, a fim de não serdes motivo de condenação, e afastar aquêles que merecem afastados; pois nada é mais conveniente do que vos envergonhardes daqueles que nenhuma bondade vos trazem.

5. E desta forma estaria o mundo salvo e o vosso mérito firme e exalçado, pois com vossas gentis formosuras poderieis enriquecer o mundo inteiro; veriamos surgir muitos ricos misturados (com êstes), amantes do cavalgar e do vestir as armas, e a alegria do amor estaria então enaltecida; os eleitos se incumbiriam disso, sei-o eu, e o vosso mérito seria assim proclamado longe, perto, aqui e acolá.

6. Meu canto, vai depressa e apurado, e faze-te ouvir difundido por tôda a parte; e cantado de tal modo, onde me farás amar e gostar; e de tal forma — posso afirmá-lo — que lá serei por isso maldito e difamado; porque me praz que desta forma te vás, ser-te-á tal fortuna concedida, que pelos potentes serás acolhido e querer-te-ão os maus.

7. Levai-me êste novo canto, Elias, lá onde reside a formosura (possuidora) de júbilo e gentil mérito verdadeiro, para Este, lá onde está Beatriz, meu Alimento.

(Tradução de Sigmundo Spina, na obra, "Apresentação da Lírica Trovadoresca". Livraria Acadêmica, R.J., 1956, pp. 277/281).

"(...) Assim como Ptolomeu, em sua Cosmografia, descreveu antes de mim o universo, eu descrevo o corpo humano, esse universo em miniatura, esse universo dentro de um universo".

"(...) Que o senhor, Luz do Mundo, Me ajude a estudar a perspectiva, que é a ciência da Sua Luz !"

(Fragmentos do "Tratado da Pintura" de Leonardo da Vinci. - Buenos Aires, 1942).

Ao final do medievalismo, como vimos, a tendência do homem é a de voltar seus olhares para as extensões horizontais, à esquerda , e à direita. Toma a coragem do adentramento do espaço profano. Mas, o *à priori* filosófico, o Ser, lá em cima, continua a determinar a organização dos espaços terrestres. As figuras sagradas, ligadas ao catolicismo continuam a ocupar os espaços centrais das criações. Mas, o mundo passa a ser visto, a partir de categorias mais objetivas: visuais, sonoras ... O ser humano começa a se ver. Neste primeiro momento, como um ser abstrato, a ser conhecido, mas digno de estar ativamente, aqui, na terra. Suas narrativas começam a ter valor. Começa a se aceitar sujeito das ações.

Da Idade Média ficou a herança dos alquimistas. Os pintores, daqui prá frente, sabem que são os demiurgos da luz e das cores e as cores são visualizadas como efeitos dos raios de sol, que passam através de pedras ou vidros coloridos. Cada pintor, dentro do seu atelier, vai criar este espaço, distanciando-se dele, mas apto a modelá-lo como texto da *"revelação"* terrestre.

Michel Foucault considera o século XVI como o século das analogias. De fato, olhando para as coisas, o homem tende a compreender suas qualidades e suas funções. Mas as coisas ainda existem isoladamente. A ideia de que a significação está nas relações entre elas, está no conjunto, não chega a ser claramente conscientizada. Mas, da criação de comparações nascem as possibilidades das metáforas, delas resultantes...O "nominalismo" de Aristóteles rompe com a ordem abstrata, com o "Realismo" de Platão. O código verbal não é fundamentado a partir de alegorias, passa a ser visto como convencional, como codificação hipotética, para um mundo, cujas formas dele se diferenciam.

É, então, que a Cosmologia começa a aparecer como ciência. E é preciso encontrar o lugar de Deus e o lugar dos homens neste universo de similaridades. A harmonia perceptível acaba sendo, novamente, um reflexo, mas, já agora, de uma harmonia possível, criada por Deus, não uma mais uma simples sombra, uma decorrência.

Para resolver o lugar de Deus como sujeito e o lugar dos homens como sujeitos aparece muito valorizada, neste momento, a obra do médico suíço Paracelsus (1493-1541). Através dela, ficou muito

conhecida e influenciou pensadores e artistas a doutrina das assinaturas, que tenta estabelecer o jogo de agentes entre deuses e homens.

> *(...)"Aí encontramos um sistema elaborado de códigos para a interpretação de signos naturais, onde não só Deus aparece como autor das mensagens do mundo, mas é acompanhado de três outros emitentes (assinantes) de signos naturais (De Nat. Rer. 1591): primeiro, o homem, em segundo, um princípio interior do desenvolvimento chamado archaeus e, em terceiro lugar, as estrelas ou planetas (astra).*
>
> *Os signos naturais, que tais emitentes deixaram como traços indexicais no mundo, eram chamados assinaturas e podiam ser descobertos em várias zonas do mundo. Na face humana, os signos eram codificados pela fisiognomia. As regras para descobrir o sentido das assinaturas nas linhas do corpo humano, assim como nas linhas visíveis da superfície das plantas, foram ensinadas na quiromancia; os segredos semióticos das assinaturas da terra, do fogo, da água e dos astros foram descobertos pelos códigos da geomancia, da piromancia, hidromancia e da astrologia, respectivamente.*
>
> *Conforme a doutrina das assinaturas, os signos do mundo natural mantêm entre eles relação de iconicidade porque existem semelhanças, analogias, afinidades ou correspondências escondidas que os ligam numa relação pansemiótica".*
>
> *(Noth Winfried - Panorama da Semiótica - de Platão a Peirce, AnnaBlume Editora SP, pag 40 e 41).*

Em função desta necessidade de, ainda, visualizar o universo a partir de categorias semânticas, mas, ao mesmo tempo, de valorizar as ações dos homens, muitos procedimentos artisticos, antes considerados proibidos e capazes de levarem seus praticantes a serem queimados nas fogueiras da inquisição, passam a ser valorizados pelas Ciências.

Mas como não poderia deixar de ser, estes jogos de analogias e de *"assinaturas"*, desconsiderando a tridimensionalidade do universo e os espaços vazios, como os lugares das relações entre as coisas, acaba por construir uma ideia de harmonia simétrica e estática, baseada na soma de elementos.

É o momento em que os pintores marcam o centro e quadriculam as telas, em busca do simétrico, sinônimo de ritmo e de bom comportamento do artístico. Esta estaticidade, em paradoxo, leva os artistas a prepararem o texto cultural do século XVII, que será marcada pela presença de Descartes e de Newton, pela idéia da "máquina do mundo", em funcionamento contínuo e perfeito. Outros artistas já estão a romper esta simetria, a criarem a idéia de equilíbrio distribuído, do movimento desgeométrico, através dos quais, os elementos se organizarão em função de um ponto abstrato, movimento este que marcará a estética barroca. Caminhamos para o seiscentismo. Caminhamos para o momento, em que as

ciências e as artes se divorciarão, por completo. De um lado, a máquina geométrica de Descartes, de outro, os maquinismos dinâmicos e assimétricos dos poetas, pintores e músicos barrocos.

Não poderemos nos esquecer de que antes de Descartes, falou Santo Agostinho. Santo Agostinho já organizara o mundo como uma máquina racional e perfeita. É novamente o texto católico a dominar a cultura do ocidente. O enfoque desses dois caminhos, começa a acontecer no quatrocento e se desborda para o renascimento e para todo o século XVI. Na pintura dos retratos, por exemplo, podemos perceber as simetrias estáticas e, ao mesmo tempo, o movimento assimétrico de uma *"Mona Lisa"*. É importante, agora, organizar um paradigma destas criações, mostrando aquelas que caminham para o texto estático da máquina *"do mundo"* e aquelas que projetam a simetria barroca...

Na passagem, a figura de Leonardo da Vinci, que pode ser considerado um artista *"semiótico"*, no sentido de que trabalha com diversos códigos e instaura uma relação entre Ciências e arte e já aceita os movimentos dos códigos, em si mesmos, vistos em usos, vistos como processos contínuos, mas, ainda, pretende segurar a ordem abstrata do medievalismo.

A tendência de todos estes artistas acaba sendo a de desenhar, um novo percepto, ligado agora à percepção da horizontalidade terrestre, e limitada. O "nominalismo", aceitando o código verbal como convencional, aceita, de qualquer modo, os limites, impostos pelo mundo da predicação.

Mas, tanto Leonardo da Vinci, quanto Dürer, quando se voltam para as pequenas cenas da natureza, para a visão das pedras, das plantas e dos animais, acabam por apreenderem o "não equilibrio", o assimétrico, que caracterizará a percepção barroca. Só nesses momentos. nesses pequenos momentos, é que as qualidades das formas, ultrapassam este percepto harmonioso, tendente a se fechar.

A Harmonia, agora, repousa no poder da Igreja, que substitui a Monarquia. E tudo se organiza, hierarquicamente, não mais em uma linha ascendente mas em torno de uma idéia de harmonia, reflexo da harmonia do Ser. O mundo continua a ser pensado através das categorias do ser e é, por isto mesmo, que o jogo das similaridades não tende sempre para o poético, para as construções superpostas e infinitas.

MICHELANGELO 1492

Giulio Carlo Argan

Michelangelo's debut has a date, 1492; and his career was a long one, lasting beyond the midpoint of the following century. We know that he always worked with and for the highest civil and religious powers; no other artist had such authoritative influence on the dramatic historical conditions of his time. Before him Leonardo had thought to make of art the method and instrument of knowledge, thus opening for it new and unlimited horizons. Michelangelo, twenty years younger, did not follow in that progressive direction; radically opposing Leonardo, he denied that the purpose of art was the knowledge of the objective world and devoted himself to the study of the thought of the human being, its reason for existence, and its final destiny. His aim was not progress, but rather a return to that humanism which, moving out from Dante and the great artists of the fourteenth century, gave Florence a cultural superiority that then became political supremacy. In 1492 he was seventeen years old and was living in the palace of the Medici; he had studied sculpture technique with the older Bertoldo and was in direct contact with Lorenzo il Magnifico, Botticelli, and Poliziano...

Circa 1492-- Art in the age of exploration, National Gallery of Art, Washington, Yale Universaty Press, New Haven and London, página, 113.



Michelangelo Buonarroti-- Episódis da criação (1508 a 1512)

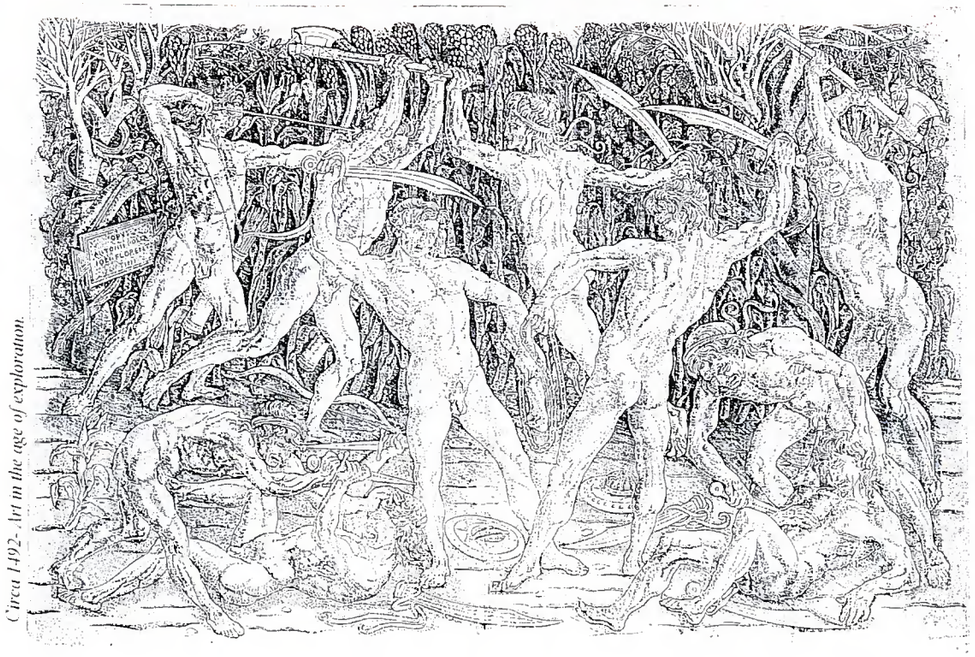
Capela Sistina, Vaticano, Roma



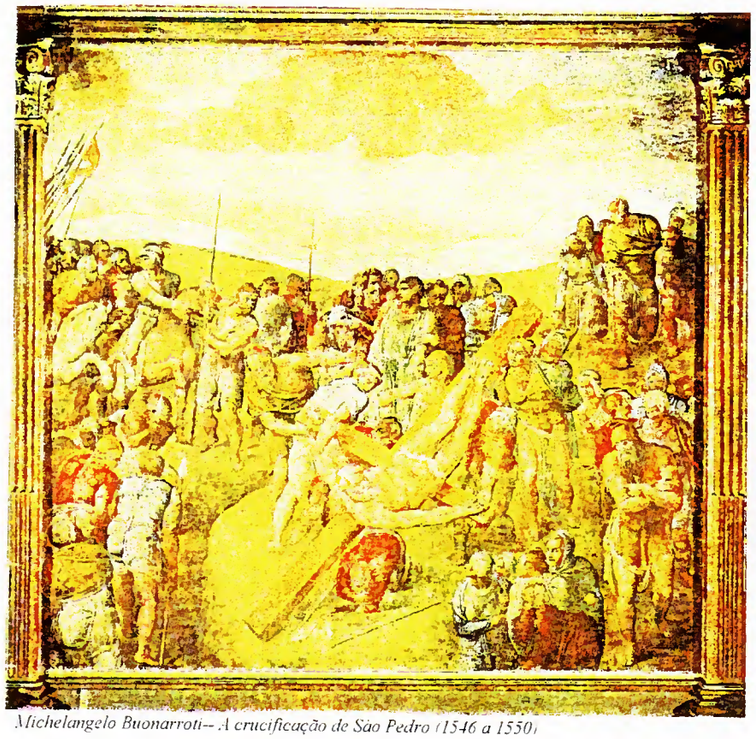
Michelangelo-- Madona of the Stairs
(1495) , marble, Circa 1492- Art in the age of exploration



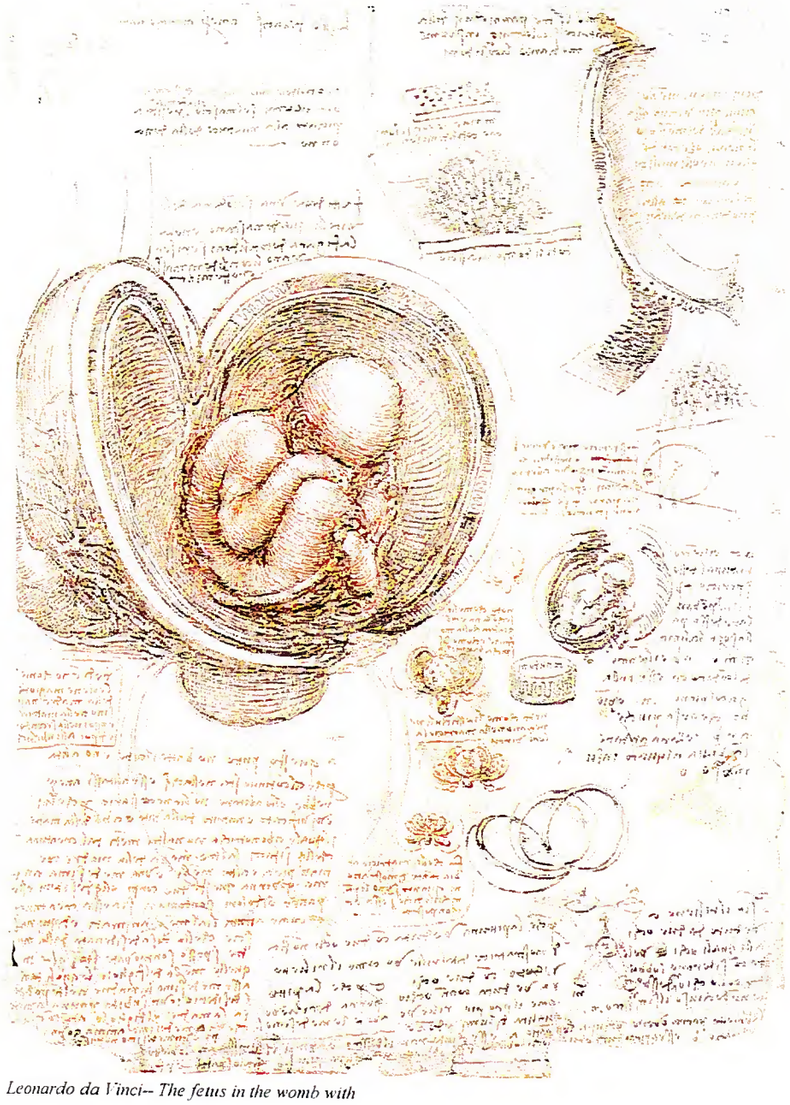
Study of Michelangelo's cartoonfor the "Battle of Cascina, (1542)
Circa, 1492- Art in the age of exploration.



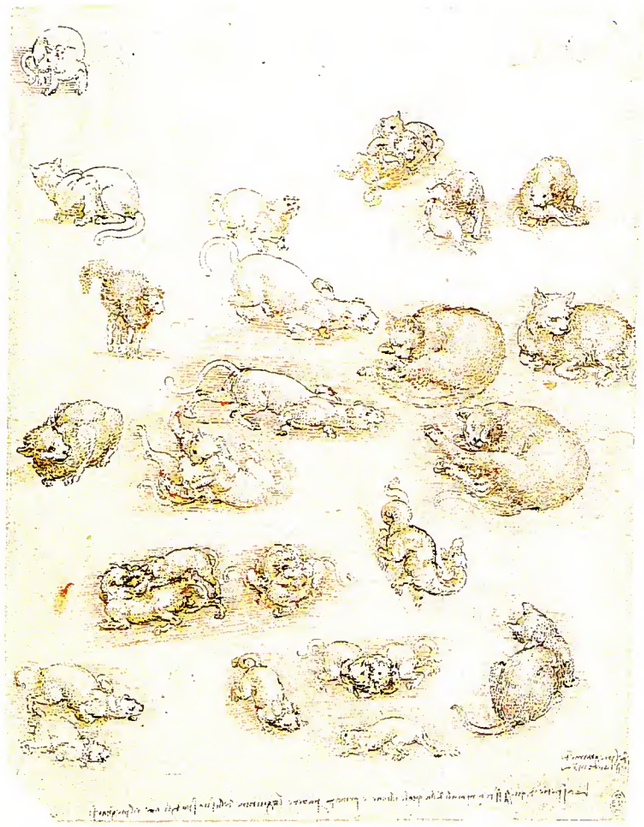
Antonio Pollaiuolo-- Battle of the nudes
Circa 1492- Art in the age of exploration.



Michelangelo Buonarroti-- A crucificação de São Pedro (1546 a 1550)
625x665cm. Capela Paulina, Vaticano, Roma



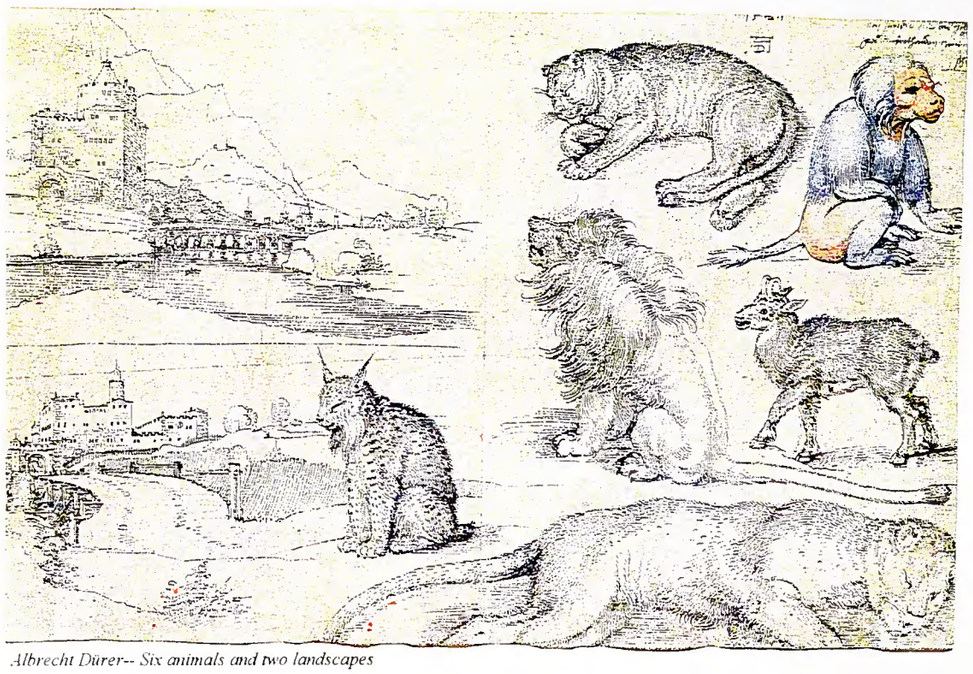
Leonardo da Vinci-- The fetus in the womb with studies of dynamics and optics, 1512, Circa 1492, Art in the age of exploration.



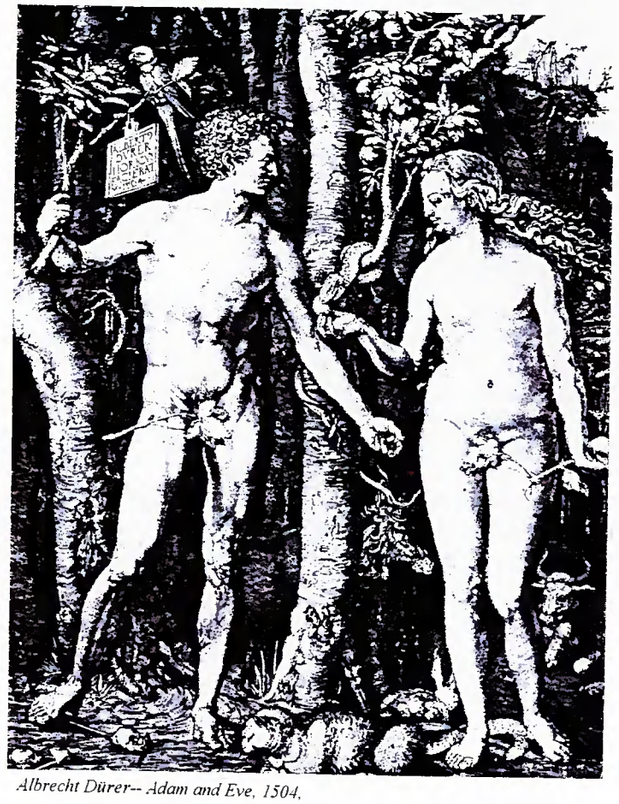
Leonardo da Vinci-- Cats and a dragon, 1513-15 Circa 1492- Art in the age of exploration.



Leonardo da Vinci-- Star- of- Bethlehem, (1506/08) pen and brownnk and rel chlk on paper, 198x16. Circa, 1492- Art in the age of exploration.



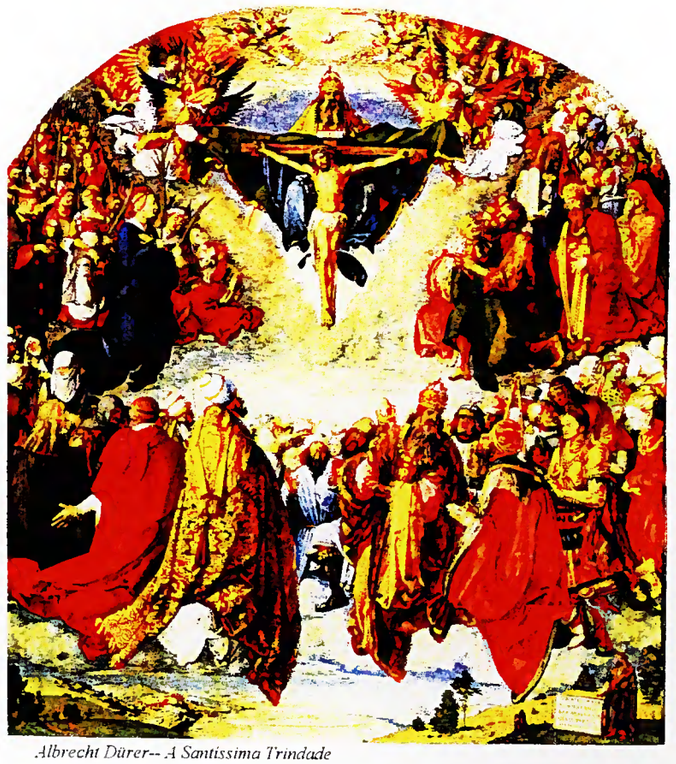
Albrecht Dürer-- Six animals and two landscapes 1521. Circa 1492, Art in the age of exploration



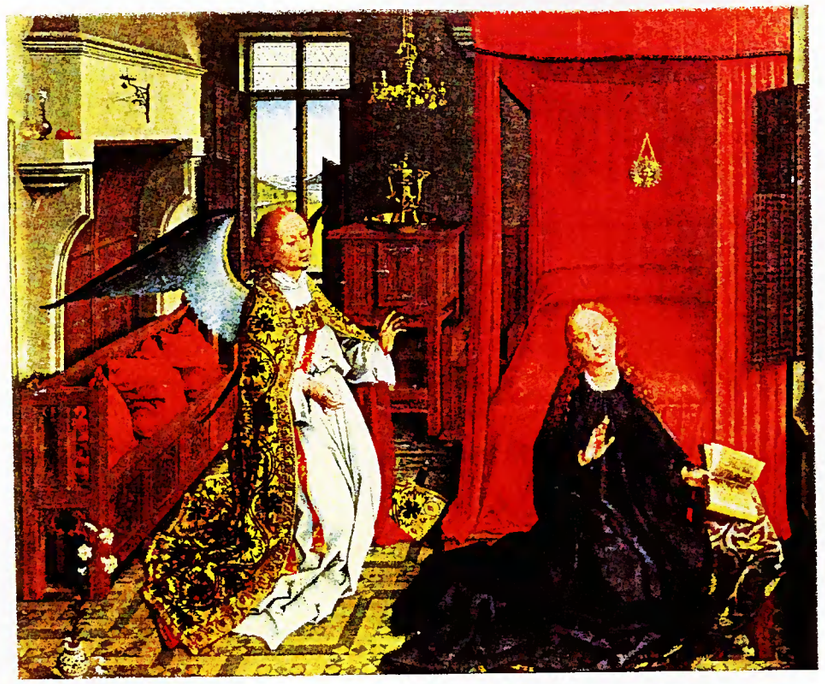
Albrecht Dürer-- Adam and Eve, 1504,
Circa 1492- Art in the age of explorarion.



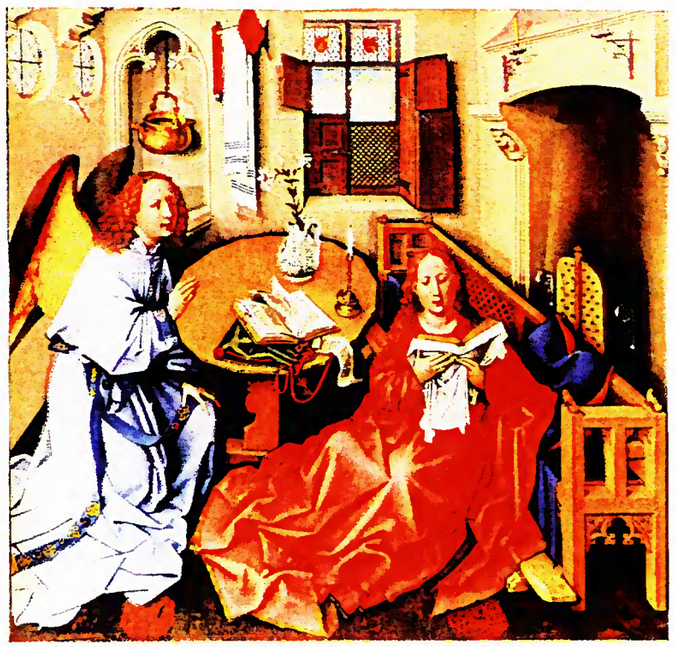
Albrecht Dürer-- Martírio dos dez mil. (1508)
óleo sobre tela (transferido de madeira), 99x87cm.



Albrecht Dürer-- A Santissima Trindade
e todos os santos (1511), 135x123,4cm
Museu de Arte Histórica de Viena



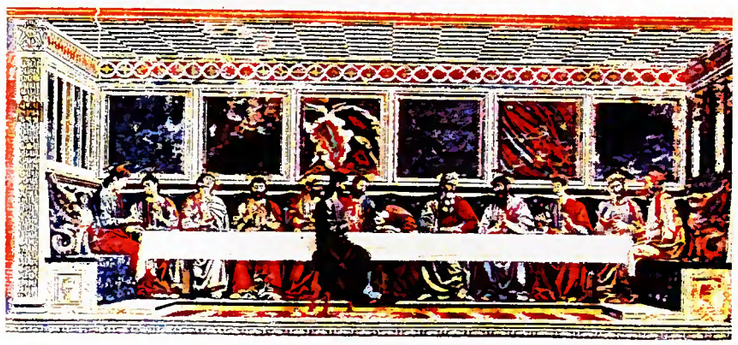
Rogier van der Weyden-- A anunciação (1430/35), painel; 86x92cm,Enciclopedia dos Museus, Louvre, Paris.



Campim (detalhe 1444) --The Mérode altarpiece (center panel) , early 15 th century. oil on oak the cloisters, N. Y., The Arts of Man- Eric Newton



School of Avignon. Pietà. c. 1460. Tempera on panel. Louvre



ÚLTIMA CEIA - 1445/50 -
ANDREA DEL CASTAGNO (1421-1457)
FRESCO. MUSEU DE
SANT' APOLÓNIA. FLORENÇA



TRÍTICO DA ÚLTIMA CEIA (PAINEL CENTRAL) - 1464-.
DIERIC BOUTS (C. 1420-1475). ÓLEO SOBRE TABUA 178-147 CM.
IGREJA DE SAINT-PIERRE. LOVAINA.



A HISTÓRIA DE NASTASIO DEGLI ONESTI -1483-
SANDRO BOTTICELLI (1445-1510)
TABUA 84X 142 CM
MUSEO DEL PRADO. MADRID

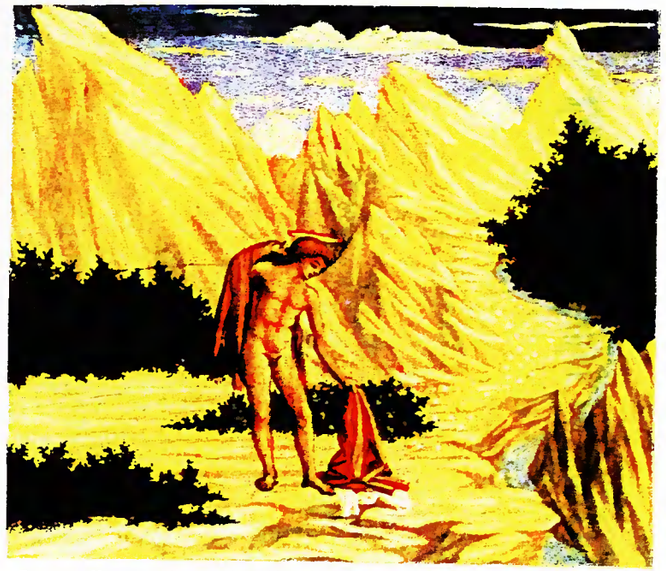
cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 unesp 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39



Limbourg Brothers. The Haymakers from Très Riches Heures.
Early 15th Century. Illumination. Condé Museum, Chantilly



Pisanello (1397/99-1455). Vision of St. Eustace.
Early 15th Century. Tempera. National Gallery, London



Domenico Veneziano (active 1438-1461). St. John in the Desert.
c. 1450. Tempera. Kress Collection, National Gallery, Washington, D.C.



Mantegna (1431-1506). The Agony in the Garden. c. 1466. Tempera.
Museum of Tours



Giovanni Bellini (c. 1430-1516). St. Jerome Reading. 1510. Wood
Kress Collection. National Gallery, Washington, D.C.



Piero della Francesca-- Batismo de Cristo
(1440.45) , Galeria Nacional de Londres
Os Grandes Artistas- Renascimento, v.III.



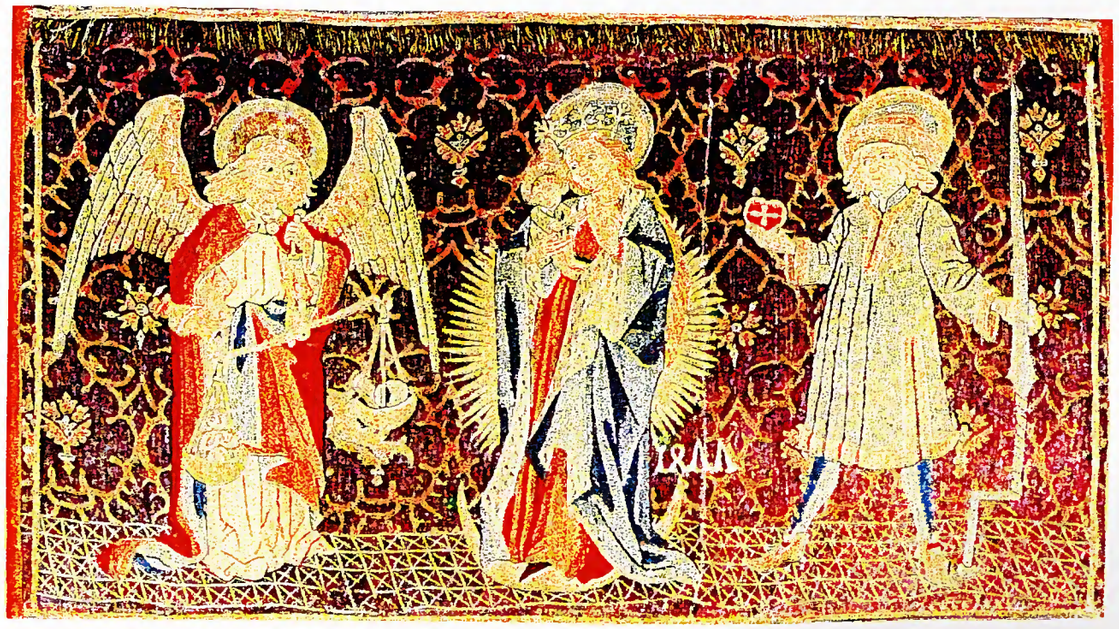
Portrait of Ptolomey-- (1453) - Italia, manuscript on vellum, 104 fls, Circa 1492- Art in the age of exploration.



Alexander Bening-- Crucifixion and Deposition

Book of houers of Queen Isabela of Castile

(1496/1504), Circa 1492- Art in the age of exploration.



ARTE ALEMÃ

Madona com menino Jesus e seu santo

1477

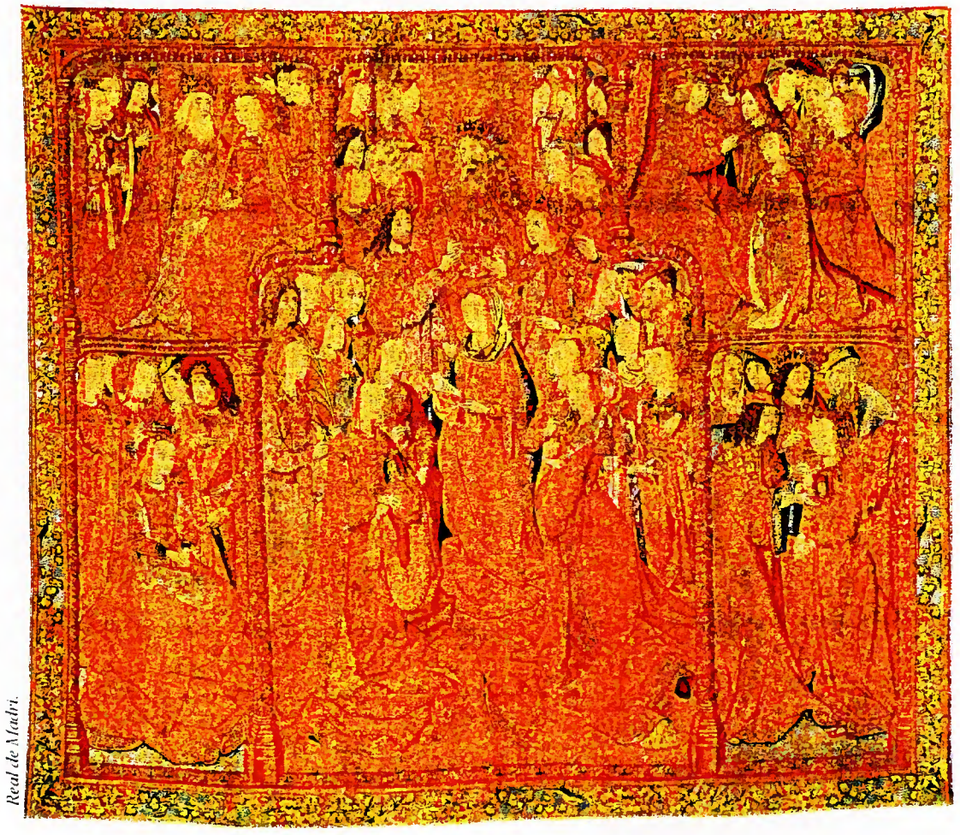
Lenço em linho e fio bordado, 90 x 184 cm



ARTE ALEMÃ
Tapeçaria gótica, estilo internacional
Fim do século XV — começo do século XVI
Lã, seda, fio de ouro. 87 × 87 cm

The Sense of Taste (panel from La Dame à la Licorne). 16th Century. Tapestry. Cluny Museum, Paris



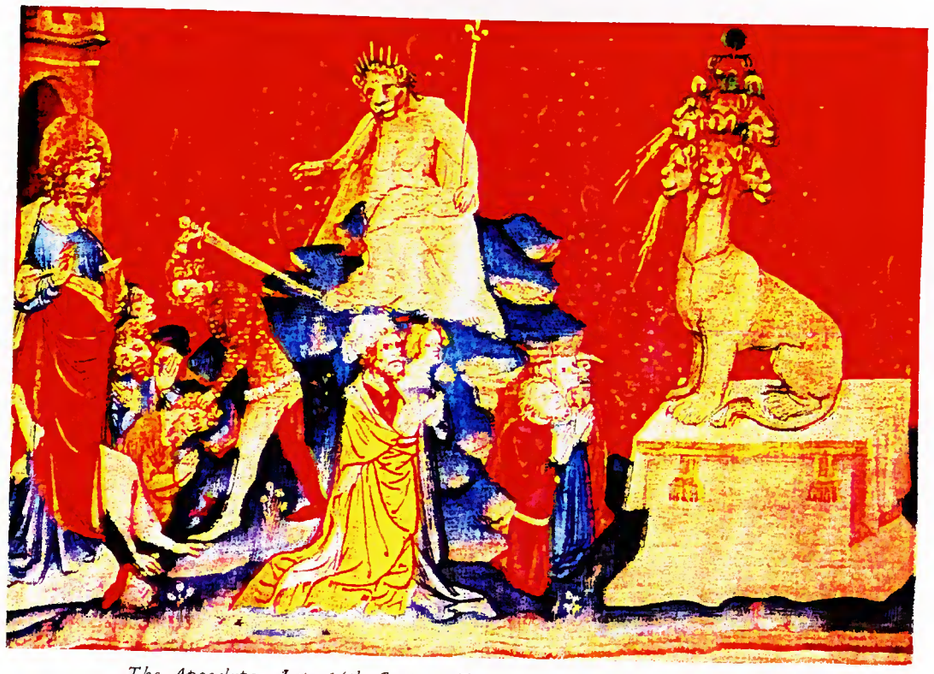


Coronation of the Virgin, tapestry from the series called Triumph of the mother or god or Panos de Oro- 1500/02, Patrimonio Nacional, Palácio Real de Madri.



Man in the Toils of Luxury (detail). 16th Century. Tapestry. Metropolitan Museum, New York

Veja-se o contraste medieval e a contrução de Dürer sob o mesmo tema.



The Apocalypse. Late 14th Century. Tapestry.
Angers Cathedral, France



Durer (1471-1528). The Four Horsemen of the Apocalypse.
1498 Woodcut



Gentile Belline--São Marcos pregando na Praça Santa Eufêmia. Alexandria Egito, tela 770x347cm. Enciclopédia dos Museus. Brera. Milão



Gentile Belline-- São Marcos pregando na Praça Santa Eufêmia, (detalhe)

1. A Percepção Mimética

O desenvolvimento da perspectiva em plena Renascença italiana (século XV), colocou a arte deste período sob a influência da visão como instrumento para criar, em duas dimensões, a ilusão da terceira dimensão e, na obra de arte, um microcosmo da natureza.

O visual como signo regulador do sistema, levava a uma alta saturação de dados, uma alta definição sígnica que criava, na arte, duas prescrições: a mimese da realidade e o reconhecimento dessa mesma realidade. O cumprimento exaustivo e genial dessas prescrições justificam, para o renascimento, o adjetivo de arte figurativa que não chega a criar um tempo e espaço próprios, mas situam a arte, e sobretudo a pintura, no tempo e no espaço do fato ou personagem históricos que imitam.

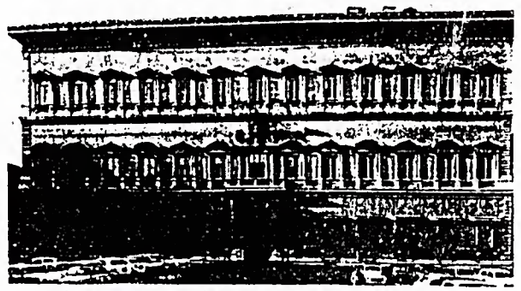
A mimese transforma a arte numa extensão sensorial da visão e determina que o processo perceptivo se resuma a um reconhecimento. Perceber é ver e reconhecer, em conseqüência, a informação não é criada ou processada, mas simplesmente, absorvida. Esta associação por contigüidade, faz com que a relação interpretante entre objeto e representação, operada pelo receptor, também participe daquele ato mimético, ou seja, para apreender a imitação é necessário ter a sua idéia, reconhecer o objeto e, sobretudo, o ângulo visual do enfoque.

Essa perspectiva plástica freqüentemente se deixava contaminar pelo perspectivismo que considerava, naquele espaço e tempo enfocados, a ótica ideológica de um mecenas cujo poder e prestígio o artista ajudava a sedimentar. A representação da natureza, como extensão do visual, contaminava-se pelo emblemático que se transformava em extensão do ideológico.

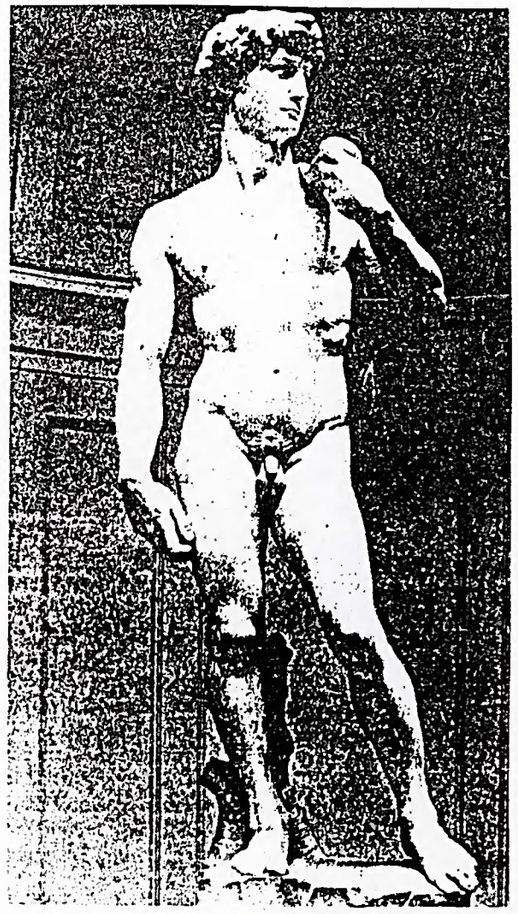
O culto à proporcionalidade do conjunto, à regularidade e simetria perfeitas, ao espaço interior descaracterizado em suas funções, ao equilíbrio anatômico das figuras femininas ou masculinas expostas ou exaltadas passa a servir a uma "idéia" que sacrifica a forma ao conteúdo.

A descoberta da perspectiva permite não só a representação, mas sobretudo, a valorização de certos ângulos e/ou detalhes que asseguram uma identificação da realidade conforme o ponto de vista do artista que, então, se transforma no responsável intelectual por uma concepção de vida e de arte.

A fusão entre arte e poder, cria um espaço de perfeição absoluta como símbolo de um tempo apoteótico. Nesse emblema absoluto se envolvem espaço, tempo, homem e arte. No plano da linguagem, estamos no domínio do convencional visível, onde o ideológico adquire forma imediata e pode ser visto. A esta exagerada semantização sígnica, podemos chamar de colagem.



O culto à personalidade e à simetria do conjunto.
(Palácio Farnese (Roma) de Antonio da Sangello (o jovem) e Michelangelo Buonarroti (primeira metade do Cinquecento*), colhido em* Come Riconoscere L'Arte Europea, *Milão, Rizzoli, 86, p. 136.)*



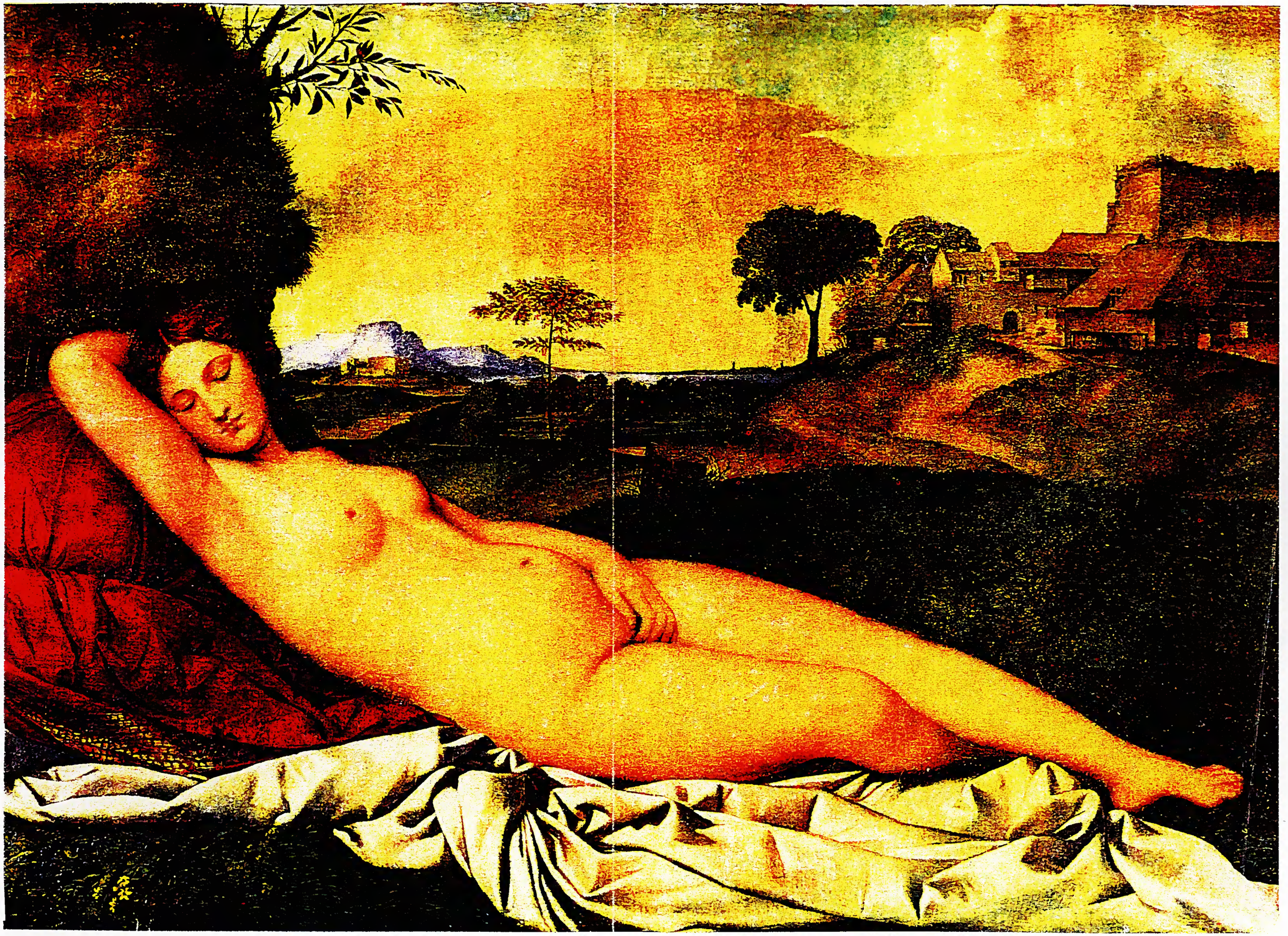
O equilíbrio anatômico da figura em exposição.
(David de Michelangelo (1501-1504), Academia de Belas Artes de Florença.)

("Lucrécia D'Alessio Ferrara- O Código em férias, página 77").

Apesar da tendência ao fechamento "harmonioso" e a caracteristica de momento-colagem, que Lucrécia D'Alessio Ferrara atribue à cultura do Renascimento, não podemos deixar de reenfatizar o fato de a linguagem verbal, neste momento, estar esvaziada de seu caráter alegórico abstrato e platônico.

Por isso mesmo, aparece a tendência ao funcionamento poético da linguagem. Das similaridades, observadas entre as qualidades das coisas, nasce a tendência a desenhar o universo através das metáforas verbais.

A mulher, elemento demoníaco, pode agora desnudar-se como provocadora de rupturas nos moldes instituídos. É recuperada, em sua nudez, como metáfora do próprio desnudamento da realidade circundante, que o Renascimento realiza em relação ao medievalismo. E nem é preciso ir buscá-la, lá atrás, na cultura grega.



Giorgio Barbarelli, Giorgione– Vênus dormindo
108x175cm, Galeria de Pintura de Dresde

Um momento importante, neste sentido, é o da criação da "**Vênus dormindo",** de Giorgio Barbarelli, o Giorgioni, que podemos denominar de uma metáfora-colagem. Partindo de uma comparação entre as qualidades da forma da mulher e as qualidades das formas da natureza e, principalmente, da idéia de extensão, de preenchimento do espaço profano, a forma da mulher acaba modelando e substituindo o texto cultural do momento.

Mas, o poderio desta metáfora verbal se esvazia, deixando espaço para uma metáfora-colagem e especificamente visual. Em equivalência com a paisagem, estilizada e ampliada para os lados e, no côncavo, na perspectiva, aparece o corpo da mulher, como se nascesse de todas as proibições medievalistas. Ao redor da mulher, o desenho das luzes, no movimentar-se dos panos, que a recolhem, traz toda a tradição grega da percepção dos movimentos das túnicas e dos lençóes. Estes movimentos, sútilmente, apontam a movimentação, que caracterizará o próximo momento cultural, o Barroco. A figura da mulher domina e substitui todas as possibilidades culturais. Uma verdadeira colagem, em termos do visual. É importante aqui, a especulação, que se faz a respeito de a paisagem de fundo não ser criação de Barbarelli, mas de seu discípuloTiciano. Esta possibilidade intensifica, mais ainda, o caráter de colagem desta criação. E a mulher joga seu corpo, em extensão, substitui o espaço profano, que lhe foi negado e integra, *"à priori"* e *"à posteriori"*, as muitas mulheres nuas da Arte ocidental. Não importa que, aqui, recupere do texto grego o nome da deusa do amor.



Leonardo da Vinci- -Head and shouders of a young woman
(1483-85), Circa 1492, Art in the age of exploration.



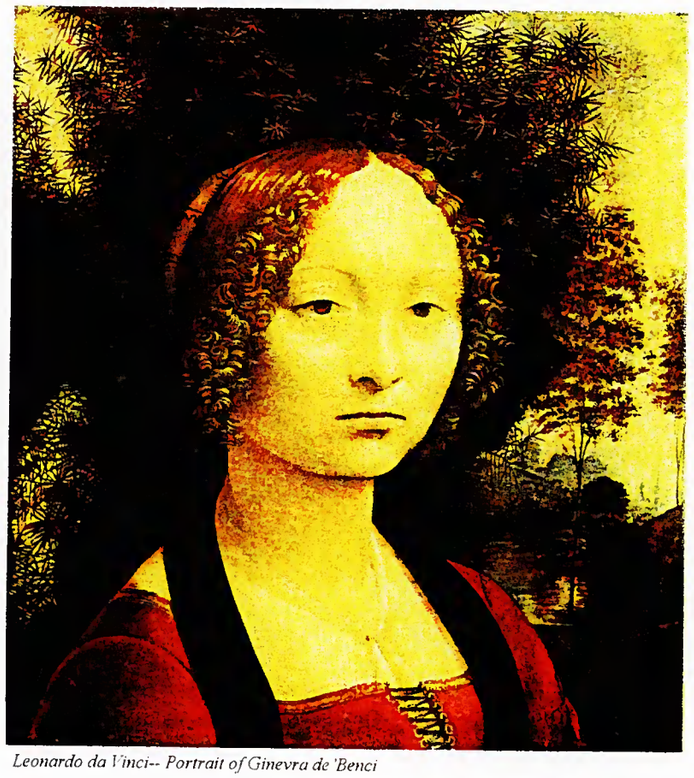
Leonardo da Vinci-- Portrait of a lady in Profile
(1481), Circa 1492, Art in the age of exploration.

Leonardo da Vinci-- Study for the head of Leda
(1505-07), Circa. 1492, Art in the age of exploration.



Leonardo da Vinci-- Portrait of a lady with an Ermine

(Cecilia Gallerani) , (1490),Circa 1492- Art in the age of exploration



Leonardo da Vinci-- Portrait of Ginevra de 'Benci

Circa 1492- Art in the age of exploration



Albrecht Dürer-- Portait of a young venetian

lady, 1505, Circa 1492- Art in the age of exploration.

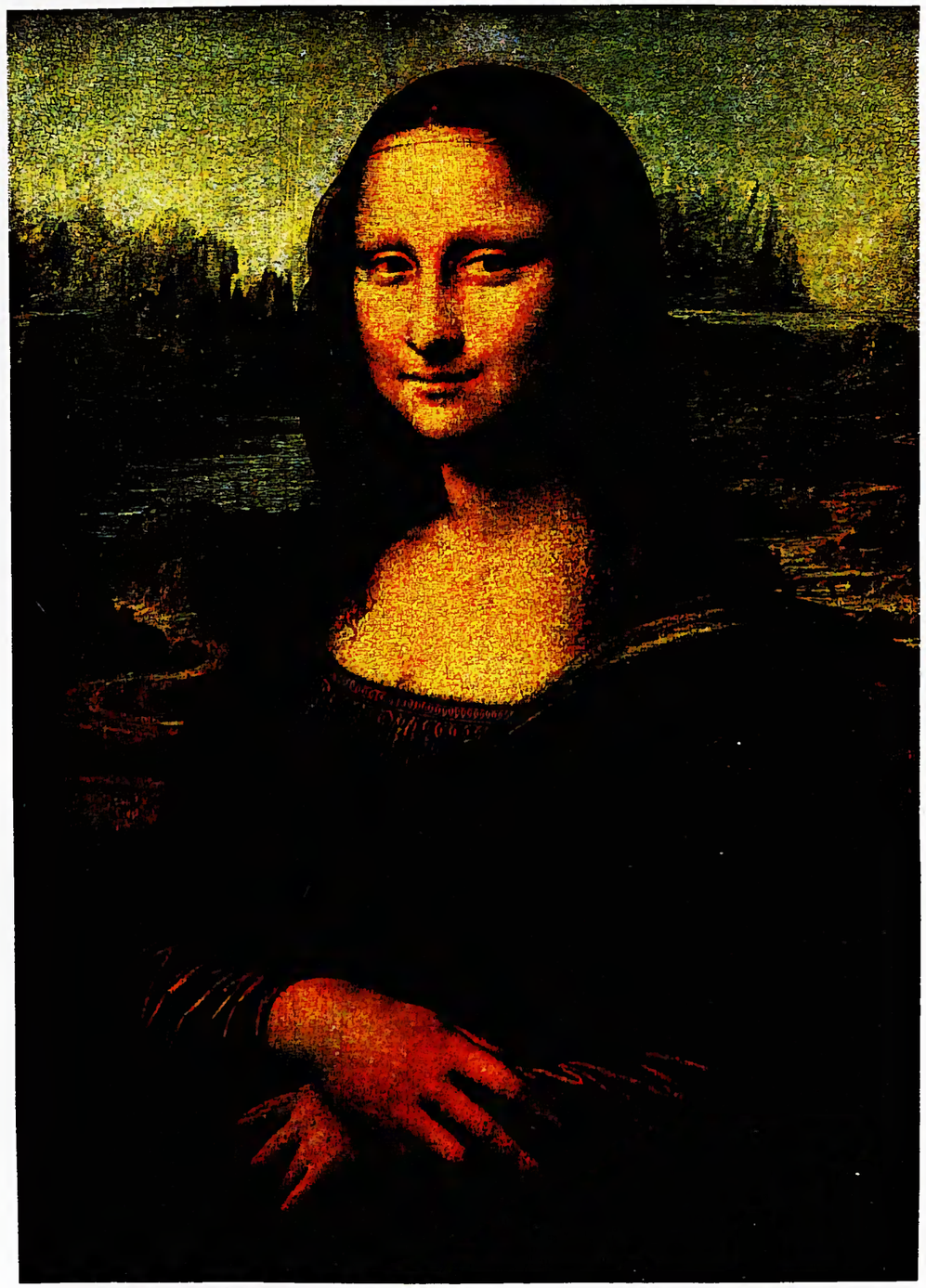
A criação de retratos, neste momento, representa um "trabalho" dentro dos espaços vazios. Procurando esta harmonia estática, os criadores quadriculam suas telas... Deixa-se, exclui-se, como pano de fundo as madonas da Idade Média. E, no caso da mulher, é como se estivessem começando tudo de novo. É possível perceber o cuidado com que os pintores giram cada rosto, de modo a mantê-lo centrado, imantado, no centro da tela. Veja-se os trabalhos de Leonardo da Vinci e de Dürer.

Mas, chega o momento em que Leonardo da Vinci, mutiplicando as circularidades, que modelaram o rosto da Mona Lisa, provoca efeitos de similitudes, rompe com a estáticidade pretendida, rompe com o centro "imantado" e cria o sorriso constante...

Tem-se aqui, a metáfora do sorriso. À primeira vista, uma metáfora verbal, mas verdadeiramente uma metáfora visual, criada a partir dos próprios recursos visuais recorrentes: as qualidades das formas circulares.

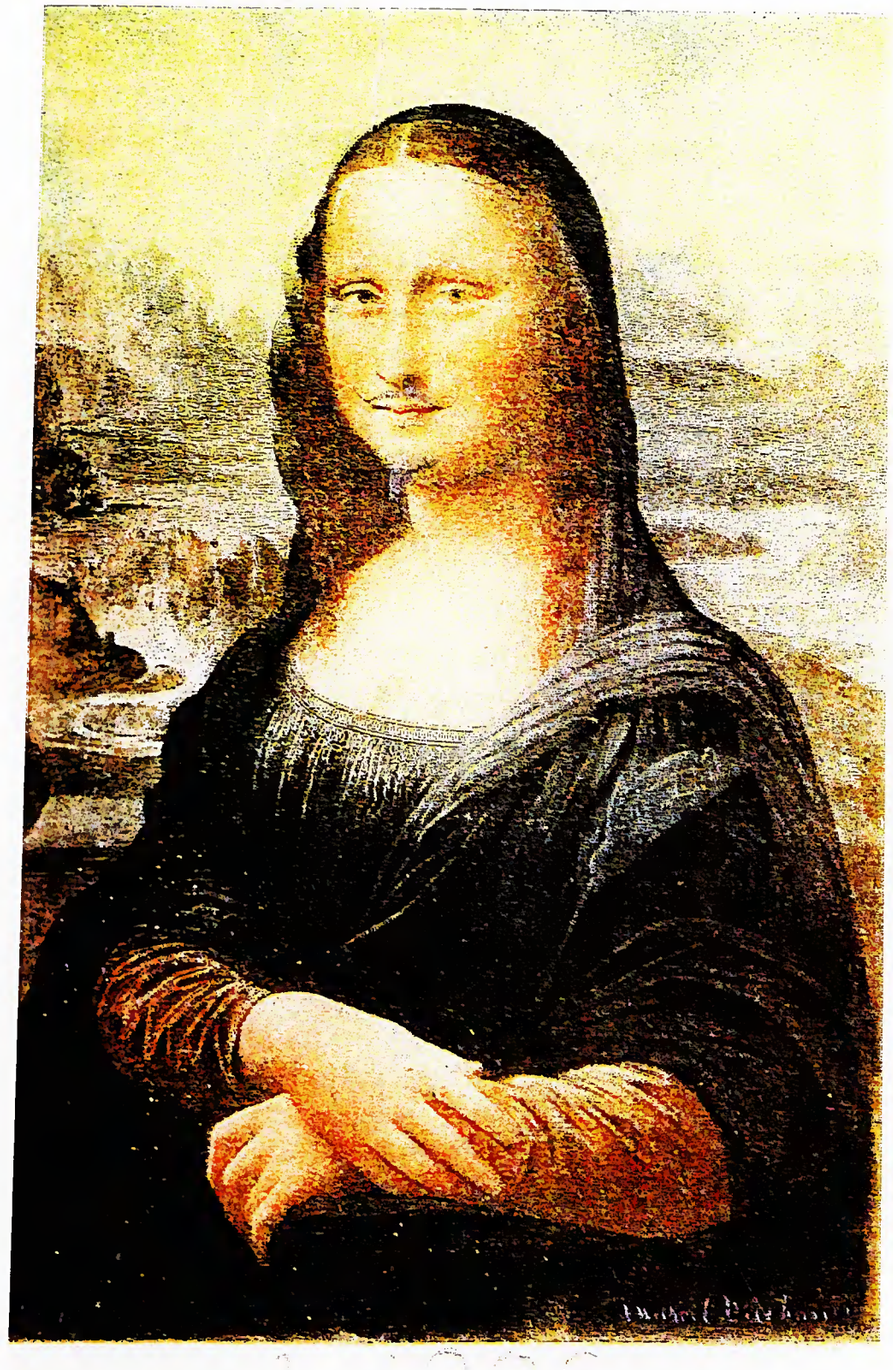
O artista antecipa a movimentação contínua (eterna), que será procurada pela estética barroca e sua criação vai além de uma metáfora visual. Chega-se à percepção de uma "metáfora termodinâmica", no sentido de que expressa o repertório sintático de uma Mente criadora, que rompe com o "construto", no caso, o modo de retratação das mulheres.

E por ter esta feição de ruptura cultural é que mais tarde, quando Marcel Duchamp pretender romper com todas metáforas, para começar de novo a percepção dos movimentos, nos espaços, anulará este sorriso, este movimento termodinâmico, colocando em Mona Lisa o já conhecido bigode...



Leonardo da Vinci--Retrato de Mona Lisa, (cerca de 1505)

óleo sobre madeira: 77x53cm, Enciclopédia dos Museus- Louvre, Paris



L.H.O.O.Q. 1919.
Ready-made rectificado: lápiz sobre una reproducción de la Gioconda,
19,7×12,4 cm.
Colección particular, París.

(...) "Vimos alguma coisa que partia de nós: a noção da ironia. Víamos também a Gioconda. Víamos seus lábios, cuja sinuosa, sugere movimento, como um caminho a percorrer, entre os dois lados da face, e ainda, continuada por esfumado que vai além do rosto. Linha de fusão entre dois lados, os lábios tem, nessas qualidades de movimento ondulado e de fusão, correspondentes óticas com o mundo da paisegem. Conclusão: a boca e a paisagem do rosto. Mas, tocando levemente essa linha sinuosa dos lábios, torna-se marcante presença de um círculo que envolve a luz da parte superior da face. E, essa "forma fechada" do círculo, um enunciado da "individualidade". Dir-se-ia que Leonardo, entre outras coisas, reconheceu, na natureza, além de uma figura geométrica circular, um arabesco, ornamento, linha ondulada, linha de movimento. Ambas soluções lineares inserem-se na superficie do quadro, sem disvirtuar o cárater do plano. Gradativamente, esses recursos lineares se fundem através de um processo comparável à diluição da linha que se transforma em esfumado; enfim, da linha do círculo que define uma individualidade, para o fundo, a paisagem, através da penumbra. O que exista, entre os olhos e a boca, em superficie, é o que existe, em profundidade, enriquecido e desenvolvido, entre a figura da Gioconda e a paisagem; entre aquilo que Wölfflin chamou o mundo do "ser"e do "parecer". O esfumado é apenas um elemento conciliador, um neutro. Como dizia o próprio Leonerdo: "il troppo lume fa crudo, il troppo scuro non lascia vedere , il messano è buono". Lembra, a propósito, Lionello Venturi que "o protagonista do quadro é o claro-escuro". Seria a mesma coisa dizer que a Gioconda emerge a neutralidade da penumbra. Entre a luz e a sombra, entre o dia e a noite, entre a vida e a morte, entre a "forma fechada"e a "forma aberta", entre o homem e a natureza, entre o urbano e o rural, esse filho natural de uma camponesa com um tabelião, optou pela duplicidade, isto é, colocou a luz na sombra, a noite no dia, a morte na vida e a vida na morte, o homem na natureza e a natureza no homem, o urbano no rural e o rural no urbano. Nasceu no vilarejo de Vinci e morreu no castelo de Cloux (1452-1519)".(...)

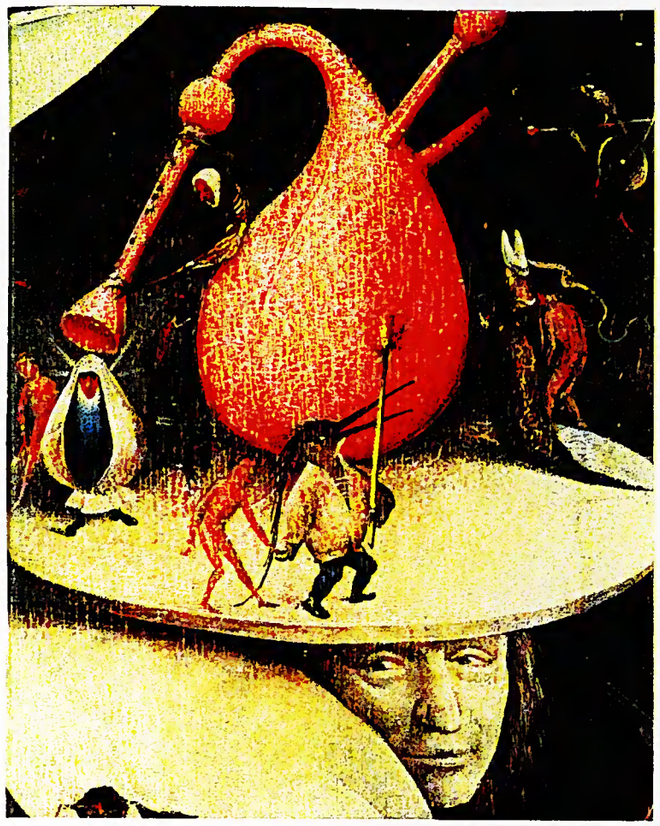
(Flávio Motta - Apontamentos da História da Arte "o sorriso da Gioconda", publicação 6, 1963 - FAU-USP).

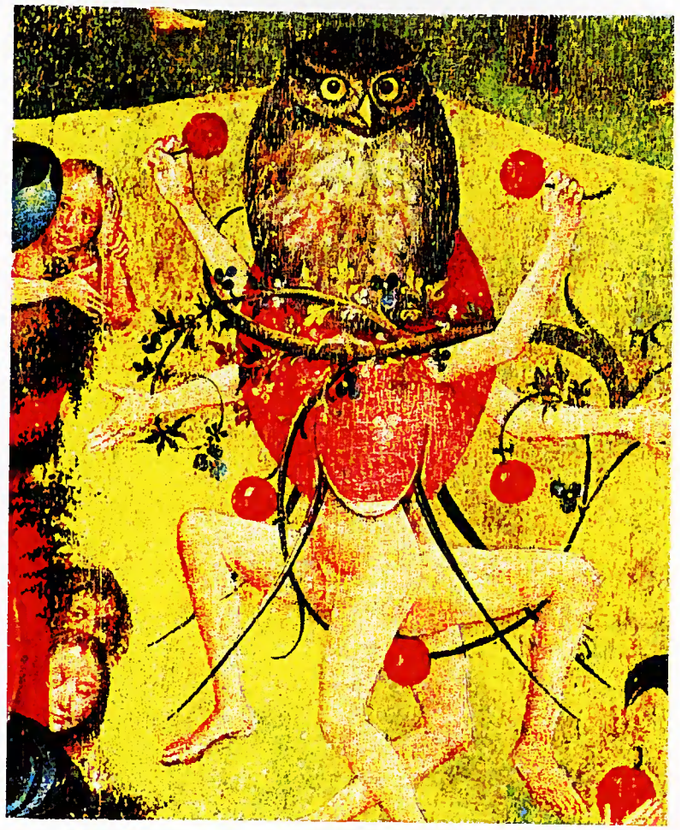
(...) "A questão da personalidade do modelo é em si secundária. O fato de a Mona Lisa, nessa época ter 24 anos e Constanza D'Avalos 40, demonstra como Vasari se enganara escrevendo: "Quem quizer saber até que ponto a arte pode imitar a natureza, poderá constatar facilmente contemplando essa cabeça onde Leonardo representou os mínimos detalhes com extrema fineza". Curiosa essa imitação da natureza que não permite identificar o modelo e nem determinar essa diferença de 15 anos, aproximadamente.

A Gioconda não tem sobrancelhas, e Robert de La Sizeranne observou, em 1896, que ela sorri apenas com o lado esquerdo da boca, como um sorriso secreto. Essas particularidades, segundo consta, eram grande moda no princípio do século XVI. Em um tratado, publicado em 1541, intitulado; "Da perfeita beleza de uma mulher" , lê-se o seguinte: "Fechar de vez em quando o canto direito da boca, de maneira suave e viva, e abrir o canto esquerdo, como num sorriso secreto..."Mas quando se fala do sorriso da Gioconda é preciso salientar que ele já aparecia nítidamente no semblante de Sant'Anna do cartão de Burlington House. Nãofoi portanto criado para a Mona Lisa..."(...)

(Flávio Motta - Apontamentos da História da Arte "o sorriso da Gioconda", publicação 6, 1963 - FAU-USP).

Se é assim, Mona Lisa funcionará, também como uma metáfora-colagem, segundo a perspectiva de Lucrécia D'Alessio Ferrara.





Hieronymus Bosch-- O Jardim das Delicias (1500/10) , Museu do Prado, Madri.



Hieronymus Bosch-- Carro de Feno

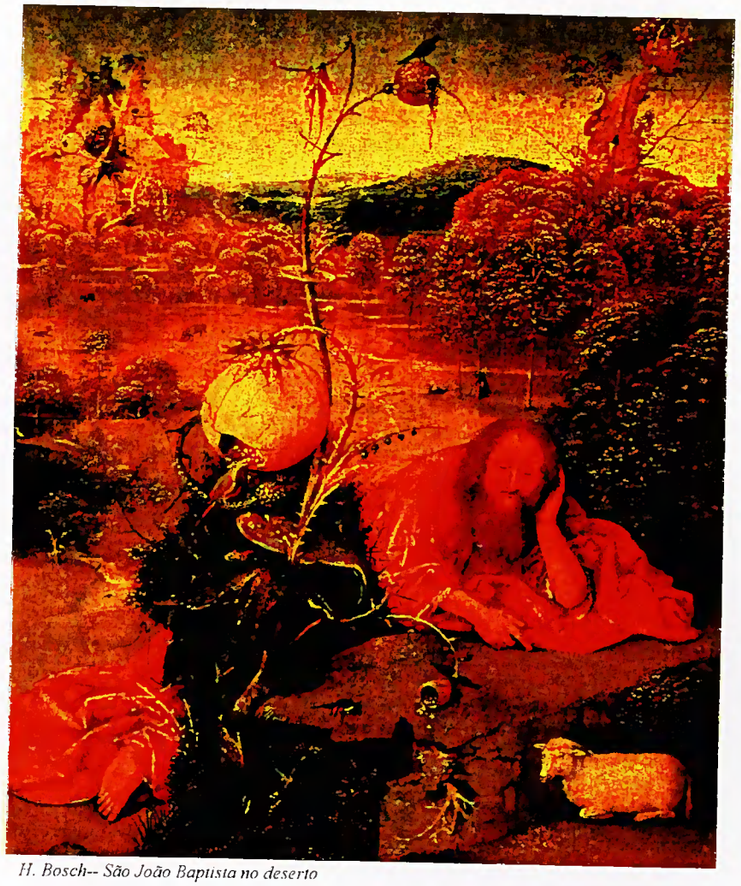
(1590/1500), Museu do Prado ,Madri



H. Bosch-- O Juizo Final

painel central. Os Grandes Artistas-

Renascimento, v. III.



H. Bosch-- São João Baptista no deserto

(1490-1510), 48,8x 40 cm- Museu Lázaro

Galdiano, Madri. Os Grandes Artistas-

Renascimento, v. III.



Pieter Brueghel. O Velho-- Casamento aldeão

114x163cm, Museu de Arte Histórica de Viena

Apesar da idéia de colagem, a obra de Bosch foge à esta possibilidade estática. Cria, realmente, uma situação de "espaço experiencial", assim como os alquimistas da Idade Média, com seus vitrais, assim como Monet.

Suas criações integram as alegorias da Idade Média, em um universo estendido, horizontalmente, a partir de similaridades.

A constatação que a maioria dos filósofos fazem (e, como vimos, Michel Foucaut) de que o Renascimento cria a Cosmologia, ao intensificar a percepção das similaridades entre as qualidades de formas da natureza e dos seres humanos, e de que este é o momento da "assinatura das coisas", aparece diagramado pelo artista. Trata-se de um "Diagrama" do universo, como categorias do ser e como categorias objetivas, simultâneamente.

O espectador pode reconhecer situações e seres, mas pode fruir sensorialmente as "qualidades de sensações e sentimentos", por eles provocados, em uma experiência poética. As miniaturas barrocas aí também estão presentes.

Cabe ao nosso leitor adentrar e viver estes vazios experienciais, esses lugares das relações entre seres, qualidades de formas e de sensações...

Jogos de metáforas verbais, visuais, de alegorias abstratas, diagramando toda riqueza do texto cultural de então. E parece que o texto cultural da Idade Média permanece como uma espécie de conteúdo. É o velho no novo...

Veja-se o contraste entre as criações de Bosch e as criações de Bruegel, o velho. Neste a intenção é mesmo a de representar os costumes de uma determinada região, de mimetizar vivências referências. E, isto, embora à primeira vista os procedimentos plásticos sejam semelhantes.

Em termos verbais, podemos dizer que este é o momento em que este tipo de linguagem tenta se reconhecer, procurando seus próprios limites, enquanto veiculadora de idéias, de imagens e de abstrações. Agora é articulada como capaz de dizer o universo, embora produza percepções, passíveis de falhas, pois é aceita como linguagem convencional e arbitrária, como vimos.

Para Ezra Pound, os poemas podem produzir tres tipos de fruições básicas: a logopéia (fruição de idéias), a fanopéia (fruição de imagens) e a melopéia (fruição de sons).

A tendência deste momento é a do trabalho com a logopéia. A linguagem verbal precisa se conhecer como logos, como a "palavra racional do homem". Este precisa se reconhecer através dela, mas, por enquanto, como ser abstrato, ainda não especificamente individualizado ou portador de uma realidade emocional específica.

As epopéias, como **"Os Lusiadas",** de Camões, retomam as fontes greco-latinas e a Mitologia Grega, como uma espécie de história do homem.

Dante, em **"A Divina Comédia"** retoma as idéias do texto cristão, de céu, inferno, purgatório, em principio, como alegorias, mas as transforma em metáforas poéticas. Enforma-as através da linguagem poética, da condensação. Veja-se a afirmação de Jorge Luis Borges:

> *(...) Um romance contemporâneo necessita de quinhentos a seiscentas páginas para que possamos conhecer o personagem ---- se é que chegamos, a conhecê-lo. Dante precisa de apenas um instante, a partir do qual o personagem fica definido para sempre. Dante procura inconscientemente esse momento chave. Em muitos dos meus contos, eu quis fazer o mesmo. E mereci elogios por essa descoberta feita por Dante, na Idade Média: apresentar um instante como chave de uma vida. Em Dante encontramos certos personagens cuja vida, apesar de não ultrapassar alguns tercetos, é eterna. Eles vivem o espaço de uma palavra ou um ato, e não é preciso mais; são parte de um início canto, mas essa parte é eterna. Tais personagens continuam vivendo e se renovando na memória e na imaginação dos homens (...)*
>
> *(Jorge Luis Borges -- Sete Noites -- Editora Max Limonad Ltda, p. 30.)*

Na poesia lírica, predomina a atividade de Camões. É o momento da "logopéia". É o momento em que a mulher, não mais um ser demoníaco, é a causadora do "amor". Há que pensar este amor. Há que conceituá-lo. Há que conhecê-lo, não ainda como sentimento individual, mas como sentimento de todos os homens.

Camões elabora seus poemas, nesse sentido. Mas, ele, que, já em um momento de **"Os Lusiadas"** (canto V), desenhou sonoramente o espaço em que vive Netuno, agora tende a provocar imagens, no repertória do leitor.

E chega o momento em que desenha, também, a sua Mona Lisa. Se o leitor, no caso, tentar expressar por imagens a figura da Circe do poeta, acabará criando uma metáfora tão termodinâmica como a Mona Lisa de Da Vinci.

Há que tentarmos...

Um mover de olhos, brando e piedoso,
Sem ver de quê; um riso brando e honesto,
Quase forçado; um doce e humilde gesto,
De qualquer alegria duvidoso;
Um despejo quieto e vergonhoso;
Um repouso gravíssimo e modesto;
Uma pura bondade, manifesto
Indício da alma, limpo e gracioso;
Um encolhido ousar; uma brandura;
Um mêdo sem ter culpa; um ar sereno;
Um longo e obediente sofrimento:
Esta foi a celeste formosura
Da minha Circe[15], e o mágico veneno
Que pôde transformar meu pensamento.

Transforma-se o amador na cousa amada,
Por virtude do muito imaginar;
Não tenho logo mais que desejar,
Pois em mim tenho a parte desejada.
¿Se nela está minha alma transformada,
Que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si sòmente pode descansar,
Pois consigo tal alma está liada.
Mas esta linda e pura semidéia,
Que, como o acidente em seu sujeito,
Assim com a alma minha se conforma,
Está no pensamento como idéia;
[E] o vivo e puro amor de que sou feito,
Como a matéria simples busca a forma.

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.
Contìnuamente vemos novidades,
Diferentes em tudo da esperança;
Do mal ficam as mágoas na lembrança,
E do bem, se algum houve, as saüdades.
O tempo cobre o chão de verde manto,
Que já coberto foi de neve fria,
E em mim converte em chôro o doce canto.
E, afora êste mudar-se cada dia,
Outra mudança faz de mor espanto,
Que não se muda já como soía.



Piranesi-- Caceri series, 1745,
etching, The Art of man- Eric Newton.



Rowlandson-- Soirée at the Royal Academy,(sec, XVIII)
Drawing British Museum, The Arts of man - Eric Newton.

Do periodo Barroco e de sua "duração"dentro da cultura artistica ocidental.

Costuma-se dizer que a teoria ótica do século XVII imagina a luz não como *"propriedade passiva"* e sim como uma força ativa, que se desloca em raios, de superfícies luminosas, em direção à inteligência organizada do olho.

Preferimos enfocar o assunto, também, sob o ângulo da noção de equilíbrio. A noção de equilíbrio clássico baseava-se em uma idéia de harmonia estática, como vimos. Acreditava-se que, realmente, existia um "centro". E, a partir daí, o mesmo número de *"massa"* deveria ocupar cada um dos lados do "mundo", do quadro, ou da escultura. Retomando: chegava-se a noção de soma e tudo se fechava, anunciando a máquina cartesina ... O Barroco quebra esta idéia e tende a modelar, e sob diversos aspectos, o *"equilíbrio distribuído"*. O artista marca um ponto abstrato, para além do quadro, ou mesmo em um espaço vazio, dentro do quadro e para lá faz convergir todos os elementos. É a experimentação do de cima para baixo, que estava faltando. E, se há o de baixo para cima, o receptor pode reinverter o caminho e descer em *"zoom"*. Pode-se perceber que o Barroco tende a criar a movimentação do tipo zen. No pano de fundo, já se conhece o à frente, o atrás, o à direita e o à esquerda...

E, por este motivo, dentre as diversas origens do Barroco e definições, preferimos aquela de "pérola arredondada":

1. *Vecchie e nuove concezioni del barocco.* L'arte del Seicento, o almeno una parte considerevole di essa, fu barocca. Ma che dire dell'estetica di questo periodo? La risposta che si può dare alla domanda dipende dalla concezione che si ha del termine «barocco». Il termine è ambiguo e per di piú il suo significato è stato sempre oscillante sin da quando fu coniato.

A) Il secolo che ha visto fiorire il barocco è stato anche quello in cui si è incominciato a usare il termine stesso[1]. Non è chiaro se esso derivi dal nome spagnolo di una perla dalla forma irregolare, dal nome latino di un sillogismo imperfetto o da un'espressione italiana che significa «imbroglio». Comunque sia, le connotazioni che il termine «barocco» ebbe all'inizio erano abbastanza diverse da quella attuale. All'origine esso stava a indicare opere d'arte non comuni al punto da essere bizzarre. Aveva quindi un significato affine a «grottesco», non denotava uno stile ma piuttosto una deviazione da uno stile, un'eccentricità del gusto o della foggia. Lo scrittore tedesco del Settecento, Möser, equipara *le goût baroque* al *Geschmack des Schiefen* [gusto del contorto].

B) «Barocco» non diventa il nome di uno stile particolare fino alla metà del XIX secolo, quando Burckhardt e Lübke dividono quella che fino ad allora era stata conosciuta come «arte moderna» in Rinascimento e barocco. Il termine divenne cosí il nome di un periodo artistico, come pure dello stile caratteristico di tale periodo. Nell'accezione datagli da Burckhardt e da Lübke esso aveva comunque una sfumatura negativa, giacché essi, come già il Cicognara prima di loro, consideravano quel periodo come contraddistinto da una «decadenza delle arti», in contrasto con il periodo rinascimentale che l'aveva preceduto.

C) Questa concezione del termine «barocco» rimase in uso per mezzo secolo. Il primo studioso a parlare in difesa del barocco fu lo storico austriaco Ilg, il quale tuttavia per rispetto a quello che era il modo di vedere prevalentemente diffuso tra i suoi contemporanei, preferí scrivere sotto uno pseudonimo. Poco tempo dopo la situazione mutava radicalmente. I vasti studi sul barocco di C. Gurlitt, pubblicati verso la fine dell'Ottocento, contengono una valutazione positiva di questo stile. Tuttavia l'elemento decisivo che liberò il termine «barocco» dalle sue connotazioni negative furono le opere di Wölfflin, uscite tra il 1886 e il 1915. Il barocco non vi è piú visto come un fenomeno eccentrico (come nel 1650 o nel 1750), o decadente (come nel 1850), ma piuttosto come uno stile particolare che raggiunse il suo apice nel Seicento. E analogamente l'estetica barocca è la teoria dell'arte emersa in quel secolo e corrispondente a quello stile.

Inizialmente quindi «barocco» significava soltanto un tipo di decorazione bizzarro e irregolare. Il termine venne poi applicato all'architettura che fa uso di forme diverse da quelle classiche, come le colonne ritorte e le volute spezzate. In seguito venne poi esteso anche alle arti della rappresentazione. Il Burckhardt considera barocche le composizioni in diagonale e le figure in «contra posto», cosí come le colonne ritorte e le volute spezzate. Parimenti vengono incluse nel barocco, direttamente o per analogia, la letteratura del Seicento con la sua profusione di epiteti ornamentali, i suoi panegirici e la sua retorica fiorita, come pure l'opera lirica del periodo. A volte poi il barocco viene inteso in senso piú ampio e comprende allora non soltanto alcuni settori dell'arte ma tutta l'arte e la cultura del Seicento. E addirittura si è giunti a usare il termine «barocco» come termine generale comune a ogni tipo di cultura e a ogni periodo che presentino tendenze simili a quelle del XVII secolo. Di conseguenza andando in cerca dell'estetica barocca del XVII secolo si devono prendere in considerazione le idee che corrispondono non solo all'arte del periodo ma anche all'arte «barocca» di qualsiasi altro periodo.

("W. Tartakiewick- Storia dell'Art; vol. terzo, pag. 414, 415 e 416, Piccola Biblioteca Einaudi").

E se os anjos, que romperam até então o espaço medieval, desciam do céu, do alto, da esquerda para a direita, os anjos barrocos descerão de algum lugar bem mais perto, como se fossem pássaros e da direita para a esquerda... Algumas criações de El Grecco, ainda no quinhentismo, já apontam esta superposição e circularidade de planos, de cores...



. *El Greco (1545-1614). Agony in the Garden. c. 1580. Oil. National Gallery, London*

E, se falamos em espaço zen, em "vazio experiencial", é porque os procedimentos barrocos, ao quebrarem a rigidez da articulação do espaço exterior, como vinha sendo representado até então, o faz provocando nos receptores o "susto"das rupturas. Neste momento, cada receptor integra ao espaço percebido e assim modulado o seu própio espaço interior. É possível perceber que, dentro de si mesmo, qualidades potenciais de sentimentos podem realizar arquiteturas labirínticas, estranhas e imprevisíveis... Os procedimentos barrocos estão realizando, antecipadamente, o desejo integrativo de Claude Monet.



Jacopo Tintoretto-- Moisés fazendo brotar água da rocha, (1575/77), 5.53x5.25m- Escola de S. Roque, Veneza, Os Grandes Artistas- Renascimento, v. III.



J. Tintoreto-- Carregando o corpo de S. Marcos Academia de Veneza, Os Grandes Artistas- Renascimento, v. III.



A Última Ceia, -1592/94- TINTORETO (1518/19-1594) ÓLEO SOBRE TELA: 365 X 568 cm SAN GIORGIO MAGGIORE, VENEZA

Jacopo Tintoretto-- São Jorge e o dragão (1560), 1.57x1m- Galeria Nacional, Londres. Os Grandes Artistas- Renascimento, v. III.







Museu do Louvre, Paris (Giraudon)

J. Tintoreto-- Paraíso Museu do Louvre, Paris Os Grandes Artistas- Renascimento, v. III.

Lorenzo Lotto--The annunciation-(1527) The illustrated cat-- Tom Howard in animals in Art

BACANAL, c. 1520-
TIZIANO (1487/88-1576)
ÓLEO SOBRE TELA, 175 x 193 cm
MUSEU DO PRADO, MADRID





Ticiano-- Noli me tangere (1508)
109,2x90,8cm, Galeria Nacional. Londres-
Os Grandes Artistas- Renascimento. v. II



Rembrandt van Ryjn-- A ddescida da cruz
(1653), tela, 143x111cm, Galeria Nacional
de Washington.



Rembrandt van Ryjn-- Adoração dos pastores
tela arredondada na parte superior: 97x61,5cm
Pinacoteca de Munique.





1. Rembrandt van Ryjn-- Retrato de sua irmã, 50x60cm. Pinacoteca de Brera .

2. Rembrandt van Ryjn-- A ceia de Emaus (1648) pamel; 68x65cm. Enciclopedia dos Museus- Louvre.

3. Rembrandt van Ryjn-- Descimento de Cristo da cruz, 1633, tela arredondada na parte superior; tamanho real, sem adições, 89x64,8cm. Encoclopedia dos Museus- Pinacoteca de Munique.

4. Rembrandt van Ryjn-- Sepultamento, (1636, 39) tela arredondada na parte superior; 92,5x68,5cm Enciclopedia dos Museus- Pinacoteca de Munique.

5 Rembrandt van Ryjn-- Ressurreição, (1636 39) Transferido de tela para madira, com a parte superior arredondada; 92x66,5cm. Enciclopadeia dos Museus- Pinacoteca de Munique.







cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 unesp 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39



P. Rubens- Alegoria sobre as Bençãos da Paz.



P. Rubens-- A descida da cruz, (1611/14)
Painel central; 4.19x3.2m, Catredal de Antuerpia
Os Grandes Artistas- Barroco e Rococó v. II.



Peter Rubens-- Queda dos condenados
óleo sobre madeira. 287,5x225cm.
Enciclopedia dos Museus- Pinacoteca de Munique.



P. Rubens-- São Jorge e o Dragão
(1606 10), Museu do Prado, Madri.

P. Rubens -- A Festa de Vênus , (1630 40)
2.17x3.50m- Museu de História da Arte.
Viena, Oa Grandes Artistas- Barroco e
Rococó. v. II.



Peter Rubens-- A Quermesse, 149x261cm, Museu do Louvre.

O "Barroco" não pode ser considerado apenas um período, apenas um momento da história das artes. Trata-se de uma espécie de laboratório de procedimentos, em busca de rupturas no grande percepto, até então dominador: "o mundo da predicação". A queda deste código, começa, e não tão sútilmente, a acontecer.

Os artistas plásticos passam a dispensar o "logos", a percepção das linguagens, como veiculadoras de idéias e de conceitos. A experimentação do flutuar-se dentro de espaços vazios deve ser feita através das qualidades de formas, de traços, de texturas, de jogos cromáticos e de sonoridades.

A idéia do Ser, responsável pela visão do universo como reflexo, como simulacro, que deve ser categorizado a partir do semântico, a partir da noção de sujeitos, que implicam predicados, enfim, um universo baseado em categorias do ser, começa a ser rarefeita. O universo pode ser corajosamente visualizado, a partir de categorias objetivas. E tudo é um caminho para isto, o "barroco" é um caminhar. Não existe mais a lógica dos contrários, o claro e escuro, o "verdadeiro e o "falso", mas o clarescuro cromatizável. O terceiro excluído, ligado à lógica do verbal começa, agora, a ser incluído. Estamos adentrando o mundo do poético, própriamente dito .

É a primeira vez que, e ainda que seja apenas dentro da percepção dos artistas, o irreversível está sendo aceito. Cada fisionomia do universo, em movimento tridimensional, não voltará jamais. O tema do efêmero não aparece dissociado do seu modo de demonstração . As fisionomias efêmeras integram, em um único movimento, a percepção humana e aquilo que é percebido. São momentos da vivência do "primeiro", como diria Charles S. Peirce.

Embora as criações ainda apresentem títulos verbais, o rompimento e a movimentação das panorâmicas clássicas acabam transformando estas obras em metalinguagens dos procedimentos anteriores, como se vê claramente nas criações de um Rubens, por exemplo . E o que podemos dizer,

com clareza, é que se inicia aqui a experimentação de um espaço "holográfico". Adentramos as tranças, os trançados, os laços, os labirintos e antecipamos, perceptivamente, o mundo dos fractais.

E é só agora, no século XX, quando a percepção de que o "não equilibrio" existe sempre, de que tem condições, em si mesmo, de se auto regular e de que só ele garante o andamento das energias da matéria, que é possível se assumir a afirmação de Prigogine de que o" artista inscreve o não equilibrio na matéria".

É por este motivo, também que Omar Calabrese, em "A Idade Neo Barroca", esclarece que, para ser entendida, a arte de hoje, é preciso retomar as criações barrocas, como metodologias descritivas, capazes de apreêde-la .(Voltaremos a isto).

Entre os artistas plásticos barrocos, alguns encontraram soluções próprias, específicas, que os mantém dentro da História das Artes, como verdadeiros "inventores".

Na Espanha, aparece Velázquez a intensificar as concavidades circulares, incitando os receptores a adentrarem em espécies de abismos em miniaturas...

E, ainda, Caravaggio, que recolhe em suas telas todas as tendências cênicas da arte da Espanha. O artista se fixa em situações narrativas conhecidas: a história do texto cristão e intensifica os aspectos figurativos, inclusive dos violentos contrastes das cores. Mas, o efeito procurado é o da percepção das variedades dos posicionamentos das figuras, nos espaços vazios. Realiza um verdadeiro teatro dos procedimentos barrocos, verdadeiras definições "ostensivas"dessa busca de penetração nas "vacuidades".

A luz em Joaquim Cardozo

Escrever de Joaquim Cardozo
só pode quem conhece
aquela luz Velásques
de onde nasceu e de que escreve

A luz que das várzeas da várzea
onde nasceu, redonda,
vem até o ex- cais de Santa Rita
que viveu : luz redonda,

luz espaço, luz que se veste,
leve como uma rede,
e clara, até quando preside
o cemitério e a sede.

João Cabral de Melo Neto



D. Velazquez - As fiandeiras
220x289cm - Museu do Prado

Michângelo M.,O Caravaggio



Caravaggio-- São Mateus- (1598)
versão rejeitada, E. H. Gombrich-
A História da Arte



Caravaggio--São Mateus (1600)
versão aceita, Igreja de S. Luigi dei
Francesi, Roma--E. H. Gombrich,
A História da Arte



Caravaggio-- Vacação de São Mateus,
(1599-1600), Os Grandes Artistas- Barroco-
Rococó, V. I, Nava Cultural.



Caravaggio-- A deposição de Cristo, (1602/04)
3x2.03m, Pinacoteca do Vaticano, Roma.



Caravaggio-- A cricificação de São Pedro,
(1600/01), 2.31x1.74m- Capela Cerasi, Santa
Maria del Popolo, Roma.

Entre os irmãos Tiepolo, GianBatista demonstra um procedimento peculiar em termos da criação do "equilibrio distribuido". Tiepolo não atua no seiscentismo, mas no seculo XVIII. E é preciso re-observar que o Barroco cria procedimentos que estão por vir. Isto porque está rompendo a construto mais radical do Ocidente como vimos. Está rompendo o universo da predicação. Permanecerá como pano de fundo das tendências do século XVIII, as tendências neo-clássicas. Impedirá sempre um retorno. Encaminhará sempre a expansão das linguagens, das artes e, com elas, a do universo.

Permanecerá como alicerce do movimento romântico, do movimento de descoberta do eu emocional.

Antecipará atitudes dos impressionistas, as de apreesão das estruturas, das "estruturas e funções", como foi dito.

Tiepolo trabalha com alegorias. Não se trata mais da alegoria platônica. O mundo deixou de ser visto como uma ordem abstrata e ascendente. As alegorias de Tiepolo não estão vinculadas às abstrações verbais.

Trata-se da alegoria como escritura, como criptografia, da alegoria, não mais conceitual apenas. Alegorias, que podem ser criadas dentro dos procedimentos específicos de códigos plásticos. Alegorias transverbais.

O sentido da alegoria em Tiepolo se aproxima das definições de alegoria, postulado por Walter Benjamin, em sua obra "Origem do drama Barroco". Mas, tentaremos ler estas escrituras, a partir do "maquinismo de significação", postulado por Peirce, em sua Semiótica.

Tiepolo enfoca situações, que já estavam elaboradas, históricamente, dentro de uma linearidade, dentro de uma "contiguidade instituída. Pertenciam, portanto, ao mundo das normas e das leis, das relações pragmáticas conhecidas, da "terceiridade".

Retira estas figurações da "contiguidade instituída", reelabora-as, figurativamente, enfatizando o assimétrico, o "equilibrio distribuído" e presentifica-as como encenações, em si mesmas, à maneira de Caravaggio. A historicidade do fato apontado perde importância. O espectador, ao presentificar a percepção dos fatos, assim isolados é levado a observar os menores índices que ligam as figuras entre si. Estabelece uma "contiguidade dada", à maneira da contiguidade do mundo fisico, indicial: "isto aponta isto, aponta isto e faz parte disto". Estamos no "segundo", no mundo dos existentes, das relações semânticas.

Em um terceiro momento, o expectador, já dentro do espaço vazio, por onde são articuladas as desgeometrias entre as figuras, começa a estabelecer relações sintáticas e pode mesmo fruir, sensorialmente, as qualidades das formas "possíveis". E estaríamos no mundo das metáforas, por um instante. Mas as metáforas não se realizam como conceitos, como idéias, pois a "contiguidade instituida" é retomada.

E não mais a anterior, a previsível, a conhecida. Agora, retoma-se uma contiguidade cultural ocidental, que ainda está por vir.

No caso, a antecipação é a do movimento romântico, a da explosão das emoções, que ligam às pessoas. E em cada fisionomia humana pode-se captar indices emocionais de ligações com as outras e o espaço vazio, ao final de uma intensa fruição, acaba-se por se transformar em lugar de potencialidades emocionais. O século XIX se profetiza aí.

Já, em nossa época, este jogo da alegoria será realmente concretizado como jogo de escrituras, própriamente ditas, em muitas das manifestações, denominadas de Pós- Modernas, como veremos.

E é preciso observar, também, que esta capacidade de jogar potencialidades emocionais para dentro dos espaços vazios, demonstrando dentro deles aquilo que o ser humano poderá sentir, logo mais, em meados do século XIX, caracterizará, também, muitas das criações de Goya e de Ingres.

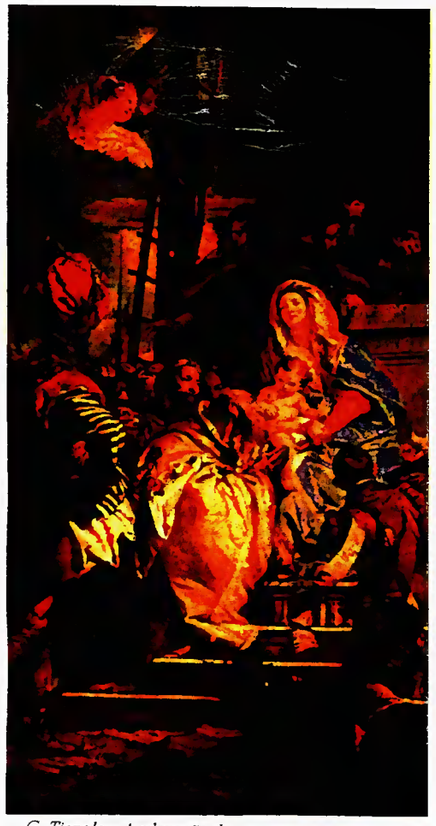
E, no Impressionismo, Degas, na tentativa da descrição dos costumes, algumas vezes, também, indiciará emoções de troca entre as personagens representadas.



GianBatista Tiepolo-- The martyrdom of St. Johan Bergamo, 1733, oil, The Arts of man- Eric Newton.



G. Tiepolo-- Imaculada Conceição, (1767/69)
tela; 279,5x152cm, Enciclopedia dos Museus,
Prado, Madri.



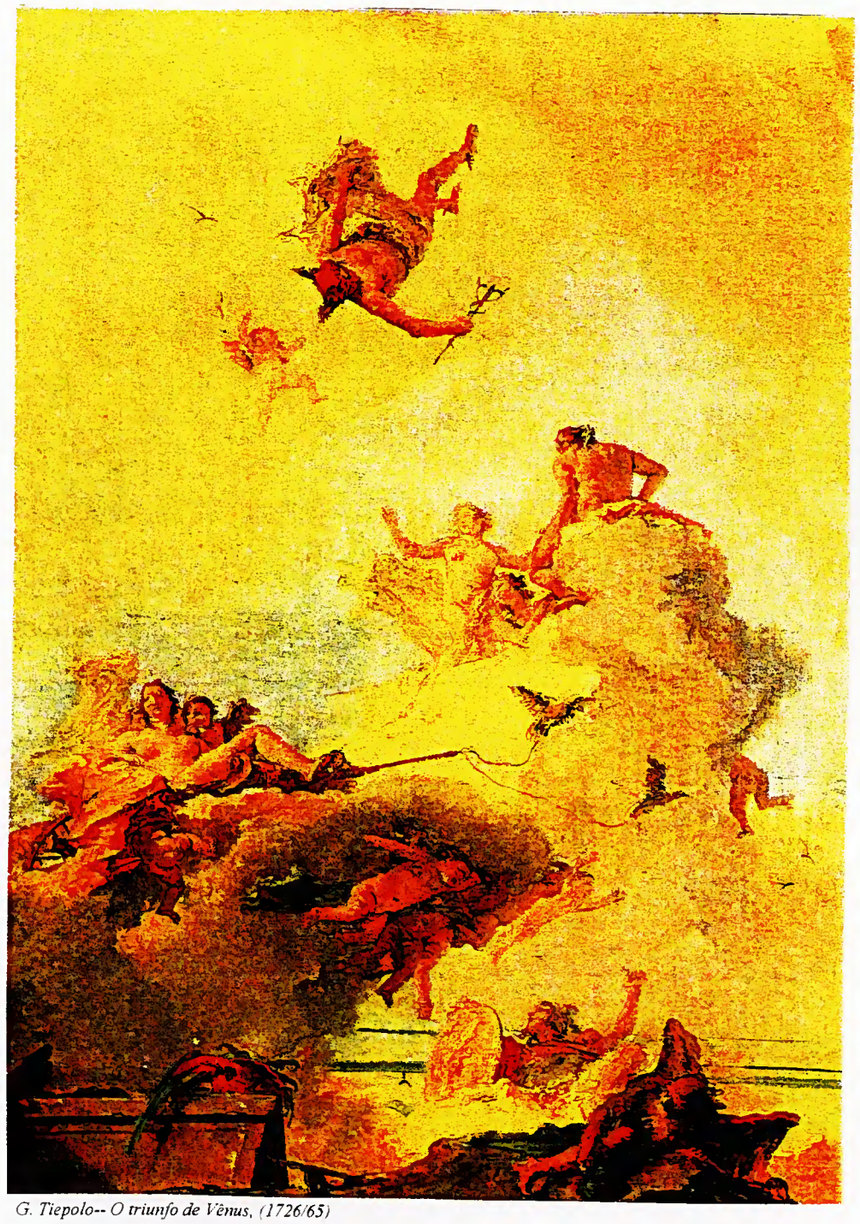
G. Tiepolo-- A adoração dos magos
4.06x2.10m- Pinakothek- Munique
O s Grandes Artistas- Barroco e Rococó



G. Tiepolo-- O martirio de Santa Ágata, 1745/50
1.83x1.30m- Staaliche Museen, Berlim Ocidental,
Os Garandes Artistas- Barroco e Rococó, v. II.



GianBattista Tiepolo-- Apoteóse da Espanha (1764-detalhe) , 6.09x4,57cm - Palácio Real, Madri



G. Tiepolo-- O triunfo de Vênus, (1726/65) tela: 84x61,5cm, Enciclopedia dos Museus, Prado. Madri.

(...) "com seu conceito profano de símbolo, o classicismo desenvolve sua contrapartida especulativa, a do alegórico. Uma verdadeira teoria da alegoria não surgiu nessa época, nem, havia surgido antes. Mas é legítimo descrever o novo conceito do alegórico como <u>especulativo</u> , porque na verdade ele se destinava a oferecer o fundo escuro contra o qual o mundo simbólico pudesse realçar-se."(...)

(Walter Benjamin - Origem do Drama Barroco, Tradução, Apresentação e Notas: Sergio Paulo Rouanet, Brasiliense, páginas 182, 183.)

(...) "Em Creuzer a "diferença entre a representação simbólica e a alegoria" é assim explicitada:"Esta última significa apenas um conceito geral ou uma idéia, que dela permanece distinta; a primeira "é a idéia em sua forma sensível, corpórea. No caso da alegoria, há um processo de substituição... No caso do símbolo, o conceito baixa no mundo físico, e pode ser visto, na imagem, em si mesmo, e de forma imediata". Mas aqui Creuzer volta à sua concepção original". A distinção entre os dois modos deve ser procurada no caráter momentâneo, que não existe na alegoria... ali (no símbolo) existe uma totalidade momentânea; aqui <u>existe uma progressão, numa seqüencia de momentos</u>. Daí porque a alegoria, mas não o símbolo compreende em si mesmo o mito... cuja essência se exprime mais perfeitamente na progressão do poema épico".(...)

(Walter Benjamin-- Origem do Drama Barroco, Editora Brasiliense, 1984, páginas,186,187).













Francisco de Goya y Lucientes-- O Dois de Maio de 1808 | *óleo sobre tela;267x344cm. Enciclopédia dos Museus--Prado,Madri*

Francisco de Goya--Captura de Margato por Pedro de Zaldivia, 29,2x38,5cm, Instituto de Arte de Chicago



Goya-- A tourada, 1827, 73,6x109,8cm- Galeria Nacional, Washington.



Francisco de Goya y Lucientes-- Saturno devorando um de seus filhos, óleo sobre gêsso, Transferido para tela; 146x82,5cm, Enciclopedia dos Museus, Prado.





Francisco de Goya-- O sono da razão cria monstros água- forte (1797/98)- Os Grandes Artistas- N. Cult.



Ingres-- O banho Turco

Vermeer demonstra, em seu trabalho, uma luta entre a função de demiurgo, de alquímico criador das cores dentro de um atelier e a percepção do irreversível e da assimétrica insistência dos raios do sol, lá de fora. De um lado, a obsedante tentativa de demonstração do poder do artista, distanciando-se do referente, que aparece em muitos de seus quadros. De outro, a indicial constatação de que o mundo exterior faz a demonstração constante de que o equilíbrio está em distribuição. Há o momento, em que esse paradoxo se resolve. A assimetria da luz domina a ação do artista e o seu receptor é levado a dançar neste jogo agente e luminoso. E, pensamos em a "**Mulher e o colar de pérolas**". Na aparência, um sutil procedimento barroco, mas, na fruição concreta, um procedimento intenso, capaz de mostrar os processos de rupturas caracteristicos deste movimento artístico.



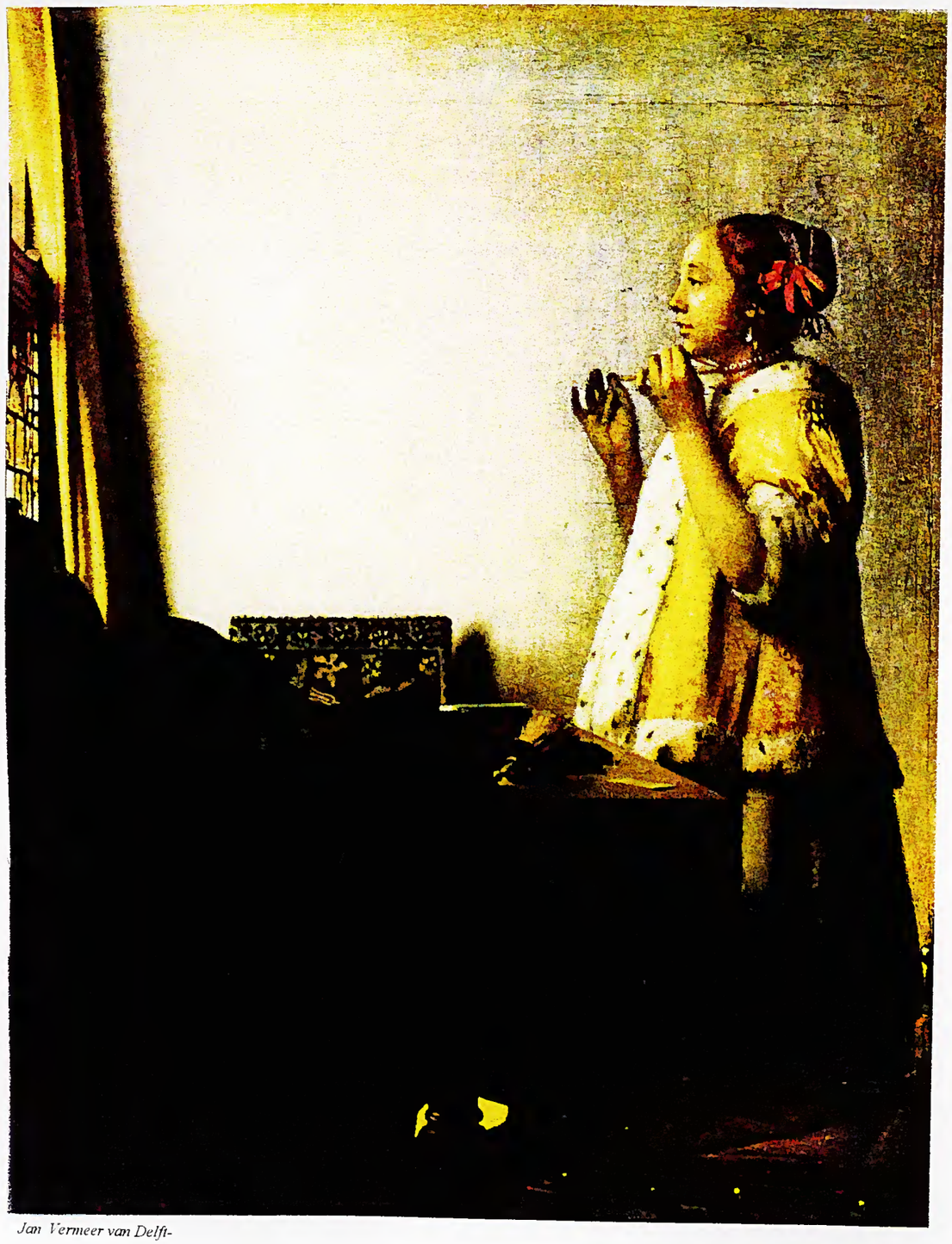
Johannes Vermeer-- Mulher lendo uma carta

46,5x39cm, Museu do Est. Amsterdã

Jonhnnes Vermeer-- A cozinheira

45,5x41cm, Museu do Est. Amsterdã





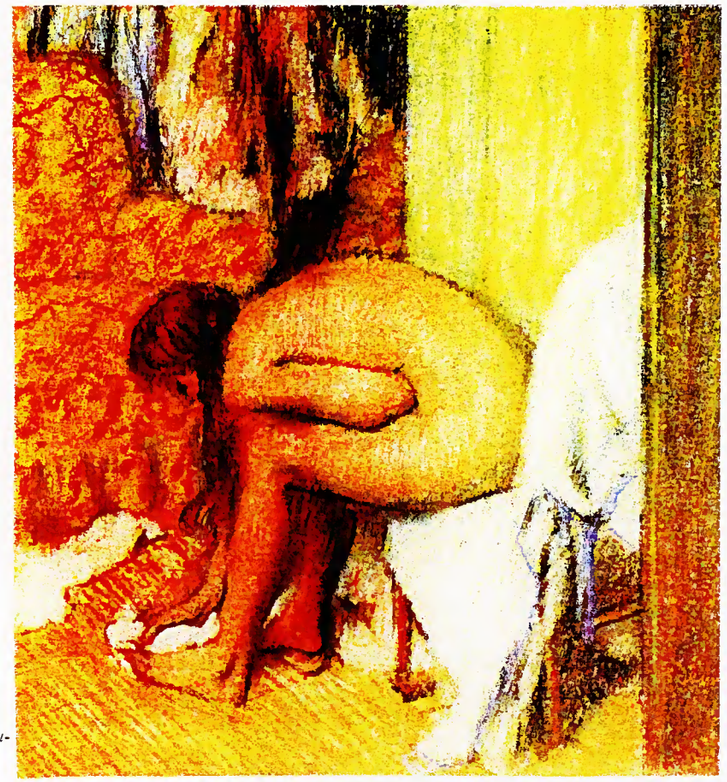
Jan Vermeer van Delft-

Jovem com colar de pérolas

55x45cm, Galeria de Pintura de Berlim



Edgar Degas-- Penteando o cabelo (1892/95), 1.14x1.46cm- Galeria Nacional de Londres- Os Grandes Artistas: Romantismo e Impressionismo- v. 111



Edgar Degas-- O Banho:Mulher enxugando os pés. Museu do Louvre, Paris.



Edgar Degas-- As engomadeiras (1884) óleo sobre tela: 76x82cm, Enciclopedia dos Museus, Louvre, Paris.

O Barroco e a poética verbal

A maioria dos criticos afirmam que a poesia barroca é o lugar da metáfora. No entanto, é preciso afirmar que a metáfora semântica simples está ligada ao mundo da coisa e de suas propriedades, está ligada à noção de um universo harmonioso e geométrico e caracterizado como reinado dos seres. E é justamente esta visão que o barroco está a romper. A metáfora, estabelecendo comparações entre qualidades de coisas, acaba por garantir esta geometria estatizante.

Sem dúvida, a linguagem verbal tem que esvaziar o seu caráter de palavra racional, o seu logos, para depois construir equilibrios, em distribuição nas páginas em branco.

Na poesia verbal aparece, mesmo, a superposição de metáforas semânticas, de modo que o receptor, caminhando na decifração de uma metáfora dentro da outra, acabará esvaziando-as de sua semântica para perceber, apenas, os moldes abstratos das montagens.

E é neste sentido que a poesia verbal consegue criar para o leitor a vivência de espaços vazios experienciais, que coincidem com os vazios de cada leitor, com as possibilidades de seu repertório sintático.

A presença da mulher, que sob o prisma dos procedimentos plásticos, já aparece desmitificada (já cumprira seu papel demoníaco de provocadora de rupturas, no Renascimento), na poesia verbal ainda cumpre seu papel de provocadora de superposições de metáforas. Ou, então, aparece como propulsora de qualidades de formas, homólogas com outras formas assimétricas do referente.

Para percebermos este jogo metafórico, basta olharmos e lermos, em voz alta, poemas dos principais poetas barrocos. Há que fruí-los, vagarosa e atentamente...

Entre eles: Quevedo, Gongora e Gregório de Matos, lírico: um brasileiro, que esteve bem dentro desta busca de grafismos barrocos...

unesp

É a vaidade, Fábio, nesta vida,
rosa, que da manhã lisonjeada,
púrpuras mil, com ambição dourada,
airosa rompe, arrasta presumida.

É planta, que de abril favorecida,
por mares de soberba desatada,
florida galeota empavesada,
sulca ufana, navega destemida.

É nau enfim, que em breve ligeireza,
com presunção de Fênix generosa,
galhardias apresta, alentos presa:

mas ser planta, ser rosa, nau vistosa
de que importa, se a guarda sem defesa
penha a nau, ferro a planta, tarde a rosa?

Gregório de Mattos

Es hielo abrasador, es fuego helado,
es herida, que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso muy cansado.

Es un descuido, que nos da cuidado,
un cobarde, con nombre de valiente,
un andar solitario entre la gente,
un amar solamente ser amado.

Es una libertad encarcelada,
que dura hasta el postrero parasismo,
enfermedad, que crece si es curada.

Éste es el niño Amor, éste es tu abismo:
mirad cual amistad tendrá con nada,
el que en todo es contrario de sí mismo.

Quevedo

¡Fue sueño ayer, mañana será tierra;
poco antes nada y poco después humo,
y destino ambiciones, y presumo
apenas punto al cerco que me cierra!

Breve combate de importuna guerra,
en mi defensa soy peligro sumo,
y mientras con mis armas me consumo,
menos me hospeda el cuerpo que me entierra.

Ya no es ayer; mañana no ha llegado,
hoy pasa, y es, y fue con movimiento,
que a la muerte me lleva despeñado;

azadas son la hora y el momento,
que a jornal de mi pena y mi cuidado,
cavan en mi vivir mi monumento.

Gongora

Aquêle não sei quê, que, Inês, te assiste
no gentil corpo, e na graciosa face,
não sei donde te nasce, ou não te nasce,
não sei onde consiste, ou não consiste.

Não sei o quando ou como arder me viste,
por que Fênix de amor me eternizasse:
não sei como renasce ou não renasce,
não sei como persiste ou não persiste.

Não sei como me vai, ou como ando,
não sei o que me dói, ou por que parte,
não sei se vou vivendo, ou acabando.

Como logo meu mal hei de contar-te,
se, de quanto a minha alma está penando,
eu mesmo, que o padeço, não sei parte?!

Gregório de Mattos

Torcido, desigual, blando y sonoro
te resbalas secreto entre las flores,
hurtando la corriente a los calores,
cano en la espuma y rubio con el oro.

En cristales dispersas tu tesoro,
líquido plectro a rústicos amores;
y, templando por cuerdas ruiseñores,
te ríes de crecer con lo que lloro.

De vidrio en las lisonjas divertido,
gozoso vas al monte; y, despeñado,
espumoso encaneces con gemido.

No de otro modo el corazón cuitado,
a la prisión, al llanto se ha venido
alegre, inadvertido y confiado.

Quevedo

Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido al sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;
mientras a cada labio, por cogello,[1]
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello;
goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,
no sólo en plata o viola[2] trocada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Gongora

Ardor em firme Coração nascido;
pranto por belos olhos derramado;
incêndio em mares de água disfarçado;
rio de neve em fogo convertido:

tu, que em um peito abrasas escondido;
tu, que em um rosto corres desatado;
quando fogo, em cristais aprisionado;
quando cristal, em chamas derretido.

Se és fogo, como passas brandamente,
se és neve, como queimas com porfia?
Mas ai, que andou Amor em ti prudente!

Pois para temperar a tirania,
como quis que aqui fôsse a neve ardente,
permitiu parecesse a chama fria.

Gregório de Mattos

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria, en donde ardía;
nadar sabe mi alma la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

Quevedo

Ayer naciste, y morirás mañana,
Para tan breve ser ¿quién te dio vida?
¡Para vivir tan poco estás lucida,
Y para no ser nada estás lozana!
Si te engañó tu hermosura vana,
Bien presto la verás desvanecida,
Porque en esa hermosura está escondida
La ocasión de morir muerte temprana.
Cuando te corte la robusta mano,
Ley de la agricultura permitida,
Grosero aliento acabará tu suerte.
No salgas, que te aguarda algún tirano;
Dilata tu nacer para tu vida;
Que anticipas tu ser para tu muerte.

Gongora



Umas das características da Estética Barroca, que podemos agora denominar de Estética do Movimento, é a retratação do referente, a partir da fixação de miniaturas, através das quais as feições assimétrias do equilíbrio, em distribuição, podem melhor ser observadas. Na pintura holandesa, aparecem os já conhecidos arranjos florais. Estas miniaturas barrocas apresentam um carater didático, metalinguistico, pois se pretende ensinar o receptor a se descondicionar de construtos geométricos e a perceber que as qualidades de sensações provocadas pela natureza, assim como as qualidades de sentimentos dos seres humanos, organizam seus encontros, em função do Acaso, como já viemos esclarecendo.

Na poesia verbal, sente-se saudades da expressão condensada destes encontros, saudades daquilo que está acontecendo, no Oriente, neste momento, através de haicais, principalmente, dos haicais do poeta Bashô. Desprovido desta riqueza condensada, os poetas barrocos voltam seus olhares para os poemas pequenos, para os epigramas. É o momento em que muito se traduz dos poemas latinos, de Catulo e Marcial O próprio Quevedo traduziu todos os epigramas de Marcial.

E, dentro das miniaturas plásticas, recupera-se as plantas e os animais, observados por Leonardo Da Vinci, Dürer, e diagramados, alegóricamente, por Bosch.

A um passarinho cantando

Contente, alegre ufano Passarinho
que enchendo o bosque todo de harmonia,
me está dizendo a tua melodia,
que é maior tua voz, que o teu biquinho:

como da pequenez desse corpinho
sai tão grande tropel de vozeiras?
Como cantas, se és flor de Alexandria?
Como cheiras, se és pássaro de arminho?

Simples cantas, incauto garganteias,
sem ver que estás chamando ao homicida,
que te segue por passos de garganta.

Não cantes mais, que a morte lisonjeias,
esconde a voz, esconderás a vida,
que em ti não se vê mais que a voz que canta.

Gregório de Mattos



Jan van Huysun-- Flores e Frutas

81x61cm, Museu do Est. Amsterdã.



Jan Brueghel-- A Arca de Noé

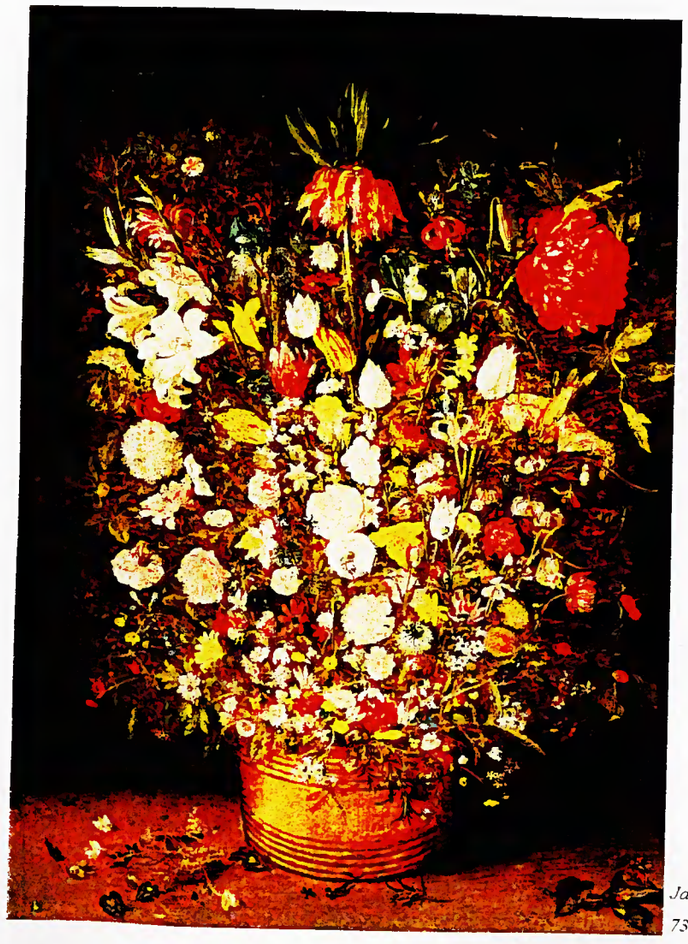
61x90,2cm, Museu de Belas Artes de Budapeste.

Na bela Anarda ũa rosa,
brilhando desvanecida,
padeceu por atrevida
menoscabos de fermosa:
porém não, que vergonhosa
com mais bela galhardia
do que era dantes, se via;
pois quando se envergonhava,
mais vermelha se jactava,
mais fermosa se corria.

Quando a púrpura fermosa
dêsse cravo, Anarda bela,
em teu céu se jacta estrêla,
senão luzente, olorosa;
equivoca-se lustrosa,
(por não receber o agravo
de ser nessa bôca escravo)
pois é, quando o cravo a toca
o cravo, cravo da bôca,
a bôca, bôca de cravo.

Manoel Botelho de Oliveira

(poeta barroco brasileiro)



Jan Brueghel-- Jarra de Flores e inseto

73x59cm. Museu de Estocolmo.



Jan Brueghel, O Velho-- Ramo de flores

24.5x19cm-- Museu do Estado Amsterdã



PAULUS POTTER
Enkhuizen 1625 — Amsterdam 1654
Cavalos em um Campo
Óleo sôbre: 23,5 × 30 cm.



Alexandre-François Desportes--A cat attacking dead game.

The ilustrated cat--Tom Howard in animals in Art.

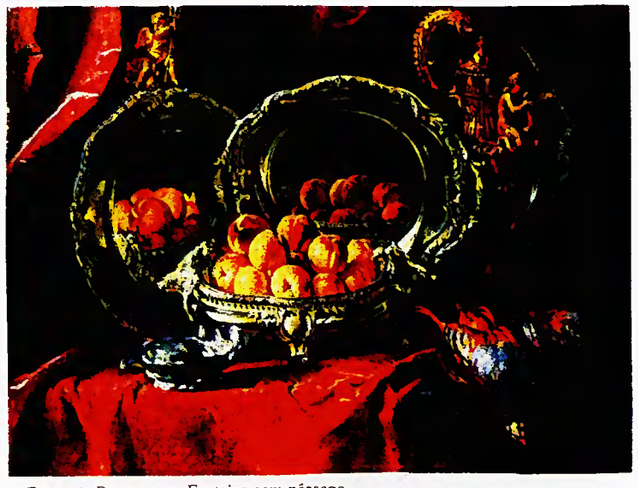


Jan Jansz van Velde-- Natureza Morta

64x59cm, Museu do Est. Amsterdã.



BAUGIN
Documentado cêrca de 1630
Natureza Morta e Bicentos
52 × 40 cm.



François Desportes-- Fruteira com pêssego,

91x118cm. Museu Nacional de Estocolmo.

Haicais japoneses

UMÊ NO HANÁ
AKAI WA AKAI WÁ
AKAI HANÁ

cereja em flor
vermelha vermelha vermelha
vermelha flor

Issa

TOMBO TÔBU
TOMBO NO UE MÔ
TOMBO TÔBU SORÁ

literalmente:

voam libélulas
também sobre as libélulas
um céu onde voam libélulas

Horyu

de Bashô:

começo da poesia
o canto dos plantadores de arroz
desta província

NÃO SIGA OS ANTIGOS. PROCURE O QUE ELES PROCURAM.

RESPEITE AS REGRAS. ENTÃO, JOGUE TODAS FORA.
PELA PRIMEIRA VEZ, VOCÊ ATINGE A LIBERDADE.

(traduções de Paulo Leminski em VIDA, Editora Sulinas).

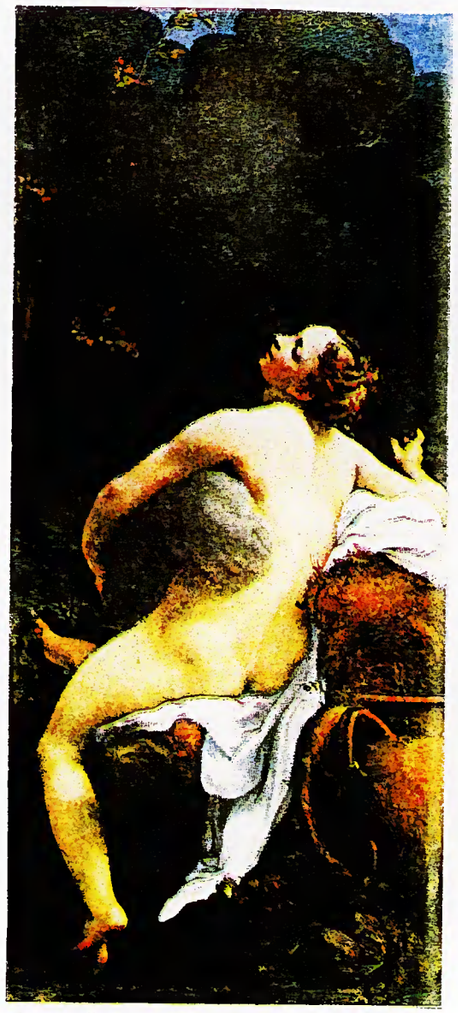
O estilo maneirista será tomado, aqui, como sinônimo de "maneira", de estilo, "afetado", porque intensificado, em seus traços fundamentais. Um modo de criação, claramente expresso a partir dos gestos, dos índices, que a denunciam, assim como as esculturas, as modelagens, nos permitem recompor os gestos, através das quais foram construídas. E, em simultâneo, a intensificação das gestualidades das figuras representadas, sejam elas seres humanos, sejam objetos, sejam manifestações na Natureza.



Antonio Allegri, Il Correggio--Ganimedes
163,5x70,5cm, Galeria de Pintura no Museu
de Arte Histórica de Viena



Guido Reni-- Batismo de Cristo
263,5x185,5cm, Galeria de Pintura
do Museu de Arte Histórica de Viena

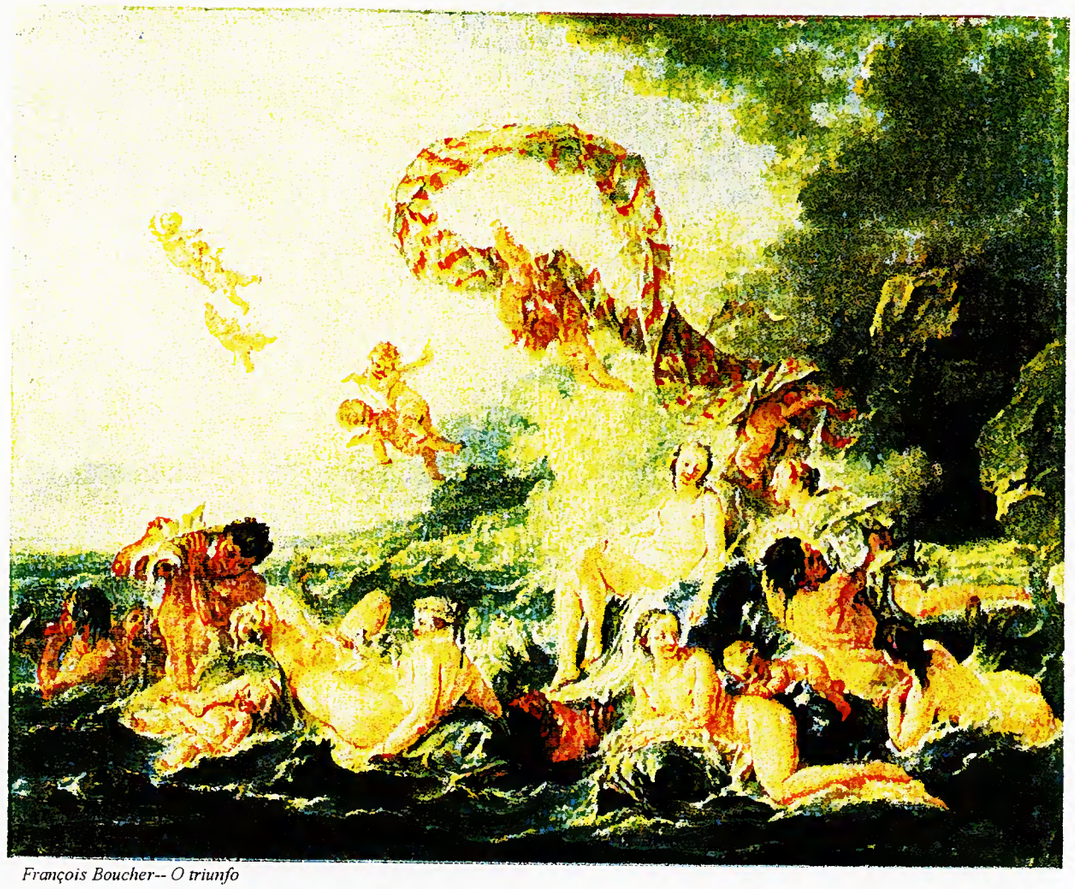


Antonio Allegri, Il Correggio-- Jupiter e Io
163,5x70,5cm, Museu de Arte Histirica de Viena

Rococó significa, aqui, "superposição de procedimentos", sejam eles qualidades de formas, sejam superposição de tintas e exageros de "índices", de detalhes. No caso, estas superposições se equivalem às superposições de metáforas, na poética verbal. A redundância tende a esvaziar as formas, enquanto indicadoras de figurações, para deixá-las se transformarem em moldes, abstratos, assimétricos, no instante da fruição. Veja-se a superposição de asas dos anjinhos barrocos, que leva o receptor a ficar apenas com as qualidades de sensação dos côncavos, dos convexos e dos gestos dos vôos...

Os anjos barrocos concretizam o desejo de voar, que é do homen e que veio sendo representado através dos anjos. Mas, os anjos barrocos, quanto mais pesados, quanto mais condensados mais revelam as assimetrias, mais revelam formas abstratas de asas, mais revelam as possibilidades do voar, de cima para baixo, debaixo para cima, para frente, para trás, à direita e à esquerda...

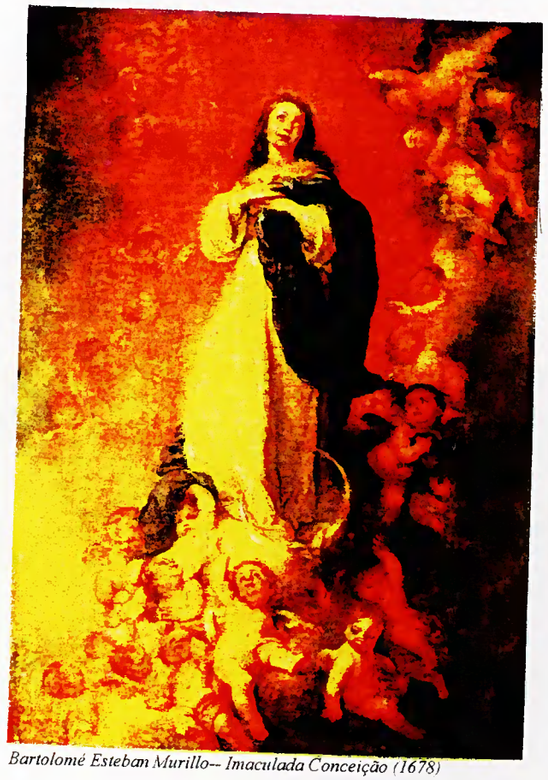
Lembremo-nos dos anjos de Fra Angélico, ao final da Idade Média, das "asas fantasiosas", do tipo mosaico. (No caso do Barroco, as demonstrações do "equilibrio distribuido" não se limitam às telas, mas atingem esculturas e arquiteturas).



François Boucher-- O triunfo de Vênus, 130x162cm,Museu Nacional de Estocolmo



Nicolas Poussin--A Assunção da Virgem, (cerca de 1626) óleo sobre tela;134,4x98cm, Enciclopédia dos Museus- Galeria Nacional de Washington



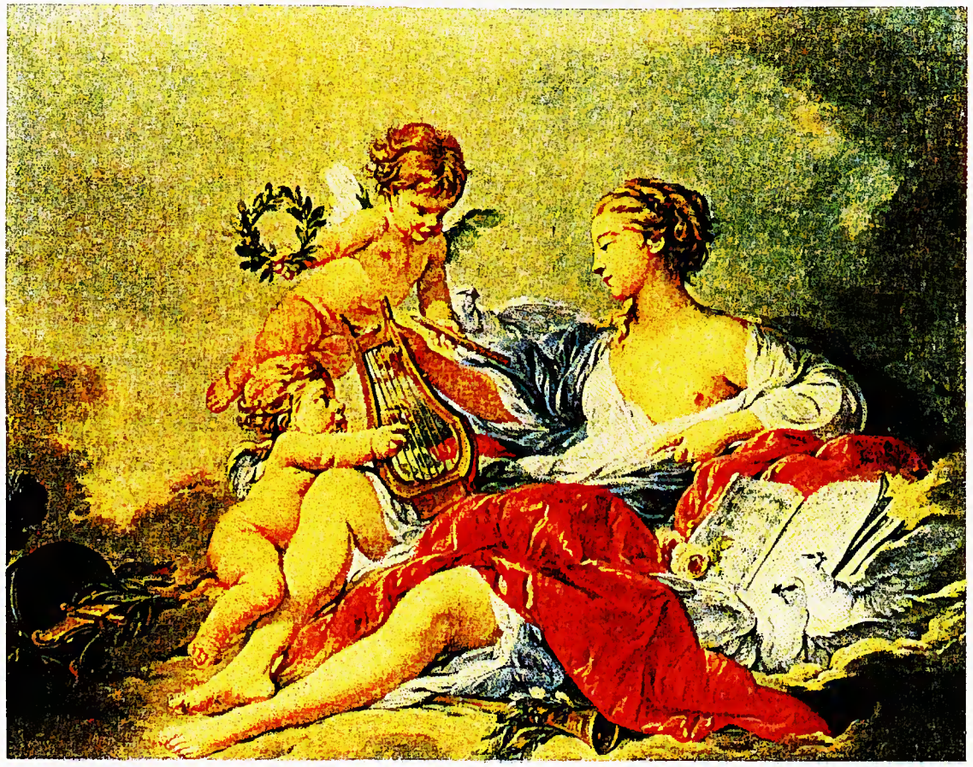
Bartolomé Esteban Murillo-- Imaculada Conceição (1678) óleo sobre tela:222x118cm. Enciclopédia dos Museus--Prado, Madri



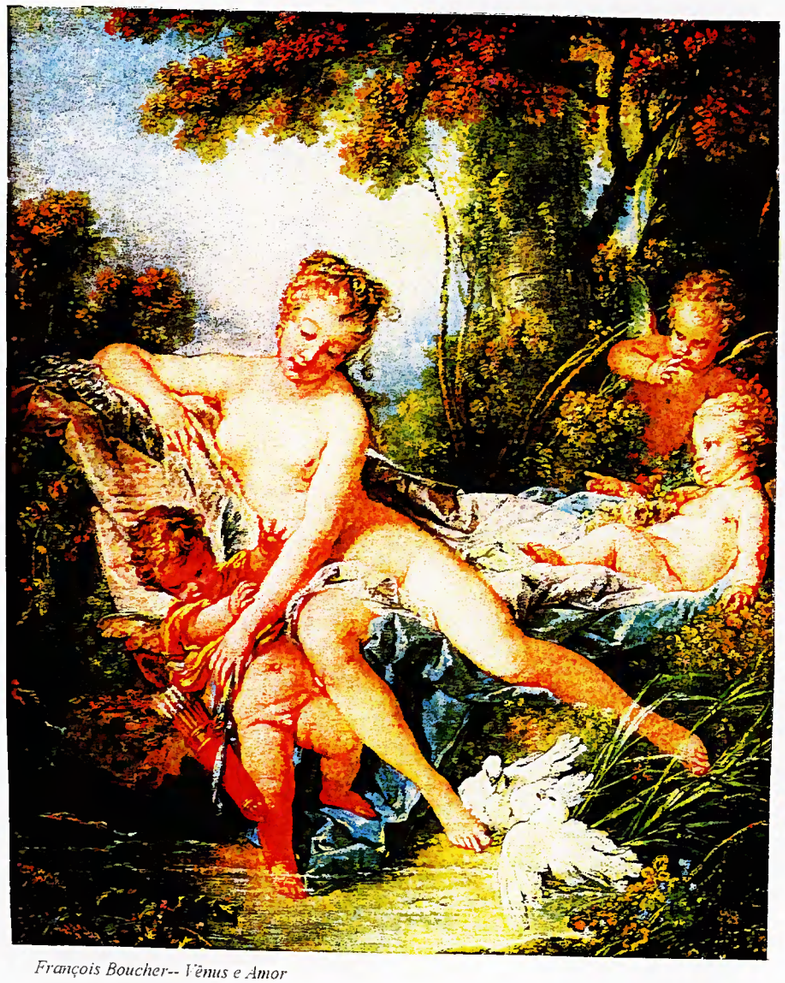
Nicolas Poussin-- Midas e Baco óleo sobre tela. 260x391cm Enciclopédia dos Museus- Pinacoteca de Munique



Nicolas Poussin--Apolo e Dafne óleo sobre tela: 98x135cm Enciclopédia dos Museus- Pinacoteca de Munique



François Boucher--Alegoria da Música, (1764)
óleo sobre tele;134,4x98cm, Enciclopédia dos
Museus-Galeria Nacional de Washington



François Boucher-- Vênus e Amor
107x85cm, Galeria Nacional de Washington

Da metáfora "alegorizada", maneirista

A tela **" Betsabé no banho",** de Francesco Haiez, elaborada já na primeira metáde do século XIX, pode ser vista como uma metáfora, que aponta a metáfora colagem: **A Vênus dormindo"** de Giorgio Barbarelli.

A mulher, durante o seiscentismo, como dissemos, não aparece mais como elemento de ruptura, aparece como elemento participante, construtor das paisagens, em equilibração. Mesmo no Rococó é bem valorizada, apenas, como elemento do referente.

Mas, no século XIX, à beira do Romantismo, Haiez a enfoca, maneiristicamente. A luz nela incide, como foco irregular, valorizando e circularizando-lhe os gestos. Estes abarcam também a gestualidade dos corpos, que a protegem. O movimento iluminado dos panos retoma a cultura grega (a mitologia), retoma a pintura românica e representa o próprio barroco. A expressão dos olhos aponta emoções, que vem de dentro e expressa o movimento romântico, que está começando a eclodir. A figura feminina não representa o espaço horizontal, não o substitui, metafóricamente, como aconteceu com a "Vênus dormindo". Ao contrário, compõe este espaço, movimenta e gesticulariza este centro, ligeiramente assimétrico.

Em princípio, poderíamos pensar em uma metáfora visual, apenas e quem sabe uma metáfora "cinematográfica", mas as relações não são apenas de comparações e analogias. O espaço de fundo aponta a paisagem barroca,enquanto a cena do banho passa a valer por si mesma, como se fosse uma miniatura. Exige do espectador uma observação atenta de todos os índices que a constrói, que a presentificam.

O espectador lê (na cena), uma verdadeira encenação: a história das artes plásticas ocidentais de até então. Retoma,através das analogias,a historicidade e percebe que estamos no momento cultural da

explosão do Romantismo. E, do Romantismo, à "condensação" do Sonho, que antecipa o Surrealismo.

Sendo assim a metáfora recupera a alegoria, no seu sentido de escritura concreta. Uma alegoria mais escritural que a de Tiepolo. Não há tantas sugestões, como no caso do artista italiano, mas concretizações: Betsabé escreve com o seu corpo e com os seus gestos e com ele preenche o espaço vazio e, neles, o artista escreve com a luz irregular, mas bem programada: uma metáfora alegorizada.



Francesco Haiez-- Betsabé no banho

77x107cm, Pinacoteca de Brera



Francesco Haiez--Betsabé no banho (detalhe)

Turner e o Romantismo

Turner

Turner representa o momento do "susto". O momento em que o pintor percebe que não é mais o demiurgo da luz. Está dentro dela, pois saiu de seu atelier. Trata-se do movimento romântico (e, no caso, do romantismo inglês). Momento, em que o homem ocidental está ensimesmado, pois deixou de ser *"abstrato"*, à maneira do classicismo e pode apreender e tentar conhecer suas emoções individuais. Turner pinta o seu próprio "susto", quando se sente dentro do côncavo da Natureza. E nos faz lembrar, inclusive, de algumas descrições de paisagens, realizadas pelo brasileiro Sousândrade, nesta mesma época. Mas, quase sempre o pintor tenta se afastar para perceber as luzes e, nelas, acaba por projetar seu eu psicológico. Cai no comportamento, característico dos poetas românticos: a projeção das emoções do eu, nas modelagens do não eu. A luz toma conta de tudo, sufoca-o, as formas se rarefazem e ficam os raios do sol e as sombras da noite, a ondularem no espaço, como se estivessem dominando, subjugando o criador-espectador e os espectadores possíveis, daí decorrentes.

Aqueles espaços vazios, por onde perpassam as emoções entre personagens, como nas alegorias de Tiepolo ou aqueles feixes de cores, que tecem os espaços, como nas criações de Van Gogh, aqui se preenchem de cromastismos luminosos. Assim, Turner já se aproxima da busca, que será realizado pelos impressionistas, a busca do movimento de "estruturas", para além e por debaixo das qualidades das formas...

Aos impressionistas caberá a coragem de aceitarem a irreversibilidade das formas. A coragem de perceberem que as coisas não existem, que elas são *"estruturas"*. Para perceberem estruturas é preciso conquistarem visões circulares e criarem procedimentos, que tragam os espectadores para dentro delas, como co-autores. E, isto, ainda que seja por instantes. Trata-se, aqui, do vazio experiencial, de que viemos falando.

Joaquim de Sousa Andrade - Sousândrade

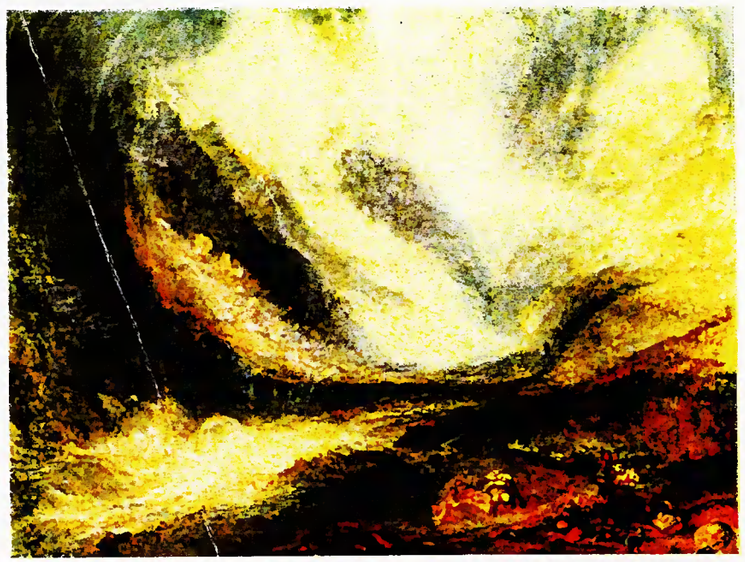
(1833-1902)

"(...) Na poesia de Sousândrade, quase sempre, o eu passa a ser diagramado, por dentro da diagramação do não eu. É como se o poeta estivesse tentando modelar um ideograma japonês. Trata-se da incipiente busca do eu-relação, que será demonstrado, dentro de Poética Brasileira, pelo poeta João Cabral... A clara percepção das paisagens depende de o leitor precisar, com clareza, o lugar, onde se posiciona o poeta. E não se trata de um lugar abstrato. É o lugar da presença do corpo, para onde convergem a energia e a movimentação dos elementos, que estão sendo visualizados:

"Oco varrendo sufocado estrondo,
A desramar o castanheiro anoso,
O basto pinheiral, a mim se lança
Com águias etéreas, com suas asas
Agitando, espertando-a langue e lassa,
Pobre de minh'alma em sono: em rijos gritos
Sinto me suspenderem, meus cabelos,
Meus braços arrancando!..."

A des-geometria do real vai ficando cada vez mais clara e os componentes da paisagem estão sempre em estado de equilibração... E já se pode ler a escritura de Sousândrade, a partir das oposições, característica dos códigos visuais: estáticos/dinâmicos, claros/escuros, equilíbrios/desequilíbros (...)".

(Dirce T. Ceribeli - Tese de Livre Docência, 2º volume, página 145).



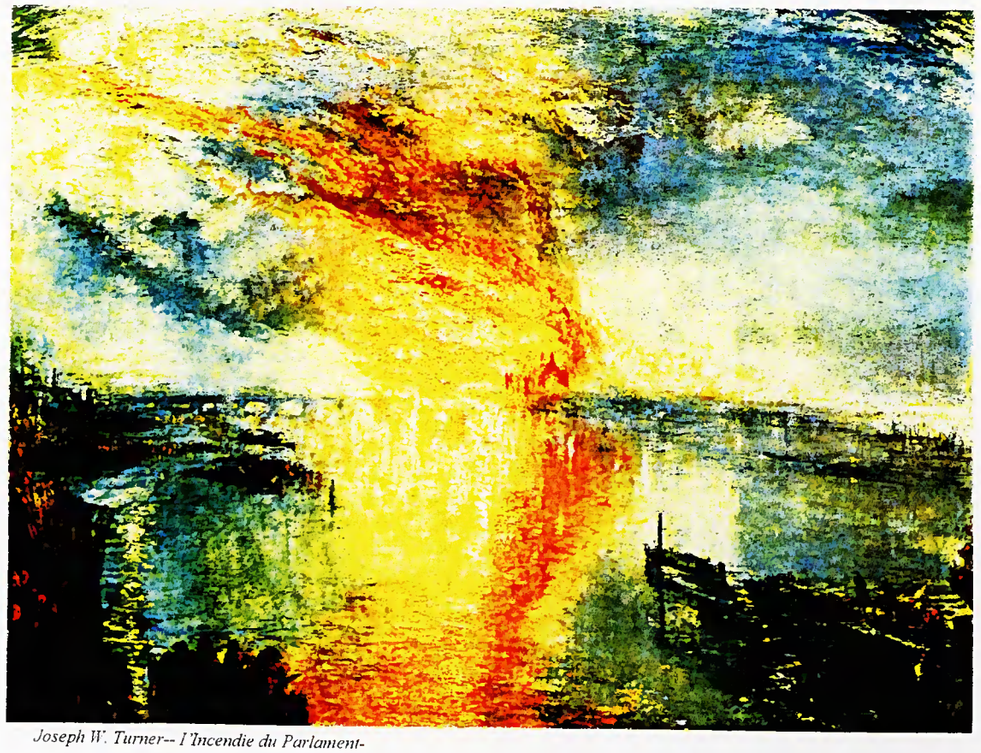
Turner-- Tempête de neige et inondation au val d'Aoeste, (1837), l'Impressionisme- Jean Clay.



J. W. Turner-- O Castelo de Norham, Amanhecer, (1835/40), Tate Galery, Londres.



Joseph W. Turner-- Cais de Calais: Chegada de uma embarcação inglesa (1803), 1.70x2.40m, Galeria Nacional de Londres.



Joseph W. Turner-- I'Incendie du Parlament- (1834-35), I 'Impressionisme- Jean Clay, Réalites- Hachette.

J. W. Turner-- O Combatente Temeraire (1838), 89x121cm- Galeria Nacional de Londres



Joseph W. Turner-- Paz : Enterro no mar (1842), 87x86cm- Tate Gallery, Londres.

Uma pausa para pensar um pouco na anti-representação, para pensar um pouco nos acontecimentos do final do século XIX.

(...)"Sócrates não é um artista, nem um filósofo, não escreve, nem ensina: apenas fala. Sentado na Ágora, na praça pública, interpela os passantes, lhes faz as perguntas mais simples, depois, tomando como tema as suas respostas, examinando-as com uma lógica motejadora convence a todos, um após outro, da ignorância é do absurdo. Inventor da ironia, a sua ironia investe contra as crenças ingênuas que conferiam forças aos antepassados, destrói os mitos, que eram o alimento de suas virtudes. Sócrates despreza a tragédia e o declara; Eurípedes não tarda a se perturbar e refreia a sua inspiração; o jovem Platão, que poderia ter superado o próprio Ésquilo, o próprio Sófocles queima seus versos e renuncia à arte. Desse modo, Sócrates realiza a mais decisiva das revoluções: desconcerta a velha humanidade instintiva e lírica, a aristocracia das cidades e, pela voz de Platão, seduzindo e descaminhando, propõe às gerações moças, a visão de mundo sobrenatural, penetrado de razão, de harmonia eterna. Sócrates substitui a inspiração heróica pelas deduções da dialética; a cicuta foi merecida." (...)

(Trecho da primeira conferência, realizada por Nietzsche, após deixar a Universidade). Nietzsche uma biografia).

COMME SI

Une insinuation
au silence

dans quelque proche
voltige

simple
enroulée avec ironie
ou
le mystère
précipité
hurlé

tourbillon d'hilarité et d'horreur

autour du gouffre
sans le joncher
ni fuir

et en berce le vierge indice

COMME SI

"Un coup de Dés"__Mallarmé

COMO SE

Uma insinuação
ao silêncio

nalgum próximo
esvoaça

simples
enrolada em ironia
ou
o mistério
precipitado
uivado

turbilhão de hilaridade e horror

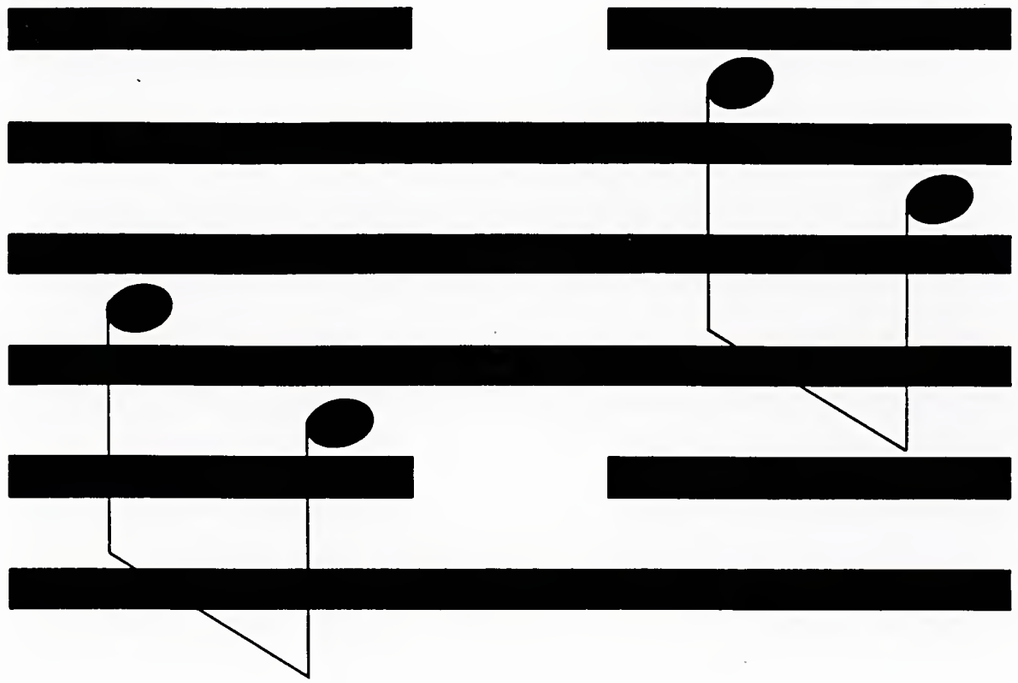
em torno ao vórtice
sem o juncar
nem fugir

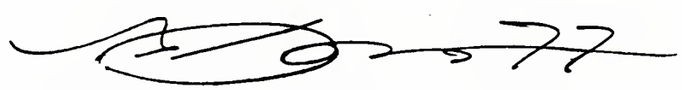
e lhe embalança o indício virgem

COMO SE

(Tradução do Poeta Haroldo de Campos__"Um lance de Dados").

Augusto de Campos





Como já foi dito, aqui, no final do século XIX, as Ciências, notadamente a matemática, decretaram a queda dos códigos simbólicos, das contiguidades instituidas pelo homem. Entre eles, e principalmente, o código verbal, que através de sua função de representação codificara, como já dissemos, o universo da predicação. Em paralelo, os poetas sempre estiveram tentando romper, adentrar e rarefazer esta contiguidade, em busca das relações analógicas subjacentes, em busca de similaridades entre sons, entre grafias, entre esquemas sintáticos, em busca de designers não lineares, não "mecânicos". E vieram em um caminhar, que vai da metáfora semântica em direção às metáforas sonoras-visuais. Apesar disso, o mundo tendia a continuar sendo o mundo dos sujeitos e seus predicados. Agora passa a ser um mundo tridimensional, um mundo das "estruturas e funções". Não se pode pensá-lo mais, como já afirmamos antes, a partir de categorias semânticas. É preciso perceber as articulações entre estruturas e funções. É preciso ver o encaixe dos movimentos, os embricamentos das formas, as sonoridades circundantes.

O mundo está passando por uma mudança "gnoseológica", como diria Max Bense. Estamos em um momento termodinâmico, no qual a própia intensidade das mudanças no tempo gera as fisionomias dos espaços.

> "(...) *Para Heisemberg, criador do Princípio da Indeterminação, a realidade se submete a uma instabilidade fundamental impossível de ser prevista ou determinada, de tal sorte que a própia mudança é o único parâmetro. Incorporando a esta indeterminação, uma concepção termodinâmica de tempo, decorre que todos os sistemas passam, de um estado de homogêneo equilíbrio, para outro, que altera completamente, até assumir um estado de equilíbrio mais complexo que o anterior, mas igualmente flutuante. As variáveis exteriores e contextuais são responsáveis por essas mudanças impossíveis de serem previstas e, apenas observáveis. Nessa concepção termodinâmica do tempo, a mudança, corresponde à própria noção de espaço.(...)*".
>
> *(Lucrécia D' Alessio Ferrara - O Código em Férias, página 74).*

No campo da Filosofia, o *à priori*, o Ser, viera caindo (e já o caíra no seiscentismo, na época dos procedimentos barrocos, como vimos). Para Michel Foulcault, Marx foi o primeiro a criar uma idéia de estrutura, a partir de categorias objetivas. A seguir, Freud demonstrou que noventa por cento dos procedimentos humanos tem sua origem em "pulsões" do inconsciente .

"Nietzsche, contestando Sócrates, (o criador do universo da coisa e suas propriedades), já na sua primeira conferência, derruba qualquer ideia de origem, de finalidade ou de *à priori*. É possível abandonar o universo, visto a partir de categorias do ser. Este já era o caminho de todos os artistas. Nietzsche pede que, para além da razão humana, se volte a pensar na Arte Grega, nas tragédias. Propõe aos filósofos que, ao invés de fazerem metalinguagens em torno dos próprios textos da filosofia, tomem como textos objetos os próprios textos artísticos. Assim caminharão alguns filósofos atuais, como Heidegger, como Deleuze. O primeiro está sempre em busca de um ponto originário, para além da codificação verbal. O segundo está sempre buscando a "antiga coisa" como sendo um feixe de relações abstratas, que denominou de acontecimento. E não existe mais um centro. Os centros são moventes. Trata-se agora de derrubar territórios. De "desterritorizar"as visões do mundo".

(...)"A deposição do platonismo na modernidade consiste em legitimar o simulacro, não como aparência igualmente legítima de essência, mas justamente como elemento pertubador da distinção essência-aparência, caracteristica do mundo da representação. O simulacro nega o original e a cópia, o modelo prévio e sua reprodução, subvertendo todas as hierarquias e inaugurando a vertigem do descentramento.

Enquanto a cópia reproduz o mesmo, o simulacro produz a diferença, como semelhança simulada . Essa força produtiva, inventiva e descentralizadora do simulacro, confere-lhe uma orientação figurativa que se opõe à tendência da cópia a voltar ao passado originário, para reproduzi-lo sem diferença, portanto sem crítica".(...)

(Leyla Perrone-Moisés__Texto,Crítica,Escritura__Editora Ática ,página 19).

Bergson já vinha demonstrando que o tempo pode ser medido pela intensidade da experiência humana. Já vinha demonstrando aquilo que Peirce vai afirmar: o homen não é o criador do tempo, está dentro dele. E o tempo humano se mede pela experiência em relação com o mundo.

Wittgenstein, por outro lado, percebe que o momento é o de pensar na linguagem, que está a cair. Em uma primeira etapa, considera como linguagem aquela que aponta e busca codificar o universo

Em uma primeira etapa, considera como linguagem aquela que aponta e busca codificar o universo exterior. Só pode ser considerado linguagem a linguagem que pode mostrar. Em um segundo momento, considera toda a linguagem verbal como objeto de estudo, objeto este que denomina de "dados da linguagem". Este interesse de Wittgenstein antecipa o desejo dos estudiosos do verbal, o desejo de impedi-lo de cair.

É neste momento que Charles S. Peirce funda sua Semiótica. Vê o mundo a partir de categorias objetivas e os espaços vazios, como espaços cheios de potencialidades, de "qualidades" : *"o primeio: integração das linguagens de constatação imediata, dos vazios das qualidades das sensações e das qualidades de sentimento; o segundo : o modo da contigüidade dada, o modo de o homem apreender o universo físico; o terceiro: o modo de o homem codificar as tendências da natureza e da mente humana a criar hábitos"*. Para Peirce, o homem está dentro do tempo e o que se passa na mente do homem se passa no útero da natureza. O maquinismo de significação, por ele criado, integra, ao mesmo tempo, as relações sintáticas (mundo dos possíveis), as relações semânticas (mundo dos existentes), e as relações pragmáticas (mundo das normas e das leis). E, neste movimento, derruba o poderio do verbal, como contiguidade instituída, como função de representação. Peirce está em paralelo com a matemática. Era um filósofo, mas também um lógico e um matemático. Para ele, os códigos instituídos são sempre provisórios e falíveis e tendem, em um processo contínuo, a se reformularem a partir da vivência do "primeiro". Portanto, toda experiência humana é linguagem e os códigos não existem isoladamente, estão sempre em integração e a marcação de um deles é apenas uma questão de predominância.

Esta é uma primeira proposta de Peirce, que nos leva a contestar as separações entre Ciências e Artes e entre os procedimentos artísticos. E sabe-se que o signo novo, a percepção que rompe perceptos, não nasce de códigos específicos. A repetição de signos específicos tende ao fático, a percepção inovadora nasce na sincronia de códigos e em um jogo entre o espaço interior do homem e o espaço exterior: No momento do "ato experiencial".

Portanto, tudo aquilo, que vimos, até agora, denominando de "vazio experiencial", corresponde ao que Peirce denominou de "ato experiencial".

"(...) Numa visão sincrônica da lingugem, é possível compreender, no decurso de um tempo uniforme e num espaço estável, a emergência aparentemente acidental de formas deteriorantes dos sistemas vigentes. Essas obras seriam incompreensíveis se não fossem apoidas por uma compreensão termodinâmica da evolução da arte, da informação ou da cultura. Estas manifestações descompassadas correspondem a verdadeiros anticódigos, antimeios, ou antimensagens que exercem uma importante tarefa no sentido de desajustar hábitos e produzir percepções que são sempre predicativas, pois precisam operar na linha de tensão entre o velho e o novo.

Essas fissuras no tempo correspondem a uma emergência do contexto espacial que problematiza a história tornando-a assimétrica e surpreendente, ou seja, estes acidentes históricos acabam por mimetizar ou prever a própria descontinuidade do espaço e do tempo concretos.

Essas novidades latentes e embutidas permeiam a história da arte e da cultura.(...)".

Lucrécia D'Alessio Ferrara - O Código em Férias, página 81.

Outro aspecto inovador, no "maquinismo" de significação, elaborado por Peirce, é a integração das linguagens sensoriais, desde as metáforas semânticas, passando pelos diagramas referênciais, até aos jogos de imagens e de formas possíveis, como objetos de estudos.

Mas, o mais importante, na proposta da semiótica, é a declaração de que o homem ocidental precisa aprender a pensar em três referências, simultâneamente. É preciso ampliar a relação binária entre o signo e o seu objeto, para considerar a função do "interpretante". Um signo só adquire significado, porque pode ser traduzido e amplificado. Peirce integra ao seu modelo a presença do homem, porque só ele pode experienciar e traduzir o estado relacional da sua Mente com a "Mente do Universo".

Apesar destas propostas, quando estudiosos da linguagem verbal tentaram salvá-la da queda de sua lógica linear e buscaram a linguagem poética, tecida a partir de analogias,a tendência foi a de excluir a ação do humano e estudar as estruturas do verbal, em si mesmo. A própria noção de função poética,

postulada por Jakobson, como vimos na página 15, distancia o homem como observador das possibilidades poéticas do código.

Em termos culturais, o pensamento estruturalista também procurou, já em meados do século XIX, estudar apenas as referências internas das estruturas, excluindo a função do humano. Na década de 5O, Michel Foucault declarou que o humano estava excluído, pois há uma estrutura abstrata de linguagem, que fala no homem.

Sómente, agora, em nossa época, na cultura pós-moderna, o humano reaparece, como gerador de interpretantes, como um sujeito zerológico, capaz de fruir e de reunir o conjunto de citações, que caracterizam as obras atuais.

Podemos até mesmo afirmar que, só agora em nossa época, os teóricos das linguagens e das artes estão constatando a queda do verbal.Veja-se que o alemão, Wellmer, quando fala do Pós- Moderno, constata, a todo o momento, a queda da "lógica totalizadora" do verbal. Podemos até mesmo afirmar que, neste final do século XX, estamos, concretamente, fazendo as "escrituras" das descobertas, realizadas no século anterior. A própria fruição das obras de arte de hoje não comportam mais críticas judicativas, mas sim re-escrituras.

(...) "Desde o fim do século XIX, os escritores revelaram uma acentuada tendência à auto-crítica. Desde então, a obra literária tem-se tornado, cada vez mais, uma reflexão sobre a literatura, uma linguagem que contém sua própria metalinguagem (Lautréamont, Mallarmé, Joyce). Esta "crítica interna", realizada no interior das próprias obras, entrou em concorrência com a "crítica externa", exercida pelos leitores-críticos. A crítica institucionalizada entrou em crise: as novas obras a repeliam, tornavam-na superfúla. Até então, a crítica fora uma atividade que se impunha como prosseguimento natural da atividade criadora. As reclamações contra seus abusos, por parte dos criadores, eram codificadas segundo o mesmo contrato literário e subentendiam a aceitação do papel e dos direitos da crítica. A nova prática da "escritura" como auto-reflexão e auto-crítica essa antiga economia do campo literário.

Ao mesmo tempo que a obra de criação assumia um caráter cada vez mais crítico, certos críticos começaram a revelar uma ambição crescente de autonomia, com relação às obras criticadas. Abandonando pouco a pouco a posição de leitores e de guias de leitores, esses críticos passaram a aparecer como escritores cuja obra concorreria de invenção, com a obra pretensamente analisada.

Assistimos então ao aparecimento de um novo tipo de discurso literário, aflorando no lugar anteriormente ocupado pelo discurso crítico: um discurso crítico-inventivo no qual se fundem as características do discurso crítico e do discurso poético, até este momento consideradas como inconciliáveis, a não ser num nível puramente estilístico.

Não se trata mais, para o crítico, de simplesmente escrever bem e de assumir por vezes um estilo poético. Trata-se de aceder, na prática de linguagem, à liberdade total que é a de todo escritor. Esse tipo de discurso pressupõe a caducidade de certos objetivos da crítica literária e o não-preenchimento de certas funções tradicionais dessa atividade: função explicativa, função informadora, função didática.

A vacância de objetivo e de função mostra precisamente que não se trata de um discurso no sentido logocêntrico do termo. Todas essas transformações decorrem de um profundo remanejamento do campo literário"elas marcam o fim da literatura (como discurso representativo) e o advento da "escritura"(como exploração da linguagem), a morte da obra e o nascimento do "texto".

A distinção entre escritor e crítico existia enquanto se distiguia escrever e ler como duas atividades separadas. Essa distinção de base teológica, pressupunha a representatividade do signo dado à decifração. O escritor lia o livro do mundo, escrito por Deus; na etapa seguinte, o escritor tomava o lugar de Deus e o crítico o lugar do leitor. Ora, os textos contemporâneos não pré-existem à sua escritura, sómente são escritos à medida que o escritor lê os possíveis da linguagem e outros prosseguem essa leitura.

Ao fazer de sua especialidade seu referente e seu objetivo, a literatura se torna exploração crítica da linguagem. Ao mesmo tempo, à medida que a crítica assume a escritura, o texto criticado se torna pré-texto para uma nova aventura de linguagem, o discurso sobre o texto se torna, ele próprio, texto.

Atingimos então o momento do encontro, o momento em que a "crítica" e a literatura , adotando diante da linguagem a mesma atitude e os mesmos meios, correndo os mesmos riscos e alcançando o mesmo prazer, fundir-se-ão finalmente na escritura. (...)"

(Leyla Perrone - Moisés - Texto, Crítica, Escritura. Editora Ática, 1978, páginas 11/13).

E, a partir daí, os próprios recursos retóricos, designers, criados dentro do verbal, tendem a ser esvaziados. Assim as metáforas samânticas, que, sofrendo a influência dos códigos visuais, tenderão a desenhar espelhos e paralelismos sonoros e gráficos, em direção às "paronomásias". As alegorias tendem a deixar de existirem, pois, como vimos, nasceram fulcradas na contigüidade, na linearidade verbal e histórica, na "terceiridade". A própria História da cultura tenderá à busca de codificações analógicas, de diagramas... Veja-se que na década de 50, no período, denominado "Estruturalista", a Antropologia Cultural propôs como seu modo privilegiado de escritura, a "bricolagem".

A partir do começo do século XX, o verbal passará a sofrer a influência dos procedimentos plásticos e musicais. Perdeu o seu poder, como vimos. O referente é para ser visto e ouvido, sinestésicamente.

Como pensar o que passou? A resposta aparecerá com a cultura Pós- Moderna. O passado cultural será retomado, a partir das citações mais evidentes.

A própria literatura verbal não comporta mais críticas conceituais. Estamos em busca de escrituras, de "signagens", como diria o poeta Haroldo de Campos.

E, neste final do século XIX, a poesia simbolista demonstra este "ritual de passagem". É o momento em que a linearidade verbal se dilui no transverbal, no encontro de códigos, nas "fanopéias" e "melopéias", como diria Ezra Pound. Tende a se musicalizar e a se transformar em reflexos do próprio andamento do código musical.

É o que nos afirma com clareza, o poeta Paulo Leminski.

(...) A experiência simbolista consistiu, basicamente, na descoberta do signo icônico. Na capacidade de ler/escrever o signo não-verbal.

Os simbolistas foram os primeiros modernos. Neles, a produção de textos poéticos se resolve em problemática do signo, resolução emblematizada no próprio nome-totem do movimento, o primeiro a ter nome semiótico.

O que os simbolistas chamaram de Símbolo era, nada mais, nada menos, que o pensamento por imagens. Aquilo que as teorias modernas da linguagem chamam de *ícone*. O Oculto, que o curitibano Dario Vellozo cultuava, apenas (apenas?), a impossibilidade de traduzir o ícone com palavras.

Ícones dizem sempre mais que as palavras (símbolos) com que tentamos descrevê-los, esgotá-los, reduzí-los.



Capa da revista simbolista Hórus. Muito rico visualmente o mundo dos simbolistas brasileiros: revistas do movimento são as mais bonitas que o Brasil já vira. Na paginação. No desenho das capas. Na diagramação. Naquilo que se chama, hoje, "consciência icônica". Aqui, os quase arábicos arabescos compoẽm uma dinâmica simétrica em torno das letras (título na horizontal, data na vertical), como se atraídos ou repelidos por elas. No nome da revista, os arabescos se apossam da forma das letras, deformando-as, através de intervenções como que vegetais.

Não-verbal, o ícone nunca é exaustivamente coberto pelas palavras, restando sempre uma área transverbal, uma mais-valia, um sexto-sentido além das palavras. Os simbolistas intuíram essa terra-de-ninguém-que-seja-palavra. E, nela, plantaram sua bandeira.

Daí, seu célebre "amor ao vago".

O problema do texto poético simbolista é a programação do indeterminado, a "determinação da indeterminação".

À luz do verbo, todo ícone é inesgotável. Nem com todas as palavras do mundo se pode esgotar a abertura, o plural, a multivalência semântica de um desenho, um esboço, uma foto, um esquema, uma rima (ícones). As palavras estarão sempre aquém, sempre menos; além, um campo de possíveis, "oculto", "mistério", "inefável".

"Mistério" é palavra grega, de um radical que significa "fechar a boca". Só há mistérios para o código verbal.

Cinco sentidos, cinco códigos.

A consciência icônica inovadora do Simbolismo não se revela apenas na iconização do verbal, como na grafia fantasista da palavra "lírio", grafada pelos simbolistas como "lyrio", a letra Y funcionando como ícone (desenho) da flor/referente. Revela-se, ainda, na revolução que associamos às "Correspondances" de Baudelaire ou ao soneto das vogais de Rimbaud.

No poema de Baudelaire, a natureza "é um templo", onde o homem passa "através de florestas de símbolos" e "os perfumes, as cores e os sons se respondem".

Rimbaud, por sua vez, atribui cor a cada som vogal, numa fonética cromática, aparentemente arbitrária, fútil e gratuita.

"*A* — branco.
O — preto.
U — roxo.
I — vermelho
e
E — verde.

Sim, toda vogal tem um aroma e uma cor,
Que sabemos sentir, que poderemos ver de
Cima do Verso, de dentro do nosso Amor."
(Pethion de Vilar, 1901)

Esta intersemioticidade sensorial, explicitada por Baudelaire, nas "Correspondances", incorporada pelo programa simbolista, ocorre em plano trans, infra ou ultraverbal, no plano icônico, no plano do Mistério e do Oculto, para quem olha os signos com telescópios verbais.

(Paulo Leminski- VIDA, Editora Sulinas, pag. 50, 51, 52).

Retomando: nesse momento de anti representação, há quase um século antes de nossa época, os poetas já estavam esvaziando a função representativa do verbal. Os símbolos projetavam imagens, situações transverbais e tendiam a transformar os poemas em paisagens: modos de modelagem de um referente novo, imagético e sonorizável.

Mallarmé, desenha, tomando a página em branco como material de construção, possíveis referentes. Possíveis referentes, imprevísiveis, que não nascem mais da força subordinativa do verbal, mas dos jogos do "Acaso", a provocar encontros entre qualidades de sensações e de sentimentos. Veja-se, olhe-se muito para "Un Coup de Dés", soletre, o poema como se fosse uma sinfonia e estamos diante de um real , antes desconhecido,(pag. 180) .

"...da determinação para a indeterminação,
sendo esta a determinação final de sua luta pela
conquista do impreciso: a determinação da indeterminação".
("Mallarmé",Tradução: Décio Pignatari).

Mais tarde, Baudelaire, o discípulo preferido de Mallarmé,demonstra com clareza que o jogo das percepções sensoriais, do "primeiro", intensifica a expansão do universo.(E não nos esqueçamos que, para Peirce e, agora, para Prigogine, o universo está em constante expansão) .

Rimbaud, desde meados do século, já monstrava que os símbolos verbais tem saudades da música. E, Verlaine esculpia paisagens/fanopéias.

No Brasil, Cruz e Souza faz sair de dentro das palavras imagens, grafismos esbranquiçados e projeta para os leitores um espaço, transverbal. Mas, Pedro Kilkerry vai mais além, em busca da percepção de um espaço perceptivo, bem para além das palavras. Esvazia os próprios símbolos, recorta a sintaxe e faz as formas aparecerem como meras qualidades, assim como quisera Monet. Veja-se a homologia entre o seu poema "Cetáceo"e a "Impression Soleil Levant".



Georges Roault-- O poeta Paul Verlaine,

59x44cm, Museu de Arte da Basiléia.

Une aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie
Des soleils couchants .
La mélancolie
Berce de doux chants
Mon cœur qui s'oublie
Aux [3] soleils couchants.

Et d'étranges rêves,
Comme des soleils
Couchants sur les grèves,
Fantômes vermeils ,
Défilent sans trêves,
Défilent, pareils
A des grands soleils
Couchants sur les grèves .

Poèmes saturniens (Messein, éditeur).

Soleils couchants

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques ,
Jouant du luth, et dansant, et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune ,

Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres .

Fêtes galantes (Messein, éditeur).

CLAIR DE LUNE

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone .

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure,

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte .

Poèmes saturniens (Messein, éditeur).

Chanson d'automne

Baudelaire

CORRESPONDANCES

La Nature[a] est un temple où de vivants piliers[1]
Laissent parfois[2] sortir de confuses[3] paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles[b]
Qui l'observent avec des regards familiers[4].

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité[5],
Vaste comme la nuit et comme la clarté[6],
Les parfums[7], les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants[8],
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies[9],
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion[10] des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens[11].

CORRESPONDÊNCIAS

A Natureza é um templo,onde vivos pilares
Deixam,vêzes,ouvir estranhas ingresias:
Por eles o homem passa em meio a alegorias
Que o perscrutam então,com olhos familiares.

Tal como os ecos se confundem à distância
Em uma tenebrosa e profunda unidade,
Imensa como a noite e como a claridade,
Correspondem-se os sons,as cores,a fragrância.

Como pele de criança,há essências que são meigas,
Doces como os oboés e frescas como as veigas
- E há aromas fortes,de um poder sensual intenso,

E quais as cousas infinitas,expandidos,
Como o âmbar e o benjoim,como o almíscar e o incenso,
Ao êxtase levando o espírito e os sentidos.

(tradução de Ignacio de Souza Moitta)

CORRESPONDÊNCIAS

A natureza é um templo onde vivos pilares
Podem deixar ouvir confusas vozes: e estas
Fazem o homem passar através de florestas
De símbolos que o vêem com olhos familiares.

Como os ecos além confundem seus rumôres
Na mais profunda e mais tenebrosa unidade,
Tão vasta como a noite e como a claridade,
Harmonizam-se os sons, os perfumes e as côres[1].

Perfumes frescos há como carnes de criança
Ou oboés de doçura ou verdejantes ermos
E outros ricos, triunfais e podres na fragrância

Que possuem a expansão do universo sem têrmos
Como o sândalo, o almiscar, o benjoim e o incenso
Que cantam dos sentidos o transporte imenso.

(tradução de Jamil Almansur Haddad)

SOLEIL ET CHAIR[g]

Le Soleil, le foyer de tendresse et de vie,
Verse l'amour brûlant à la terre ravie,
Et, quand on est couché sur la vallée, on sent
Que la terre est nubile et déborde de sang[4];

Que son immense sein, soulevé par une âme,
Est d'amour comme dieu, de chair comme la femme,
Et qu'il renferme, gros de sève et de rayons,
Le grand fourmillement de tous les embryons!

Et tout croît, et tout monte[a]!

— Ô Vénus, ô Déesse[1]!
Je regrette les temps de l'antique jeunesse,
Des satyres lascifs, des faunes animaux[2],
Dieux qui mordaient d'amour l'écorce des rameaux
Et dans les nénufars baisaient la Nymphe blonde!
Je regrette les temps où la sève du monde,
L'eau du fleuve, le sang rose des arbres verts[b]
Dans les veines de Pan mettaient un univers!
Où le sol palpitait, vert, sous ses pieds de chèvre[c 3];
Où, baisant mollement le clair syrinx[d 4], sa lèvre
Modulait[e] sous le ciel le grand hymne d'amour;
Où, debout sur la plaine, il entendait autour
Répondre à son appel la Nature vivante;
Où les arbres muets, berçant l'oiseau qui chante,
La terre berçant l'homme, et tout l'Océan bleu[f]
Et tous les animaux aimaient, aimaient en Dieu[g]!
Je regrette les temps de la grande Cybèle[5]
Qu'on disait parcourir, gigantesquement belle,
Sur un grand char d'airain, les splendides cités[6];
Son double sein[7] versait dans les immensités
Le pur ruissellement de la vie infinie.
L'Homme suçait, heureux, sa mamelle bénie,
Comme un petit enfant, jouant sur ses genoux.
— Parce qu'il était fort, l'Homme était chaste et [doux.

Misère! Maintenant il dit : Je sais les choses[8],
Et va, les yeux fermés et les oreilles closes[9].
— Et pourtant, plus de dieux! plus de dieux! [l'Homme est Roi,
L'Homme est Dieu! Mais l'Amour, voilà la grande
Oh! si l'homme puisait encore à ta mamelle[h], [Foi!
Grande mère des dieux et des hommes, Cybèle;
S'il n'avait pas laissé l'immortelle Astarté[10]
Qui jadis, émergeant dans l'immense clarté
Des flots bleus, fleur de chair que la vague parfume,

Montra son nombril rose où vint neiger l'écume[1],
Et fit chanter, Déesse aux grands yeux noirs vain- [queurs[a],
Le rossignol aux bois et l'amour dans les cœurs!

II

Je crois en toi! je crois en toi[2]! Divine mère,
Aphrodité[3] marine! — Oh! la route est amère[b]
Depuis que l'autre Dieu[c] nous attelle à sa croix;
Chair, Marbre, Fleur, Vénus[d], c'est en toi que je crois!
— Oui, l'Homme est triste et laid[4], triste sous le ciel [vaste[e],
l a des vêtements, parce qu'il n'est plus chaste,
arce qu'il a sali son fier buste de dieu,
t qu'il a rabougri, comme une idole au feu,
on corps Olympien aux servitudes sales!
ui, même après la mort, dans les squelettes pâles
veut vivre, insultant la première beauté!
Et l'Idole où tu mis tant de virginité,
tu divinisas notre argile, la Femme,
que l'Homme pût éclairer sa pauvre âme
monter lentement, dans un immense amour,
De la prison terrestre à la beauté du jour,
La Femme ne sait plus même être Courtisane[f 5]!
— C'est une bonne farce! et le monde ricane
Au nom doux et sacré de la grande Vénus!

III

Si les temps revenaient[6], les temps qui sont venus!
— Car l'Homme a fini! l'Homme a joué tous les
Au grand jour, fatigué de briser des idoles[7] [rôles[g]!
Il ressuscitera, libre de tous ses Dieux,
Et, comme il est du ciel, il scrutera les cieux!
L'Idéal, la pensée invincible, éternelle,
Tout le dieu qui vit[8], sous son argile charnelle[h],
Montera, montera, brûlera sous son front!
Et quand tu[9] le verras sonder tout l'horizon,

Contempteur des vieux jougs[a], libre de toute crainte,
Tu viendras lui donner la Rédemption sainte!
— Splendide, radieuse, au sein des grandes mers
Tu surgiras, jetant sur le vaste Univers
L'Amour infini dans[1] un infini sourire!
Le Monde vibrera comme une immense lyre
Dans le frémissement d'un immense baiser!

— Le Monde a soif d'amour : tu viendras l'apaiser.
. . . . . .
Ô! L'Homme a relevé sa tête libre et fière!
Et le rayon soudain de la beauté première
Fait palpiter le dieu dans l'autel de la chair!
Heureux du bien présent, pâle du mal souffert,
L'Homme veut tout sonder, — et savoir! La Pensée,
La cavale longtemps, si longtemps oppressée
S'élance de son front! Elle saura Pourquoi!...
Qu'elle bondisse libre, et l'Homme aura la Foi[2]!
— Pourquoi l'azur muet et l'espace insondable?
Pourquoi les astres d'or fourmillant comme un sable?
Si l'on montait toujours, que verrait-on là-haut?
Un Pasteur mène-t-il cet immense troupeau[3]
De mondes cheminant dans l'horreur de l'espace?
Et tous ces mondes-là, que l'éther vaste embrasse,
Vibrent-ils aux accents d'une éternelle voix?
— Et l'Homme, peut-il voir? peut-il dire : Je crois?
La voix de la pensée est-elle plus qu'un rêve?
Si l'homme naît si tôt, si la vie est si brève,
D'où vient-il[4]? Sombre-t-il dans l'Océan profond
Des Germes, des Fœtus, des Embryons, au fond
De l'immense Creuset d'où la Mère-Nature
Le ressuscitera, vivante créature,
Pour aimer dans la rose, et croître dans les blés?...

Nous ne pouvons savoir! — Nous sommes accablés
D'un manteau d'ignorance et d'étroites chimères!
Singes d'hommes tombés de la vulve des mères,
Notre pâle raison nous cache l'infini[5]!
Nous voulons regarder : — le Doute nous punit!
Le doute, morne oiseau, nous frappe de son aile...
— Et l'horizon s'enfuit d'une fuite éternelle!...

. . . . . .

Le grand ciel est ouvert! les mystères sont morts
Devant l'Homme, debout, qui croise ses bras forts
Dans l'immense splendeur de la riche nature!
Il chante... et le bois chante, et le fleuve murmure
Un chant plein de bonheur qui monte vers le jour!...
— C'est la Rédemption! c'est l'amour! c'est [l'amour[a 1]!...

. . . . . .

IV

Ô splendeur de la chair! ô splendeur idéale[2]!
Ô renouveau d'amour[b], aurore triomphale
Où, courbant à leurs pieds les Dieux et les Héros,
Kallipige[3] la blanche[c] et le petit Éros
Effleureront, couverts de la neige des roses,
Les femmes et les fleurs sous leurs beaux pieds [écloses!
Ô grande Ariadné[4], qui jettes tes sanglots
Sur la rive, en voyant fuir là-bas sur les flots,
Blanche sous le soleil, la voile de Thésée,
Ô douce vierge enfant qu'une nuit a brisée,
Tais-toi! Sur son char d'or brodé de noirs raisins,
Lysios[5], promené dans les champs Phrygiens
Par les tigres lascifs et les panthères rousses,
Le long des fleuves bleus rougit les sombres mousses.
Zeus, Taureau, sur son cou berce comme une [enfant[d]
Le corps nu d'Europé[6], qui jette son bras blanc
Au cou nerveux du Dieu frissonnant dans la vague,
Il tourne lentement[e] vers elle son œil vague;
Elle, laisse traîner sa pâle joue en fleur
Au front de Zeus[f]; ses yeux sont fermés; elle meurt
Dans un divin baiser, et le flot qui murmure
De son écume d'or fleurit sa chevelure.
— Entre le laurier-rose et le lotus jaseur[g 7]
Glisse amoureusement le grand Cygne rêveur
Embrassant la Léda des blancheurs de son aile;
— Et tandis que Cypris passe, étrangement belle,
Et, cambrant les rondeurs splendides de ses reins,
Étale fièrement l'or de ses larges seins

Et son ventre neigeux brodé de mousse noire[1],
— Héraclès[2], le Dompteur, qui, comme d'une gloire[3],
Fort, ceint son vaste corps[b] de la peau du lion,
S'avance, front terrible et doux, à l'horizon!

Par la lune d'été vaguement éclairée,
Debout, nue, et rêvant dans sa pâleur dorée
Que tache le flot lourd de ses longs cheveux bleus,
Dans la clairière sombre où la mousse s'étoile,
La Dryade regarde au ciel silencieux[c]...
— La blanche Séléné laisse flotter son voile,
Craintive, sur les pieds du bel Endymion,
Et lui jette un baiser dans un pâle rayon...
— La Source pleure au loin dans une longue extase...
C'est la Nymphe qui rêve, un coude sur son vase,
Au beau jeune homme blanc[d] que son onde a pressé.
— Une brise d'amour dans la nuit a passé,
Et, dans les bois sacrés, dans l'horreur[e] des grands [arbres,
Majestueusement debout, les sombres Marbres,
Les Dieux, au front desquels le Bouvreuil fait son nid,
— Les Dieux écoutent l'Homme et le Monde infini!

Mai [18]72.

Cruz e Souza

DUPLA VIA-LÁCTEA

Sonhei! Sempre sonhar! No ar ondulavam
Os vultos vagos, vaporosos, lentos,
As formas alvas, os perfis nevoentos
Dos anjos que no espaço desfilavam.

E alas voavam de anjos brancos, voavam
Por entre hosanas e chamejamentos...
Claros sussurros de celestes ventos
Dos anjos longas vestes agitavam.

E tu, já livre dos terrestres lodos,
Vestida do esplendor dos astros todos,
Nas auréolas dos céus engrinaldada

Dentre as zonas da luz flamo-radiante,
Na cruz da Via-Láctea palpitante
Apareceste então crucificada!

SOLEIL ET CHAIR [g]

Le Soleil, le foyer de tendresse et de vie,
Verse l'amour brûlant à la terre ravie,
Et, quand on est couché sur la vallée, on sent
Que la terre est nubile et déborde de sang [4];

Que son immense sein, soulevé par une âme,
Est d'amour comme dieu, de chair comme la femme,
Et qu'il renferme, gros de sève et de rayons,
Le grand fourmillement de tous les embryons!

Et tout croît, et tout monte [a]!

— Ô Vénus, ô Déesse [1]!
Je regrette les temps de l'antique jeunesse,
Des satyres lascifs, des faunes animaux [2],
Dieux qui mordaient d'amour l'écorce des rameaux
Et dans les nénufars baisaient la Nymphe blonde!
Je regrette les temps où la sève du monde,
L'eau du fleuve, le sang rose des arbres verts [b]
Dans les veines de Pan mettaient un univers!
Où le sol palpitait, vert, sous ses pieds de chèvre [c 3];
Où, baisant mollement le clair syrinx [d 4], sa lèvre
Modulait [e] sous le ciel le grand hymne d'amour;
Où, debout sur la plaine, il entendait autour
Répondre à son appel la Nature vivante;
Où les arbres muets, berçant l'oiseau qui chante,
La terre berçant l'homme, et tout l'Océan bleu [f]
Et tous les animaux aimaient, aimaient en Dieu [g]!
Je regrette les temps de la grande Cybèle [5]
Qu'on disait parcourir, gigantesquement belle,
Sur un grand char d'airain, les splendides cités [6];
Son double sein [7] versait dans les immensités
Le pur ruissellement de la vie infinie.
L'Homme suçait, heureux, sa mamelle bénie,
Comme un petit enfant, jouant sur ses genoux.
— Parce qu'il était fort, l'Homme était chaste et doux.

Misère! Maintenant il dit : Je sais les choses [8],
Et va, les yeux fermés et les oreilles closes [9].
— Et pourtant, plus de dieux! plus de dieux! l'Homme est Roi,
L'Homme est Dieu! Mais l'Amour, voilà la grande Foi!
Oh! si l'homme puisait encore à ta mamelle [h], Grande mère des dieux et des hommes, Cybèle;
S'il n'avait pas laissé l'immortelle Astarté [10]
Qui jadis, émergeant dans l'immense clarté
Des flots bleus, fleur de chair que la vague parfume,

Montra son nombril rose où vint neiger l'écume [1],
Et fit chanter, Déesse aux grands yeux noirs vainqueurs [a],
Le rossignol aux bois et l'amour dans les cœurs!

II

Je crois en toi! je crois en toi [2]! Divine mère,
Aphrodité [3] marine! — Oh! la route est amère [b]
Depuis que l'autre Dieu [c] nous attelle à sa croix;
Chair, Marbre, Fleur, Vénus [d], c'est en toi que je crois!
— Oui, l'Homme est triste et laid [4], triste sous le ciel vaste [e],
Il a des vêtements, parce qu'il n'est plus chaste,
Parce qu'il a sali son fier buste de dieu,
Et qu'il a rabougri, comme une idole au feu,
Son corps Olympien aux servitudes sales!
Oui, même après la mort, dans les squelettes pâles
Il veut vivre, insultant la première beauté!
— Et l'Idole où tu mis tant de virginité,
Où tu divinisas notre argile, la Femme,
Afin que l'Homme pût éclairer sa pauvre âme
Et monter lentement, dans un immense amour,
De la prison terrestre à la beauté du jour,
La Femme ne sait plus même être Courtisane [f 5]!
— C'est une bonne farce! et le monde ricane
Au nom doux et sacré de la grande Vénus!

III

Si les temps revenaient [e], les temps qui sont venus!
— Car l'Homme a fini! l'Homme a joué tous les rôles [g]!
Au grand jour, fatigué de briser des idoles [7]
Il ressuscitera, libre de tous ses Dieux,
Et, comme il est du ciel, il scrutera les cieux!
L'Idéal, la pensée invincible, éternelle,
Tout le dieu qui vit [8], sous son argile charnelle [h],
Montera, montera, brûlera sous son front!
Et quand tu [9] le verras sonder tout l'horizon,

Contempteur des vieux jougs [a], libre de toute crainte,
Tu viendras lui donner la Rédemption sainte!
— Splendide, radieuse, au sein des grandes mers
Tu surgiras, jetant sur le vaste Univers
L'Amour infini dans [1] un infini sourire!
Le Monde vibrera comme une immense lyre
Dans le frémissement d'un immense baiser!

— Le Monde a soif d'amour : tu viendras l'apaiser.
. . . . . .
Ô! L'Homme a relevé sa tête libre et fière!
Et le rayon soudain de la beauté première
Fait palpiter le dieu dans l'autel de la chair!
Heureux du bien présent, pâle du mal souffert,
L'Homme veut tout sonder, — et savoir! La Pensée,
La cavale longtemps, si longtemps oppressée
S'élance de son front! Elle saura Pourquoi!...
Qu'elle bondisse libre, et l'Homme aura la Foi [2]!
— Pourquoi l'azur muet et l'espace insondable?
Pourquoi les astres d'or fourmillant comme un sable?
Si l'on montait toujours, que verrait-on là-haut?
Un Pasteur mène-t-il cet immense troupeau [3]
De mondes cheminant dans l'horreur de l'espace?
Et tous ces mondes-là, que l'éther vaste embrasse,
Vibrent-ils aux accents d'une éternelle voix?
— Et l'Homme, peut-il voir? peut-il dire : Je crois?
La voix de la pensée est-elle plus qu'un rêve?
Si l'homme naît si tôt, si la vie est si brève,
D'où vient-il [4]? Sombre-t-il dans l'Océan profond
Des Germes, des Fœtus, des Embryons, au fond
De l'immense Creuset d'où la Mère-Nature
Le ressuscitera, vivante créature,
Pour aimer dans la rose, et croître dans les blés?...

Nous ne pouvons savoir! — Nous sommes accablés
D'un manteau d'ignorance et d'étroites chimères!
Singes d'hommes tombés de la vulve des mères,
Notre pâle raison nous cache l'infini [5]!
Nous voulons regarder : — le Doute nous punit!
Le doute, morne oiseau, nous frappe de son aile...
— Et l'horizon s'enfuit d'une fuite éternelle!...
. . . . . .
Le grand ciel est ouvert! les mystères sont morts
Devant l'Homme, debout, qui croise ses bras forts
Dans l'immense splendeur de la riche nature!
Il chante... et le bois chante, et le fleuve murmure
Un chant plein de bonheur qui monte vers le jour!...
— C'est la Rédemption! c'est l'amour! c'est l'amour [a 1]!...
. . . . . .

IV

Ô splendeur de la chair! ô splendeur idéale [2]!
Ô renouveau d'amour [b], aurore triomphale
Où, courbant à leurs pieds les Dieux et les Héros,
Kallipige [3] la blanche [c] et le petit Éros
Effleureront, couverts de la neige des roses,
Les femmes et les fleurs sous leurs beaux pieds écloses!
Ô grande Ariadné [4], qui jettes tes sanglots
Sur la rive, en voyant fuir là-bas sur les flots,
Blanche sous le soleil, la voile de Thésée,
Ô douce vierge enfant qu'une nuit a brisée,
Tais-toi! Sur son char d'or brodé de noirs raisins,
Lysios [5], promené dans les champs Phrygiens
Par les tigres lascifs et les panthères rousses,
Le long des fleuves bleus rougit les sombres mousses.
Zeus, Taureau, sur son cou berce comme une enfant [d]
Le corps nu d'Europé [6], qui jette son bras blanc
Au cou nerveux du Dieu frissonnant dans la vague,
Il tourne lentement [e] vers elle son œil vague;
Elle, laisse traîner sa pâle joue en fleur
Au front de Zeus [f]; ses yeux sont fermés; elle meurt
Dans un divin baiser, et le flot qui murmure
De son écume d'or fleurit sa chevelure.
— Entre le laurier-rose et le lotus jaseur [g 7]
Glisse amoureusement le grand Cygne rêveur
Embrassant la Léda des blancheurs de son aile;
— Et tandis que Cypris passe, étrangement belle,
Et, cambrant les rondeurs splendides de ses reins,
Étale fièrement l'or de ses larges seins

Et son ventre neigeux brodé de mousse noire [1],
— Héraclès [2], le Dompteur, qui, comme d'une gloire [a],
Fort, ceint son vaste corps [b] de la peau du lion,
S'avance, front terrible et doux, à l'horizon!

Par la lune d'été vaguement éclairée,
Debout, nue, et rêvant dans sa pâleur dorée
Que tache le flot lourd de ses longs cheveux bleus,
Dans la clairière sombre où la mousse s'étoile,
La Dryade regarde au ciel silencieux [c]...
— La blanche Séléné laisse flotter son voile,
Craintive, sur les pieds du bel Endymion,
Et lui jette un baiser dans un pâle rayon...
— La Source pleure au loin dans une longue extase...
C'est la Nymphe qui rêve, un coude sur son vase,
Au beau jeune homme blanc [d] que son onde a pressé.
— Une brise d'amour dans la nuit a passé,
Et, dans les bois sacrés, dans l'horreur [e] des grands arbres,
Majestueusement debout, les sombres Marbres,
Les Dieux, au front desquels le Bouvreuil fait son nid,
— Les Dieux écoutent l'Homme et le Monde infini!

Mai [18]70 [f].

(Rimbaud - Les Étrennes des Orphelins).

Cruz e Souza

DUPLA VIA-LÁCTEA

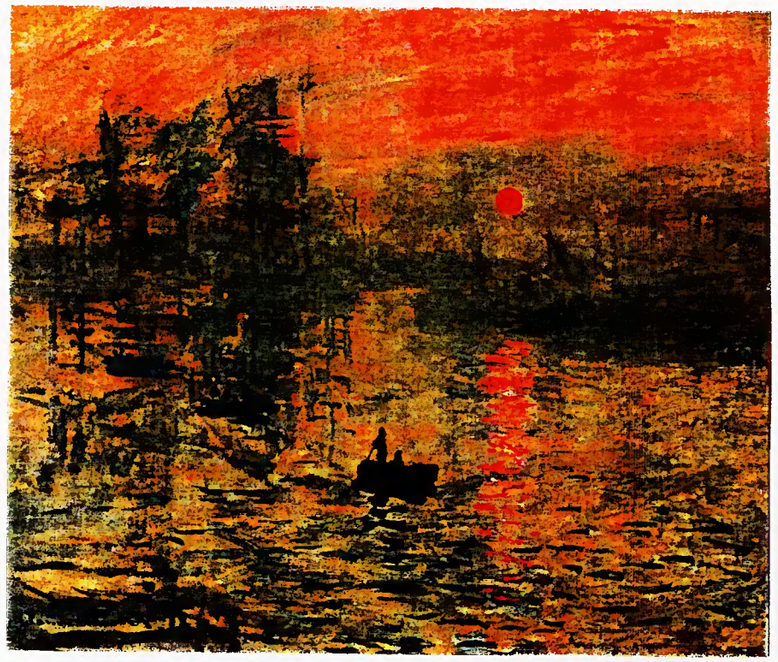
Sonhei! Sempre sonhar! No ar ondulavam
Os vultos vagos, vaporosos, lentos,
As formas alvas, os perfis nevoentos
Dos anjos que no espaço desfilavam.

E alas voavam de anjos brancos, voavam
Por entre hosanas e chamejamentos...
Claros sussurros de celestes ventos
Dos anjos longas vestes agitavam.

E tu, já livre dos terrestres lodos,
Vestida do esplendor dos astros todos,
Nas auréolas dos céus engrinaldada

Dentre as zonas da luz flamo-radiante,
Na cruz da Via-Láctea palpitante
Apareceste então crucificada!

CETÁCEO



Fuma. E cobre o zenite. E, chagosos do flanco,
Fuga e pó, são corcéis de anca na atropelada.
E tesos no horizonte, a muda cavalgada.
Coalha bebendo o azul um largo vôo branco.

Quando e quando esbagoa ao longe uma enfiada
De barcos em betume indo as proas de arranco.
Perto uma janga embala um marujo no banco
Brunindo ao sol brunida a pele atijolada

Tine em cobre o zenite e o vento arqueja e o oceano
Longo enfroca-se a vez e vez e arruga,
Como se a asa que os roce ao côncavo de um pano.

E na verde ironia ondulosa de espelho
Úmida raiva iriando a pedraria. Bufa
O cetáceo a escorrer d'água ou do sol vermelho.

Sintaxe rarefeita, aos pedaços,
em novas angulações. Paralelismos
dos sons. Transgressões, em ***designers****,*
do continuum da significação.

Distância, muita distância,
da Estética que governava a época:

Do Simbolismo/ Convenção.

Pedro Kilkerry
(1875-1917)

"Pedro Kilkerry parece estar a criar novos modos de cognição para o mundo e para a Literatura, através do "estranhamento" (ostranenie) , através das quebra-duras da sintaxe tradicional e das expectativas dos leitores. Parece estar a perfazer outras arquiteturas para a figuração do "equilíbrio distribuído". Às vezes, se assemelha a um artista plástico, furioso, frente à impotência do verbal para plasmar o mundo, como campo de relações (e não nos esqueçmos de que os artistas plásticos, desde meados do século passado, já começvam a construir "estruturas e funções"). Outras vezes, se assemelha a um ator, disposto a encenar, com o seu corpo,possibilidades poéticas outras...

Acreditamos, assim, que a interpretação de sua obra possa ser feita como um procedimento, que aponta, por contraste, a série poética, em língua portuguesa, como procedimento paródico intencional. O poeta projeta-se, no avesso dos procedimentos da Estética Barroca e do Movimento Simbolista de sua época. Esvazia a semântica da superposição das metáforas (e criará de um modo singular, a sensação de "volume") e reduz o relevo da polivalência dos símbolos.

A leitura imediata produz, a impressão de se estar voltando ao mundo da predicação. As palavras são retomadas, sob o ângulo da denotação, como se o poeta acreditasse mesmo na nomeação do mundo,como se acreditasse na existência das substâncias e estivesse em busca de "realismo".

Enfoquemos o poema **Cetáceo**, *já analisado, estruturalmente, pelo poeta Augusto de Campos, como o nosso primeiro objeto de observação. Olhando-o como soneto bem realizado, pensamos, até mesmo, que o artista está a recuperar, o mundo das normas e das leis clássicas da Poética. A seguir, de tudo duvidamos. Os processos verbais e substantivos são tomados como índices de movimentos de processos...Também, os adjetivos. As descriações das paisagens se fazem pela intensificação dos verbos de ação, que não produzem apenas as idéias de movimentos, mas a de ações intensas, captadas por um instante. As metáforas são produzidas, a partir deles e, como fiapos de raios, apontam percepções, próprias dos códigos visuais...Para produzir estes efeitos, o poeta recorta, intensamente, o continuum da significação, a linha semântico-sintática e os pontos finais funcionamcomo se fossem estiletes. Parece assumir, também, os recursos da fotografia que, já então fisgava o "movimento" e antecipa as técnicas do cinema-montagem. Realiza "flaches" e faz um rápido filme, onde a profissão do continuista é a de romper a continuidade. A re-montagem desses lances visuais instantâneos é delegada ao leior. Planeja o momento da fruição... Está a quebrar, com "úmida raiva", os dois universos de normas e leis, ao mesmo tempo. As frases curtas desvendam o desejo de criar versos de poder desenhar na página em branco. (Segundo o poeta Augusto de Campos, há notícias de que Kilkerry teria usado versos livres) . As soridades, aliterações e assonâncias, fazem vibrar fiapos, que vão se distribuindo em linhas e, vagarosamente, se aproximam e se superpõem... E só depois que o leitor faz a montagem destes luminosos, aparece o substantivo nomeador. Quando* **Cetáceo** *aparece, já diluído em meio a um novo referente de feições novas e só em relação a ela produz significação. Os sons da palavra apenas encarnam sons, que está ressoando na paisagem. E não se sabe mais dizer se ele está escorrendo da água, ou se ele é uma sensação colorida, produzida pelo "sol vermelho"...(...)*

(Dirce T. Ceribeli - Tese de Livre Docência, segundo volume, páginas 157, 158, 159).

Da liberação dos procedimentos plásticos e musicais

Por tudo o que foi dito, conclui-se que, apesar de os poetas, os artistas plásticos e os musicos estarem sempre "bombardeando" o poderio do verbal e das contiguidades instituídas, agora estão completamente liberados para encontrarem modos de articularem "estruturas e funções", de construirem precepções em torno do novo referente.

No âmbito dos procedimentos plásticos, eclodirão inúmeros "ismos". Tem-se até mesmo a impressão de que estão começando tudo de novo. E, neste momento, o afastamento destes procedimentos, em relação à poética verbal, aparece bastante intensificado. Não há uma consciência clara de que o verbal analógico também faz parte da pecepção do referente. Mas, surgirão alguns artistas "semióticos", que ora pintam, ora escrevem poemas e, às vezes, compõem musicas. A integração, postulada por Peirce, parece ainda estar difícil, neste começo do séculoXX.

Nosso interesse, ao tentarmos pontuar criações, no depois de Monet não será o de acompanharmos os agrupamentos artísticos, apontados pela História da Arte. Nosso interesse é o de marcar alguns comportamentos dos criadores frente às possibilidades de preenchimento dos "vazios".

De um lado, artistas que se distanciam do referente e da obra realizada, procurando estruturas diferentes, provocando "estranhamentos". No caso, um comportamento poético absolutizado, se tornarmos como referência a definição de Jakobson.

De outro, àqueles artistas que buscam a modulação do ato experiencial "perceptivo", neste caso, um comportamento auto-reflexivo, didático e metalinguistico. O interesse, no caso, é o de levar os receptores a aprenderem a peceber e a recodificarem o novo referente. Estamos permanecendo, aqui, se tornarmos como ponto de referência o caminhar, marcado por Monet.

E, entre eles, outros modos de escriturações, de grafismos, de "signagens" do universo, recém

descoberto... E, ainda, a busca de retardar a percepção para começa-la, de novo, como "ato inaugural", invensão de Duchamp, como já apontamos.

E, mais: de permeio, a transformação do "frontalismo" construtivista, em montagens fractais... Finalmente, a "revolta", a revolução contra a subordinação da realidade às codificações artísticas, na eclosão ocidental do Pop-Art. Então: colagens, apropriações e instalações. Em paralelo, a arquitetura, como o novo "interprentante", a ocupar as duas "Bauhaus", como linguagens-objetos. Este tipo de atividade, quando poética, pode pluridimensionar a percepção de seus usuários, pode programar momentos de Poesia e de "Primeiro". E estamos, em nosso caminhar, em direção ao urbanismo, como Arte, ponto de chegada de nossas pesquisas, através deste trabalho. Assim, acreditamos...

Isto, enquanto a Arte, que se acredita dissociada e estranha ao referente, agora, campo relacional cle funções, se dedica a recompor as "catástrofes" e o antigo "Caos"...

Nesta linha de observação, deixaremos de lado as primeiras manifestações do Cubismo, pois nestas, a coisa ainda existe como substância, e não como estrutura. Do mesmo modo, excluiremos também o Manifesto Dadaísta, na medida em que este, quando propõe a ruptura com as contiguidades instituídas já aparece esvaziado, pois esta "revolução" já havia sido feita,como vimos. Algumas postulações dlo Manifesto Surrealista serão revalorizadas, na medida em que o Surrealismo recolherá, abrigará, muitas das manifestações e dos recursos poéticos que estiveram sendo reprimidas e proibidas, ao longo cla História da Arte ocidental, como é o caso do erótico.

Na mesma linha, do chamado Expressionismo, marcaremos apenas a atuação de Munch, pois em algumas de suas criações, as emoções, apontadas de dentro para fora das figuras humanas, integram os espaços vazios. (E O. Kokoschka, enquanto ligado às manifestações culturais de Viena). Trata-se cle uma intensificação do procedimento, que apontamos nas alegorias de GiamBatista Tiepolo. E, ao mesmo tempo, uma amplificação das expressões emcionais de Van Gogh. O Expressionismo, no seu conjunto ainda responde à necessidade do movimento romântico de conhecimento das emoções individuais. Nossa busca vai um pouco além. Vai em busca da precepção zen, quando nos espaços

integrativos entre o eu e o não-eu, ambos se equivalem. Não vale aqui deformar as figuras modeladas, em função apenas da manifestação do espaço individual psicologizado.

Em uma primeira etapa da pontuação desse "depois" de Monet, nossa atenção se voltará para o trabalho de colagens. Estas, sem dúvida, respondem, com clareza concreta, à necessidade de se organizar esse novo referente, integrando qualidades e potencialidades perceptivas dos diversos códigos, que o podem re-dizer e as potencialidades de Mente humana, recém enfatizados pela decoberta do eu, como espaço interior a ser conhecido...

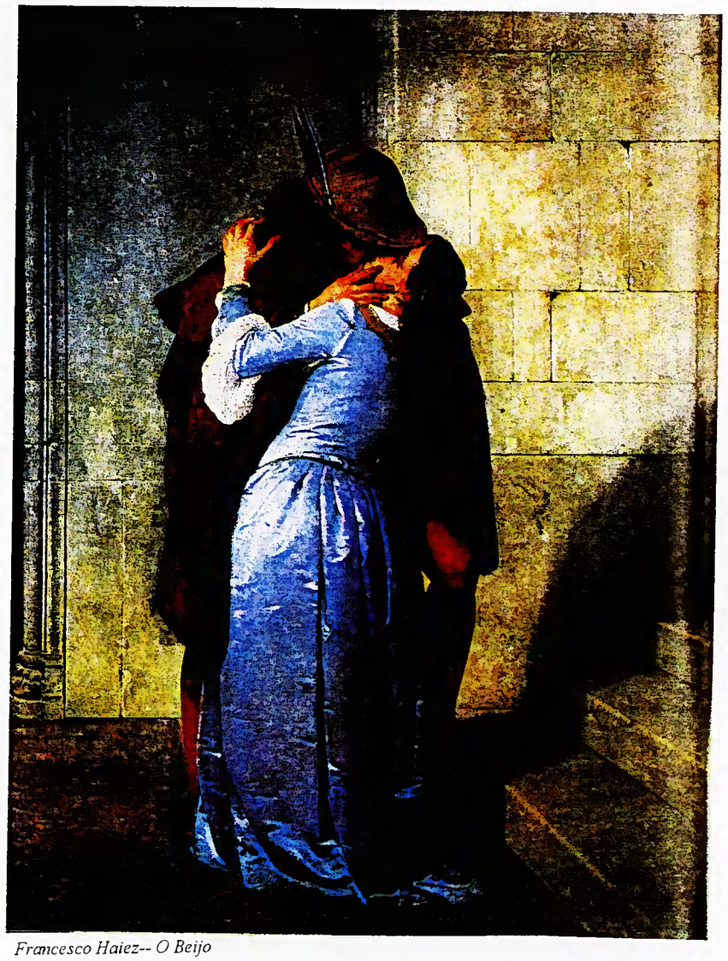
Mas, antes, enfoquemos um pouco o que, até agora, muito significou, porque foi excluído: um interdito, um subtexto: a eroticidade.

Do Erótico como texto excluído

Acompanhando o desenvolvimento dos procedimentos plásticos ocidentais, percebe-se a ausência da construcão concreta de sensações ou climas eróticos. Entende-se por erótico, aqui, desde a metáfora do sensual, da relação sexual, propriamente dita, até quaisquer outros tipos de vivências sensoriais, que tomem a experiência de orgasmo como linguagem objeto. A vivência *"do primeiro"* ou da percepção zen supõe a lembrança do orgasmo, como situação ideal, a ser extinguida, em função da sensação de se estar em um espaço múltiplo e, portanto, na dança do simples embate de qualidades de sentimentos e de sensações. Para o Budismo só se supera uma situação, após vivê-la, intensamente, só se extingue o eu, após ter tomado conhecimento de seus contornos.

O erótico, quando aparece, aparece na marcação de mulheres nuas, vistas à distância, como capazes de provocarem a sensação do proibido e desejo demoníaco, como já dissemos. A representação, tão figurativa da cena do beijo, representada na tela **"O Beijo"** de Haiez (1791/1882) , demonstra bem este proibido. É como se fosse uma metalinguagem, uma paródia desse modo de repressão.

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 unesp 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39



Francesco Haiez-- O Beijo

90x112cm, Pinacoteca de Brera

Do Erótico como texto excluído

Acompanhando o desenvolvimento dos procedimentos plásticos ocidentais, percebe-se a ausência da construcão concreta de sensações ou climas eróticos. Entende-se por erótico, aqui, desde a metáfora do sensual, da relação sexual, propriamente dita, até quaisquer outros tipos de vivências sensoriais, que tomem a experiência de orgasmo como linguagem objeto. A vivência *"do primeiro"* ou da percepção zen supõe a lembrança do orgasmo, como situação ideal, a ser extinguida, em função da sensação de se estar em um espaço múltiplo e, portanto, na dança do simples embate de qualidades de sentimentos e de sensações. Para o Budismo só se supera uma situação, após vivê-la, intensamente, só se extingue o eu, após ter tomado conhecimento de seus contornos.

O erótico, quando aparece, aparece na marcação de mulheres nuas, vistas à distância, como capazes de provocarem a sensação do proibido e desejo demoníaco, como já dissemos. A representação, tão figurativa da cena do beijo, representada na tela **"O Beijo"** de Haiez (1791/1882) , demonstra bem este proibido. É como se fosse uma metalinguagem, uma paródia desse modo de repressão.

A sensação do erótico, preenchendo os espaços vazios, só aparecem, claramente, em momentos em que seres mitológicos, ou deuses e semi-deuses, são representados. De modo indireto, como metalinguagens de um período já passado, que ficou apenas no Imaginário dos homens.

Em paradoxo, no sub-texto de todas as telas, ou de quase todas, entendendo-se, aqui, por sub-texto as próprias potencialidades dos espaços vazios, a comunicação da sensorialidade imediata acaba por ser feita. É o que já demonstramos, em relação à Idade Media e à figuração das "Madonas" . Veja-se o beijo, na tela **"O encontro no Portão Dourado"** de Giotto.

E, agora, dentro de um refernte novo, que tem o direito de ser expresso através do sinestésico, a eroticidade começa a encontrar contornos. Os procedimentos plásticos de Klimt, dentro da explosão cultural, que acontece em Viena, na passagem do século, desnudam o sugestivo da eroticidade. Klimt, atende à declaração de Adolf Loos de que "toda Arte é erótica" e já fascina os receptores com a sensualidade, sugerida através de seus desenhos.



Giotto di Bondone-- O encontro no portão dourado
(1303/06) 1.82x 1.82cm- Capela Arena. Padua

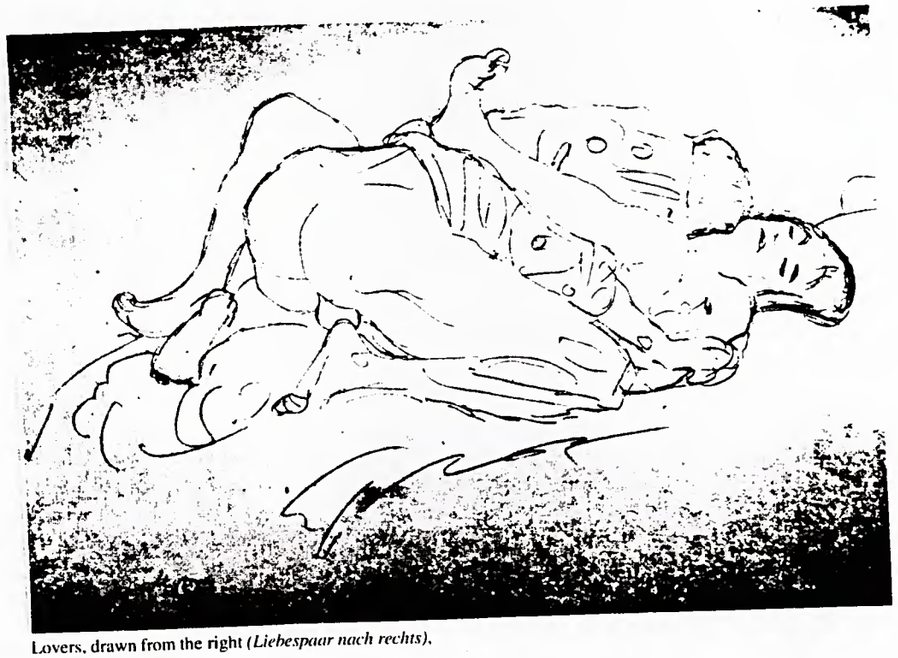
Mas, falar em Klimt, em termos de procedimentos plásticos, significa falar de uma verdadeira "dobragem" metalingüistica, auto-reflexiva, que o artista faz em relação à "História das Artes" ocidentais, a partir de sua Viena...



Semi-nude lying, drawn from the right *(Liegender Halbakt nach rechts)*, 1914/15
Blue coloured pencil, 37.1 x 55.8 cm
Historisches Museum der Stadt Wien, Vienna



Semi-nude seated, reclining *(Zurückgelehnt sitzender Halbakt)*, 1913
Pencil, 55.9 x 37.3 cm
Historisches Museum der Stadt Wien, Vienna



Lovers, drawn from the right *(Liebespaar nach rechts)*,
1914
Pencil, 37.3 x 55.9 cm
Whereabouts unknown



Semi-nude seated, with closed eyes *(Sitzender Halbakt mit geschlossenen Augen)*, 1913
Pencil, 56.6 x 37.1 cm
Historisches Museum der Stadt Wien, Vienna

(Acreditamos que a valorização de Wittgenstein, neste momento, se deva ao fato de estar o filósofo tomando a linguagem verbal como objeto de estudos. Era um modo de impedi-la de cair, completamente. Charles S. Peirce, que já a salvara, enquanto atividade poética, não era ainda conhecido. Sua "Semiótica" era, neste momento, estudada por poucos, nos Estados Unidos. Bem longe de Viena, portanto).

(...) "Viena era central para toda a vida cultural do Império. (A posição de Paris na cultura francesa talvez seja o único fenômeno comparável no presente). Assim, provoca um pequeno choque descobrir que Anton Bruckner deu lições de piano a Ludwing Boltzmann; que Gustav Malher levava seus problemas psicológicos para o divã do Dr. Freud: que Breuer era o médico de Brentano: que o jovem Freud bateu-se em duelo com o jovem Viktor Adler, que tinha freqüentado o mesmo ginásio que o último dos Habsburgos, Carlos I, e Arthur Seyss-Inquart, mais tarde o Comissário nazista na Holanda; e que o próprio Adler, tal como Schnitzler e Freud, tinha sido assistente na clínica de Meynert. Em suma, nos últimos tempos da Viena dos Habsburgo, qualquer dos líderes culturais da cidade podia travar conhecimento com qualquer dos outros sem dificuldade, e muitos deles eram, de fato, amigos íntimos, apesar de trabalharem em campos distintos da arte, pensamento e assuntos públicos"(...)

(Allan Janik, Stephen Toulmin-- A Viena de Wittgenstein--Editora Campus, pag. 97).

(...)"Em 1897, Gustav Klimt liderou 19 estudantes que se retiraram da Academia e formaram a "Secessão". Klimt e seus seguidores insistiram em que a revolução artística iniciada pelos impessionistas franceses 23 anos antes tinha, finalmente, chegado à Austria para ficar. Os tempos em que a imitação de formas passadas podia ser a meta do pintor estavam liquidados; o século XX deve ter o seu próprio estilo. Assim, o lema do movimento era ***Der Zeit ibre Hunst, der Kunst ibre Freiheit*** *("Para a época, sua arte; para a arte sua liberdade"). Klimt forneceu ao movimento, sobretudo, um espírito condutor, muito mais do que quaisquer noções fixas sobre o que a pintura deveria ser. Essa abordagem não-doutrinária era o essencial para a liberdade que esses artistas procuravam, e para essa "nova arte" que seria um reflexo do espírito do novo século. Assim, dificilmente podem ser encontradas quaisquer características comuns nas pinturas daqueles artistas cujas obras comumente referidas como Secessionstil.*

Como movimento, a obra dos 19 em torno de Klimt não era totalmente estranha à Secessão de Berlim, a qual tinha começado em 1892 mas só expôs em 1889 e era chamada Jugend-stil. A inspiração para o movimento na Alemanha, a qual também pode ser detectada na obra de Klimt, foi o Art Noveau de Odilon Redon e Puvis de Chavannes, substancialmente influenciados pelos poetas simbolistas. Esses pintores e poetas estavam interessados em descobrir todas as possibilidades latentes no veículo que utilizavam. Estavam ansiosos por escapar às algemas do gosto popular e por desenvolver as mais finas sutilezas de seu veículo. Nada seria claramente expressado apenas sugerido, insinuado, por meio dos matizes que o veículo propicia. No Art Noveau na da era explícito. Para alguns, como os impressionistas, a cor substituiria a linha; para outros, a linha teria domínio sobre a cor, como nas telas de Egon Schiele. Os convenientes cachos de uvas ladeando gigantescas massas de lânguida carne feminina, em Makart e seus congêneres, seriam banidos para sempre. A história do movimento resultante é a história do expressionismo austríaco, o qual começou com Klimt na década de 1890 e termina com Kokoschka depois da I Guerra Mundial - uma história que exige por si só um livro inteiro. Entretanto, vale a pena considerar aqui a realização de Klimt em particular, uma vez que nos mostra, simultaneamente, o rompimento com a tradição e a transição do impressionismo para o expressionismo"(...)

(Allan Janik, Stephen Toulmin-- A Viena de Wittgenstein-- Editora Campus, pag. 99, 100)

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA

A presença de Freud e de suas teorias neste espaço cultural endossa a explosão da eroticidade. Para Freud todos os côncavos sugerem virtuais penetrações. E a própia natureza está cheia de símbolos fálicos, de elementos capazes de penetrarem. Esta visão adentra as obras de Klimt.

Por outro lado, a noção de "Eros e Tanatos", a idéia de que o erótico (pulsão para a vida) se liga, dialéticamente, ao Tanatos (pulsão para a morte) aparece bem representada em algumas telas de Klimt. Mas, veremos que esta idéia de morte é o modo como o artista recolhe, também, a significação da morte, que esteve por detrás da alegoria barroca, como deixa claro Walter Benjamin, em sua obra "Origem do drama Barroco". (Voltaremos a isto).

O mais importante da influência de Freud, neste momento, não só para Klimt, como para este nosso trabalho, é a constatação de que o homem ocidental tem medo dos espaços vazios, afirmação que fizemos já em nosso primeiro texto. A este medo Freud denomina de "horror ao vácuo".

Consciente disto, em um primeiro momento, Klimt preenche os espaços com figurações da Arte Japonesa. E isto porque já sabe que este horror não caracteriza a cultura do Oriente de um modo geral. Assim, já atuava Van Gogh, quando da elaboração da tela **"Le Pére Tanguy",** em 1887. Esta constatação de Klimt , o leva, sem dúvida, a buscar os procedimentos orientais, assim como o fizera Monet. Demonstra uma busca da percepção zen, na maioria das suas criações, mesmo quando trabalha o erótico ou retrata as mulheres. Enfatiza, desta maneira, o caráter de dobragem, da auto-reflexibilidade das suas obras, por sobre as Artes Plásticas, como apontamos no título.

Para alguns autores, mesmo para os autores da obra "Viena de Wittgenstein", como vimos na segunda citação, a obra de Klimt teria nascido da influência dos trabalhos Art Noveau e Art Deco. Notadamente, da influência de Odilon Redon e Puvis Chavannes. No entanto, acreditamos que o trabalho de Klimt resulta do estudo dos procedimentos de todas as Artes ocidentais. (Lembre-se que Klimt abandona a Academia, após muito estudar as convencionalidades e, acreditamos, após detectar possíveis rupturas no instituído).

Com pincéis e tintas, recupera os procedimentos anônimos de rupturas do código, que demonstramos, quando do estudo medieval: mosaicos, encaixes de pedras preciosas, uso de metais e do ouro em pó dos alquimistas, impressões dos vitrais e o movimento de asas, já na terra (Fra Angélico, por exemplo). Do Renascimento, recupera os trabalhos de Dürer. Com este artista, estuda as técnicas de retratação das mulheres...

Do Barroco, recolhe todos os procedimentos, desde as construções do "equilibrio distribuido", até os recursos expressivos do Maneirismo e as superposições exageradas de tintas e de formas do Rococó. Por detrás do tema do efêmero, recupera aquilo que este ligeiramente tange: a irreversibilidade das formas e dos seres...

Do Romantismo e do Neo-Classicismo, assume a procura dos seres mitológicos e dos índices, capazes de encherem os espaços vazios, com as emoções dos seres figurados. De Turner, sabe das paisagens luminosas. (Lembremo-nos das alegorias de Tiepolo, da luz de Velázquez e dos espaços emotivizados de Goya).

Dos Impressionistas, Klimt absorve a capacidade de perceber, para além das formas, as manifestações das estruturas. De Monet, sabe da busca da percepção zen, da capacidade de sentir as coisas, pelo menos nos seus seis lados. Recolhe as "nimphéas" e com elas envolve suas figuras, nas

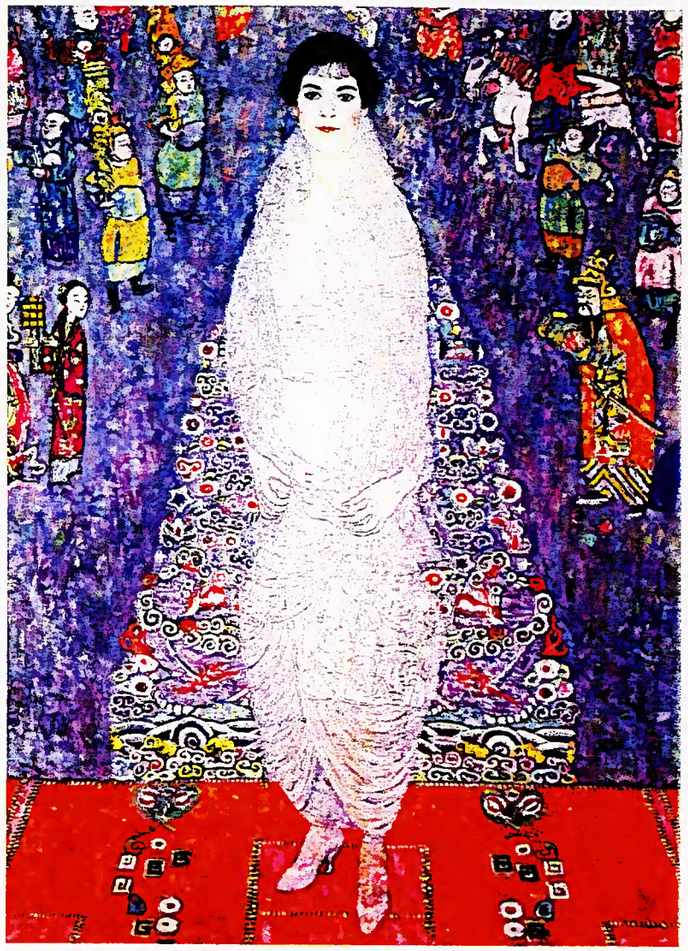
formas de flores, mais visíveis e menores. E com Paul Gaugin, aprende as possibilidades de desenhar mulheres, no caso, as mulheres do Haiti.

Da aceitação da morte, sub-texto do barroco, projeta o futuro Expressionismo.

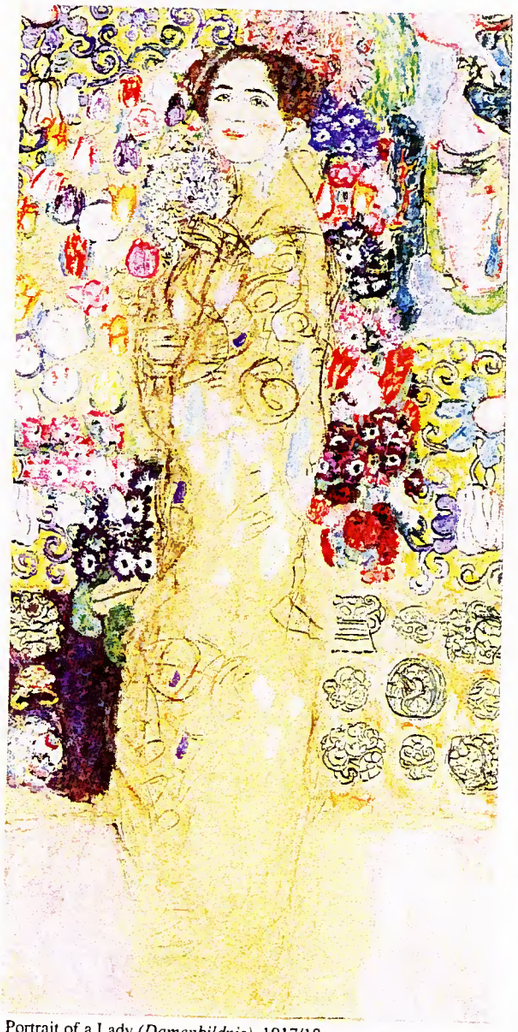
E Klimt antecipa, também, com suas tintas e seus pincéis, os trabalhos de "colagens", que já estão começando a acontecer como os primeiros modos de se tentar as codificações do novo referente.

Sendo assim, podemos afirmar, que Klimt pode funcionar, aqui, neste momento do nosso trabalho, como uma dobragem interna, metalingüistica, a sintetizá-lo e esclarece-lo para os leitores, até agora.

(E pensamos que a passagem entre o Art Noveau e o Art Deco realiza uma dobragem-miniatura em relação à queda do poderio do verbal e à visão do Universo como campo relacional de funções. As obras Art Noveau ainda desenham repetições de desenhos, que apontam o mundo da "coisa e suas propriedades". O Art Deco aparece quando o Universo passa a ser visto e ouvido como articulações de estruturas e funções. Este estilo pode ser visto e interpretado, portanto, como uma metáfora deste período de anti-representação. Neste sentido, os trabalhos do tipo Art Deco sempre existiram no Oriente e, principalmente, no Japão. O simples desenho das relações, assimétricas, implícitas à elaboração de um ideograma, já se nos revela como um trabalho Art Deco. Trata-se, portanto, de um problema de codificação. De contraste entre a linguagem linear e convencional do Ocidente e as Linguagens ideográficas. O designer de uma ideografia já é um procedimento Art Deco...).



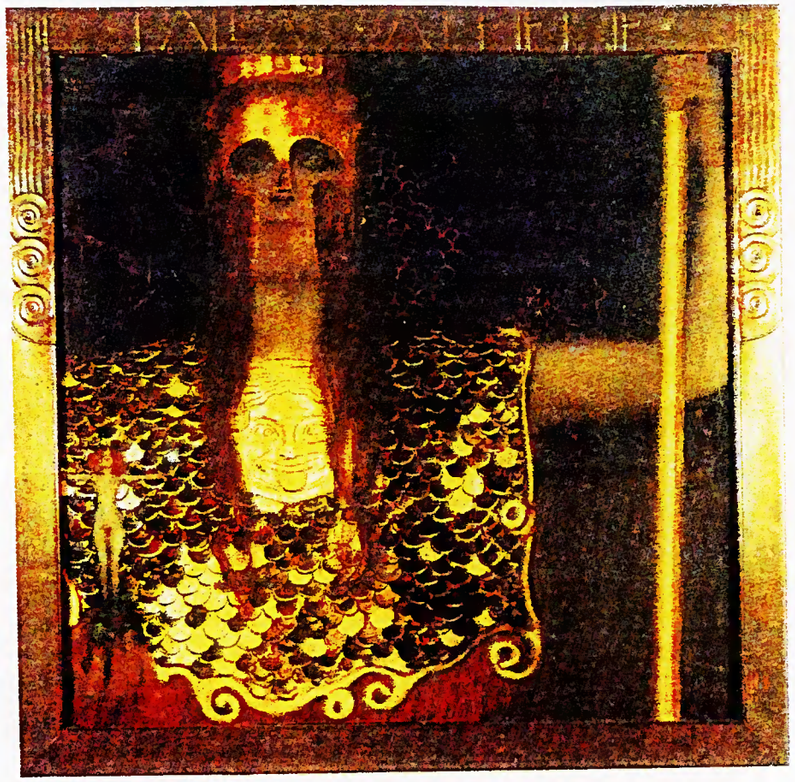
Portrait of Baroness Elisabeth Bachofen-Echt *(Bildnis Baronin Elisabeth Bachofen-Echt)*, c. 1914
Oil on canvas, 180 x 128 cm
Private collection



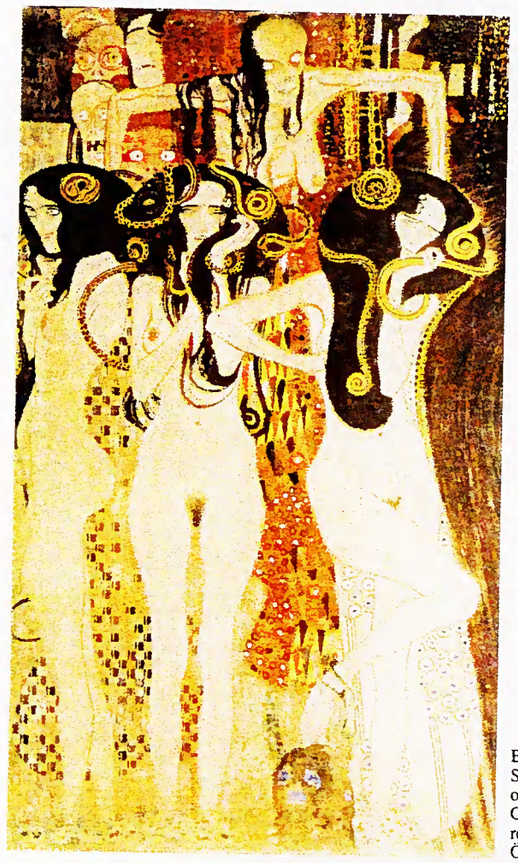
Portrait of a Lady *(Damenbildnis)*, 1917/18
Oil on canvas, 180 x 90 cm
Neue Galerie der Stadt Linz, Wolfgang-Gurlitt-Museum, Linz



Vincent van Gogh:
Le Père Tanguy, c. 1887
Oil on canvas, 92 x 73 cm
Musée Rodin, Paris



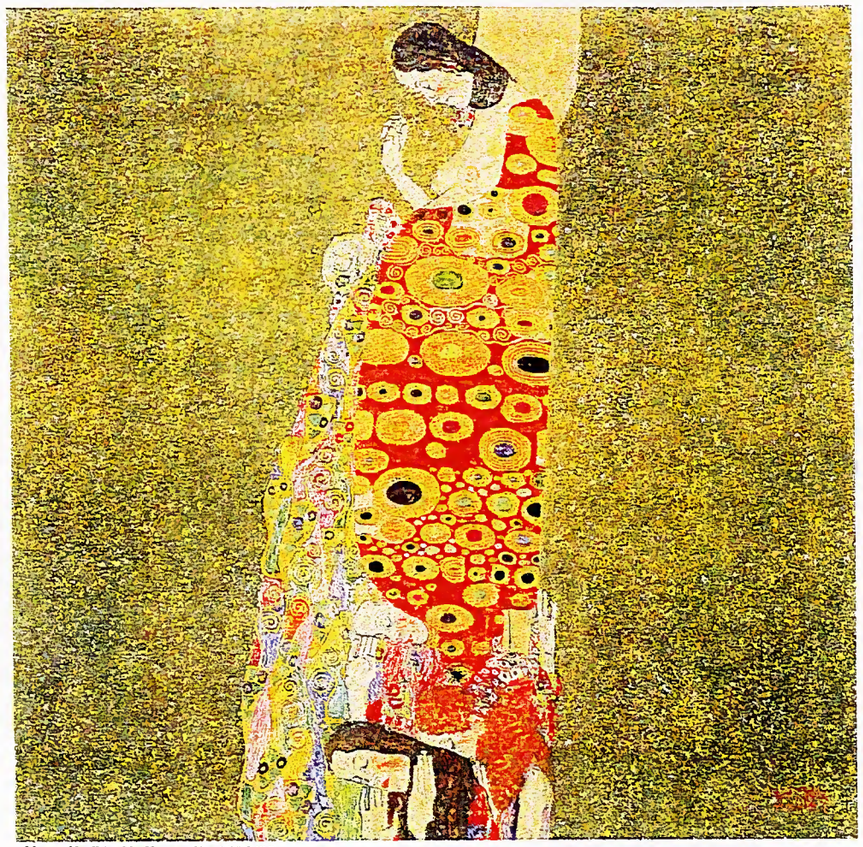
Pallas Athene *(Pallas Athene)*, 1898
Oil on canvas, 75 x 75 cm
Historisches Museum der Stadt Wien, Vienna



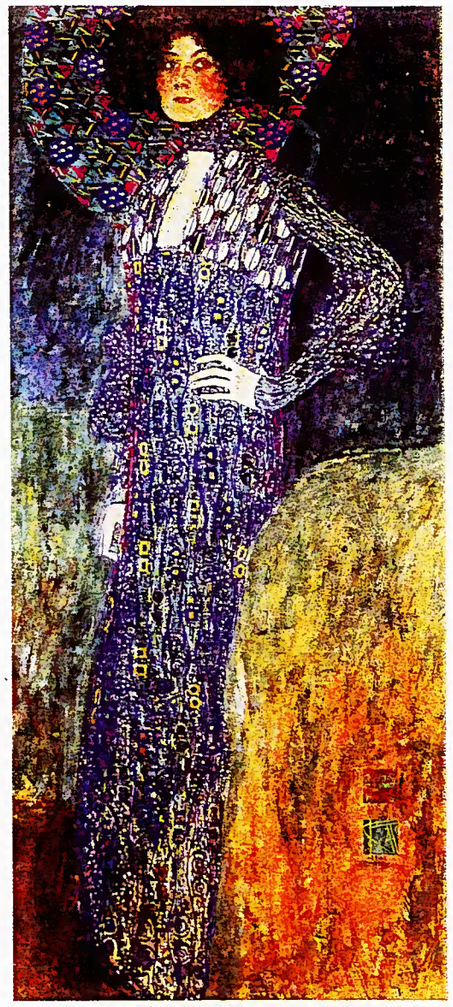
Beethoven Frieze: frieze for the left hall of the Vienna Secession exhibition displaying Max Klinger's statue of Beethoven *(Beethovenfries)*, 1902
Casein colours on stucco with semi-precious inlay and reed base, height 220 cm, total length 2400 cm
Österreichische Galerie, Vienna



Nymphs (Silver fish) *(Nixen (Silberfische))*, c. 1899
Oil on canvas, 82 x 52 cm
Zentralsparkasse der Gemeinde Wien, Vienna



Hope II (*Die Hoffnung II*), 1907/08
Oil and gold on canvas, 110 x 110 cm
Collection, The Museum of Modern Art, Mr and Mrs Ronald S. Lauder and Helen Acheson Funds and Serge Sabarsky, New York



Portrait of Emilie Flöge (*Bildnis Emilie Flöge*), 1902
Oil on canvas, 181 x 84 cm
Historisches Museum der Stadt Wien, Vienna



Hygieia (Detail from "Medicine"), 1900–07



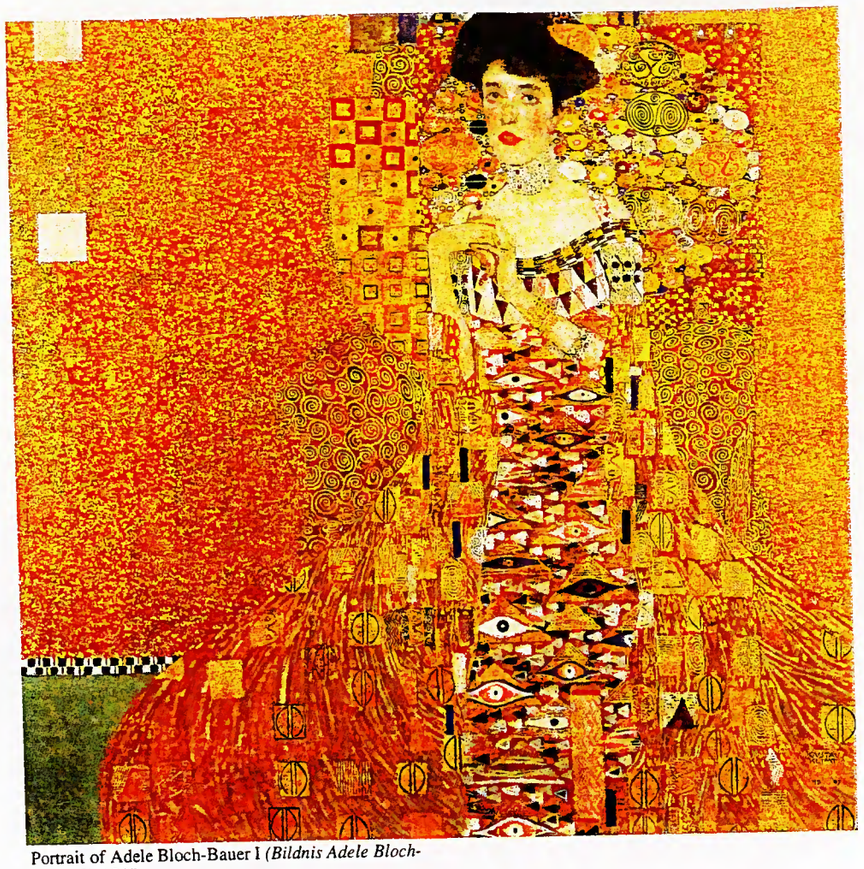
Water Serpents II (Girl-Friends) *(Wasserschlangen II (Freundinnen))*, 1904–07
Oil on canvas, 80 x 145 cm
Private collection



G. Klimt - Beethoven Frieze: , Hymn to Joy, (detail), 1902.



G. Klimt - Beethoven Frieze: Yearning for Happiness, (detail), 1902.



Portrait of Adele Bloch-Bauer I *(Bildnis Adele Bloch-Bauer I)*, 1907
Oil, gold on canvas, 138 x 138 cm
Österreichische Galerie, Vienna



Working study for Stoclet Frieze, composition for narrow wall, 1905–09
Tempera, watercolour, gold paint, silver-bronze, crayon, pencil, opaque white, gold leaf and silver leaf on paper, 197 x 91 cm
Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Vienna



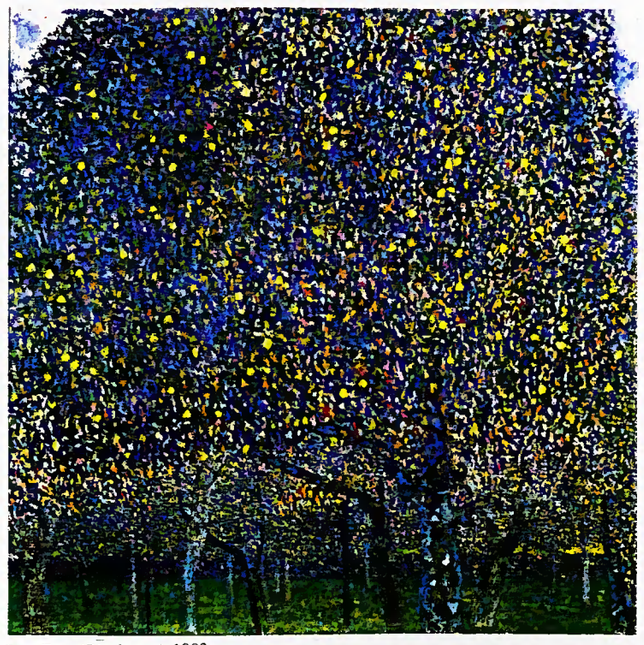
The Kiss *(Der Kuß)*, 1907/08
Oil on canvas, 180 x 180 cm
Österreichische Galerie, Vienna



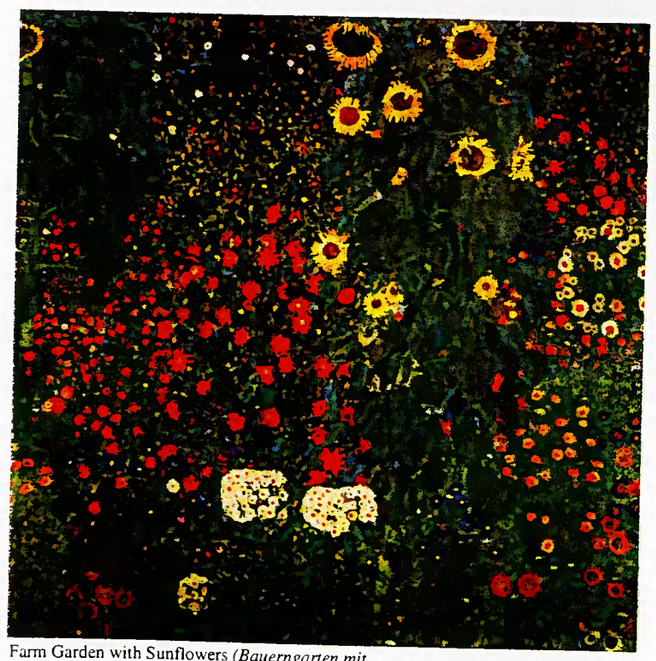
Beech Forest I *(Buchenwald I)*, c. 1902
Oil on canvas, 100 x 100 cm
Gemäldegalerie Neue Meister – Staatliche Kunstsammlung Dresden, Dresden



Farm Garden (Flower Garden) *(Bauerngarten (Blumengarten))*, 1905/06
Oil on canvas, 110 x 110 cm
Národní Galerie, Prague



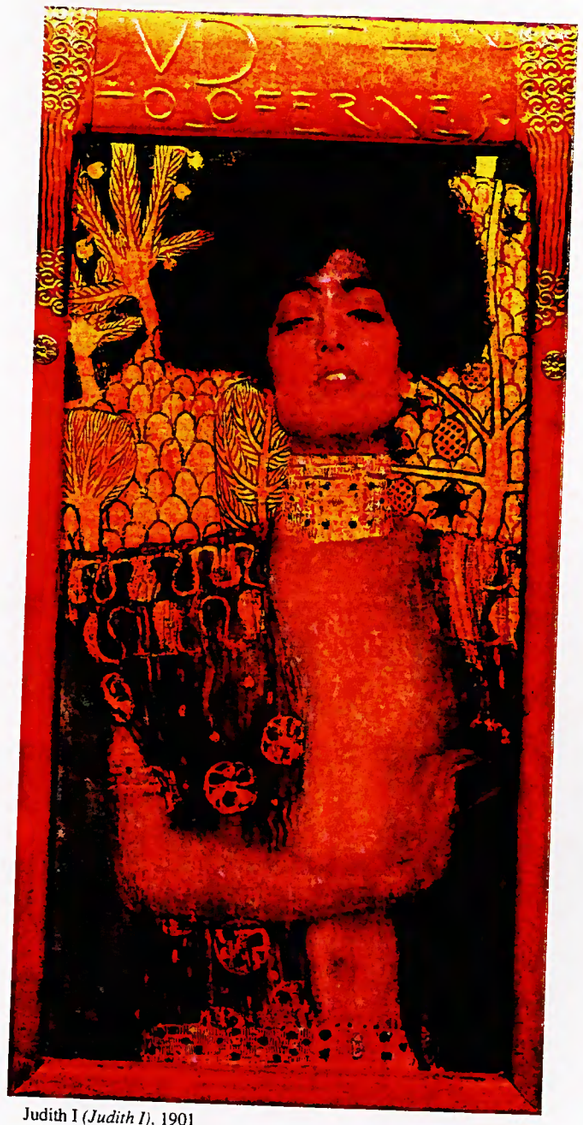
Pear Tree *(Birnbaum)*, 1903
Oil and casein on canvas, 101 x 101 cm
The Busch-Reisinger Museum, Harvard University,
Gift of Otto Kallir, Cambridge (MA)



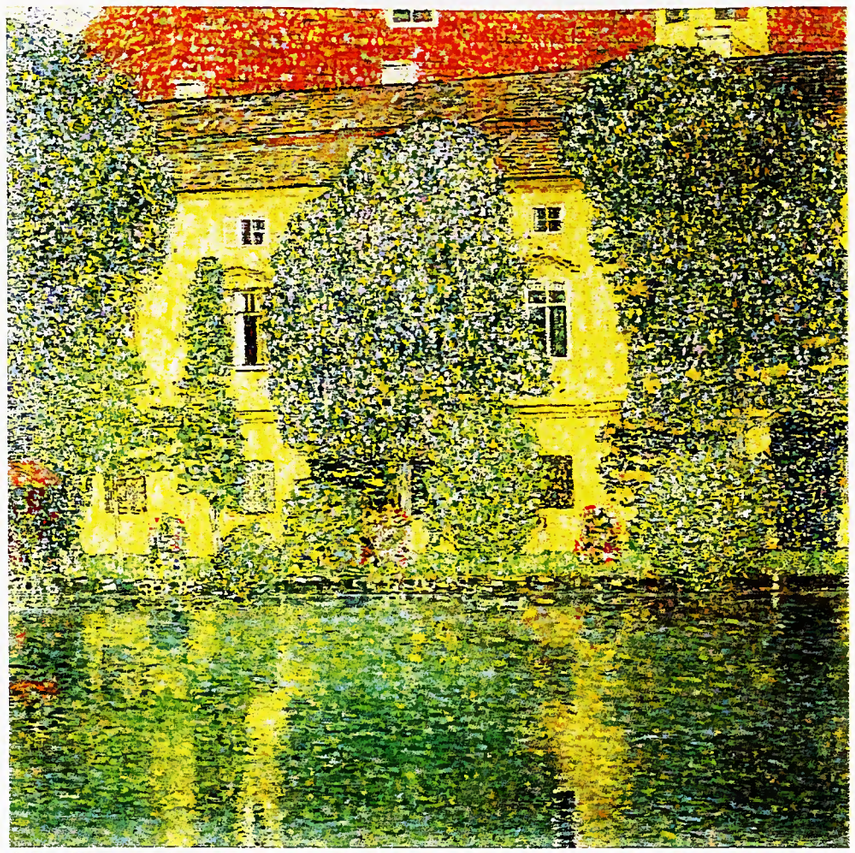
Farm Garden with Sunflowers *(Bauerngarten mit Sonnenblumen)*, 1905/06
Oil on canvas, 110 x 110 cm
Österreichische Galerie, Vienna



Sketch for the allegory "Tragedy", 1897/98
Pencil, 45.7 x 31.5 cm
Private collection



Judith I *(Judith I)*, 1901
Oil on canvas, 84 x 42 cm
Österreichische Galerie, Vienna



Schloss Kammer on the Attersee III, 1910
Oil on canvas, 110 x 110 cm
Österreichische Galerie, Vienna



Schloss Kammer on the Attersee I, c. 1908
Oil on canvas, 110 x 110 cm
Národní Galerie, Prague

A dançarina de Klimt, também, não dança. São as percepções do criador e dos expectadores que dançam. Neste sentido, o artista, apenas, intensifica o que já estava acontecendo dentro dos procedimentos plásticos ocidentais. O importante para o pintor, assim como o foi para Monet, é que a percepção possa girar e integrar nesses giros os olhares dos receptores.

Mas este é o momento em que a dança, enquanto atividade artística tende a se liberar da Musica, como escala tonal instituída e permitir a liberação dos corpos. Este é o momento em que Stravinsky já começa a criar, pensando na liberação dos gestos dos dançarinos. Pense-se na atuação de Niginsky, neste sentido.

E, se falamos na pintura das mulheres em Klimt, devemos pensar que estas também estão começando a liberar seus corpos. Suas pinturas coincidem com a situação referencial. Podemos pensar, até mesmo, em metáforas-colagens, como aconteceu nas nossas leituras a respeito do Renascimento.

E, mais à frente, a dança aparecerá, mas já agora em obras de esculturas e, principalmente, nas obras do frances Chiparus, após a morte de Klimt, nos períodos entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. (Chiparus, o mestre do Art Deco).

Podemos afirmar, aqui, que, com a explosão da dança, como atividade artística cultural, a partir de seus próprios traços específicos, esta atividade deixa de ser nosso "interpretante" procurado. Este passa agora a ser a poética arquitetônica, como veremos. Mas, esta tendência ao urbanismo (em última análise, à significação dos jardins japoneses), também, já estava anunciado em Gustav Klimt...



The Dancer *(Die Tänzerin)*, c. 1916–18
Oil on canvas, 180 x 90 cm
Private collection



Chiparus-- Fancy Dress , Patinated, cold-painted bronze and ivory on marble base, 49cm.



Chiparus-- Dancer of Palmyra
cold-painted bronze and ivory on onyx base, 44cm.



Chiparus-- Young girl
patinated and enameled bronze and ivory on marble base, 27.5cm.



Chiparus--Tango
patined, cold- patiend, and parcel-silvered bronze and ivory on onyx base, 62cm.



Chiparus-- Dancer of Olynthus
gilt bronze and ivory on onyx base, 37.5cm.



Chiparus-- Alméria Patined and cold -painted bronze and ivory on onyx base, 60cm.

KLIMT: TENTATIVA DE PINTURA

(Com modelo ausente)

Haroldo de Campos

1.

lourovioleta: um monstro uma
figura em ouro cin
zelada das unhas à raiz (crin
a) metalizada dos cabelos pedi
curada em roxo um traço bis
(não de bistre) um risco de li
lás as pálpebras dobradas
como mariposas (como mari
posas) sim pedicurada em roxo
e as pontiagudas unhas só li
lás da mesma cor do pij
ama uma figura um monstro
sim (quimono): klimt.

2.

e sob isto tudo como sob
uma panóplia (armada) um pavilhão
de pedraria (um baldaquino) dra
pejantes panos (um azul turquino)
(caravelas ao largo) bandeiras de um
(impossível) impromptu ultra
(biombo grand'aberto gonfalão panóplia)
violeta

o corpo (a ci
catriz li
lás)
o branco albino se diria
o corpo um cor
po de me
nina

Pontuações do “depois”de Monet

Colagens, no século XX

HOMENAGEM A PICASSO

João Cabral de Melo Neto

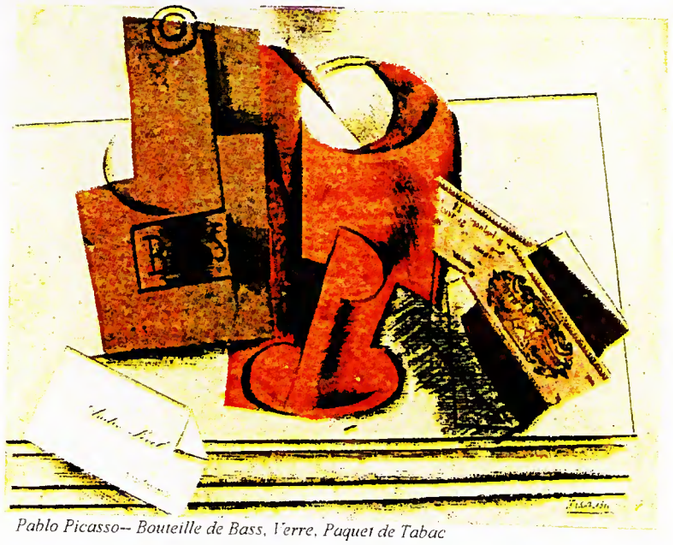
O esquadro disfarça o eclipse
que os homens não vão querer ver.
Não há música aparentemente
nos violinos fechados.
Apenas os recortes dos jornais diários
acenam para mim com o juízo final.



Pablo Picasso--Les Demoiselles d'Avigon, 1907
oil in canvas, 96x92in Museu Nacional de Arte Moderna. Paris

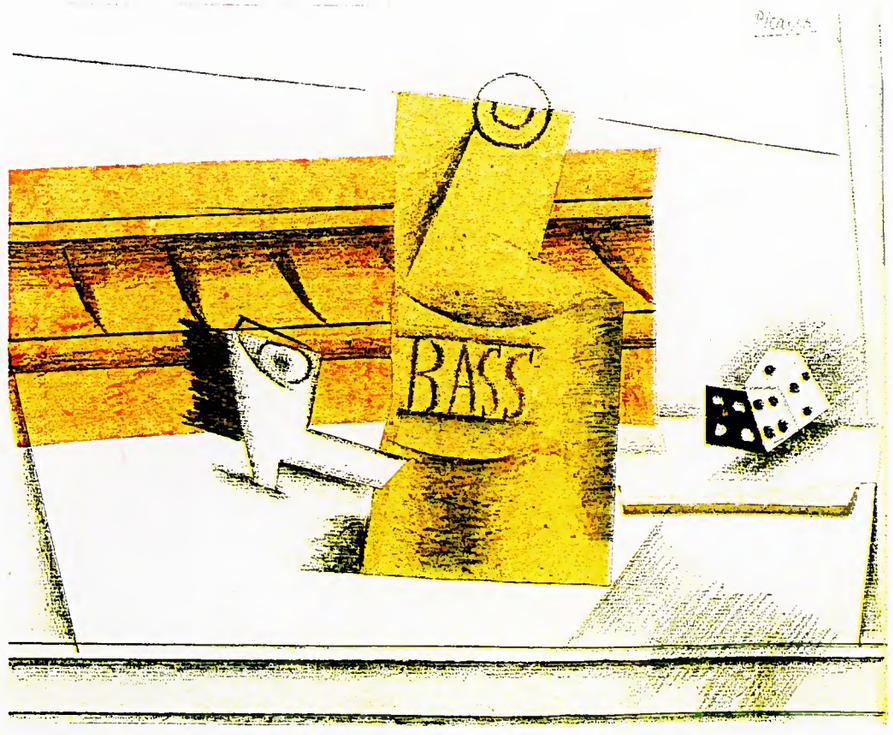


P. Picasso-- Poisson sur un journal, 1922,
Picasso- Époque Cubiste- Fernand Hazan.

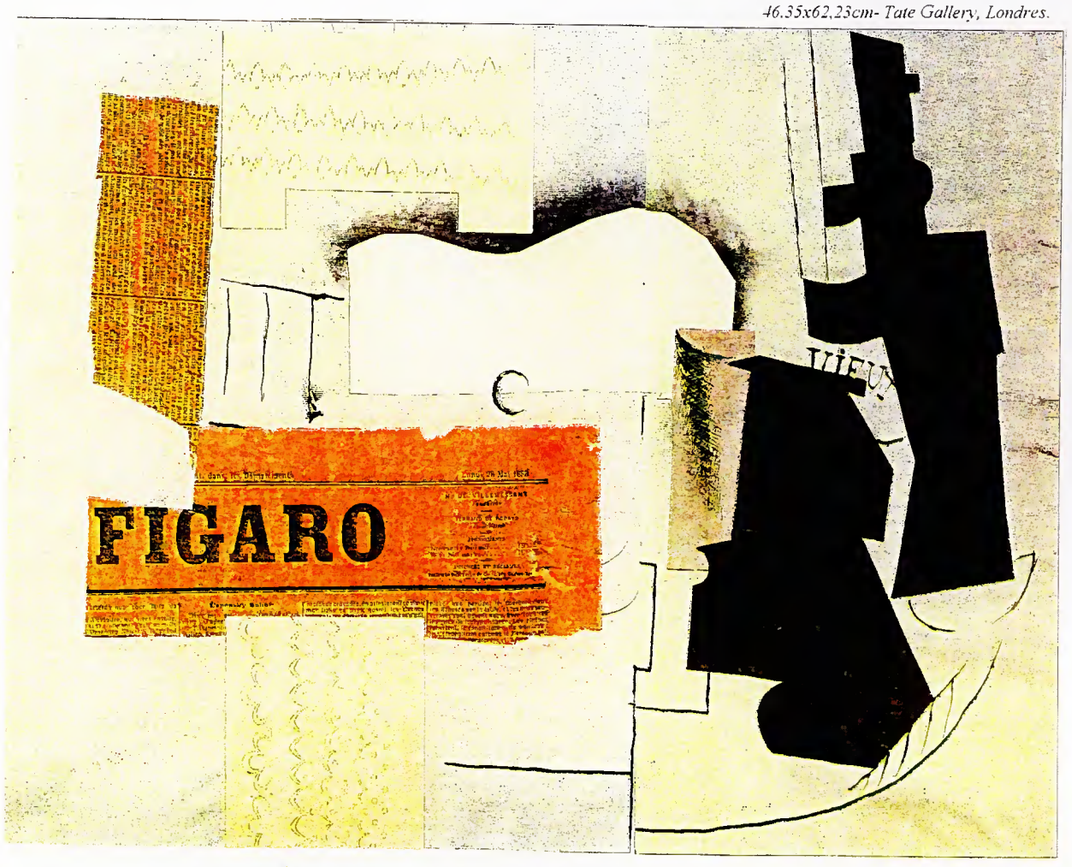


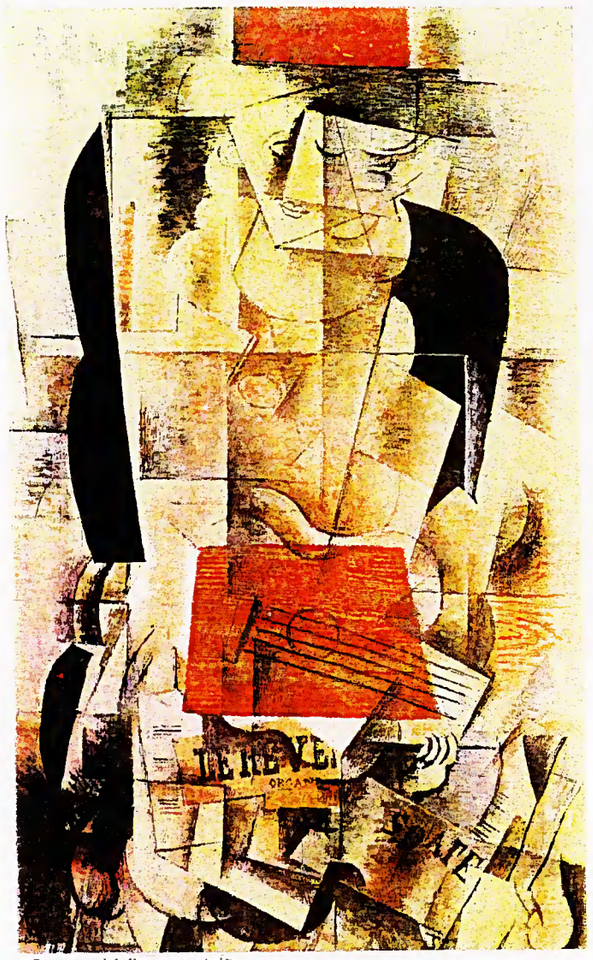
Pablo Picasso-- Bouteille de Bass, Verre, Paquet de Tabac
et carte de visite, (1913 14)- papier collé.
Picasso- Époque Cubiste- Fernand Hazan.

Pablo Picasso-- Pipe, Bottle, Die, 1914
pasted paper and charcoad on paper
9,1/2x125/8 in Genius of the Century- Ingo F. Walther

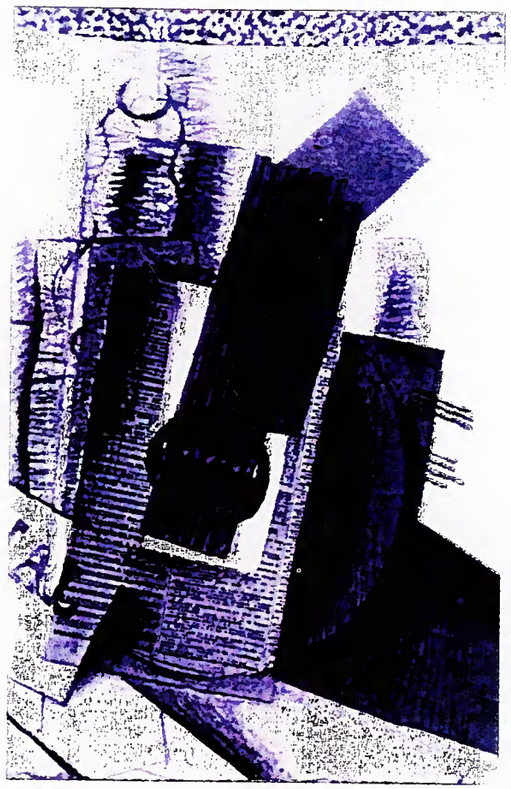


P. Picasso-- Garrafa de viex Marc,
guitarra, copo e jornal, 1913;
46.35x62,23cm- Tate Gallery, Londres.





Braque-- Mulher com violão
130x73,7cm, 1913. Museu
Nacional de Arte Moderna, Paris



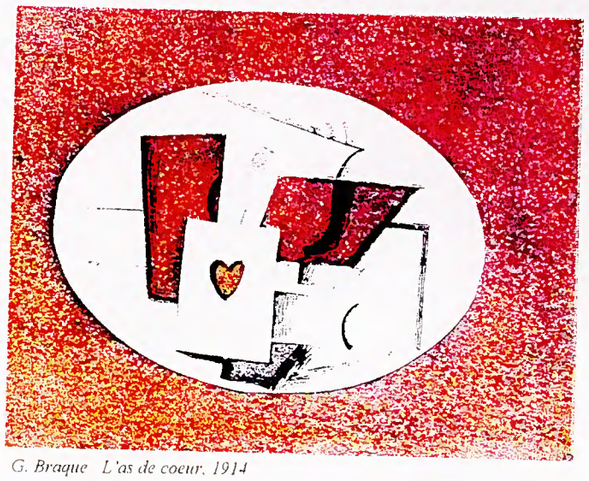
G. Braque-- La mandoline, 1914
gouache, papier et carton ondulé,
50x32cm. Musée d'Ulm.



Aria de Bach. 1912-1913.
Papier collé, 62 × 46 cm.
National Gallery of Art, Washington.



Nature morte sur la table. 1914.
Papier collé, 48 × 62 cm.
Musée National d'Art Moderne, Paris.



G. Braque L'as de coeur, 1914
papier collé, 30x41cm.

Juan Gris



Gris-- Glass packet tobacco, 1914

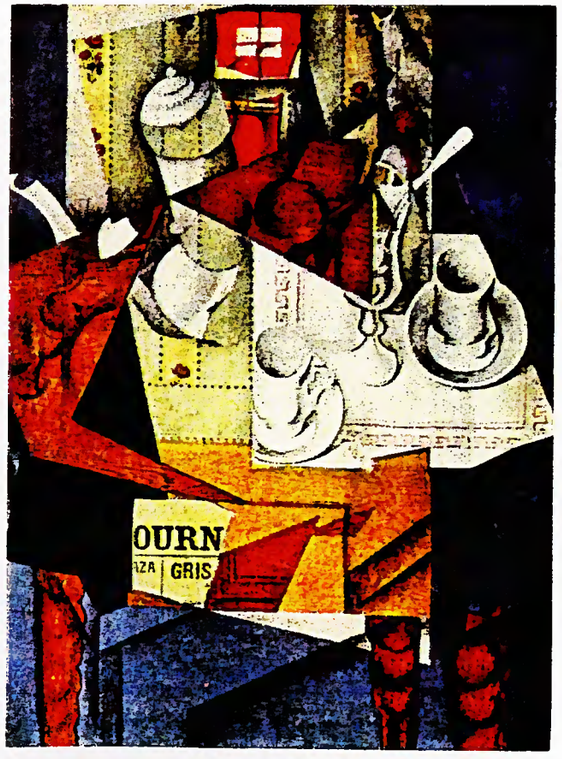
oil and papier collé.



Juan Gris--Flower vase, 1914

oil and papier collé

Gris Still lifes library of Art

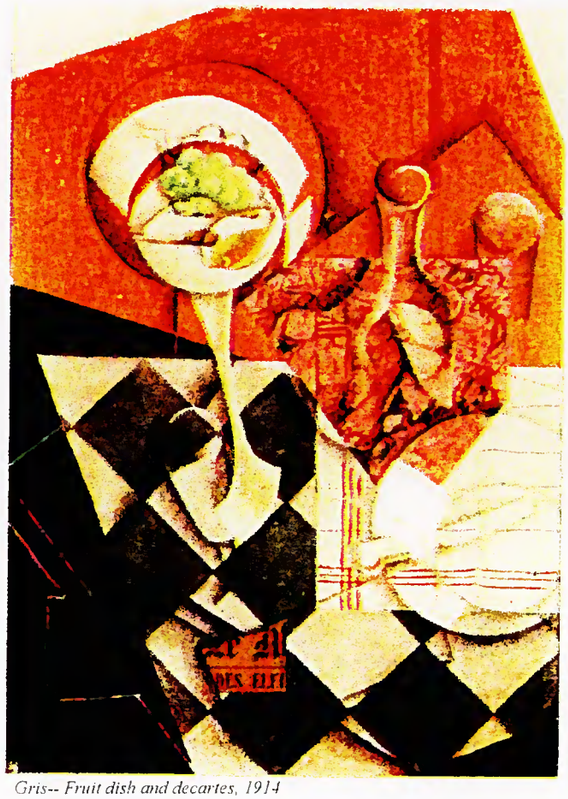


Juan Gris-- Brekfast, 1914,

oil and papier collé,

Gris- Still lifes- The little

libray of Art.



Gris-- Fruit dish and decartes, 1914

oil and papier collé.

(...)

a Aloísio Magalhães

Juan Gris levava uma luneta
por debaizo do olho:
uma lente de alcance
que usava porém do lado outro.

As lentes foram construídas
para aproximar as coisas,
mas a dele as recuava
à altura de um avião que vôa.

Na lente avião, sobrevoava
o atelier, a mesa,
organizando as frutas
irreconciláveis na fruteira.

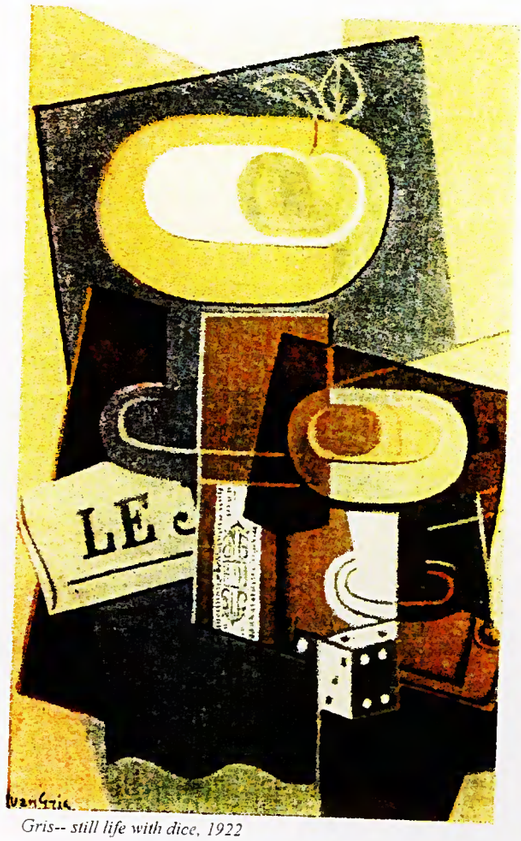
Da lente avião é que podia
pinta sua natureza:
com o azul da distância
que a faz mais simples e coesa. *(...)*

O Sim contra o Sim

João Cabral de M. Neto

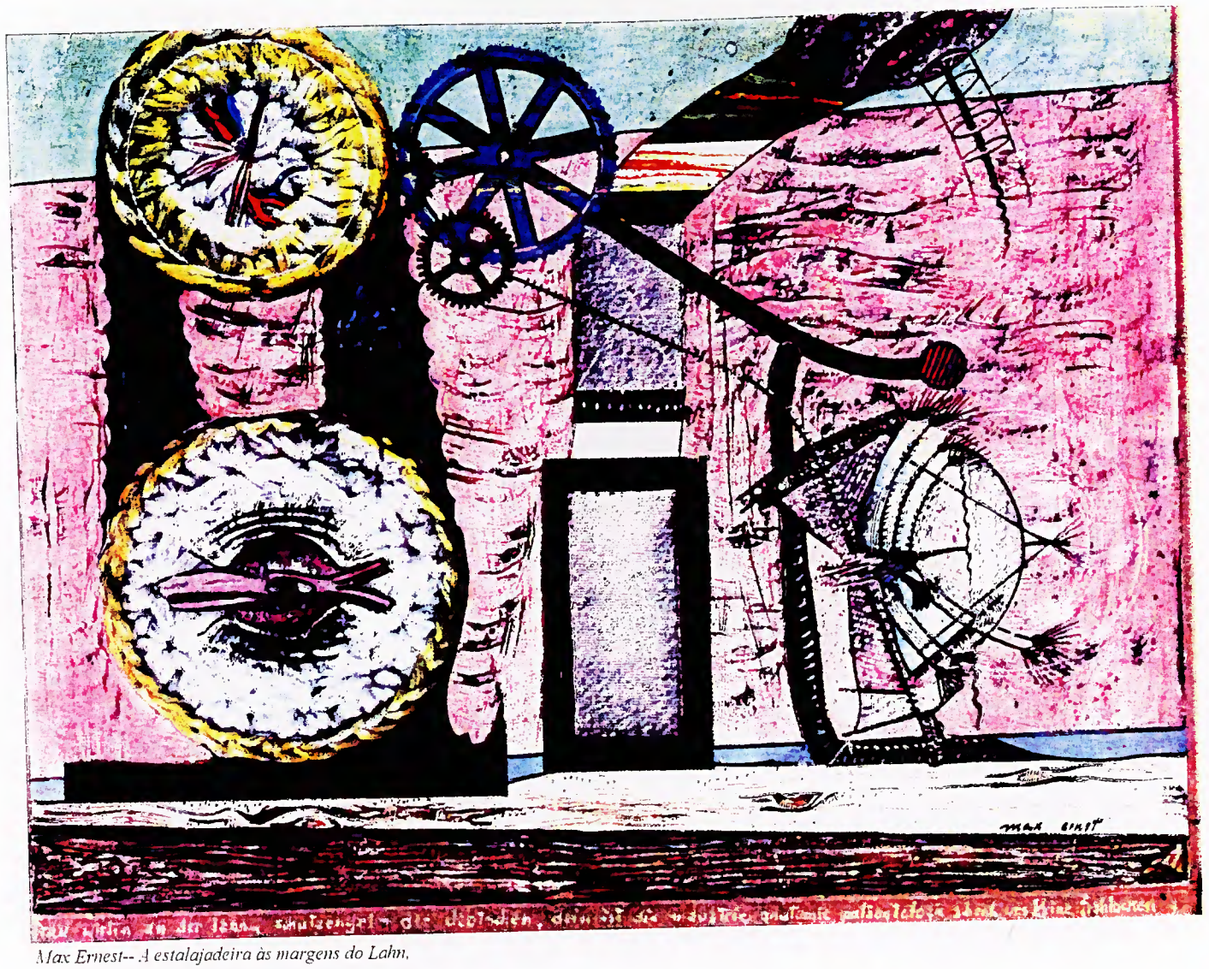


Juan Gris-- Bottle an fruit dish
1915, oil on wood.
Gris- Still lifes- The litle library of Art

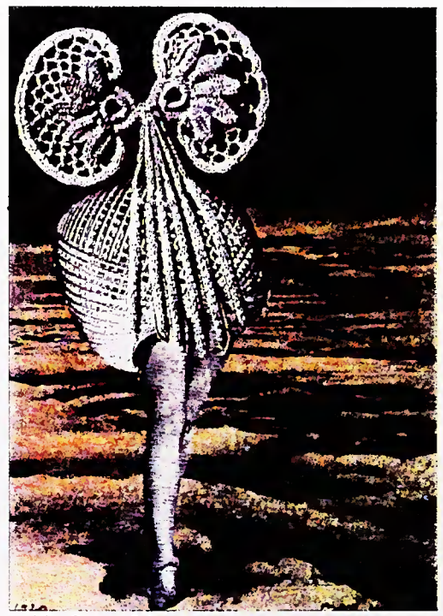


Gris-- still life with dice, 1922
oil on canvas.

Max Ernest



Max Ernest-- A estalajadeira às margens do Lahn,
colagem, guache, aquarela sobre papel, 25x31,5cm.



Max Ernest--Sobre as nuvens avança a meia-npoiote.
Sobre a meia noite voa o pássaro invisivel do dia.
Um pouco maisnacima o pássaro estende-se o éter.
e flutuam as paredes e os tetos. 1920
colagem de fotografias e lápis,
18,3x13cm. Col. Part.



Max Ernest-- O rouximol chinês. 1920
Colagem de fotografias e tinta nanquim
sobre papel, 12,2x8,8cm. Col. Part.

(...) Infelizmente, "pós-moderno" é um termo bom *à tout faire*. Tenho a impressão de que hoje se aplica a tudo aquilo que agrada a quem o usa. Por outro lado, parece existir uma tentativa de fazê-lo recuar no tempo: de início, parecia aplicar-se a alguns escritores ou artistas em atividade nos últimos vinte anos; depois, pouco a pouco, chegou até ao começo deste século; em seguida, recuou mais ainda, e a marcha continua: daqui a pouco, a categoria do pós-moderno chegará até Homero.

Julgo, entretanto, que o pós-moderno não é uma tendência que possa ser delimitada cronologicamente, mas uma categoria espiritual, melhor dizendo, um *Kunstwollen*, um modo de operar. Podemos dizer que cada época tem seu próprio pós-moderno, assim como cada época teria seu próprio maneirismo (tanto é assim que me pergunto se pós-moderno não seria o nome moderno do Maneirismo enquanto categoria meta-histórica). Creio que em cada época se chega a momentos de crise, como as descritas por Nietzsche na *Segunda consideração extemporânea*, sobre os malefícios dos estudos históricos. O passado nos condiciona, nos oprime, nos ameaça. A vanguarda histórica (mas aqui eu entenderia vanguarda também como categoria meta-histórica) procura ajustar contas com o passado. "Abaixo o luar", *slogan* futurista, é um programa típico de toda vanguarda, basta colocar outra coisa no lugar de luar. A vanguarda destrói o passado, desfigura-o: as *Demoiselles d'Avignon* representam o gesto típico da vanguarda; depois, a vanguarda vai mais além, destrói a figura e, em seguida, a anula, chegando ao abstrato, ao informal, à tela branca, à tela rasgada, à tela queimada; em arquitetura, será a condição mínima do *curtain-wall*, o edifício como coluna, puro paralelepípedo; em literatura, será a destruição do fluxo do discurso, até à colagem à maneira de Bourroughs, até ao silêncio ou à página em branco; em música, será a passagem da atonalidade ao ruído, ao silêncio absoluto (neste sentido, o Cage das origens é moderno).

Mas chega um momento em que a vanguarda (o moderno) não pode ir mais além, porque já produziu uma metalinguagem que fala de seus textos impossíveis (a arte conceptual). A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente. Penso na atitude pós-moderna como a de um homem que ama uma mulher muito culta e sabe que não pode dizer-lhe "eu te amo desesperadamente", porque sabe que ela sabe (e ela sabe que ele sabe) que esta frase já foi escrita por Liala. Entretanto, existe uma solução. Ele poderá dizer: "Como diria Liala, eu te amo, desesperadamente." A essa altura, tendo evitado a falsa inocência, tendo dito claramente que não se pode mais falar de maneira inocente, ele terá dito à mulher o que queria dizer: que a ama, mas que a ama em uma época de inocência perdida. Se a mulher entrar no jogo, terá igualmente recebido uma declaração de amor. Nenhum dos dois interlocutores se sentirá inocente, ambos terão aceito o desafio do passado, do já dito que não se pode eliminar, ambos jogarão conscientemente e com prazer o jogo da ironia... Mas ambos terão conseguido mais uma vez falar de amor.

Ironia, jogo metalingüístico, enunciação elevada ao quadrado. Portanto, com o moderno, quem não entende não pode aceitá-lo, ao passo que, com o pós-moderno, é possível até não entender o jogo e levar as coisas a sério. O que constitui a qualidade (o risco) da ironia. Existe sempre quem tome o discurso irônico como se fosse sério. Acho que as colagens de Picasso, de Juan Gris e de Braque são modernas: por essa razão, as pessoas normais não as aceitavam. Já as colagens feitas por Max Ernst, montando fragmentos de gravuras do século XIX, eram pós-modernas: podem inclusive ser lidas como uma narrativa fantástica, como a narrativa de um sonho, sem que se perceba que representam um discurso sobre a gravura, talvez sobre a própria colagem. Se o pós-moderno é isso, então fica claro por que Sterne ou Rabelais são pós-modernos e por que Borges certamente também é, ou por que, em um mesmo artista, o momento moderno e o momento pós-moderno podem conviver, seguir-se a curta distância ou alternar-se. Vejam o que ocorre com Joyce. *O retrato do artista quando jovem* é a história de uma tentativa moderna. *Os dublinenses*, embora venham antes, são mais modernos que o *Retrato*. *Ulisses* está no limite. *Finnegans Wake* já é pós-moderno, ou pelo menos inicia o discurso pós-moderno: para ser compreendido, exige não a negação do já dito, mas sua retomada irônica. *(...)*

(Umberto Eco- Pós Escrito a O Nome da Rosa, tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini, Editora Nova Fronteira, P. 55 58).

O trabalho de colagens, segundo o nosso ponto de vista, se apresenta como uma primeira tentativa de codificação para o universo das estruturas e funções, como já foi dito. E isto porque o criador, neste caso, tenta esquecer o dominio e o automatismo de códigos e procedimentos, para transformar a própria realidade física (o mundo dos existentes), em material de construção, em possibilidade de novas composições. De acordo com a Semiótica de Peirce, o importante passa ser a vivência da "secundidade", a captação de índices, presentificados pela observação, capazes de projetarem alguma "coisa", semelhante a uma realidade, já distanciada das contiguidades instituídas.

Kurt Schwitters, chega mesmo a buscar a redução deste mundo físico ao seus menores resíduos. E, em paralelo, busca também os resíduos do próprio código verbal, já desclassificado. Por este motivo, costuma ser vinculado às propostas do Dadá. Mas trata-se, realmente, de uma atividade singular, através da qual o artista procura aceitar a precariedade, a efemeridade da Arte, que deve caminhar, de acordo com a aceitação do irreversível das formas, em um universo, em constante movimento, tridimensional. (Veja-se página 8).

Em alguns momentos, as colagens se transformam em liguagens-objetos para os recursos tradicionais da pintura. (Veja-se os procedimentos de Juan Griss neste sentido).

Em Picasso e em Braque, o trabalho de colagens nos parece ser um dos modos pelos quais estes artistas tentam se livrar do automatismo da percepção das coisas, como coisas mesmo, em busca das estruturas subjacentes...

Em Max Ernest, o trabalho de colagens procura remontar linearidades dos códigos e da História das Artes.

Isto, quando, na passagem da década de 50 para a década de 60, os artistas se revoltaram, concretamente, contra a subordinação da realidade, do Referente, às Artes. O trabalho de colagens aparecem como se fossem instalações. (Voltaremos a isto). Mas é importante observar, já aqui, os trabalhos de Robert Rauschemberg.

Jean Dubuffet: uma colagem de texturas ?

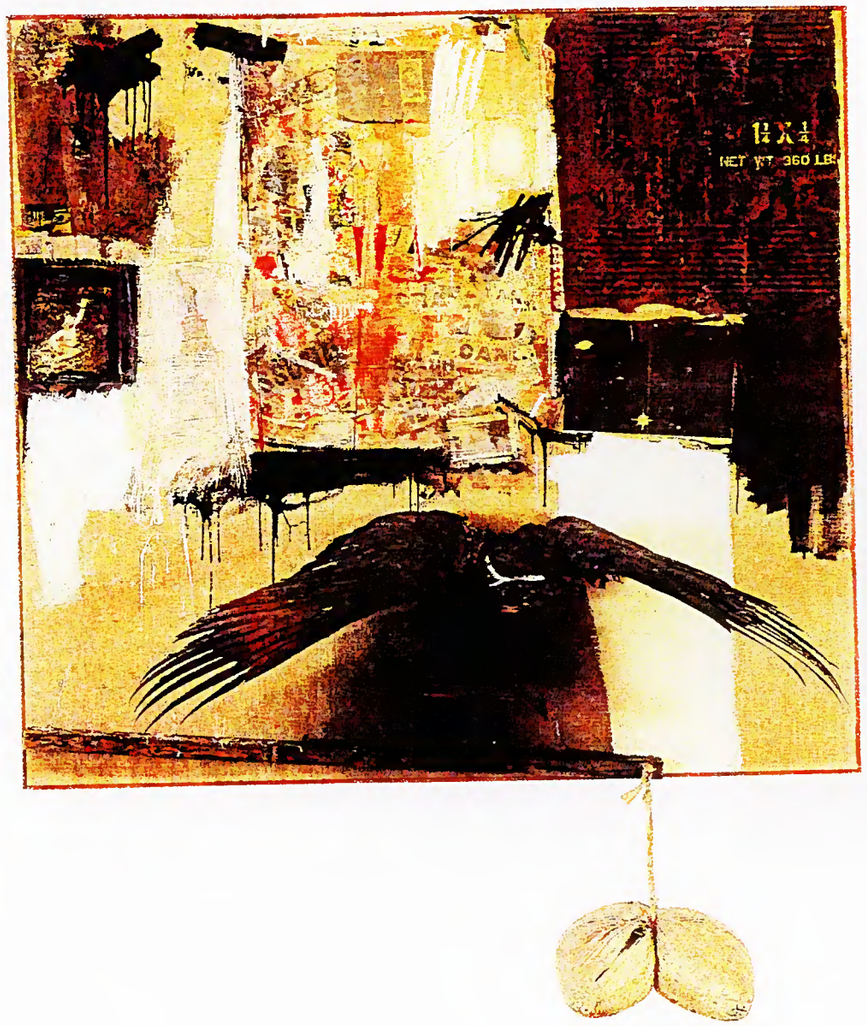
Os trabalhos de Dubuffet, intensificando, quase com violência, superposições, recorrências e contrastes de texturas, nos parece realizar, diretamente, a proposta dos trabalhos de colagens, ou seja, a de trazer os receptores para dentro destas montagens, levando-os a remontá-las, a recriá-las...

Este trabalho se faz importante, neste nosso caminhar, pois exige dos receptores experiências dentro dos espaços vazios. Aqueles são levados a entrar por entre as fissuras, por entre as rupturas, por entre as partes coladas e, quem sabe, poderão caminhar em direção às vivências do tipo zen...

Estamos, assim, com o trabalho das colagens, experimentando um dos modos de escritura para o universo da anti-representação...



Robert Rauchemberg-- Red Painting, 1953
oil, cloth and newpaper on canvas with wood,
73x84.7cm. Pop Art- Tilman Ostewold- Taschen.



Robert Rauchemberg-- Canyon, 1959
Combine paithing, 219.7x57,8cm
Pop Art- Tilman Ostewold- Taschen.

(...)
Jean Dubuffet, se usa luneta
é do lado correto;
mas não com o fim vulgar
com que se utiliza o aparelho.

Não intenta aproximar o longe
mas o que está próximo,
fazendo com a luneta
o que se faz com o microscópio.

E quando aproximou o próximo
até tacto fazê-lo,
faz dela estetoscópio
e apalpa tudo com o olhar dedo.

Com essa luneta feita dedo
procede à auscultação
das peles mais inertes:
que depois pinta em ebulição.

O Sim contra o Sim

João Cabral de M. Neto

Jean Dubuffet. *Le Metafisyx (Corps de Dame).* 1950. 1,16 m×0,89 m. Coleção de sr. e sra. Arnold Maremont, Winnetka, Illinois



J. Dubuffet-- Retrato de Wermer Schenk, 1950
61x50cm; Museu de Arte de Basiléia.

Conforme já foi dito, a partir deste momento, a busca dos artistas é a de encontrar modos de "escrituras" para dizerem o novo referente. "Signagens", na fala de Haroldo de Campos, ou seja, traduções do mundo como processo de signos. E, repisamos: não é mais possível pensar o mundo e dizê-lo a partir de categorias semânticas. Os códigos de representação, as "contiguidades instituidas", acabavam de cair, concretamente... Restam as relações sintáticas, formais, baseadas no princípio da equivalências, das analogias. Emoldurando-as, as "contiguidades dadas", próprias do mundo físico (uma coisa, que aponta outra, dela é índice e dela faz parte).

Como deixa claro Lucrécia D'Alessio Ferrara, em "A Estratégia dos Signos", agora é o momento de ver e ouvir as articulações entre estruturas e funções.

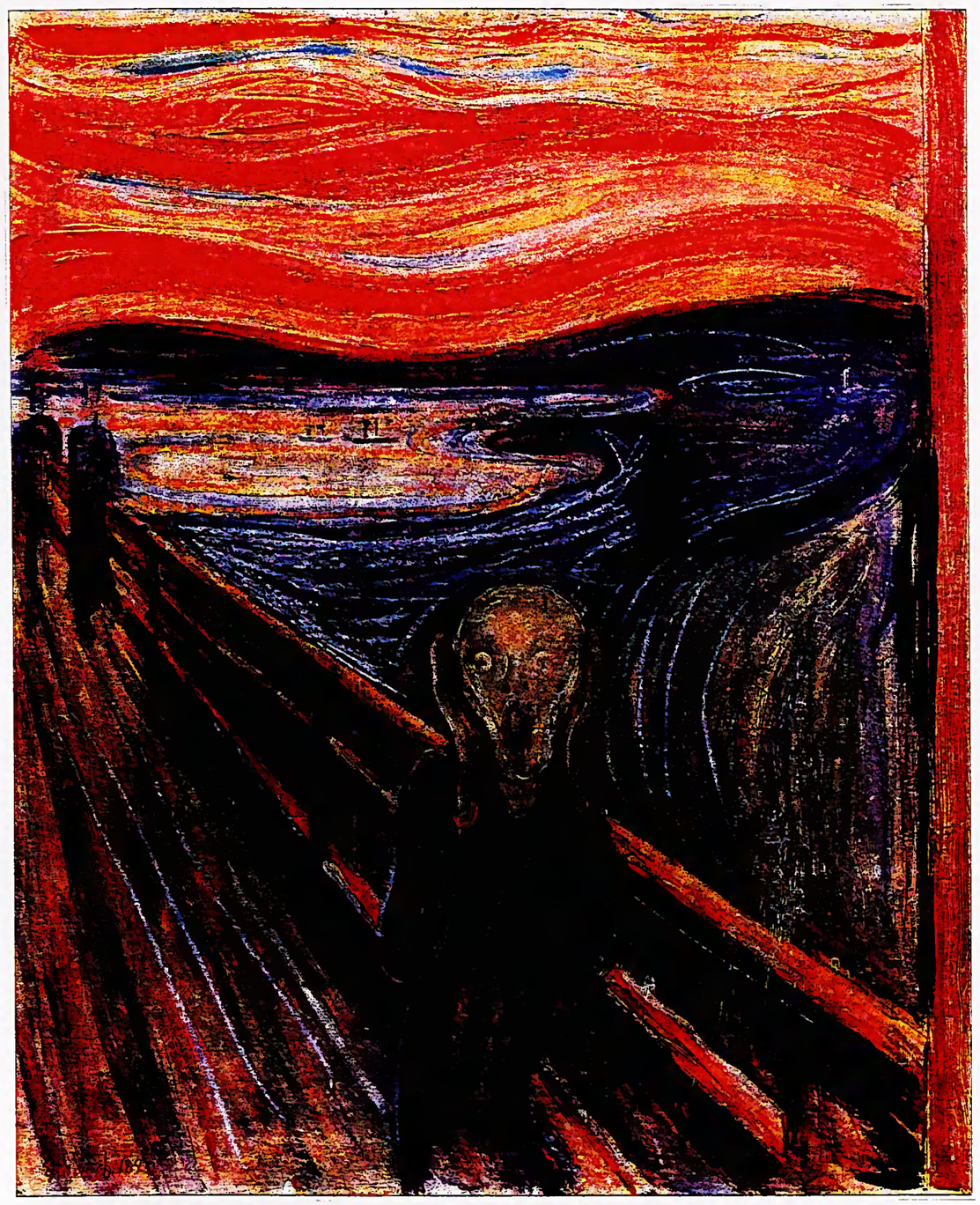
O universo da coisa e suas propriedades girou muito e mostrou que as formas são apenas manifestações de estruturas subjacentes, em um mundo em movimento, para além da tridimensionalidade...

Nosso objetivo, daqui para frente, é o de apontar estas signagens, relacionando-as, independentes dos andamentos cronológicos e das classificações ontológicas das Histórias das Artes. Como operadores básicos, tomaremos as duas interpretações dos espaços vazios, apontadas, até agora: "os espaços vazios abstratos" e os "vazios experienciais". E prosseguimos neste caminhar, em busca dos seis lados do espaço indiano, agora carregados de imprevisibilidades, pois Marcel Duchamp adentrará as "n-possibilidades" do perceptivo.

Os suportes básicos para as nossas interpretações serão os quadros, as telas e as gravuras, coerentes com o nosso ponto de partida: as gravuras japonesas e as telas de Monet. Outros tipos de suportes vem sendo apontados, mas resultariam em estudos específicos.

É preciso considerar, também, que estas escrituras atingiram manifestações brasileiras. Aqui, se trata de um outro estudo, pois consideramos necessário, no caso, estudar problemas, relacionados com a colonização cultural.

Do Expressionismo



E. Munch - O Grito, 1893, óleo sobre tela, 0,91mx0,73m, Museu Nacional de Oslo.

O grito: um signo indicial, um signo que aponta uma realidade, uma situação concreta, que se efetivou no "mundo dos existentes", situação da qual faz parte. Munch traduziu este referente através de relações sintáticas, conjunto de analogias, de traços, de cores, de texturas e de qualidades das formas e o fez se desenhar como a partitura deste som... O leitor adentra os "átomos" sonoros e revivencía os sons e o susto subjacente. Do espaço vazio abstrato, no momento de fruição, chega-se ao vazio experiencial, do tipo zen.

Mas, este tipo de vivência não acontece na maioria das manifestações do Expressionismo. O espaço interior emocional, continuação das "pulsões" de Van Gogh e do romantismo de Turner, ganha força e domina os vazios do não-eu. As figuras são deformadas neste sentido. Só nos interessa, aqui, esta tela de Munch e algumas das criações de Kokoschka, pois através delas consegue uma equilibração entre os espaços vazios do eu e os da Natureza, representados dentro dos espaços vazios das telas.

"(...) "o que foi expressão a partir de fora, se muda em expressão a partir de dentro: aquilo que foi reprodução de um pedaço do natural é, agora, liberação de uma tensão espiritual. Para isso, todos os objetos do mundo exterior podem ser unicamente signos sem significado próprio. Dissolução pessoal do objeto na idéia, para desprender-se dele e redimir-se nela".(definição de Alberto Soergel citado por Paulo Leminski, VIDA, página 45).

"Os primeiros expressionistas eram deliberadamente confusos: gostavam de envolver-se, literalmente, em 'noite', a palavra chave e a mais citada da época. Nunca houve movimento literário mais noturno do que este, que vencera com seu profeta pictórico, o sombrio norueguês Edward Munch. Uma noite perpétua, só interrompida por raios apocalípticos que anunciaram profeticamente - em 1910 e 1911 - o fim do mundo de então. Os poetas também falavam como que por meio de raios: de maneira abrupta, inarticulada. Falava-se em 'literatura de gritos'."(Otto Maria Carpeaux), citado por Paulo Leminski, VIDA, página 47).

"L' Art de Kokoscka est une "magie civilisée."
Thomas Mann



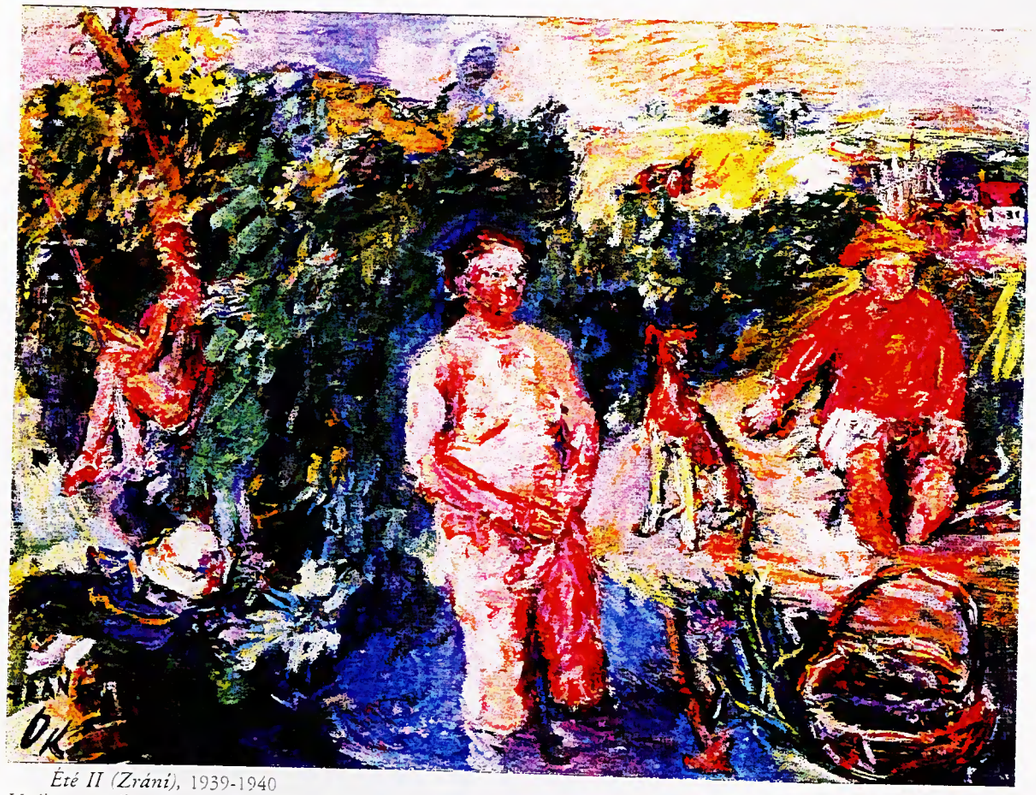
Nature morte avec chat, putto et lapin, 1913-1914
Huile sur toile, 90 × 120 cm
Kunsthaus, Zurich



Thomas G. Masaryk, 1936
Huile sur toile, 97,7 × 131 cm
Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh



La tempête
ou *La fiancée du vent,* 1913
Huile sur toile, 181 × 221 cm
Kunstmuseum, Bâle



Été II (Zrání), 1939-1940
Huile sur toile, 68,3 × 82,9 cm
Scottish National Gallery of Modern Art, Édimbourg



Paysage alpin, Mürren, 1912
Huile sur toile, 70,5 × 95,5 cm
Bayerische Staatgemäldesammlungen, Munich

Crítica do Expressionismo

O expressionista maltrata a forma para a sentir viva e a esse jogo, relativamente fácil, que o impele, o chama a deforma-la. A obra expressionista é pois o resultado dum conflito entre uma natureza como ela é em si, aceita por nós de olhos fechados, e a intrepretação que lhe possamos dar... Mas ao fim e ao cabo, as coisas permanecem inassimiláveis, exatamente porque ficam de fora. Uma das regras do jogo é que o desejo de domínio das coisas se sirva de armas de ataque cada vez mais violentas e que estas sejam todas usadas por igual. - O expressionista não é um revolucionário, mas apenas um revoltado que desejaria vingar-se dum mundo cuja existência ele considera inalterável.

Os artistas de Ravena, Paolo Ucello, Greco, Rubens ou Cézanne, usaram porventura a deformação? Deram forma a um universo, que estava ao mesmo tempo dentro e fora deles... É que eles sabiam que o objeto a representar estava fora deles, mas não existia sem eles. E por este meio nos derrubaram e conosco toda a ordem ou desordem existente, pondo novamente tudo em dúvida. Basta que Cézanne use uma linha curva, para que toda a organização do mundo comece a vacilar em consequência disso. O verdadeiro revolucionário é aquele que liberta o mundo e o torna a prender, para lhe dar uma nova oportunidade de vida... É a estes criadores que o universo deve a sua existência e a sua forma através dos séculos.

Se os homens, desde que a arte existe, aproveitaram sempre o mundo exterior para se exprimirem, isso foi porque não souberam distinguir o mundo exterior do seu próprio mundo interior. Não se sentiam nem como senhores, nem como escravos perante o mundo... Eles eram o mundo... Só a sua arte objetivou a Natureza e lhe deu exitência. Criavam o que pintavam. A sensibilidade encontrava-se naturalmente incarnada dentro deles. O problema: ser "concreto" ou "abstrato" não podia ser posto. Mas hoje parece existir. __É no entanto um erro pô-lo dum ponto de vista de semelhança. Em momentos raros de equilibrio entre a vida e a arte, a invenção pode coincidir com a imitação, mas isso criada não tem mais nem menos relações com a realidade representada do que tem num "quadro inteiramente abstrato"... O destino do mundo não se joga entre o figurativo e o não - figurativo, mas entre o incarnado e o não -incarnado. - A força que cria a interioridade e a transposição do meramente visível não depende do grau de semelhança da obra com a realidade exterior, mas dum mundo interior que aquele esconde e se estende até aos "puros motivos rítmicos da existência".

(Jean Bazine - Notas sobre a Pintura, 1904, na obra de Walter Hass - Documentos para a compreensão da Pintura Moderna, LBL Enciclopédia, páginas 149,150).

Dos Construtivismos

O Construtivismo nasceu a partir do Cubismo: uma tentativa de apanhar todas as manifestações, todas as formas de uma estrutura, em um determinado momento.

Nas primeiras manifestações, a coisa ainda permanecia como substância, o universo ainda é substancialista. Com o passar do tempo, as coisas passam a ser vistas como estruturas. O importante, agora, é a articulação entre estruturas. A partir daí, a tendência foi a de tentar contruir as superficies das telas, em busca de uma espécie de frontalismo... Estes andamentos podem ser acompanhados, a partir das variações criativas de Picasso.

Mas o que caracteriza, básicamente, o Construtivismo é o distanciamento do artista frente ao universo referencial. É preciso considerar a tela como objeto de criação, em si mesmo, como o lugar da construção de estruturas, homólogas ao referente, mas dele bem distanciadas e até estranhas. É a busca da criação poética, própriamente dita, segundo as definições de Roman Jakobson (página 15).

Do mesmo modo, o leitor é convidado a uma atitude de distanciamento, frente ao poético. No entanto, dialéticamente, quando o construtivismo chega ao seu extremo, com o Suprematismo Russo, em alguns momentos a construtividade abre espaço para a penetração perceptiva do leitor, convidando-o a aí penetrar e a viver a função construtiva em termos reais. São estes momentos, que queremos apontar, na obra de Malévich, por exemplo.

No extremo de distanciamento, permanecerá Mondrian, chegando ao requinte das cores primárias, distanciando suas telas das estruturas do referente, embora estas, às vezes, apareçam como verdadeiras imagens especulares de construções, passíveis de serem observadas, ao nosso lado, no aqui/agora.

Do Cubismo ao Construtivismo

(...) "Os cubistas designaram desde logo o quadro como "peinture-object", objeto da pintura, para acentuar que esta coisa nova criada pela arte se opunha, em perfeita independência, ao "nature-object", objeto da Natureza. Para isso, a superfície a pintar tem de se tornar uma realidade corpóreamente concreta. Um "décor" de superfícies coloridas não possui este caráter realístico."(...).

(Walter Hass - Documentos para a compreensão da Pintura Moderna, LBL Enciclopédia, página 60).



PABLO PICASSO
«Compoteira e frutas» (1908)
21 - 27 cm.

(...) "As facetas "cúbicas"são igualmente um meio transitório do Cubismo. A análise dos corpos, feita de vários lados ao mesmo tempo e não apenas dum único ponto de vista, fornece elementos que se reúnem, se sobrepõem e prevalecem numa imagem global, que torna a superfície em si diretamente concreta, mas sem a reduzir a um receptáculo de espaço, no qual os corpos se encontram.

O que interessava era a defesa da superfície concreta e a sua simultânea transformação duma maneira completamente "metafórica", em algo de corpóreo-espacial. Cézanne tinha cristalizado diretamente as pequenas partículas de cor dos impressionistas, e, através deste valor da cor puramente formativo, dera à superfície uma densidade corpórea. Os cubistas começaram por confinar as cores a puros valores degradados. O elemento abstratamente emocional e sensorialmente subjetivo da cor contradiz o ambicionado caráter de realidade do objeto concreto da arte.

Picasso e Braque acentuam duma maneira semelhante o desejo de objetivação, entendido naquele sentido. Terminada a "realização", nada no objeto da arte deve fazer lembrar o seu autor; ele não deve exprimir a "idéia", o motivo que impulsionou absorvidos pelo objeto criado, que é uma coisa nova gradualmente "descoberta"através da realização. Realização que, como Cézanne, é entendida como um fen^meno paralelo à Natureza e não a partir da Natureza."(...).

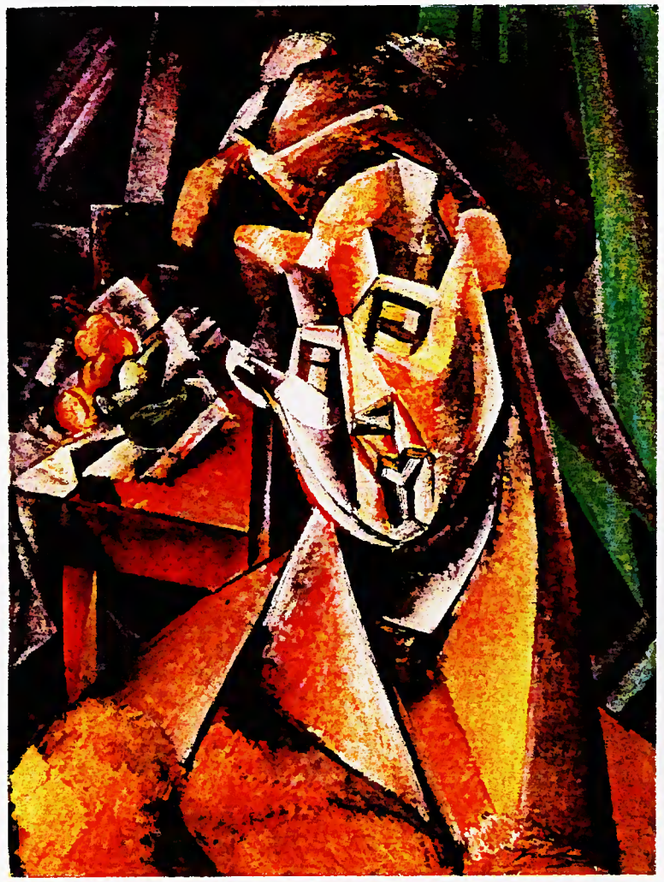
(Walter Hass - Documentos para a compreensão da Pintura Moderna, LBL Enciclopédia, página 60,61).



The Reservoir, Horta de Ebro, 1909
Oil on canvas, 23¾ x 19¾ in.
Private collection, New York

(...) "Na imagem cubista, a massa dos corpos é totalmente anulada. Restam apenas planos e linhas coloridos, que se sobrepõem em correlações supra-espaciais. Já não há espaço, onde se encontra a forma, nem plano de fundo, no qual aparece a figura; já não há nada de permanente, com que relacionar o mutável; cada elemento de cor encontra-se ao mesmo tempo (simultâneamente) relacionado com várias dimenssões que se interpenetram: o quadro é um processo interminável. É nisto que reside para Gleizes o significado própriamente dito do Cubismo. A nova estrutura rítmico-temporal é para ela a expressão duma nova imagem dinâmica do mundo, como a estrutura tectónico-espacial era a expressão da imagem estética do mundo, que vigorava desde a Renascença."(...).

(Walter Hass - Documentos para a compreensão da Pintura Moderna, LBL Enciclopédia, página 63).



P. Picasso - Woman with Pears (Fernande)
1909, oil on canvas, 36x28cm. Private Colletion.



P. Picasso - Portait of Ambroise Vollard, 1910
oil on canvas, 36x25 cm. Pushkin Museum, Moscow.

Guillaume Apollinaire (1880-1918)
Les Peitre Cubistes. Metitations Esthétiques, Paris, 1913.

As forças da realização: pureza, unidade, verdade, dominaram a Natureza e mantêm-na em submissão.__A chama é o símbolo da pintura... A chama tem a pureza que não suporta contactos estranhos, que reduz tudo quanto toca à sua própria natureza. Ela possui a mágica unidade, pela qual a centelha se pareça ainda com a mesma chama. E tem finalmente a verdade sublime da sua luz, que ninguém pode negar. __ Aspirar 1a pureza, significa favorecer o instinto, humanizar a arte e deificar o homem. __Os artistas são homens, que acima de tudo desejariam não ser homens e que procuram cuidadosamente os traços do que não é humano, que não se encontra em parte alguma da natureza exterior. Esses traços são a verdade e além deles, não conhecemos outra verdade.__ Embora os pintores novos continuem a observar a Natureza, eles não a imitam e evitam cuidadosamente reproduzir cenas da Natureza.__ Assim vamos ao encontro duma pintura inteiramente nova, cuja relação com a "pintura", como ela tem sido compreendida até hoje, é semelhante à da música com a literatura."(...).

(Walter Hass - Documentos para a compreensão da Pintura Moderna, LBL enciclopédia, páginas 66, 67).

No mínimo
deus sublima
suspenso o verbo
tenso
universo
mar superfície
janela céu duas maçãs
pêra e mesa
cosmogonia

Cubista

Ronaldo Brito



PABLO PICASSO
«*Pão e frutas sôbre uma mesa*» (1909)
164 × 132,5 cm.

O poderoso empreendimento de Cézanne

Cézanne substitui a perspectiva academica por uma outra. Despreza a proporção concreta das coisas e dá-lhes uma dimensão espiritual.__Significado semelhante tem a ordenada e inteligível fusão plástica das formas em Cézanne, essa sobreposição de planos, esse entrelaçar dos objetos. O objeto material já não conta; o que há é apenas uma criação artística. Quando Cézanne ia "para o motivo", sabia muito bem que era um motivo inteiramente espiritual. Tudo mergulha numa atmosfera ideal de puro cristal. Nada perturba, nenhuma vegetação parasitária prejudica estas relações eternamente certas... Aquele que conseguir atingir uma tal altura, esse tem a impressão de que o círculo contínuamente mutável dos fenômenos se aproxxima de figuras perfeitas. Em vez do objeto, ele tentará exprimir as relações que o mesmo objeto mantém com a esfera, o cone e o cilindro, ou com as formas mais complexas, combinadas a partir daquelas. Cézanne compara o objeto com o seu equivalente num mundo mais elevado e usa metáforas plásticas. Desde 1885 que a construção dos seus quadros é o resultado duma associação metódica de formas elementares, como que de motivos principais. Todos eles aludem secretamente uns aos outros, como uma espécie de rimas plásticas. __ A primeira atividade de Cézanne é espontânea e deixa nascer a matéria colorida das sensações fugidias[impressionista], a segunda operação passa-se no cérebro e consiste em submeter a uma rítmo os elementos provenientes da análise prévia. Deixa de haver objetos. Estes dissolvem-se, misturam-se, deixam sobressair no todo apenas um fragmento qualquer que indica o ângulo dum telhado ou duma parede__ últimos vestígios dessa análise que procedeu a síntese. O rítmo assemelha-se a um movimento do caos organizando-se em ordem cósmica. A ordem já não é uma distribuição de coisas segundo um critério de significado, que uma convenção imutável lhes reconhece, mas uma especulação rigorosamente plástica sobre diferenças de dimensão inteiramente abstrata. O espaço já não é material; exclui a idéia de distância, de vácuo e de medida. A terceira dimensão é eliminada e cede o lugar a outra totalmente metafórica, que nos proporciona uma representação ilimitada. Teria de usar-se aqui um conceito das ciências matemáticas [quarta dimensão].__É preciso riscar a palavra beleza. O quadro torna-se um equivalentre do mistério sagrado. É impossível não tornar parte neste poderoso empreendimento. O Impressionismo, conforme Cézanne dele fez uso, já não precisa de nos parecer uma simples purificação de cores, como ainda continua a escrever-se. __Cézanne compreendeu que a maneira mais sublime de imitar o universo não consiste em copiar os pormenores, mas criar de novo o seu mecanismo [alegóricamente]".(...)

(Texto de André Loth em, Documentos para compreender a Pintura Moderna, Walter Hass, páginas, 69,70).

GRAFITO PARA CASIMIR MALEVITCH

Florença 1963

Casimir Malevitch pintor
Situa o objeto abatido
Esgotado pelo futuro:
Suprime-o
Instalando em seu lugar
Uma paisagem de cilindros & triângulos
Onde passeamos; dentro.

Depois cria:

Quadrado negro em campo branco,
Estema do tempo moderno.

Casimir Malevitch
Destrói o córtex da natureza.
Enfrenta a forma do zero-círculo.
(Tudo cabe no espaço do zero
Igual ao círculo).

Adota a esfera, sua própria filha.
Nomeia o deserto ao qual chegou
Pelo esvaziamento do objeto.

Dentro do espaço agredido cabe
A pintura futura;

Quadrado negro em campo branco.

Ajustam-se antagonismos
Na calma dinâmica visível.

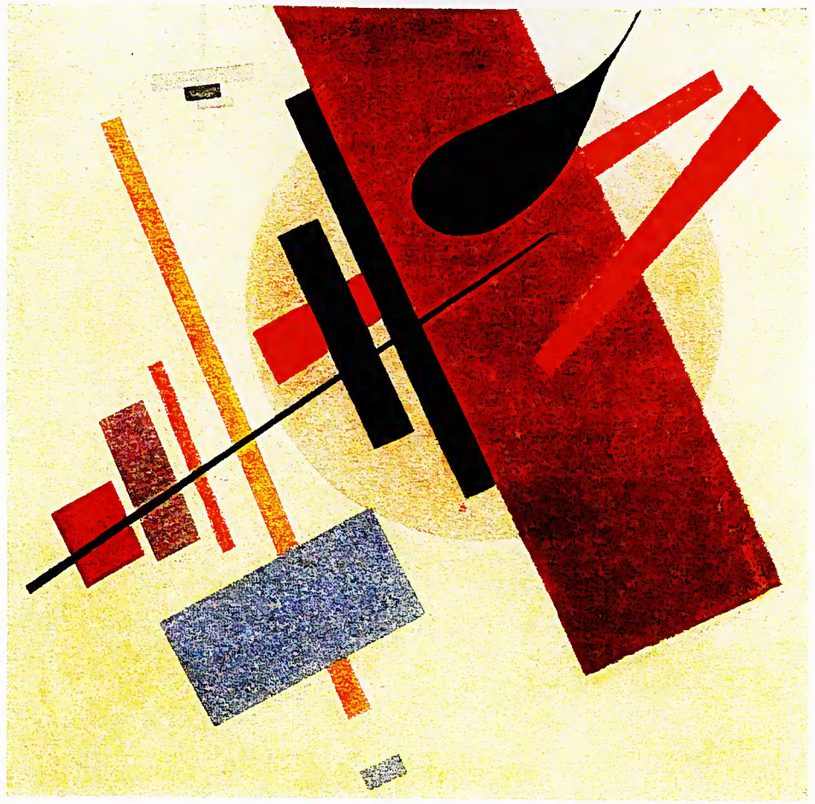
Murilo Mendes



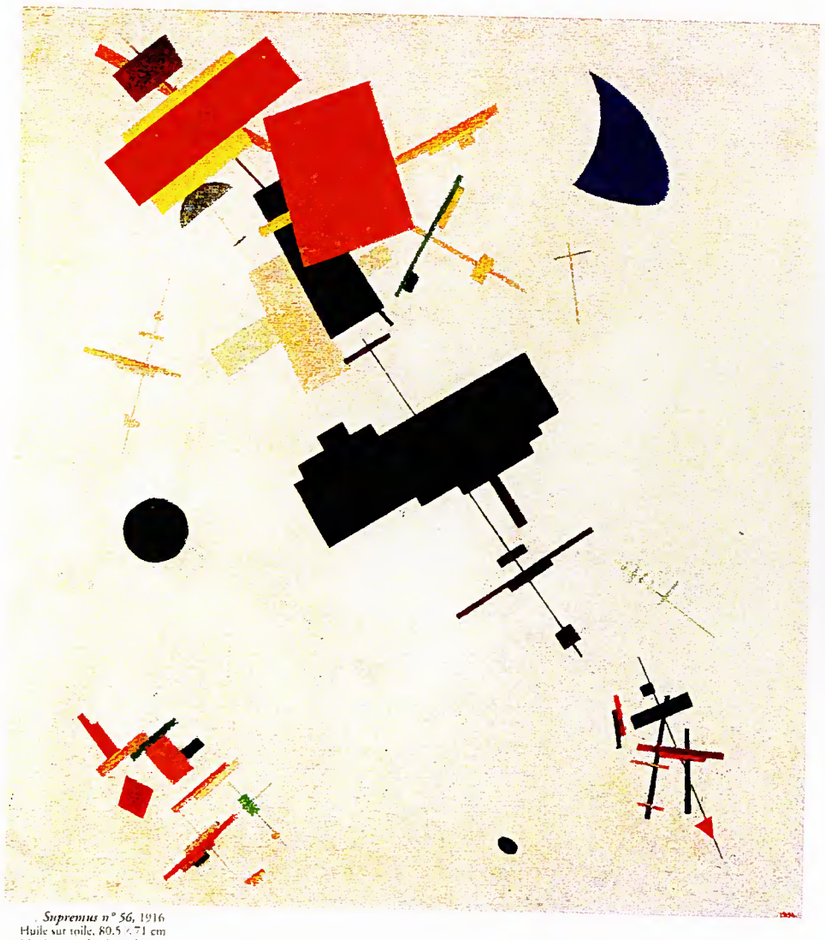
Le vélocipède, 1912-1913
Huile sur toile, 79,5 × 97,5 cm
Yale University Art Gallery, New Haven



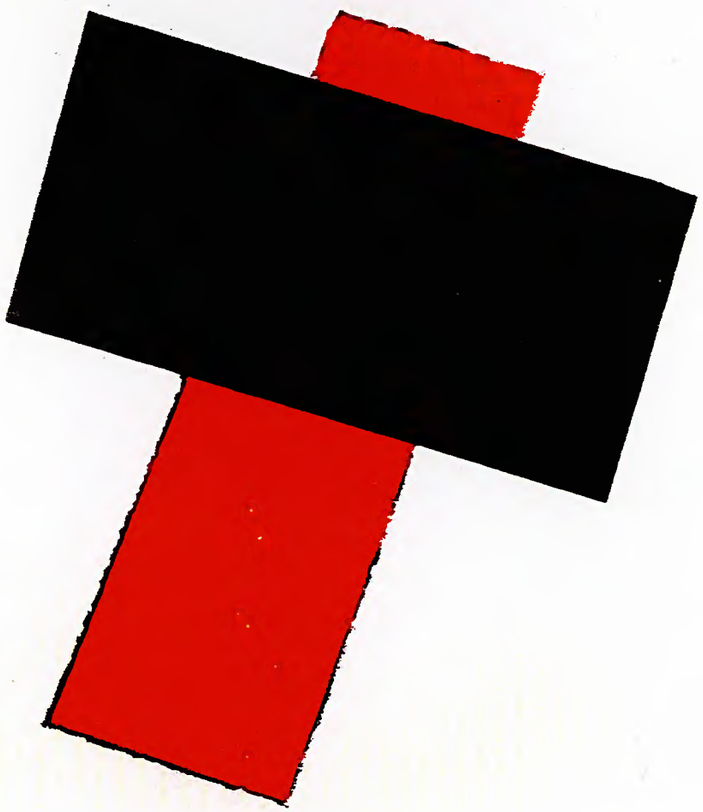
Tête de paysanne, 1912-1913
Huile sur toile, 80 × 95 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam



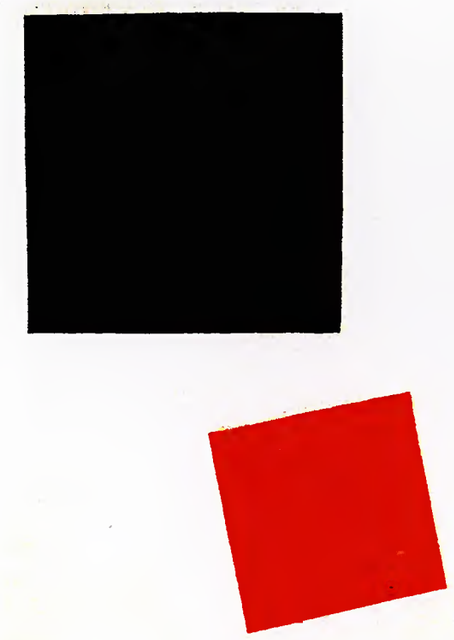
Suprématisme, 1916-1917
Huile sur toile, 80 × 80 cm
Musée des Beaux-Arts, Krasnodar



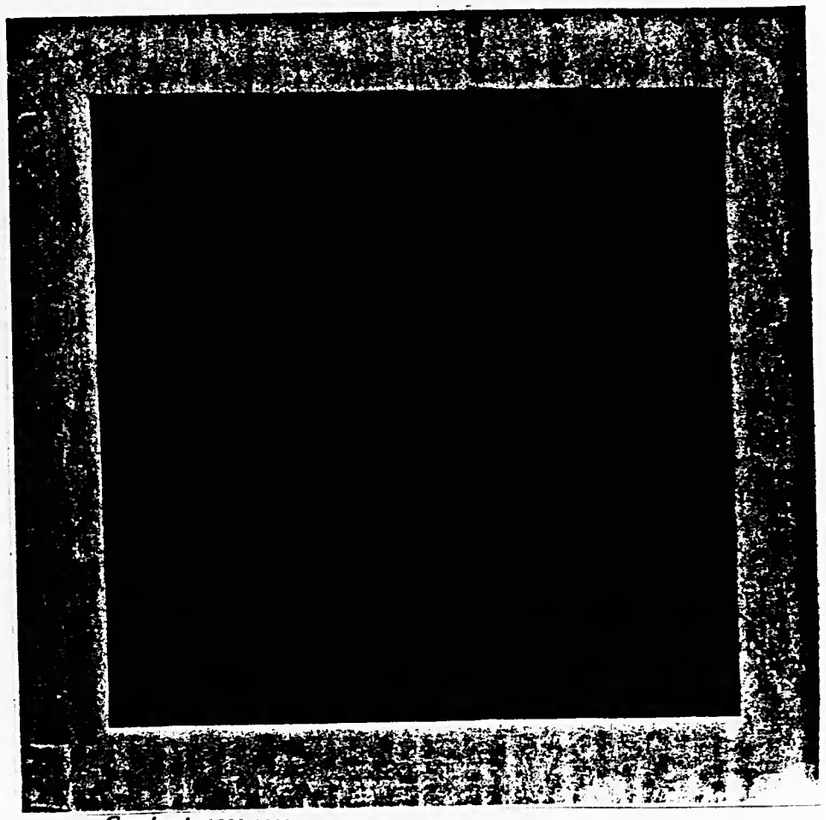
Supremus n° 56, 1916
Huile sur toile, 80,5 × 71 cm
Musée russe, Léningrad



K. Malévitch - Peinture suprématiste, 1915/16
Huile sur toile, 49x44cm. Wilhelm Hacke Museum, Ludwigshafen.



K. Malévitch - Peinture suprématiste, 1915/16
Huile sur toile, 49x44cm. Wilhem Hacke Museum, Ludwigshafen.



Carré noir, 1923-1929
Huile sur toile, 106,2×106,5 cm
Musée russe, Léningrad

O quadrado e o espaço em branco

A superfície quadrada marca o começo do Suprematismo dum novo realismo colorido como criação abstrata. As coisas e objetos do mundo real desapareceram para a natureza da arte... Eu não descobri nada, só senti a noite e nela entrevi algo de novo, algo de novo a que chamei Suprematismo. Exprimiu-se em mim por meio da superfície preta, que formou um quadrado e depois um círculo. E neles entrevi o novo mundo colorido. No Suprematismo já não se pode falar de pintura. A pintura sobreviveu tempo demais e o pintor é um preconceito do passado. Devemos dedicar-nos diretamente às massas da cor como tal e procurar nelas as formas decisivas. Não se pode reproduzir o movimento das massa vermelhas, verdes e azuis pelo desenho representativo. Este dinamismo não é mais do que uma revolta das massas pictóricas para se tornarem independentes do objeto, para se libertarem de formas que nada designam, quer dizer, para se fazerem predominar as formas puramente pictóricas sobre as formas racionais, para chegar ao Suprematismo, o novo realismo da pintura."(...)

(Kasimir Malewitsch (1878-1935) - SUPREMATISMO em Documentos para compreender a pintura moderna, Walter Hass, página 118).

"... e se erguem os campos para o céu" (de um cântico)

onde o guardião do trabalho é apenas a imagem do Pai
não se introduziu o culto do círculo
e as tábuas nuas não pedem ícones

mas de longe — como um canto litúrgico
que desconhece desde agora o contracanto dos padrinhos
e se edifica — cidade —
imune aos períodos do tempo

assim naqueles anos outra vontade igual vigora,
e se escandia a si mesma —
cidade — página — ferro — clareira — quadrado:
— simples como fogo sob cinzas consolando Vítiebsk[1]
— sob um signo de enigma foi dado e tomado Vielimir[2]
— o Ele[3] longilíneo fica de longe para o adeus
— como um final para a bíblia: corte, clímax, karma
— em tábuas por outros lavradas
— esboço de esquife branco

e — erguem-se — campos — para o céu
de cada um — eis — um rumo
para cada — estrela

e bate a ponta do ferro dirigindo-a
sob uma aurora mendiga
e o círculo cumpriu-se: visto como do céu
um trabalho para se ver como do céu

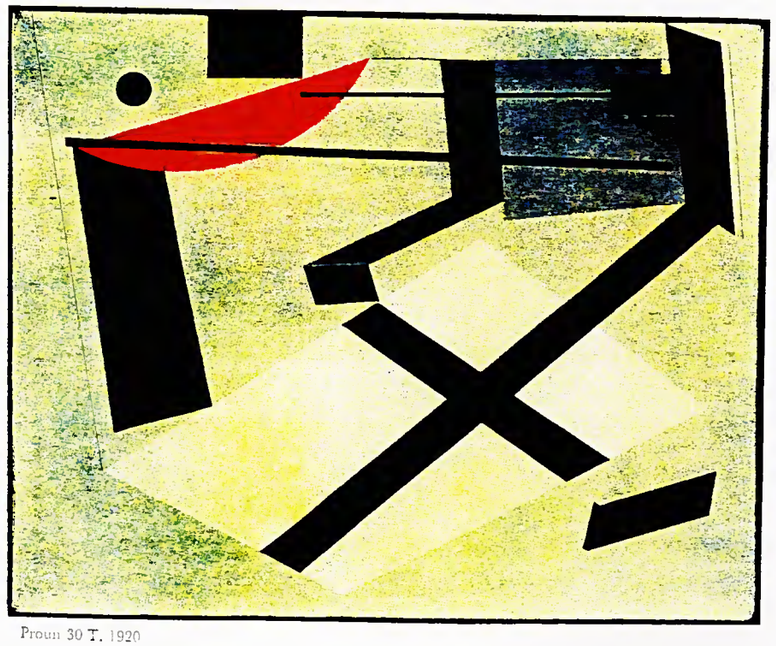
1962 Casimir Malévitch

(Tradução de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman)

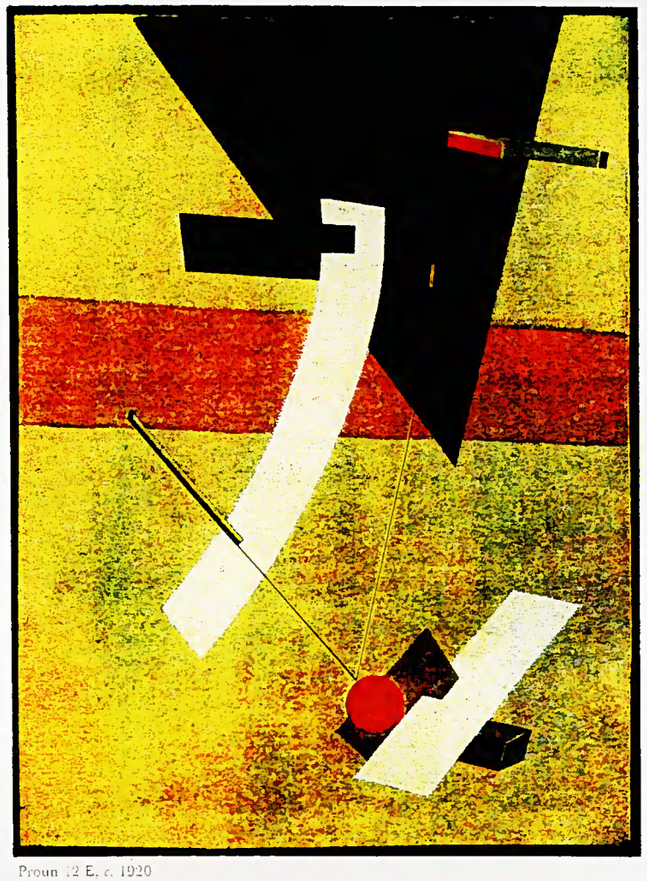
"Novas concepções de espaço"

"Os paralelismos entre a A. e a matemática devem ser estabelecidos com muito cuidado, pois qualquer interferência é fatal para a A. A perspectiva, segundo a concepção da geometria euclidiana, entendeu o espaço como uma tridimensionalidade estática. Encaixou o mundo num cubo e transformou este de tal maneira, que no plano ele aparece sempre como uma pirâmide com a base voltada para nós. Isso tem como resultado uma concepção de fachada, a profundidade dum palco de teatro. Por isso a perspectiva se confundiu tanto com a cenografia. - Entretanto, a ciência deu contribuições fundamentais... O espaço fixo euclidiano foi destruído por Lobatschewski, Gauss e Riemann. - O processo dos cubistas foi decisivo para a A. Eles trouxeram para o primeiro plano o horizonte que fechava o espaço e identificaram-no com a superfície. - Os futuristas empregavam outro método. Tiraram aos olhos o vértice da pirâmide visual. Não queriam estar perante o objeto, mas dentro dele."

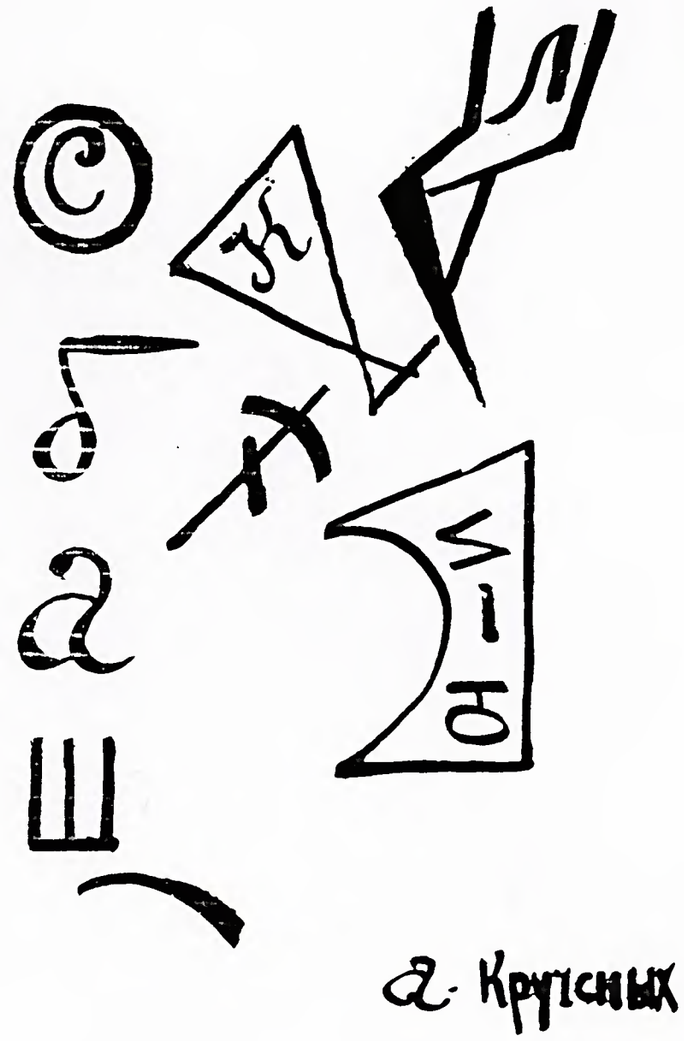
(El Lissitzky (1890-1941), na obra de Walter Hass - Documentos para a conpreensão da Pintura Moderna, LBL Enciclopédia, página 119).



Proun 30 T. 1920



Proun 12 E. c. 1920



Poema Visual de Alekiséi Krutchônik
(Poesia Russa, Editora Brasiliense)

(...)

Mondrian, também, da mão direita
andava desgostado;
não por ser ela sábia:
porque, sendo sábia, era fácil.

Assim, não a trocou de braço;
queria-a mais honesta
e por isso enxertou
outras mais sábias dentro dela.

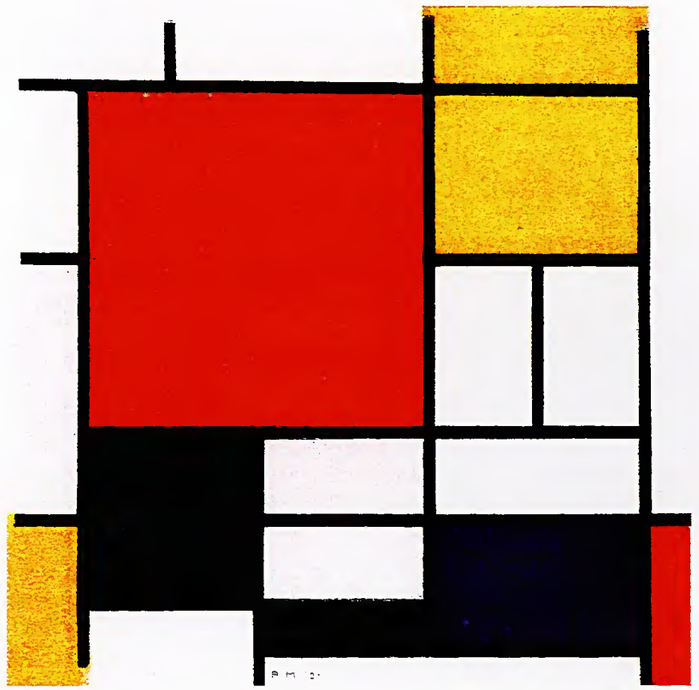
Fez-se enxertar réguas, esquadros
e outros utensílios
para obrigar a mão
a abandonar todo improviso.

Assim foi que ele, à mão direita,
impôs tal disciplina:
fazer o que sabia
como se o aprendesse ainda.

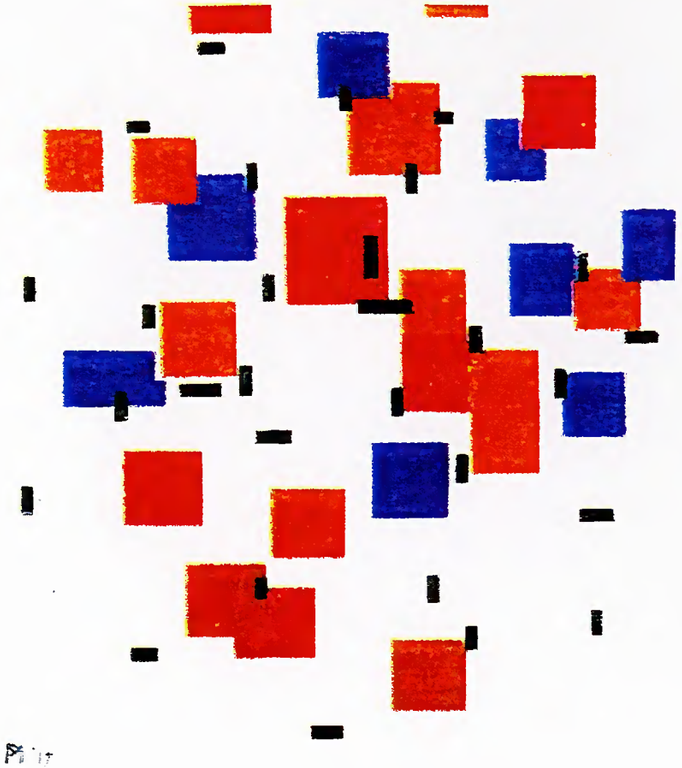
(...)

•

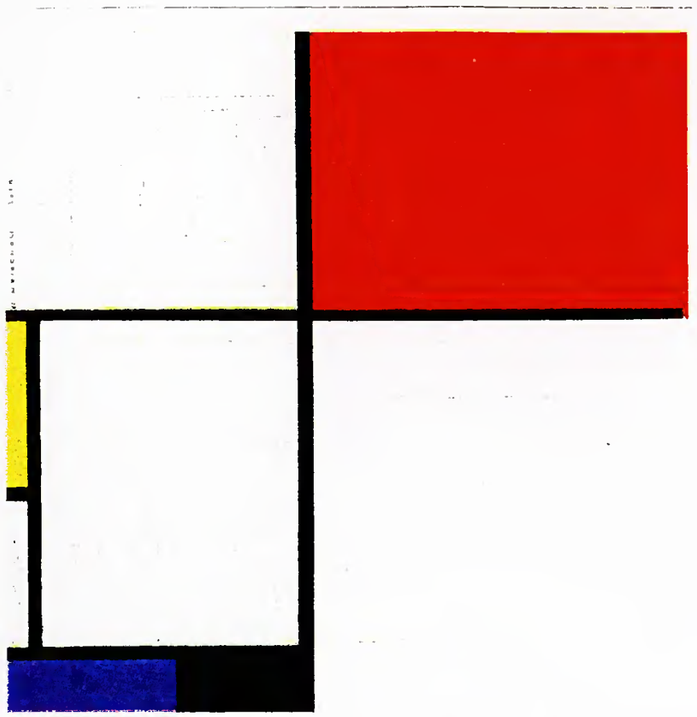
"O Sim contra o Sim"
João Cabral de Melo Neto



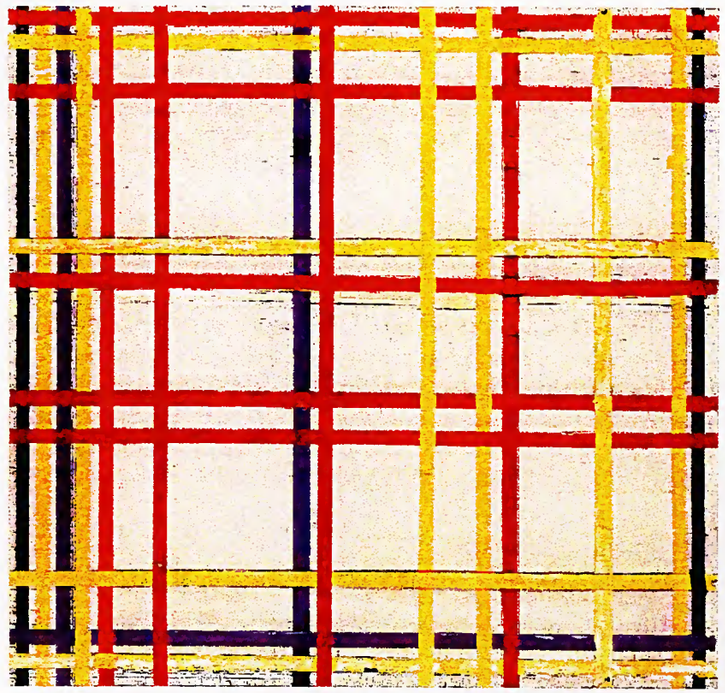
P. Mondrian - Composition with red, yellow, blue and black, 1921; The Hague, Colletion Haags Gemeentmuseum.



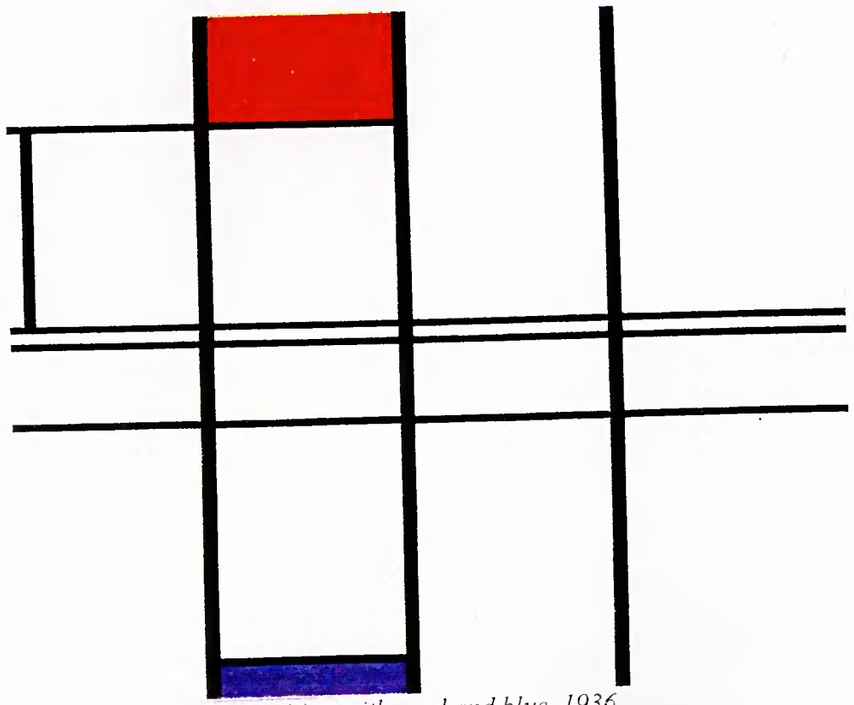
P. Mondrian - Composition in colour A, 1917
Otterlo (N L), Colletion Stat Museum Krö ller-Müller.



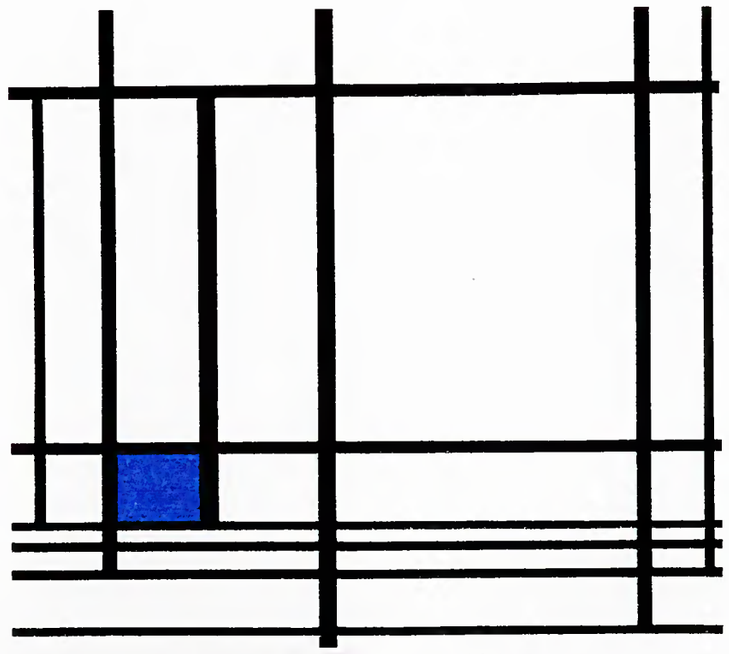
P. Mondrian - Composition with red, yellow and blue, 1928
Inwigshafen/Rhein, Wilhem-Hack-Museum.



P. Mondrian - New York City I I, 1942/44
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen



P. Mondrian - Composition with read and blue, 1936
Stuttgart, Staatsgalerie



P. Mondrian - Composition with blue, 1937
The Hague, Collection Haags Gemeentemuseum

unesp

No Centenário de Mondrian

1 ou 2

Quando a alma já se dói
do muito corpo a corpo
com o em volta confuso,
sempre demais, amorfo,

se dói de lutar contra
o que é inerte e a luta,
coisas que lhe resistem
e estão vivas, se mudas,

para chegar ao pouco
em que umas poucas coisas
revelem-se, compactas,
recortadas e todas,

e chegar entre as poucas
à coisa coisa e ao miolo
dessa coisa, onde fica
seu esqueleto ou caroço,

que então tem de arear
ao mais limpo, ao perfil
asséptico e preciso
do extremo do polir,

ou senão despolir
até o texto da estopa
ou até o grão grosseiro
da matéria de escolha;

pois quando a alma já arde
da afta ou da azia
que dá a lucidez brasa,
a atenção carne viva,

quando essa alma já tem
por sobre e sob a pele
queimaduras do sol
que teve de incender-se

e começa a ter cãibras
pelo esforço de dentro
de manter esse sol
que lhe mantém o incêndio,

centrada na idéia fixa
de chegar ao que quer
para o quê que ela faz
seja o que deve ser:

então só essa pintura
de que foste capaz
apaga as equimoses
que a carne da alma traz

e apaga na alma a luz,
ácida, do sol de dentro,
ao mostrar-lhe o impossível
que é atingir teu extremo.

2 ou 1

Quando a alma se dispersa
em todas as mil coisas
do enredado e prolixo
do mundo à sua volta,

ou quando se dissolve
nas modorras da música,
no invertebrado vago,
sem ossos, de água em fuga,

ou quando se empantana
num alcalino demais
que adorme o ácido vivo
que rói porém que faz,

ou quando a alma borracha
tem os músculos lassos
e é incapaz de molas
para atirar-se ao faço:

então, só essa pintura
de que foste capaz,
de que excluíste até
o nada, por demais,

e onde só conservaste
o léxico conciso
de teus perfis quadrados
a fio, e também fios,

pois que, por bem cortados,
ficam cortantes ainda
e herdam a agudeza
dos fios que os confinam,

então, só essa pintura
de cores em voz alta,
cores em linha reta,
despidas, cores brasa,

só tua pintura clara,
de clara construção,
desse construir claro
feito a partir do não,

pintura em que ensinaste
a moral pela vista
(deixando o pulso manso
dar mais tensão à vida),

só essa pintura pode,
com sua explosão fria,
incitar a alma murcha,
de indiferença ou acídia,

e lançar ao fazer
a alma de mãos caídas,
e ao fazer-se, fazendo
coisas que a desafiam.

João Cabral de Melo Neto

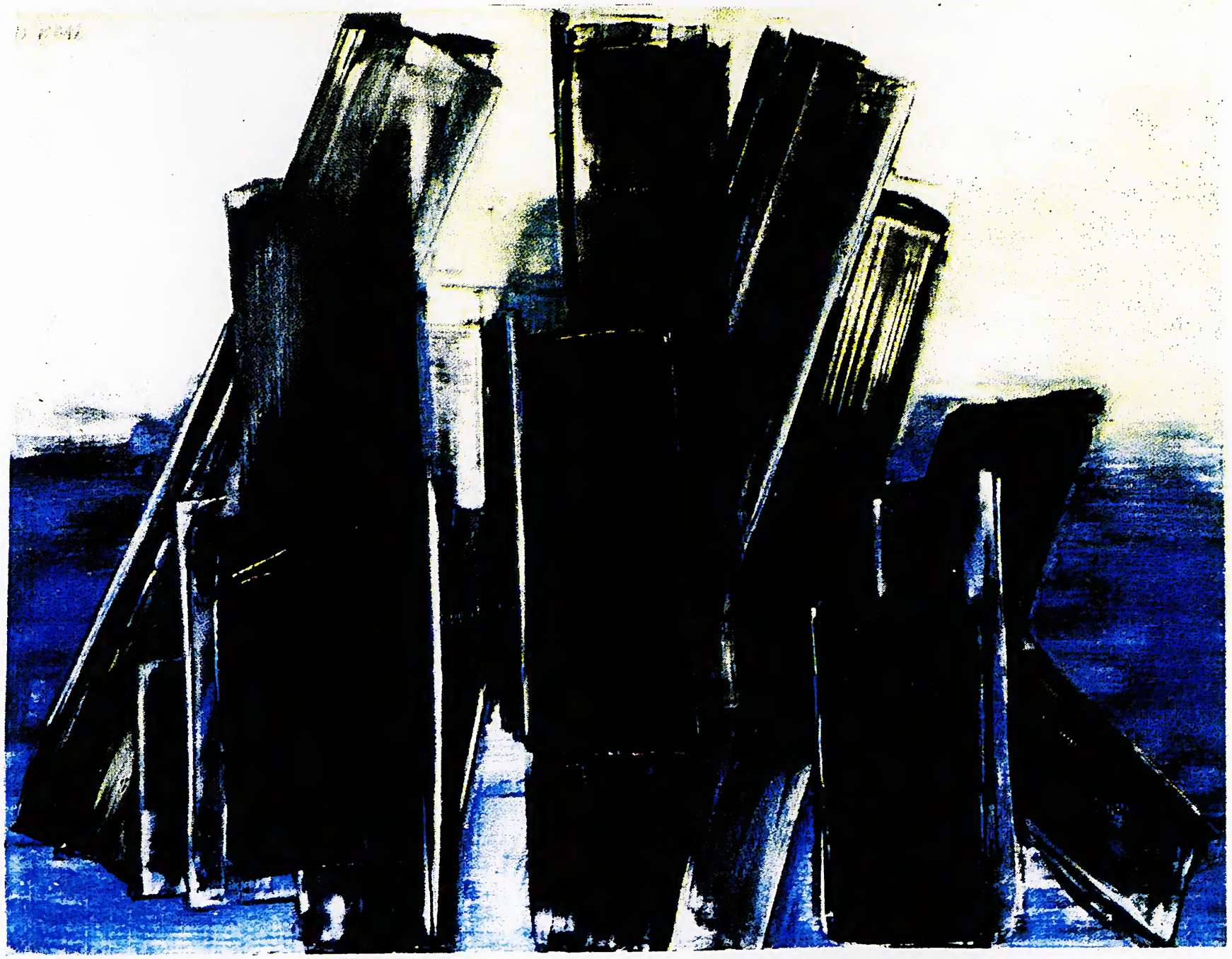
Pierre Soulages: índices de construções fractais

Bem mais tarde, já na década de 50, Pierre Soulages, partindo do rigor construtivista, rompe com a mera modelagem da superficie e sem apelar para a recuperação da perspectiva, amplia em imagens especulares os elementos da construção, tendentes às construções fractais. E é como se estivesse transformando o construtivismo em realidade zen. É possível adentrar as telas, sentindo os seis lados do espaço... Sob o nosso ponto de vista, Soulages transforma o espaço abstrato do construtivismo em espaço experiencial, sob este ângulo.

Realiza, com mais amplitude, a proposta de Calder ao criar seus móbiles. O ponto fixo das estruturas dos móbiles, de certa forma, impede a livre percepção dos receptores. Em Soulages, este ponto fixo parece se rarefazer. Pelo menos, assim, acreditamos...



Calder: Mobile. (Paris, Coleção particular)



P. Soulages - Composition, 1958, oil, Collection Capt. Ernest Duveen, London.

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever
mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para
começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso
recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é
o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites milumа-
páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas
mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço onde escrever sobre o escrever
é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo
descomêço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e
forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro
um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro
o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o comêço
e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro
é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro
e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo
da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro
todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-
comêço começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do
comêço afunila o comêço no fuzil do fim no fim do fim recomeça o
recomêço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e
regressa e retece há milumaestórias na mínima unha de estória por
isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta
ou me descanta o avesso da estória que pode ser escória que pode
ser cárie que pode ser estória tudo depende da hora tudo depende
da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemnada
de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas
e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e
nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total
tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro
e aqui me meço e começo e me projeto eco do comêço eco do eco de um
comêço em eco no soco de um comêço em eco no oco eco de um soco
no osso e aqui ou além ou aquém ou láacolá ou em toda parte ou em
nenhuma parte ou mais além ou menos aquém ou mais adiante ou menos atrás
ou avante ou paravante ou à ré ou a raso ou a rés começo re começo
rés começo raso começo que a unha-de-fome da estória não me come
não me consome não me doma não me redoma pois no osso do comêço só
conheço o osso o osso buco do comêço a bossa do comêço onde é viagem
onde a viagem é maravilha de tornaviagem é tornassol viagem de maravilha
onde a migalha a maravalha a apara é maravilha é vanilla é vigília
é cintila de centelha é favila de fábula é luminula de nada e descanto
a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala

(Poeta Haroldo de Campos - Galaxias, Editora Ex Libris.)

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 unesp 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39

(...) "Através destas tentativas de percepção da obra de Haroldo, estamos tentando expressar a nossa sensação de que este poeta o eu sentimento, como sendo o lugar de estruturas dissipativas, que se reagrupam em formas, tendentes às formas da ***"fractais"****... E não se trata, aqui, de toda a obra pós-concreta, ou não concreta, de Haroldo. Este poeta recolhe, transmuta,* ***"re-semiotiza"*** *quase todos os procedimentos poéticos, até mesmo, as construções das formas tradicionais. Mas, estamos nos referindo, apenas, às criações correspondentes a este tipo de procedimento (o do* ***"fraccionamento"****). Trata-se de algumas criações de* ***O Xadrez de Estrelas*** *e de quase todas as criações de* ***Signância***, ***quase céu***, *e, ainda, do procedimento criativo de* ***Galaxias.***

De fato, se a leitura atenta de criações anteriores às ***Galaxias***, *nos permite a percepção de possíveis fractais, em* ***Galaxias***, *a atitude de fraccionamento nos parece ficar bem clara. As palavras, em montagem, carregam qualidades de sensações... Podem mudar de lugar, sendo percebidas como rede invisível de grafismos. E como poeta, aqui e ali, expressa cintilações, reflexos e sombras de metais e pedras preciosas, vai se apreendendo um* ***"volume virtual"****, que se vai desgarregando das páginas: percepção ótica de uma rede de brilhos e de texturas. As recorrências sonoras: aliterações, assonâncias, paronomásias, rimas em espelhos, e outros recursos de identificações entre sons e sentidos, colocam as palavras em superposições, em movimentos de substituição de umas pelas outras... A rede de brilhos é confirmada e sempre pelo prazer do olho ouvido.*

E se pensamos que as qualidades do eu se manifestam, na superfície branca, por entre as palavras; e se pensamos que o eu é um ponto de ruptura entre essa superfície (em aparente contigüidade instituída, mas na verdade, traduzida em contigüidade dada, dois a dois, de palavras para palavra e a possibilidade do ***"volume"****, e se há a pressão do eu sobre o não eu e, simultâneamente, a pressão do não eu (agora rede de brilhos) sobre o eu, ficamos sabendo que estes espaços de* ***"fissuras"*** *podem se aprofundarem e fraccionarem esse volume de raios brilhantes, mostrando-nos sua natureza fractal.*

E nos parece que essa geometrização abstrata, complexa e anômala mostra as três principais características de uma estrutura fractal, segundo a leitura de Omar Calabrese, em ***A Idade Neo Barroca****, a respeito da proposta de Prigogine.*

Em primeiro lugar, o caráter casual deste tipo de construção, representando manifestação objetiva do Acaso, como se vê em Peirce. O autor programa os modos de fixação, aparentemente estática, é o modo de o autor permitir que a propriedade da distribuição das qualidades seja diversificada, imprevisível e irreversível. Em segundo lugar, o caráter escalante de fractal, entendendo-se por essa palavra ***"o facto de que os objetos fractais têm uma forma ou uma estrutura irregular, mas esta se repete, sempre, quase igual, tanto no conjunto como nas suas partes, e em qualquer escala que se observe o objeto analisado"****. Em terceiro lugar, o caráter teragônico, ou seja, o fato de que as fractais têm sempre uma forma poligonal, com elevadíssimo número de lados. Esse aspecto se faz bem claro nas fractais de Haroldo de Campos pelo poder de reduplicação e da ampliação dos lados das formas, através das cintilações e sombreados, sugeridos no tempo da fruição.*

Claro que não nos referimos aqui ao significado do prefixo "tera", que, em geometria, quando anteposto ao nome de uma unidade de medida, forma o nome de uma unidade 10 vezes maior que a primeira. Mas, na fruição das "invenções" de Haroldo (em ***O Xadrez de Estrelas, Signâncias, quase céu...****) como conjunto de poemas, de designers tridimensionais, que se superpõem, mantendo, em simultâneo, o poder - luz- superfície das páginas brancas, quase chegamos aí..."*

(Dirce Teresa Ceribeli - Tese de Livre-Docência, I volume, páginas, 164/166).

Signagens: Escriturações Semióticas
(o ver/ouvir)

Kandinsky e Klee

Do abstracionismo de Kandinsky, um dos fundadores do Grupo "Blaue Reiter", a "Grande Abstração", nos interessa o momento em que o abstracionismo passa a significar modos de se ver e de se ouvir as articulações entre "estruturas e funções", perceptiveis, seja dentro de uma tela, seja como universo real. O artista pode ser denominado de inventor semiótico, pois inter-relaciona processos de signos visuais e musicais. Os procedimentos verbais poéticos (segundo a definição de Roman Jakobson), ficam cifrados, subentendidos. Kandinsky foi um poeta verbal (leia-se o poema "Ver", à página 19). Um Leonardo da Vinci, à entrada do século XX, Kandinsky, espontâneamente integra Ciências e Artes. Sabe-se que foi a matemática que decretou a queda do universo da predicação. Kandinsky está na tentativa de reconstruí-lo, ao nivel sinestésico.

Em um primeiro momento, acompanhou Schönberg, chegou mesmo a fazer releituras das propostas musicais de Schönberg. Mas sabemos que Schönberg não abriu totalmente os braços em termos de liberação da escala tonal, como veremos. Kandinsky foi mais além... Liberou sons nas qualidades das formas...

Na mesma linha, atuou Paul Klee. E este, também, foi poeta verbal e professor.

Concluímos: em nosso ponto de vista estes dois artistas semióticos realizaram, dentro dos suportes das telas, a proposta do "Impressionismo Zen"de Monet. Já, agora, para além da busca dos giros perceptivos, tentendo envolver as formas. Agora, sob o ângulo do encontro do universo como campo relacional de funções...



V. Kandinsky - Several Circles, 1926
oil on canvas, 140x140cm, New York, The Solom.



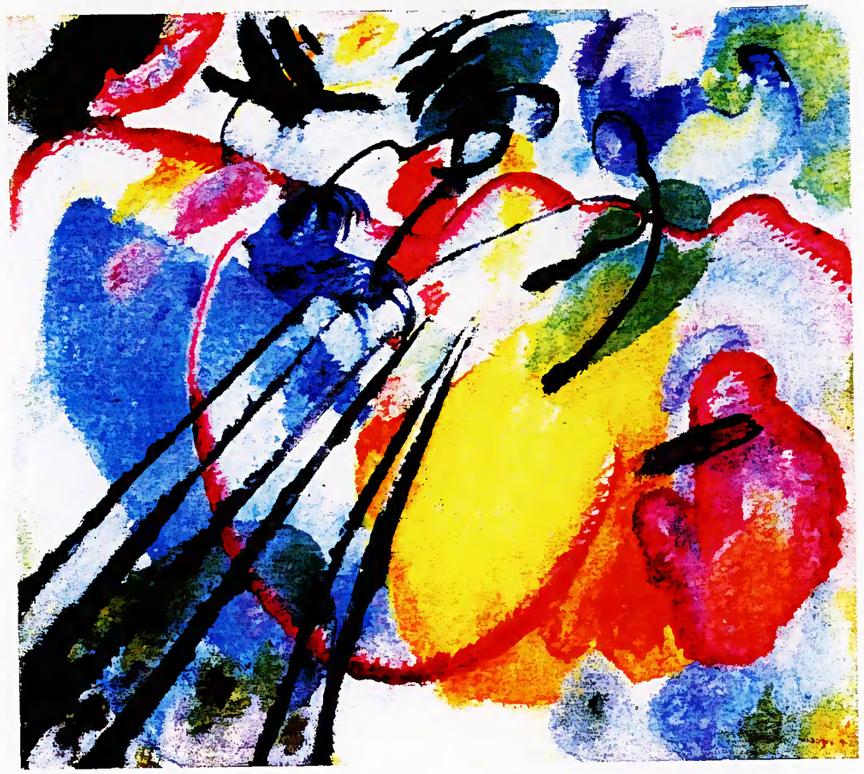
Red Oval, 1920
Rotes Oval
Oil on canvas, 71.5 x 71.5 cm
New York, The Solomon
R. Guggenheim Museum



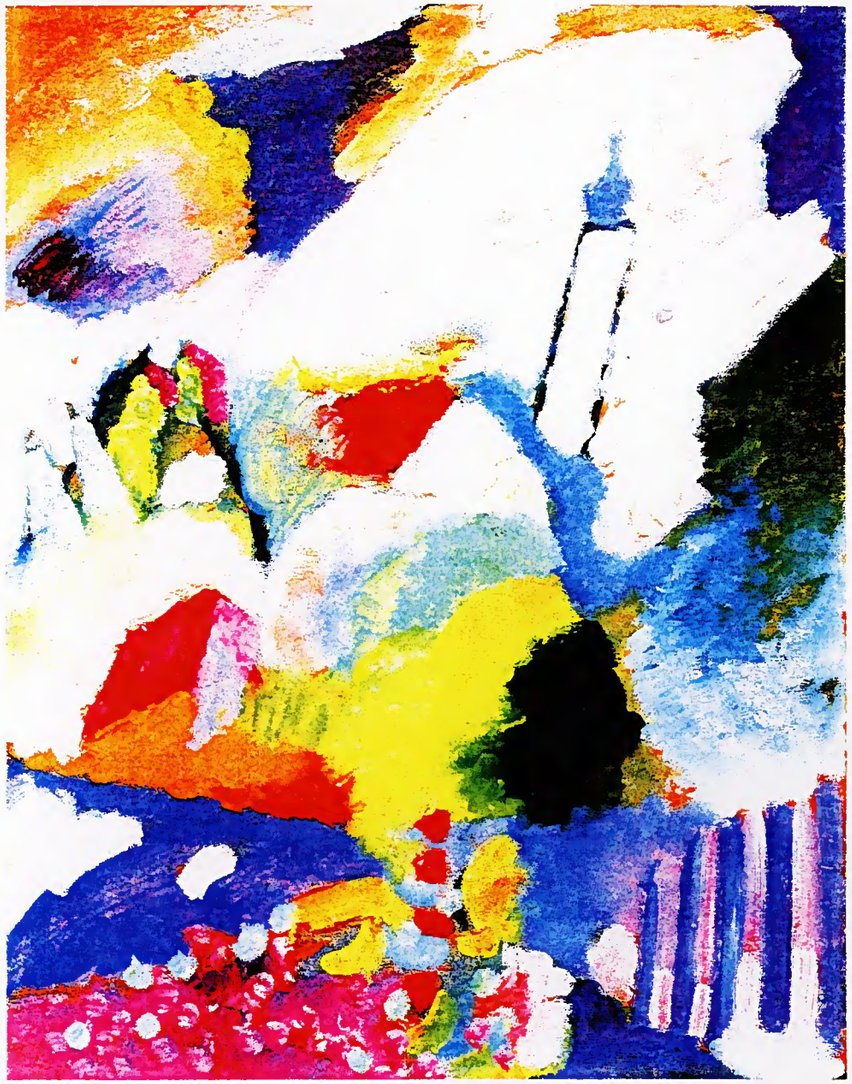
V. Kandinsky - Composition X, 1939
oil on canvas, 130x195cm, Nordrhein, Westfalen.



V. Kandinsky - Romantic Landscape, 1911
oil on canvas, 94,3x129cm, Munich, Städtische Galerie
im Lenbachhaus



Improvisation 26 (Oars), 1912
Improvisation 26 (Rudern)
Oil on canvas, 97 x 107.5 cm
Munich, Städtische Galerie im
Lenbachhaus



V. kandinsky - Church in Murnau, 1910
oil on cardboard, 64.7x50.2cm, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.



V. Kandinsky - Study for Composition VII, (Draft 2), 1913
oil on canvas, 100x140cm, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.

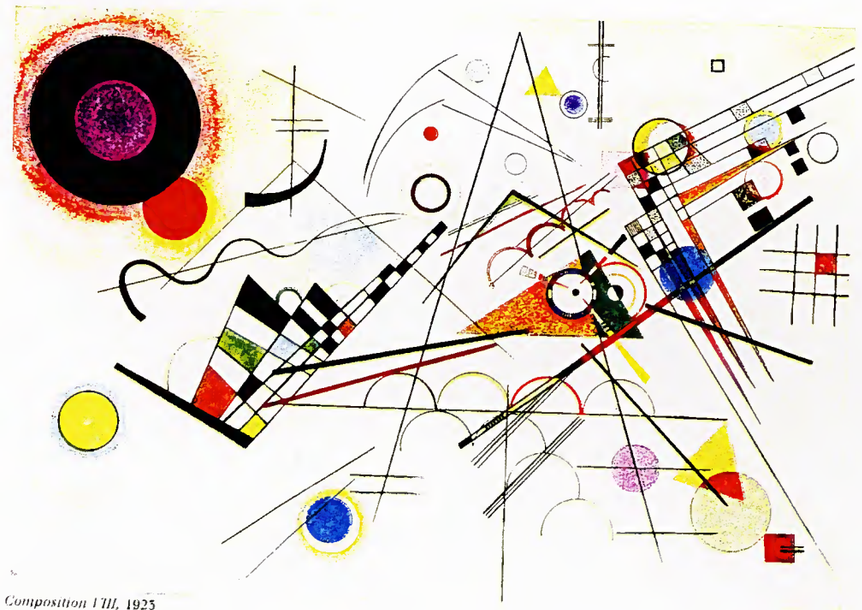


Composition 13, 1913
Komposition VI
Oil on canvas, 195 x 300 cm
Leningrad, Hermitage

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 unesp 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39



Picture with White Border, 1913
Bild mit weißem Rand
Oil on canvas, 140.5 x 200.5 cm
New York, The Solomon
R. Guggenheim Museum



Composition VIII, 1923
Komposition VIII
Oil on canvas, 140 x 201 cm
New York, The Solomon
R. Guggenheim Museum



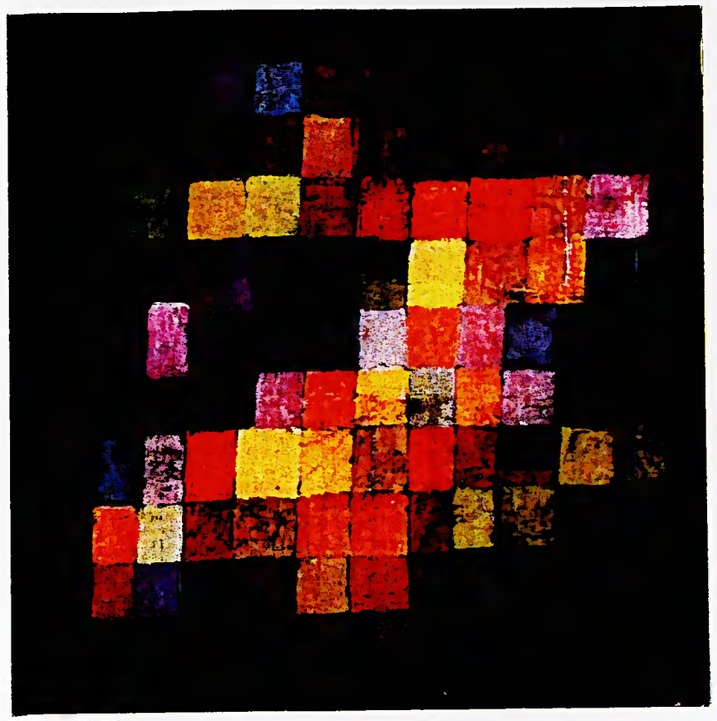
Klee (1879-1940). Landscape with Yellow Birds. 1923. Watercolor. Benziger Collection, Basle



P. Klee - A Máquina de fazer trinados, 1922
40.64x29.84cm, Museude Arte Moderna de New York.



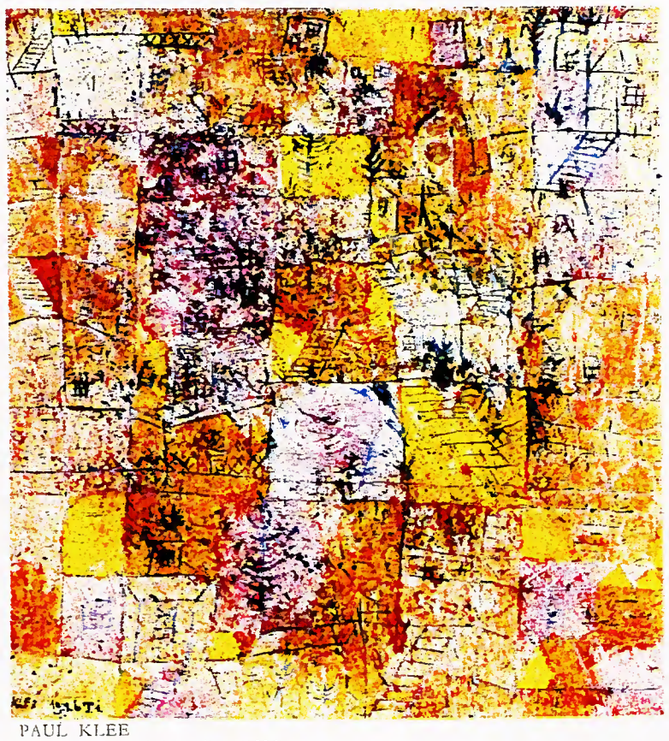
P. Klee - Singularidades de Plantas, 1929
aquarela; 33x26cm, Museu de Arte de Berna.



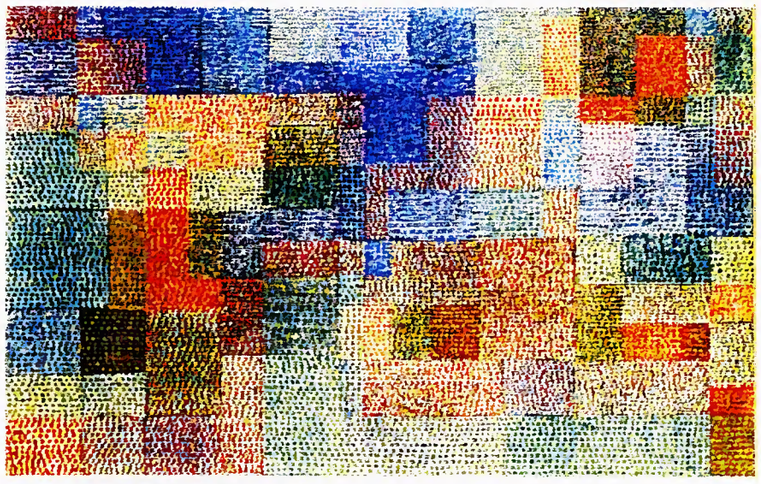
PAUL KLEE
«*Velho som*» (1925)
38 × 38 cm.



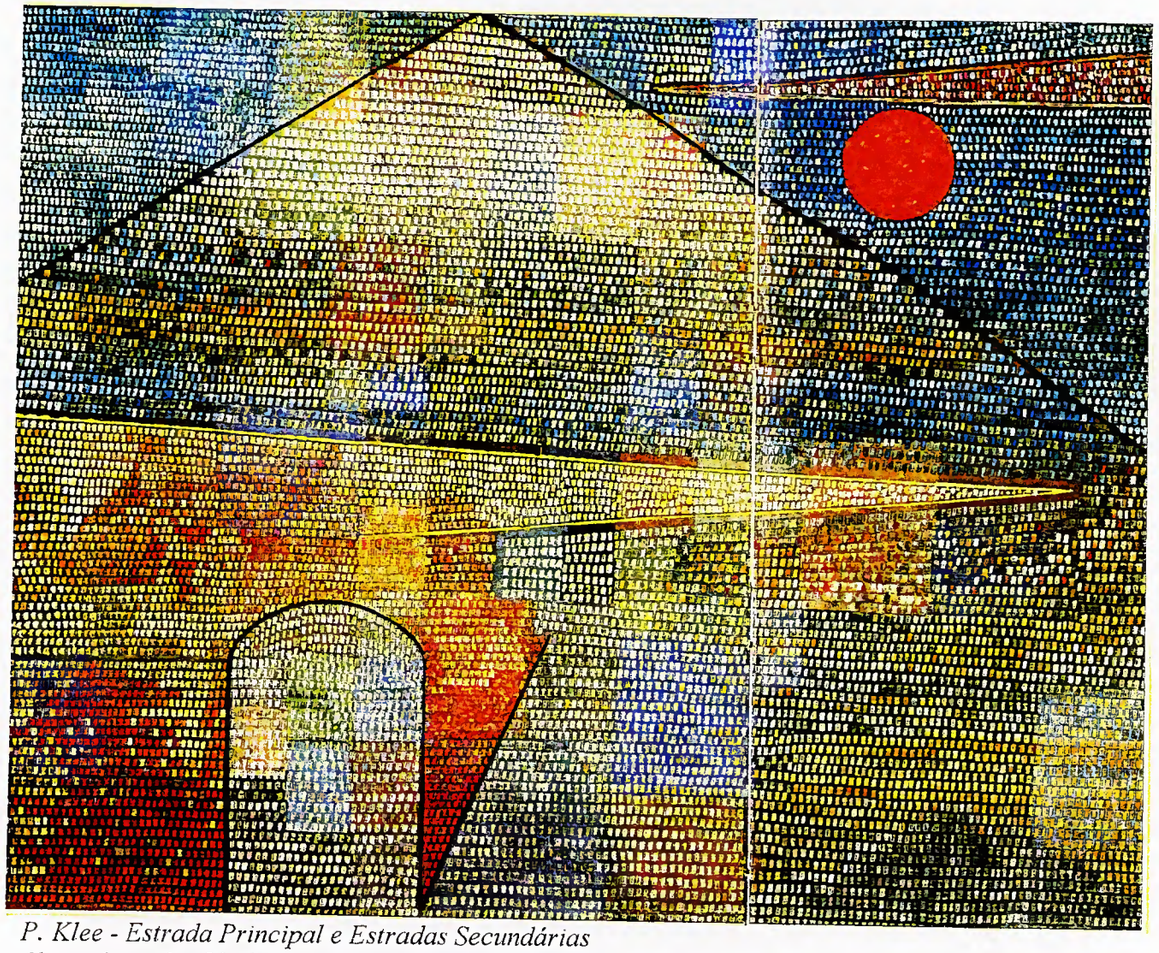
P. Klee - Lua Cheia, 1919
50x37cm, Coleção Particular, Munique.



PAUL KLEE
«*Idílio de uma cidade jardim*» (1926)
42,5 × 39,5 cm.



PAUL KLEE
«*Polifonia*» (1932)
66,5 × 106 cm.



P. Klee - Estrada Principal e Estradas Secundárias
óleo sobre tela; 83x67cm, 1929
Wallraf-Richartz Museum, Colônia.



P. Klee - Ad Parnassum, 1932, 1x1,3m -Kunstmusem, Berna.

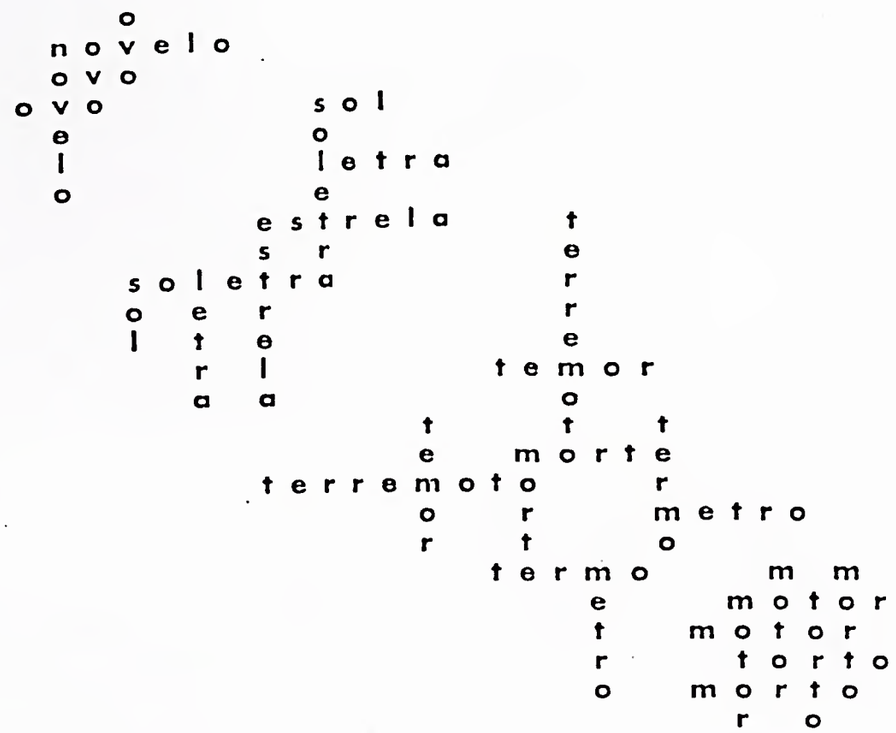
"No começo do século XX, o artista verbal percebeu, com clareza, que a sua linguagem, a "poética", estava adequada para codificar o novo referente. Do verbal caíra, apenas, a sua contiguidade, a sua normatividade, a sua função de representação. Mas, por detrás desta contiguidade, os poetas sempre souberam puxar as "cordinhas"das analogias, o princípio das equivalências, responsáveis pelo processo de seleção dos signos, pelo "paradigma". Agora, era o momento de articular estas analogias, abertamente, de buscar isomorfias entre sons, formas e significados.

Explode no mundo, neste momento, a poesia construtivista, resultado dos esforços dos poetas de fazerem emergir recorrências de sons, de grafias, de diagramas sintáticos... No Brasil, esta tendência se organiza como movimento, o movimento da poesia concreta que se expressou através da "Revista Noigrandes", na década de 50. Em alguns momentos, principalmente em nível visual, estas criações se apresentam como construtivistas, `a maneira do Suprematismo Russo e de Piet Mondrian. Supõe-se o distanciamento criador e o distanciamento fruitivo. Porém, quando sonorizadas se aproximam do abstracionismo semiótico de Kandinsky e de Klee. E, neste caso, podem provocar experimentações zen espaciais. Veja-se poemas de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e a concepção do Zen, de Pedro Xisto.

Ao lado da poesia concreta, aparece, também, a poesia práxis. Ao invés de se voltar para a pesquisa do código verbal analógico, a poesia práxis considera o referente, em si, como um jogo de articulações abstratas(problemáticas), a ser codificado. Acredito, embora esta afirmação nunca tenha sido feita, que este tipo de poesia pode ser relacionada com a explosão de movimento do Pop Art, na medida em que este se recusa a colocar o referente como algo subordinado à criação artística.

E, em 1945, apareceu o poeta João Cabral , em princípio voltado também para o contrutivismo, para a contrução racional e programado do poético. No entanto, João Cabral procura colocar o referente externo e a linguagem, que o codifica, no mesmo nível. Em uma poesia metalinguística, auto-reflexiva, chama o leitor para perceber as variações que a apreensão do novo referente, em movimento tridimensional, produz na linguagem verbal. Provoca uma total re-modelação das categorias sintáticas e gramaticais, conforme vai produzindo seus poemas. E, ao final, tomando por tema a própria transformação do referente, conduz o leitor a percepção de possíveis estruturas fractais. É o caso, por exemplo, da montagem de toda a obra "A Educação pela Pedra"."

(Dirce T. Ceribeli - Tese de Livre-Docência, vol.III, página 07).



Augusto de Campos

mais mais

menos mais e menos

mais ou menos sem mais

nem menos nem mais

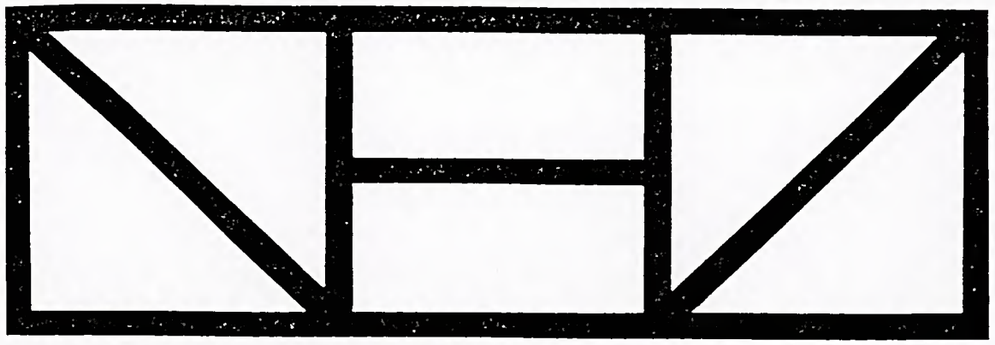
nem menos menos

Haroldo de Campos

ra ferra fer
raf erra fer
rafe rra fer
rafer ra fer
raferr a fer
raferra ferr
araferra fer
raraferra fe
rraraferra f
erraraferra
ferraraferra

Décio Pignatari

ZEN



Pedro Xisto

O Surrealismo

Lautréamont e a obsessão dos poetas modernos

"Belo como o mundo", no dizer de André Breton, o autor de "Cantos de Maldoror"tem lembrados seus 150 anos de nascimento.

"O acaso objetivo, no qual acreditavam os surrealistas, faz coincidir esre ano o sesquicentenário do nascimento de Isidore Ducasse (4 de abril de 1846) e o centenário do nascimento de André Breton (18 de fevereiro de 1896). A descoberta do primeiro pelo segundo foi um dos eventos mais ricos de repercussões na literatura da modernidade.

O encontro se deu no período sombrio da 1ª Guerra Mundial. Isidore Ducasse, em literatura Conde de Lautréamont, havia morrido uns 50 anos antes. Sua obra, *Cantos de Maldoror e Poesias*, tivera ao ser editada pouca e atônita recepção. O embaraço dos primeiros comentaristas, diante de um texto tão esdrúxulo, resolvera-se providencialmente pela intervenção da censura de Napoleão III, que a tirou de circulação, poupando aos críticos o difícil veredicto que oscilava entre a razão e a loucura, a originalidade e o mau gosto. Assim, na virada do século, poucos exemplares da obra circulavam nos sebos, e contavam-se nos dedos de uma mão seus leitores secretos (Léeon Bloy, Valéry Larbaud, Rémy de Gourmont, André Gide).

Às vezes, parece que as obras vão à cata de seus leitores, e não o contrário. Nas vésperas dos anos 20, os opúsculos enigmáticos de Isidore Ducasse caíram nas mãos de dois médicos do Hospital Valde Grâce, em Paris. Esses médicos eram André Breton e Louis Aragon. Muitas décadas mais tarde, Aragon se lembraria dessas noites de vigília, quando no cenário sombrio de um hospital de guerra, onde ressoavam os gemidos dos feridos e os gritos dos loucos presos a cadeado, os dois amigos liam em voz alta a obra de Ducasse. "Essa leitura teve sobre nós o efeito de um terremoto", disse Aragon.

Durante toda a guerra, Lautréamont persistiu como obsessão para ambos. Numa carta a Aragon, Breton dizia: "Permaneço com Lautréamont, belo como o mundo". Terminada a guerra, em 1919, Breton, Aragon e Soupault publicaram, na revista *Littérature*, *Poesias I e II* de Ducasse. E desde então este se tornou o mais inspirador dos surrealistas. Pois se não foram eles que descobriram, foram eles que o alçaram à posição de poeta maior da modernidade.

A descoberta de Lautréamont foi mais do que uma reavaliação crítica; ela foi decisiva para a eclosão do movimento surrealista, em 1924. "E a este homem do qual só se possuem, como do Marquês de Sade, retratos apócrifos, que imcumbe talvez a maior parte da responsabilidade pela situação atual da poesia". (Breton, *Les pas perdus*,1914).

Como se sabe, o surrealismo tinha um projeto que ultrapassava a aréa da estética: pretendia mudar o homem e a vida. Os surrealistas negavam o conhecimento por meio da razão, e acreditavam que o verdadeiro saber só podia ser alcançado por vias irracionais, intuitivas. Segundo eles, a vida dita civilizada fizera com que o homem perdesse sua capacidade de apreender o sentido profundo do universo, sua *surrealidade*, capacidade que é exercida pelas crianças, pelos selvagens e por aqueles que a sociedade qualifica de loucos.

Esta proposta não era, porém, religiosa ou mística, mas materialista, pois os mistérios da surrealidade seriam leis da matéria que ignoramos e que deveríamos explorar. Assim, todas as coisas existentes teriam uma relação oculta, uma unidade profunda que se manifestaria no "acaso objetivo": encontro de pessoas, coisas e circunstâncias, que apenas superficialmente parece casual.

A desconfiança na razão, no progresso material e no próprio homem ocidental eram consequência do horror provocado pela 1ª Guerra Mundial, e pela falta de perspectivas no fim da semana. A rebeldia de Ducasse era, como a dos surrealistas, resultado da dolorosa experiência desse irracionalismo maior: a guerra. Ducasse nasceu em plena Guerra do Prata, na cidade de Montevidéu sitiada, e morreu na Paris sitiada da Guerra Franco-Prussiana. Assim, por todos os motivos ele foi recebido e compreendido pelos surrealistas como um irmão.

Breton e seus companheiros descobriram em Freud a base teórica nacessária às suas teses psíquicas, e em Marx o fundamento de seu projeto social, coletivo e revolucionário. Na literatura, o que eles perseguiram era a libertação do inconsciente, por meio de técnicas como a "escrita automática". No *Primeiro Manifestos* surrealista, lê-se:

Surrealismo, S. m. Automatismo psíquico pelo qual nos propomos a exprimir, quer verbalmente, quer escrito, ou de outra maneira qualquer, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética e moral.

Ora, a obra de Isidore Ducasse parecia corresponder plenamente a esse programa. Os *Cantos de Maldoror* haviam sido considerados como a obra de um louco por contrariarem todas as regras da razão, do bom senso e da moral. Muitos trechos da obra, incompreensíveis, para a razão e deslumbrantes para a sensibilidade, pareciam fruto da escrita automática.

O acaso objetivo, encontro de objetos aparentemente disparatados, é não apenas explorado por Lautréamont e suas surpreendentes comparações, mas é teorizado por ele:

Qualquer pessoa tem o bom senso se confessar sem dificuldade (embora com uma certa má vontade) que não percebe, à primeira vista, a relação, embora longínqua, que eu assinalo entre o vôo do milhafre real e o rosto de uma criança elevendo-se suavemente acima do ataúde, como um nenúfar que perfura a superfície das águas(...). Como se aquilo que se vê quotidianamente não devesse também despertar a atenção de nossa admiração! (Canto quinto).

E sobretudo a famosa frase que traria conseqüências imensas para a literatura e a pintura surrealista:

Belo como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e uma guarda-chuva.(Canto sexto).

(...) Os surrealistas tomaram Lautréamont como uma bandeira, objeto de admiração fanática, de adoração e de culto. No *Primeiro Manifesto* eles exigem "a definição pura e simples"de Lautréamont, colocado poe eles acima de Rimbaud. Esse culto logo se transformaria num ocultamento. À medida que escritores de outros grupos ou dissidentes do grupo de Breton se interessaram pelo poeta, os surrealistas manifestaram um ciúme feroz. Já em 1921, Aragon firmava a posição do grupo num artigo intitulado *Contribuição ao abortamento dos estudos moldorianos (Le Surréalisme au service de la revolution n 2).*Quando, em 1925, a revista *Le disque vert* publicou um número especial sobre "o caso Lautréamont, os surrealistas o consideraram um sacrilégio. Breton se indignou: "O que é que voces pretendem entregando aquilo que foi protegido de toda mácula, durante tanto tempo, aos literatos, *aos porcos?*" E Soupault acrescentava: "Não se julga Monsieur de Lautréamont". E quando, em 1927, o mesmo Soupault editou as *Obras completas* de Ducasse, Breton, Aragon e Eluard o renegaram e lançaram um planfleto intitulado *Lautréamont contra tudo* onde se lê: "Nós nos opomos, continuamos a nos opor a que Lautréamont entre na história, a que lhe designem um lugar entre fulano e sicrano".

Breton morreu em 1966. Em 1968, a revolução estudantil promoveu uma ressurreição de Lautréamont. Como se fosse uma cena viva dos *Cantos de Maldoror*, a bandeira negra da anarquia foi hasteada no Panteão, e frases de Ducasse apareceram escritas nos muros. Nesse mesmo momento, um novo grupo de escritores se apropriaria de Ducasse. Era o grupo *Tel Quel* chefiado por Philippe Sollers com a mesma prepotência com que outrora Breton chefiaria os surrealistas. Mas o que se reivindicava era uma "ciência de Lautréamont", à luz da teoria da escritura e do texto". (...)

(Leyla Perrone-Moisés, publicado no Jornal da Tarde de 30 de março de 1996).

A "surrealidade", procurada pelos surrealistas e o "acaso objetivo" ao qual se propõem a se sujeitarem pode ser relacionado com o "Acaso", definido por Peirce. Estavam a buscar campos possíveis de relações sintáticas, aptas a codificarem encontros entre qualidades de sensações, provocadas pelo não-eu e qualidades de sentimentos do observador criador.

Propondo um referente "absurdo", que deslocam como o lugar das cenas dos sonhos, os surrealistas liberam as artes das proibições, dos perceptos rígidos e recolhem o que ficou cifrado, principalmente manifestações do erótico e da sensorialidade imediata.

Mas, para isto parecem caminhar para trás. Não só re-absorvem a noção da perspectiva, como deslocam os procedimentos plásticos, como subordinados ao poderio do verbal. A metáfora semântica e a visão do universo, a partir das categorias do ser, parecem retornar. Ou melhor, parecem resistir, frente à visão do universo como lugar das categorias objetivas, do ver e do ouvir.

Apesar de desejarem trabalhar ao nível das formas, recuperam o mundo das coisas, das idéias, dos conceitos.

Entende-se, aqui; por metáfora semântica, a idéia resultante da comparação entre qualidades de coisas. A metáfora visual/sonora nasceria, mesmo dentro do verbal, a partir de recorrências de formas, de texturas, de traços, de sonoridades.

Para se entender, para se decifrar as metáforas, é necessário considerar o momento de sua tradução. Uma metáfora sonora/visual exigiria, como tradução, uma re-facção, uma remontagem. Uma metáfora semântica nos levaria a uma tradução em idéias, em juizos e até em argumentos.

A influência de Freud parece importante, neste momento. Em "A Interpretação dos Sonhos", Freud organiza figurações verbais, conceituais. A noção de "condensação", corresponde, segundo Roman Jakobson, à noção de metáfora semântica. A noção de "deslocamento"corresponde à noção de metonímia, da parte pelo todo, da montagem dentro da lógica temporal, de causa e efeito, própria das contiguidades, instituidas pelo homem.

Querendo muito encontrar relações plásticas inovadoras, a maioria dos surrealistas acabam por

criarem metáforas e figurações verbais. O novo plástico e musical fica adiado.

Para compreender esta falácia da produção surrealista é preciso, como já dissemos, considerarmos o ato fruitivo. Mas, neste momento, os criadores estavam preocupados apenas com os processos de signos e com as coisas que estão a representarem do referente. A proposta de Peirce de se pensar sempre em três referências, pensando nos modos como signos serão traduzidos, não havia adentrado o repertório e os procedimentos dos criadores. Não é de se admirar a mitificação, que se fez neste momento, da poesia de Lautréamont...

(...) "Na "referência de meio", o signo aparece em relação a si mesmo, ao seu próprio modo de construção, ao modo, como é visto pelo receptor, no tempo da fruição. O "Qualissigno" acontece, quando as qualidades se fazem signos, quando as funções das estruturas desnudam seus modos de ação e ficam, permanecem, no mundo do "Primeiro". O "Sinsigno" está sempre presente e bem marcado, porque é ele que presentifica a singularidade, a diferença de cada signo, em relação ao movimento referencial. É, portanto, uma espécie de "carta bem marcada". O "Legissigno" acontece quando uma lei se transforma em signo, ou seja, quando uma lei, reformulada, repensa, se mantém e se desliga da contiguidade instituída, para se transformar em uma "forma", em si mesma, que apenas relembra o mundo das normas, em que esteve inserida.

Na "referência de interpretante", a "novidade" apresentada pelo "maquinismo de significação"de Peirce, em relação à tendência dos estudiosos das linguagens a paralizá-las, através de uma simples relação entre objeto e a sua representação, aponta, na categoria do "Primeiro", o "interpretante remático". Trata-se da possibilidade de os signos serem interpretados como "qualidades de sensações", que se encarnam, no encontro das qualidades de sentimentos dos intérpretes possíveis, ou no próprio embate do encontro das "qualidades de sensações" entre os próprios signos, em movimento contínuo. A este intrepretante, Peirce denominou inicialmente, de "Rema", como se fosse um interpretante semiótico, independente da atuação dos repertórios dos intérpretes. Mais tarde, o denominou de "interpretante emocional", mas só o fez, quando já tinha a certeza de que a expressão "emocional" não seria vinculada ao repertório humano, como complexidade pstcológica, mas, apenas como jogo de relações sintáticas: marcas, deixadas na mente de cada um de nós pela experimentação de encontros estes, já bastante enfatizados, nos textos entre aspas. É sob este ângulo, que pode ser apontado o grande desejo dos artistas, como sendo o de poderem programarem este tipo de fruição para seus receptores. Mas a noção de arte, como produto, já não aparece em Peirce. Aparece como atividade, como busca do "Primeiro", que seria, na verdade, em termos "maiores", uma busca de participação no processo de expansão do universo como um todo.

Em relação ao "Segundo", aparece o interpretante dicente ou "dicissigno". Trata-se daquele interpretante, que organiza o mundo físico, numa relação "dois a dois". Mas não se trata de uma codificação binária, propriamente dita, mas sim de uma relação entre "as marcas"de situações, apontando estas mesmas situações. É o modo de se codificar o par, mas não o de geometrizá-los e estatizá-los. Pensemos, no caso, no funcionamento do cérebro humano. Apesar de os neurônios estarem codificados bináriamente, a energia que nele circula, movimenta estas binariedade, de modo à desgeometrizá-la, colocando-a em "equilíbrio distribuído". Ora, a marca física do neurônio aponta a situação dessas energias, ora os modos de condensação dessas energias apontam a situação da codificação física dos neurônios. E este exemplo tem pertinência, aqui, porque em um outro momento de seus escritos, Peirce denominou a este interpretante de "interpretante energético".

Em relação ao "Terceiro", Peirce denominou o interpretante de "Argumento". Mas, se pensarmos que estes signos estão em permutação constante, como estamos tentando fazer, não podemos relacionar este "Argumento"com o argumento típico da linguagem verbal, como sendo a relação simples entre premissas e a conclusão. O "Argumento"seria aqui, acredito, a ênfase em certas manifestações irreversíveis desse jogo de signos, tomado em um momento e em uma determinada situação, sempre provisória, como sendo uma espécie de conclusão. Conclusão essa, que se remete ao mundo da contiguidade instituída, aponta seu futuro, mas, ao mesmo tempo, aponta também sua "falibilidade", sua tendência a ser testada, quando experienciada e traduzida como "interpretante energético".(...).

(Ricardo B. Morelatto - O "poético" possível, nas histórias em quadrinhos brasileiras: do texto narrativo, ao texto "em volume". Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes - UNESP, 1996, páginas 14, 15, 16).

Focalizando-se, agora, as três referências postuladas por Peirce, podemos concluir que a metáfora surreal, procurada por estes criadores, deveria provocar uma leitura em termos do "primeiro", do "interpretante remático", emocional. Qualquer outra leitura, fundamentada no verbal, provocaria juizos ou argumentos.

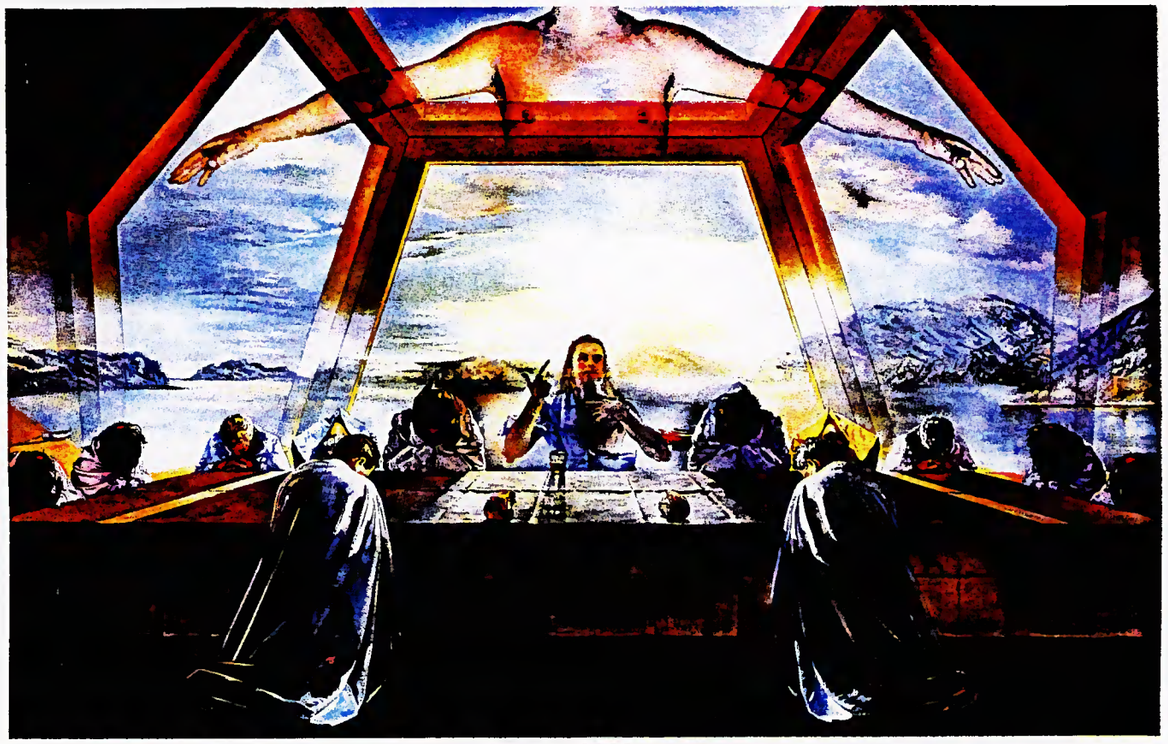
Neste caso, cabe, melhor, a proposta de Jung a respeito dos sonhos. Os sonhos não são para serem interpretados, mas sim para serem redesenhados, reconstituídos. Em novos interpretentes sintáticos, portanto.

Em Salvador Dalí, em virtude mesmo de sua ampla produção, é possível acompanhar este caminho: da metáfora semântica à metáfora visual. A criação da **Santa Ceia**, pode ser considerado um ponto de passagem, neste sentido. A cena ainda remete à contiguidade histórica, as relações entre as personagens ainda remetem a juizos verbais, mas há uma tentativa de se estabelecer analogias, que emolduram a cena desejada. Os efeitos de transparências e as equivalências de texturas, neste sentido, ampliam a percepção do analógico...

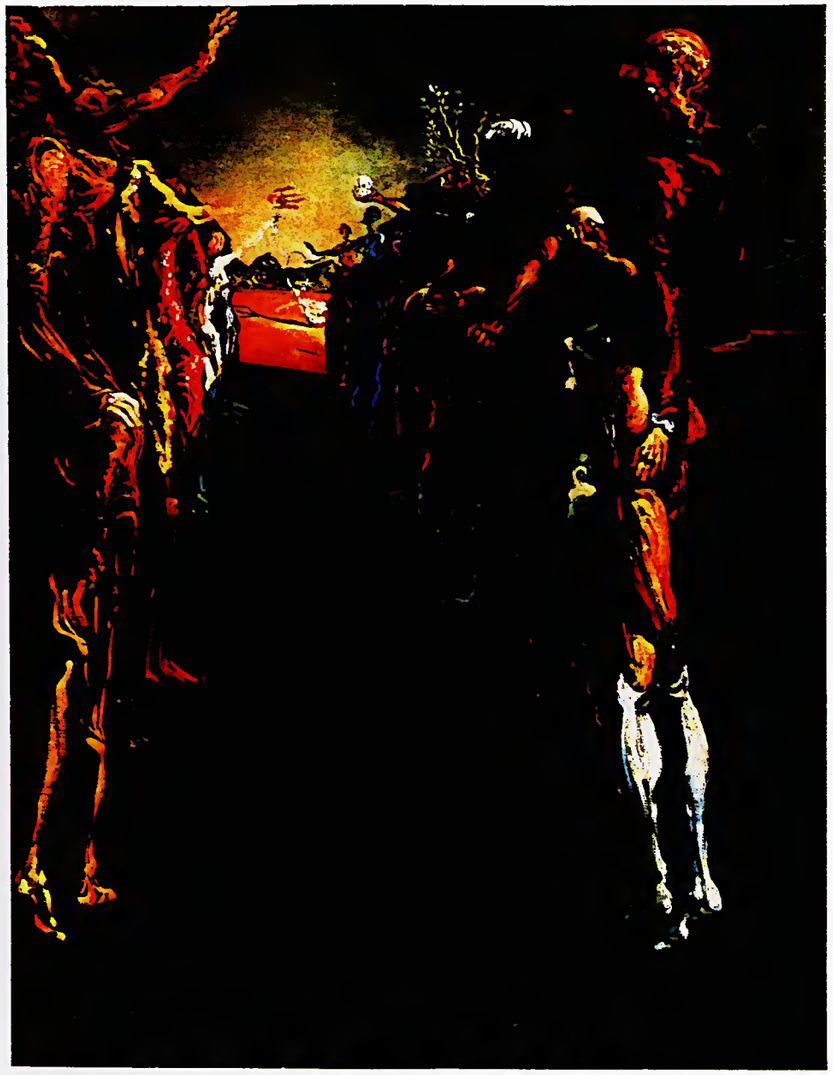
Sendo assim, privilegiamos Salvador Dalí como um criador de metáforas visuais, que segura o caminho do universo novo, do universo não mais representado pelo verbal.

E, isto, porque nosso objetivo aqui é o de buscarmos, como vem sendo dito, as manifestações do vazio experiencial, que está desligado das contiguidades instituídas e, portanto, da função de representação do verbal.

Só a metáfora visual pode trazer o receptor para dentro da obra criada, levando-o a vivenciar e a recompor as próprias analogias que organizam a obra, o poético da obra. A metáfora verbal leva o receptor para fora do espaço da obra, em busca de raciocínios e de argumentações.



Salvador Dali - The Sacrament of the last Supper, 1955
oil on canvas, 167x268cm, Gallery of Art, Washington.



Salvador Dali - Palladio's Corridor of Thalia, 1937
oil on canvas, 117.5x90.5cm, Edward James Foundation.



Salvador Dali - Appariton of face and Fruit-dish on Beach, 2938
E. G. and M. C. Sumner Collection, Wadsworth Atheneum, Hartford (Connecticut).



Fried Eggs without the Plate
Oeufs sur le Plat sans le Plat
1932
Oil on canvas
$23\frac{3}{4} \times 16\frac{1}{2}$ in (60.4 × 42 cm)
Collection of Mr and Mrs
A. Reynolds Morse, Salvador Dali
Museum, Cleveland (Ohio)

"Crítica do Surrealismo

O surrealismo evidenciou a ruptura entre o homem e o universo. Associar as coisas ao acaso, quando elas anseiam por uma vida comum, pois já não trazem o sinal comum do homem, é brincar num mundo impenetrável que deixou de se reconhecer e de se aceitar a si próprio e só poderia evadiar-se no sonho. O monstro pôde então ressurgir, mas já não participava da existência humana. Vivia como imutável e impondo-se por um respeito sem limites.

O Surrealismo fundamentou a sua existência num naturalismo com raízes muitos antigas.

Com o" ready-made" de Duchamp acontece uma coisa muito diferente. Esse secador de garrafas, arrancado ao seu uso prático e abandonado, assume a dignidade solitária duma coisa sem dono. Disponível, sem servir para nada, pronto para tudo, ele tem vida própria - uma vida à parte, inquietante, absurda. O objeto inquietante é o primeiro passo para a arte, a atração do "inteiramente diferente", que é a sua justificação e oportunidade de vida, - No fim do mundo perdido faz o mundo reencontrado, como o real faz no extremo do abstrato.

Quando, no entanto, o surrealista copia cuidadosamente o sonho e acredita na sua autonomia e força criadora, sem se preocupar com a sua re- descoberta, então ela não é mais nem menos transcendente do que a cópia duma outra realidade qualquer. - O sonho é a nossa realidade diária transviada e não outra. - Pelo contrário, as figuras e símbolos que o primitivo cria não são figuras nem símbolos sem sentido, nem a realidade, mas uma realidade transcendente, que é a dele. Os seus símbolos dirigem-se, não ao irracional, mas a uma espécie de racionalidade abstrata, o que a opõe à pintura surrealista, essa "fotografia da irracionalidade concreta".

Para um primitivo, o universo não é autómato. É ele quem permanentemente o constrói, o dirige, o maneja. O inconsciente, através do qual o homem fazia a drenagem do mundo para nele de novo se encontrar... é para o surrealista apenas um meio de fugir às limitações humanas. - O acaso provoca por vezes a descoberta, mas não tem lugar na criação artística propriamente dita... A sensibilidade faz pacientemente a sua escolha entre os indícios que lhe oferecem. É uma lenta aproximação com uma forma que existe no subconsciente. "Tu não me procurarias, se não tivesse já encontrado". Temos a sensação de redescobrir pouco a pouco a tela que vai surgindo, sem saber de antemão qual será o seu verdadeiro aspecto. Todos os pintores, "concretos" ou não, para os quais a pintura é incarnação, conhecem esta sondagem lenta".

(Jean Bazaine, Notes sur la peinture d'aujourd'hui, Paris, 1953, transcrito por Walter Hass - Documentos para compreensão da pintura moderna, LBL Enciclopédia, páginas, 147, 148).

INSTITUTO DE ARTES - UNESP BIBLIOTECA

Marcel Duchamp, e a re-invenção do "interpretante"

"O espectador faz o quadro"

Marcel Duchamp

(...) "Desde o princípio Duchamp opós à vertigem da aceleração a vertigem do retardamento."(...)
(Octavio Paz - Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza, Editora Perspectiva, página 07).

(...) "Não é preciso, aliás, buscar demasiado longe a origem dos mecanismos delirantes de Duchamp. A união destas duas palavras - macanismo e delírio, método e demência - evoca a figura de Raymond Roussel. O próprio Duchamp se referiu várias vezes àquela noite memorável de 1911 em que - na companhia de Apollinaire, Picabia e Gabrielle Buffet - assistiu à representação de ***Impressions d'Afrique****. A descoberta de Roussel deve acrescentar-se a de Jean Pierre Brisset. Na conversação com Sweeney a que aludi antes, Duchamp fala com entusiasmo de ambos os personagens: "Brisset e Roussel eram os dois homens que naquele tempo eu mais admirava, por sua imaginação delirante... Brisset se ocupava da análise filológica da linguagem - uma análise que consistia em tecer uma incrível rede de equívocos e jogos de palavras. Era uma espécie de Douanier Rousseau da filologia... Mas o responsável, fundamentalmente, por meu vidro* ***A Noiva despida por seus solteiros,*** *foi Roussel. Desde que vi sua peça de teatro dei-me conta imediatamente das possibilidades que a sua concepção oferecia. Senti que, como pintor, era melhor sofrer a influência de um escritor que a de outro pintor. E Roussel me mostrou o caminho..." A Noiva... é uma transposição, no sentido que Mallarmé dava a essa palavra, do método literário à pintura. Embora naquela época ainda não se tivesse publicado* ***Comment j'ai écrit certains de mes livres*** *- estranho texto em que Roussel explica seu não menos estranho método, talvez único na história universal - Duchamp adivinhou o procedimento: confrontar duas palavras de som semelhante mas de sentido diferente e encontrar entre elas uma ponte verbal. É o desenvlolvimento raciocinado e delirante do princípio que inspira os jogos de palavras. E ainda mais: é a concepção da linguagem como uma estrutura em movimento, essa descoberta da linguistica moderna que tanto influiu na antropologia de Lévis-Strauss e, posteriormente, na nova crítica francesa."(...)*
(Octavio Paz - Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza, Editora Perspectiva, página 15, 16).

(...) "O grande problema era o ato de escolher. Tinha que eleger um objeto sem que este me impressionasse e sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer idéia ou propósito de deleite estético. Era necessário reduzir o meu gosto pessoal a zero. É dificílimo escolher um objeto que não nos interesse absolutamente, e não só no dia em que o elegemos mas para sempre e que, porfim, não tenha a possibilidade de tornar-se algo belo, agradável ou feio..." (...)
(Octavio Paz - Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza, Editora Perspactiva, páginas 27, 28).

A partir das próprias afirmações de Duchamp, podemos perceber que seu método de criação implica o retardamento da percepção. É preciso parar e esperar. Só assim as contiguidades instituidas rarefazem suas autoritárias ligações. Só, assim, é possível diluir o poderio da contiguidade mais forte, no ocidente, a do verbal.

Duchamp realiza, neste sentido, o desejo dos futuristas e do próprio Surrealismo. Isto, porque a função do artista para ele e, em um primeiro momento, é a de desautomatização. Viver situações de "primeiro" e programar vivências do "primeiro" para os receptores já preenche o procedimento artístico-base.

O importante, no caso, não é bem o retardamento. É o fato de Duchamp acreditar que uma obra só existe no momento de sua tradução, no momento de sua fruição e deve ser programada, nesta perpectiva.

E este "retarde", no caso, se incide por sobre todos os procedimentos artísticos ocidentais. É preciso encontrar a percepção nos seus seis lados, mas não mais sob a influência japonesa, sob a influência ocidental mesmo. O importante é a percepção e a arte a trabalhar em busca de situações perceptivas inusitadas...

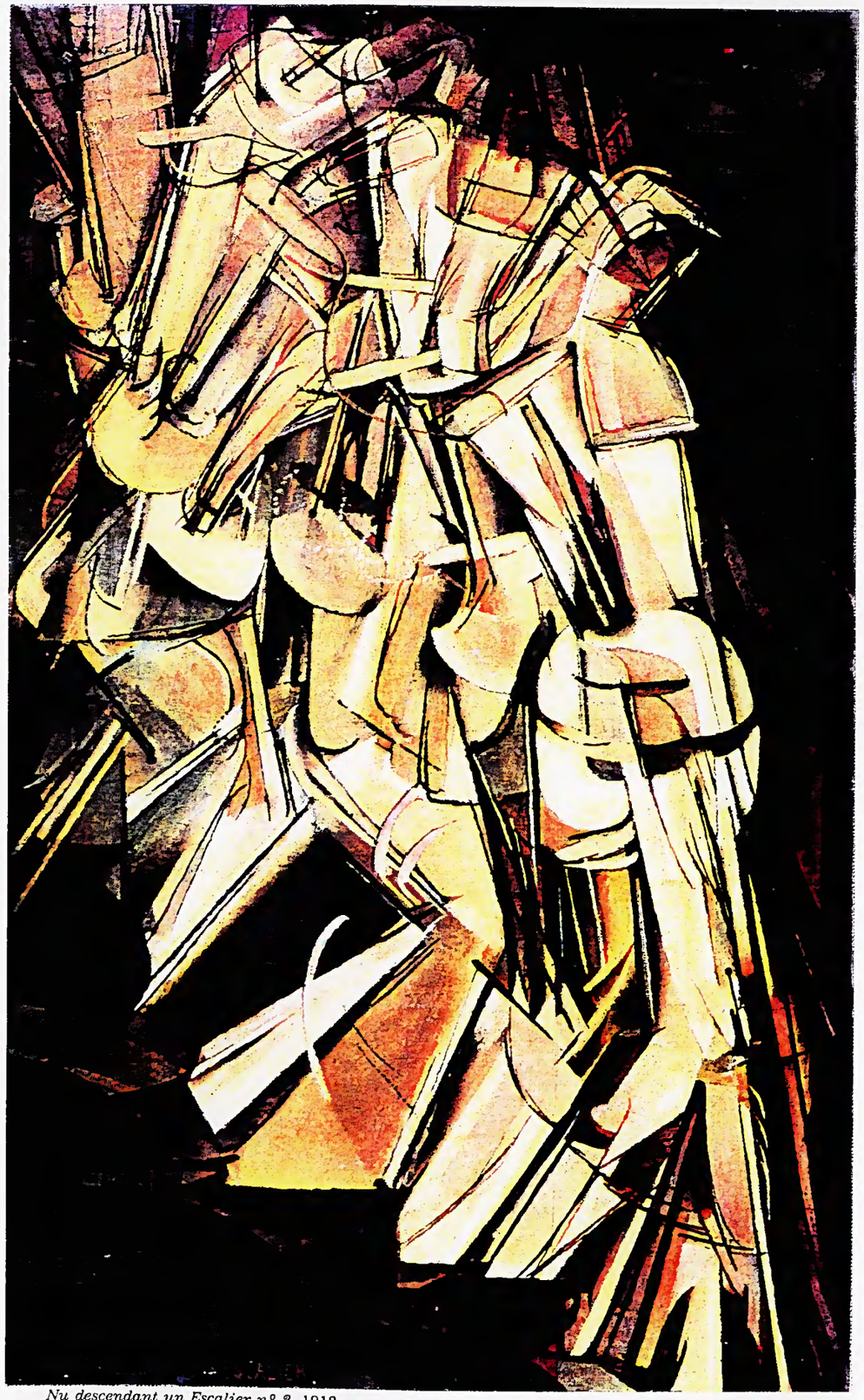
Daí que o artista considere morta a poética, de até então. Por poética entenda-se, aqui, o mundo das metáforas semânticas e das próprias metáforas visuais. Elas criam um movimento artificial, analógico. É preciso observar o movimento referencial em si mesmo. É frente a este que está o espectador.

Duchamp lança uma primeira construção cibernética da arte. Tudo é organismo e só os organismos produzem mensagens, através dos movimentos do funcionar.

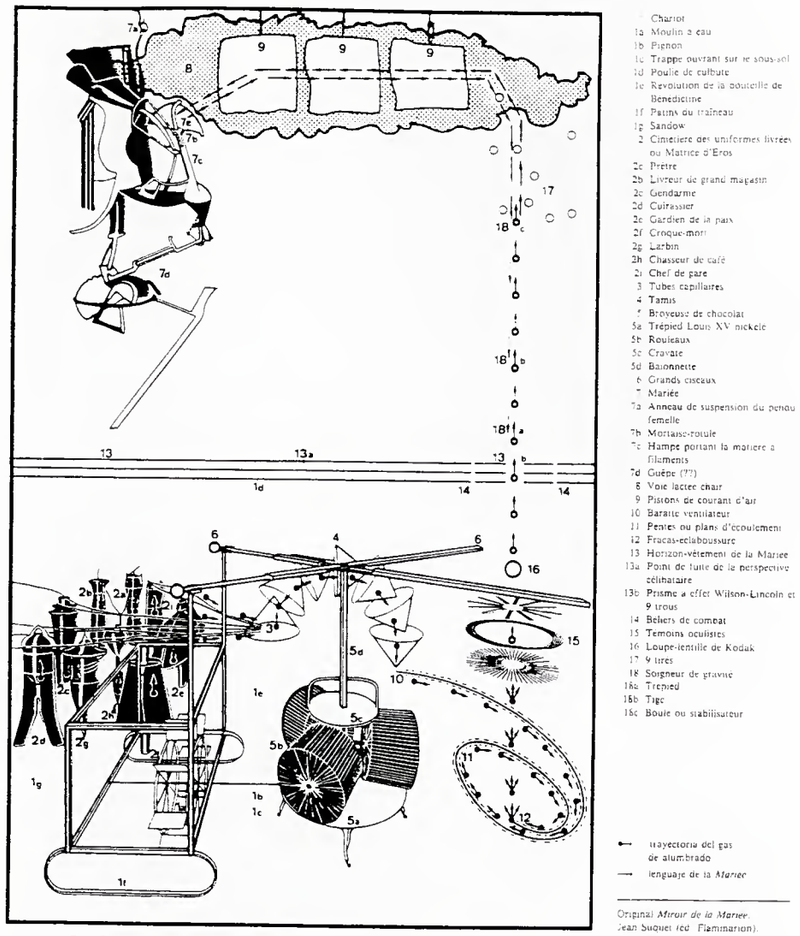
Da obra de Duchamp, coerente com o nosso suporte privilegiado, nos interessam as telas. E dentre elas o **Nú descendo a escada.**

Quando realizada, esta criação rarefaz toda e qualquer noção de coisa, de ação, para levar o receptor a preencher o seu espaço vazio interior, as qualidades de seus sentimentos com o

movimento, articulável sob diversas dimensões. Estes espaços, não mais emocionais e psicológicos articulam uma espécie de eu fractal. É Duchamp inventando a força do "interpretante". É o embate de "qualidades de sensações e de sentimentos", que se transformam em qualidades de formas possíveis, em "moto continuo". Enfim, é a busca da "n-dimensionalidade"...



Nu descendant un Escalier nº 2. 1912.
Óleo sobre tela, 146×89 cm.
Philadelphia Museum of Art,
colección Louise y Walter Arensberg.

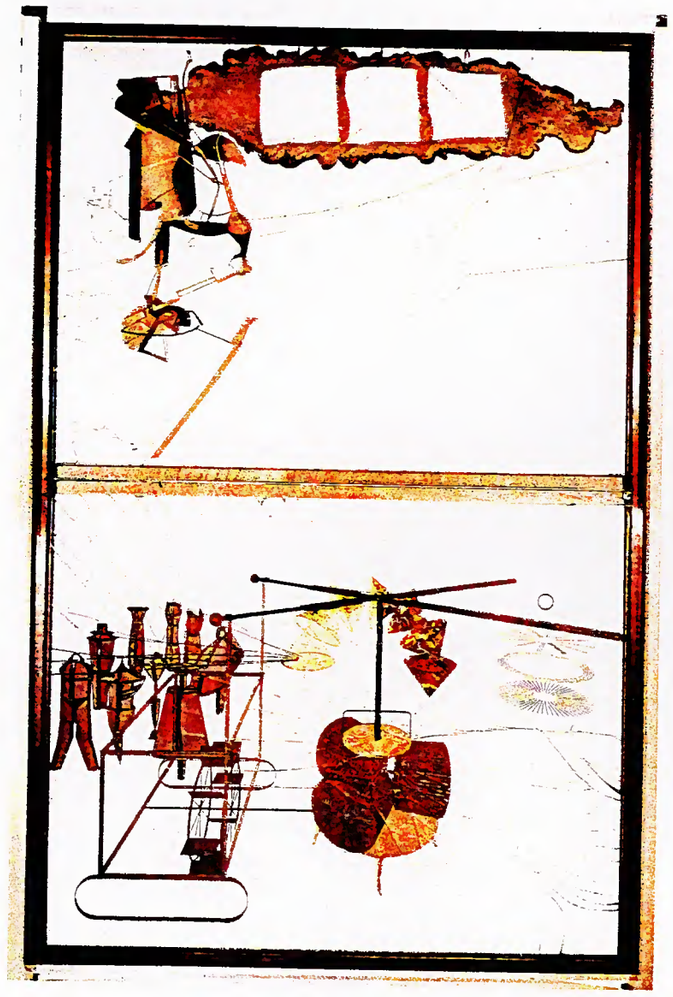


7 Chariot
1a Moulin à eau
1b Pignon
1c Trappe ouvrant sur le sous-sol
1d Poulie de culbute
1e Révolution de la bouteille de Bénédictine
1f Patins du traîneau
1g Sandow
2 Cimetière des uniformes livrées ou Matrice d'Éros
2c Prêtre
2b Livreur de grand magasin
2c Gendarme
2d Cuirassier
2e Gardien de la paix
2f Croque-mort
2g Larbin
2h Chasseur de café
2i Chef de gare
3 Tubes capillaires
4 Tamis
5 Broyeuse de chocolat
5a Trépied Louis XV nickelé
5b Rouleaux
5c Cravate
5d Baïonnette
6 Grands ciseaux
7 Mariée
7a Anneau de suspension du pendu femelle
7b Mortaise-rotule
7c Hampe portant la matière à filaments
7d Guêpe (??)
8 Voie lactée chair
9 Pistons de courant d'air
10 Baratte ventilateur
11 Pentes ou plans d'écoulement
12 Fracas-eclaboussure
13 Horizon-vêtement de la Mariée
13a Point de fuite de la perspective célibataire
13b Prisme à effet Wilson-Lincoln et 9 trous
14 Béhers de comeat
15 Témoins oculistes
16 Loupe-lentille de Kodak
17 9 tirs
18 Soigneur de gravité
18a Trepied
18b Tige
18c Boule ou stabilisateur

⟵ trayectoria del gas de alumbrado
⟶ lenguaje de la *Mariee*

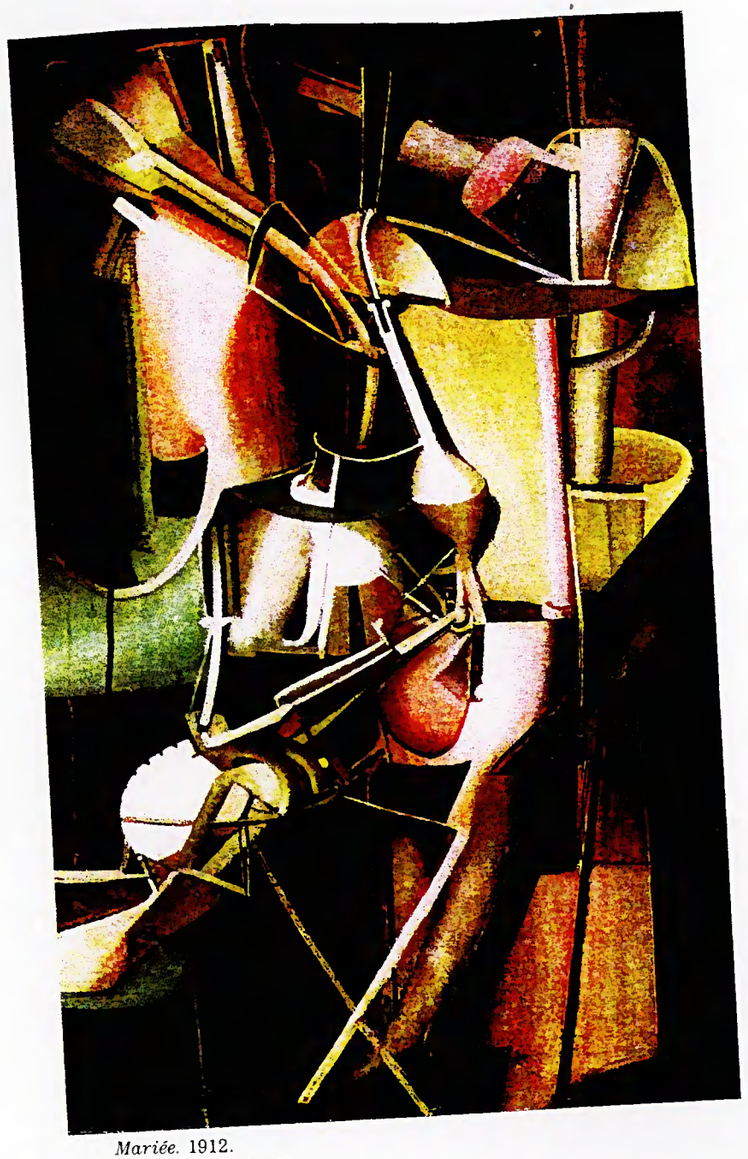
Original *Miroir de la Mariee*. Jean Suquet (ed. Flammarion).

Le Grand Verre. 1915-1923.
Óleo, barniz, hoja de plomo, hilo de plomo y polvo sobre dos placas de vidrio (quebradas) cada una montada entre dos paneles de vidrio, con cinco hilillos de vidrio, hoja de aluminio, marco de madera y acero, 272,5×175,8 cm.
Philadelphia Museum of Art, colección Louise y Walter Arensberg.

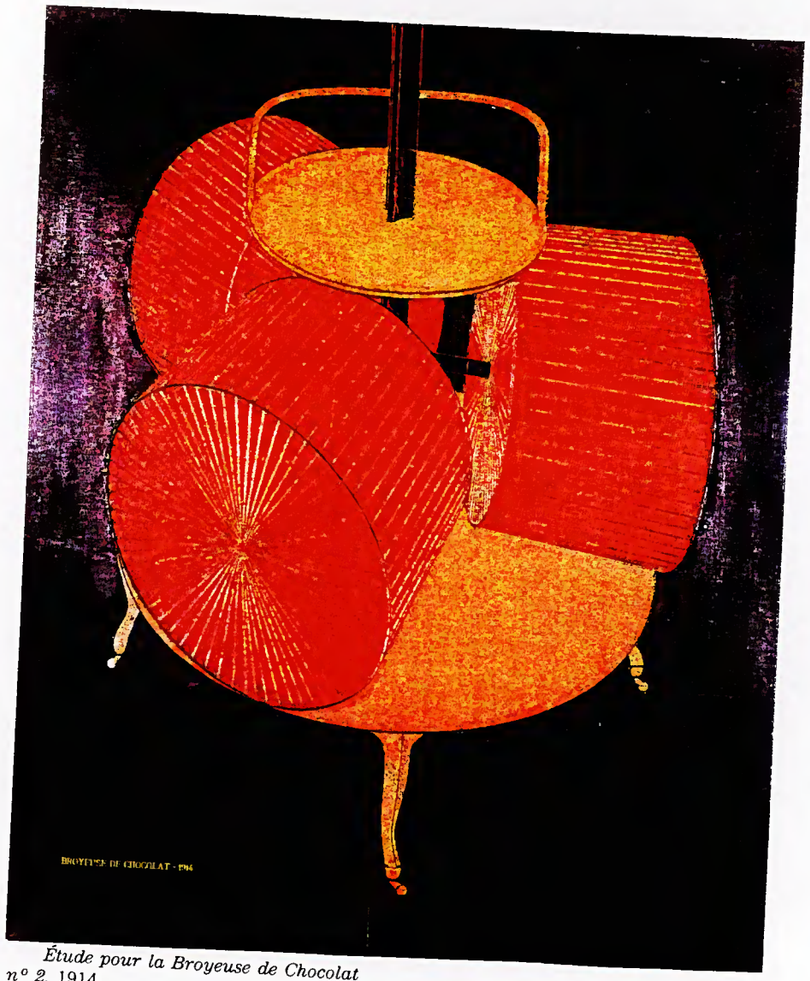


(...) "O Grande Vidro é sobretudo o mito da crítica, "a representação da única Idéia-Mito do ocidente Moderno: a Crítica". Convém ainda observar que, ao girar sobre si mesma, a crítica assume a circularidade própria do mito. Criticando o mito com a crítica e a crítica com o mito, Duchamp utiliza o que ele denomina o "princípio dobradiça" ou "gonzo"e opera a circularidade através deste procedimento. Como consequência, ocorre a desorientação: o mito e a crítica passam a ter o mesmo movimento circular. Com efeito, a desorientação não poderia ser mais completa: o que é mito, o que é crítica? Mais ainda: a dupla negação "produz uma afirmação nunca definitiva, em perpétuo equilíbrio sobre o vazio.(...)"

(Maria Lucia Fabrini de Almeida - "Uma leitura da "Otredad", nos Ensaios de Octavio Paz". Dissertação de Mestrado, PUC-S.P., 1980 página 211).



Mariée. 1912.
Óleo sobre tela, 89,5×55 cm.
Philadelphia Museum of Art,
colección Louise y Walter Arensberg.



Étude pour la Broyeuse de Chocolat nº 2. 1914.
Óleo y lápiz sobre tela, 73×60 cm.
Kunstsammlung, Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.



Rotoreliefs (Disques optiques). 1935.
Seis discos de cartón impresos en litografía offset recto-verso, de 20 cm de diámetro.
Colección particular, París.



Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage. 1946-1966.
Montaje comprendiendo diversos materiales: una vieja puerta de madera, ladrillos, terciopelo, madera, cuero extendido sobre un armazón metálico, ramas, aluminio, hierro, vidrio, plexiglás, linóleo, algodón, lámparas eléctricas, lámparas de gas (tipo Bec Auer), motor, etc., 242,5×177,8×124,5 cm.
Philadelphia Museum of Art, donación de la Casandra Foundation.

Testemunhas oculistas: o olhar vai além da opacidade da porta.

"... el tema es ver-a-través de ..."

Apariencia Desnuda

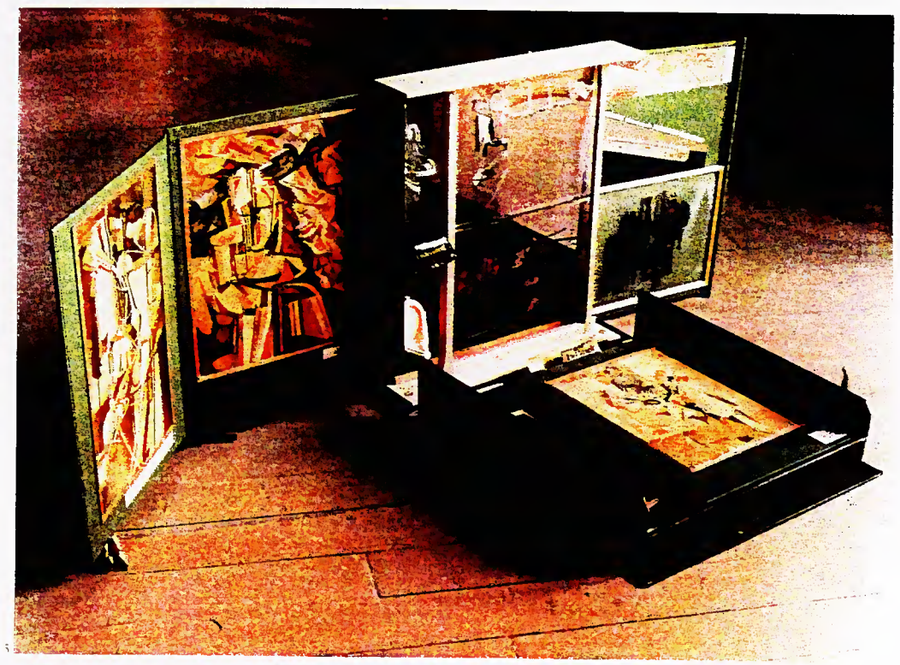
(Maria Lucia Fabrini de Almeida - "Uma leitura da "OTREDAD", nos Ensaios de Octavio Paz". Dissertação de Mestrado, PUC-S.P., 1980, página 223).



Ensamblaje: outra obra de Duchamp onde a Noiva — o não-corpo — se preenche na Moça Desnuda — o corpo. As duas imagens femini nas são complementares e opostas.

(Maria Lucia Fabrini de Almeida - "Uma leitura da "OTREDAD", nos Ensaios de Octavio Paz". Dissertação de Mestrado, PUC-S.P., 1980, página 224).





La Boîte-en-Valise. 1936-1941.
Caja de cartón (en ocasiones contenida en una maleta de cuero) con réplica en miniatura, fotografías y reproducciones en color de obras de Duchamp, 40,7×38,1×10,2 cm.
Edición de lujo de 20 ejemplares (los primeros incluyendo la reproducción de celuloide de la *Glissière contenant un Moulin à eau en métaux voisins*), numerados de I a XX y firmados. Edición corriente de 300 ejemplares no numerados.
Colección particular, París.

PROPOSIÇÕES SOBRE DUCHAMP

As notas musicais tiradas de um chapéu. O vidro. A pintura feita com revólver de brinquedo. As coisas que ele achou. Por isso, tudo que se vê — todo objeto, isto é, mais o processo de olhá-lo — é um Duchamp.

Duchamp Mallarmé?

"Más ferramentas requerem maior destreza."

Um duchamp

Parece que Pollock tentou fazê-lo — pintura em vidro. Apareceu num filme. Admitiu-se o fracasso. Essa não era a forma de proceder. Não se trata de fazer de novo o que Duchamp já fez. Precisamos por isso, hoje, ao menos, ser capazes de ver o que está além — como se estivéssemos dentro, olhando pra fora. O que é mais chato do que Marcel Duchamp? Eu lhes pergunto. (Tenho livros sobre sua obra, mas nunca me dei ao trabalho de lê-los.) Ocupados como abelhas com nada a fazer. Ele exige que saibamos que ser um artista não é brinquedo de criança: é equivalente, em dificuldade — certamente — a jogar xadrez. Além do mais, uma obra de nossa arte não é só nossa, mas pertence também ao opositor, que está lá até o final. Anarquia?

O ar.

Hesitamos em fazer a pergunta porque não queremos ouvir a resposta. Prosseguimos em silêncio.

Um meio de escrever música: estudar Duchamp.

Digamos que não seja um Duchamp. Vire-o ao contrário, e eis um Duchamp.

John Cage - De Segunda a um Ano. (Novas Conferências e Escritos) - Tradução de Rogério Duprat, revista por Augusto de Campos - Editora Hucitec, S. P. 1985, página 70/71).

Ao propor o espaço n-dimensional e realizá-lo, ostensivamente, em "O Nú descendo a escada", Duchamp cria o zen ocidental. Trata-se de ir além dos seis lados do espaço indiano, para flutuar, em cada um deles, de modos imprevisíveis, "fundantes" e aprofundados. É a busca do eu fractal de cada espectador. dos grafismos em relevos analógicos, recorrentes e auto- programáveis...

Duchamp realiza, de modo plural e em superposições, os recursos construtivos que o barroco encontrou para as modelagens do equilibrio em distribuição. Transforma em designers inovadores a busca da penetração nos espaços, procurados pela dança, re-desenha a dança perceptiva, desejada por Monet e por Klimt...

Como o próprio artista já nos esclareceu, seu interesse pela linguagem verbal é pelo jogo interno de relações sonoras e recorrências gráficas, ou seja, pela função poética propriamente dita e enquanto construtiva do próprio corpo deste código.

Neste sentido, privilegiou o poeta Jules Laforgue, pois este também não trabahou com as metáforas, mas com a preocupação em modificar e desautomatizar a percepção de seus leitores. Procura-lhes transmitir graduações perceptivas...

COMPLAINTE DE LA LUNE EN PROVINCE

Ah! la belle pleine Lune,
Grosse comme une fortune!

La retraite sonne au loin,
Un passant, monsieur l'adjoint;

Un clavecin joue en face,
Un chat traverse la place:

La province qui s'endort!
Plaquant un dernier accord,

Le piano clôt sa fenêtre.
Quelle heure peut-il bien être?

Calme Lune, quel exil!
Faut-il dire: ainsi soit-il?

Lune, ô dilettante Lune,
À tous les climats commune,

Tu vis hier le Missouri,

LAMENTO DA LUA NA PROVÍNCIA

Ah! Lua, formosa e cheia,
Gorda, qual fortuna alheia!

A corneta soa ao fundo,
Passa, o senhor adjunto.

Um cravo toca a vidraça,
Um gato atravessa a praça:

É a província que dorme,
Lançando o último acorde!

O piano bate a janela.
Que horas são agora bela?

Tranqüila Lua, que exílio!
Preciso dizer que brilho?

Lua — Lua diletante,
De nenhum clima distante,

Viste ontem o Missouri,

(Tradução de Régis Bonvicino, na obra de Julrs Laforgue - Litanias da Lua, Iluminura).

É neste sentido que Duchamp traduziu três poemas de Laforgue.

MÉDIOCRITÉ

Dans l'Infini criblé d'eternelles splendeurs,
Perdu comme un atome, inconnu, solitaire,
Pour quelques jours comptés, un bloc appelé Terre
Vole avec sa vermine aux vastes profondeurs.

Ses fils, blêmes, fiévreux, sous le fouet des labeurs,
Marchent, insoucieux de l'immense mystère,
Et quand ils voient passer un des leurs qu'on enterre,
Saluent, et ne sont pas hérissés de stupeurs.

La plupart vit et meurt sans soupçonner l'histoire
Du globe, sa misère en l'éternelle gloire,
Sa future agonie au soleil moribond.

Vertiges d'univers, cieux à jamais en fête!
Rien, ils n'auront rien su. Combien même s'en vont
Sans avoir seulement visité leur planète.

MEDIOCRIDADE

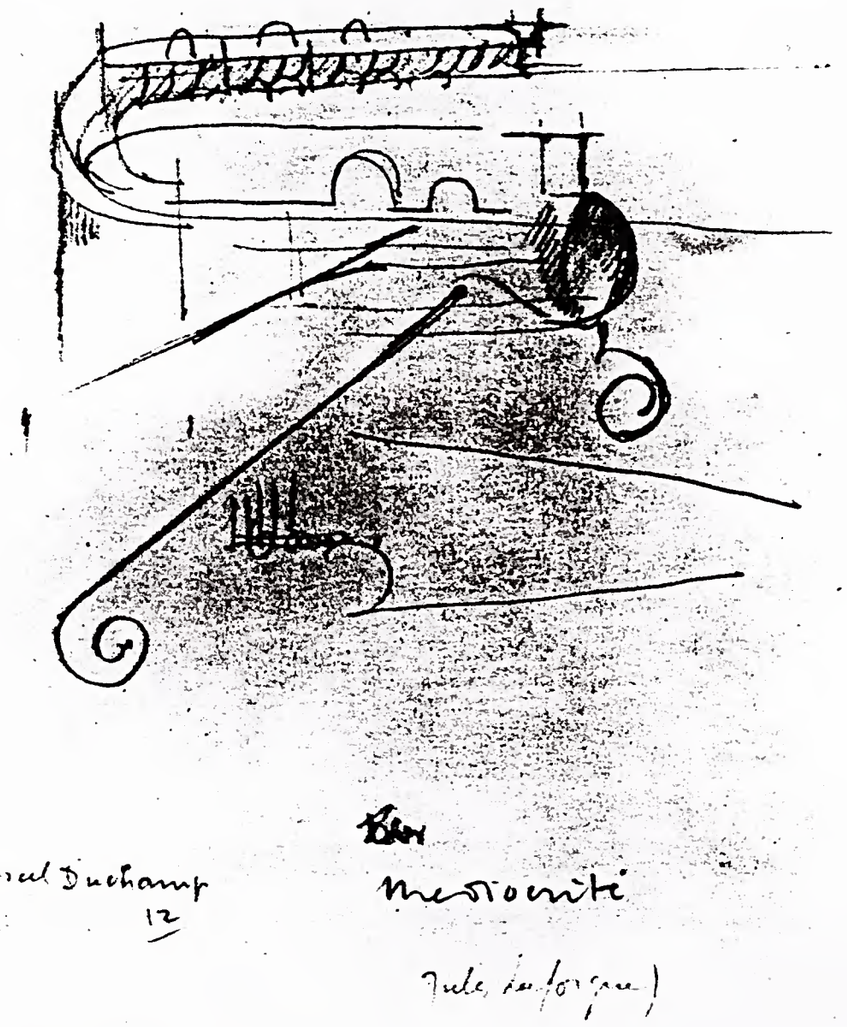
No infinito coberto de eternas belezas,
Como átomo perdido, incerto, solitário,
Um planeta chamado Terra, dias contados,
Voa com os seus vermes sobre as profundezas.

Filhos sem cor, febris, ao jugo do trabalho,
Marchando, indiferentes ao grande mistério,
E quando um dos seus é enterrado, já sérios,
Saudam-no. Do torpor não são arrancados.

Viver, morrer, sem desconfiar da história
Do globo, sua miséria em eterna glória,
Sua agonia futura, o sol moribundo.

Vertigens de universo, todo o céu só festa!
Nada, nada, terão visto. Partem do mundo
Sem visitar sequer o seu próprio planeta.

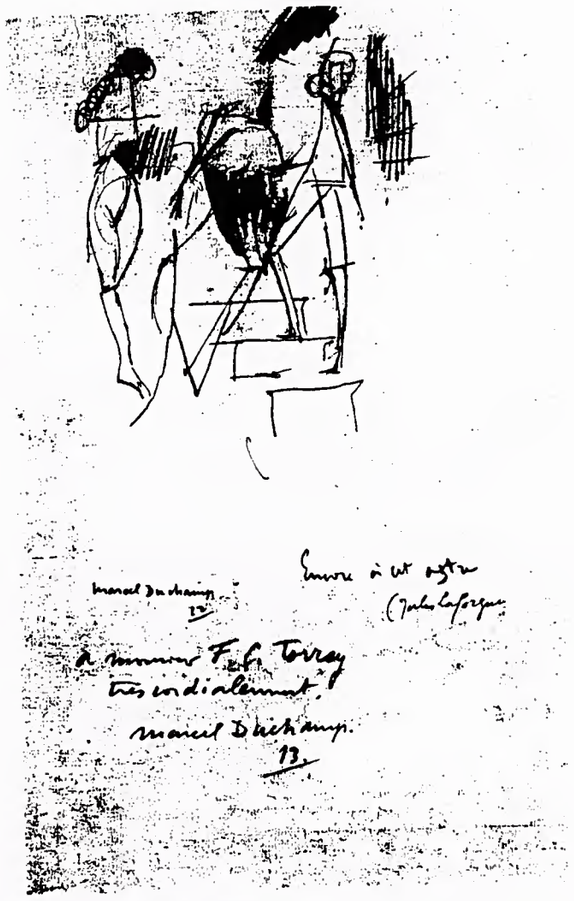
(Tradução de Régis Bonvicino, na obra de Jules Laforgue - Litanias da Lua, Iluminuras).



Duchamp - Médiocrité (Jules Laforgue)
crayon, 16,5x20.



Duchamp - Si este etérnelle (Jules Laforgue)
crayon et aquarelle, 25,2x16,3cm.



Duchamp - Encore à cet astre (Jules Laforgue)
crayon, 25x16,5cm, 1911.

Miró e a perda do "horror ao vácuo"

Espaço. Mesmo perto, há distância.

Jonh Cage - De Segunda a um Ano.

Miró representa, dentro desta nossa busca, aquele artista que "docemente" enfrenta e supera o medo dos vazios.

De formação surrealista, seu interesse não é o de apenas inverter a posição das formas, no referente. Realmente se desliga do poderio do verbal e só este gesto já o coloca como um grande inventor. Recupera as formas, depura-as, sabendo que são apenas manifestações de um dos modos de alguma estrutura subjacente. Assim, reelabora-as de acordo com seu desejo criativo.

Mas o importante é a relação entre elas, é a marcação dos espaços vazios, que, quase sempre, são marcados por linhas e "cordinhas"...

Nos desenhos iniciais de Miró, percebe-se aquele impulso infantil de preencher as folhas vazias. Parece estar em um processo de alfabetização visual. E, hoje, sabemos através de estudos a respeito de alfabetização, que cada criança tem, internamente, uma estrutura de mundo, um campo de potencialidades visuais e a alfabetização significa integrar estas potencialidades às formas dos códigos, a serem aprendidos. (Veja-se, no caso, o método de alfabetização da mexicana Emilia Ferrero).

Miró está se alfabetizando, está perdendo o medo do vazio. Não está voltado para o espectador, como um Duchámp, porque ele mesmo está em paralelo com este receptor, ambos com "horror aos vácuos"...

É, neste sentido, que Miró e o poeta João Cabral travaram tantos diálogos. Para o poeta João Cabral, os substantivos (nomes das coisas) já estão esvaziados. É preciso valorizar os termos de ligações (as proposições e as conjunções), porque são elas agora que fazem o papel de substantivos.

Miró e João Cabral são importantes nesta nossa busca... Ao escreverem, enfrentam e preenchem os campos relacionais de funções, os vazios, por onde as coisas se inter-relacionam. Criam moldes abstratos das relações entre as formas, não fazem uma poética referencial, própriamente dita. Criam modelos que a decifram. Realizam, portanto, trabalhos metalinguisticos, auto-reflexivos, na mesma linha de Marcel Duchamp. A movimentação, aqui, é mais leve, mais visível, mas o desejo de valorizar o "interpretante" nos parece equivalente.

(...)

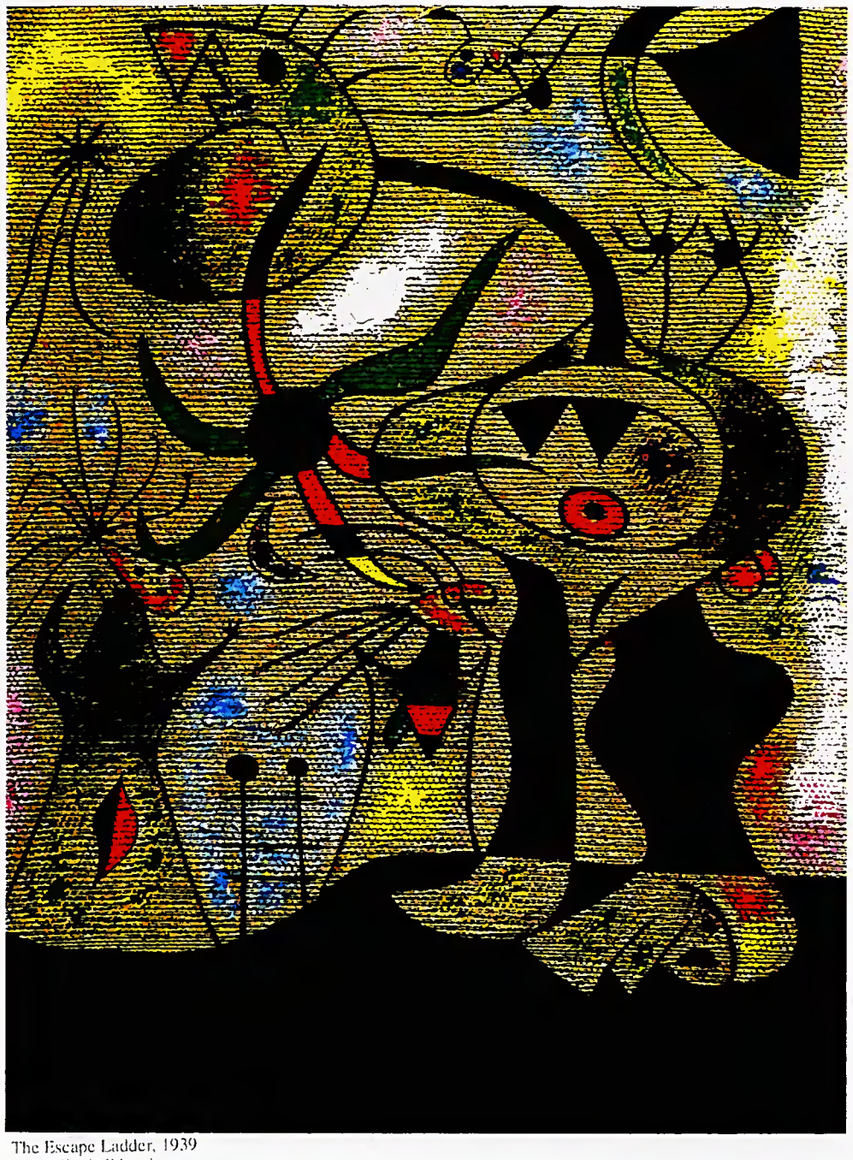
Miró sentia a mão direita
demasiado sábia
e que de saber tanto
já não podia inventar nada.

Quis então que desaprendesse
o muito que aprendera
a fim de reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda.

Pois que ela não pôde, ele pôs-se
a desenhar com esta
até que, se operando
no braço direito ele a enxerta.

A esquerda (se não se é canhoto)
é mão sem habilidade:
reaprende a cada linha,
cada instante, a recomeçar-se. (...)

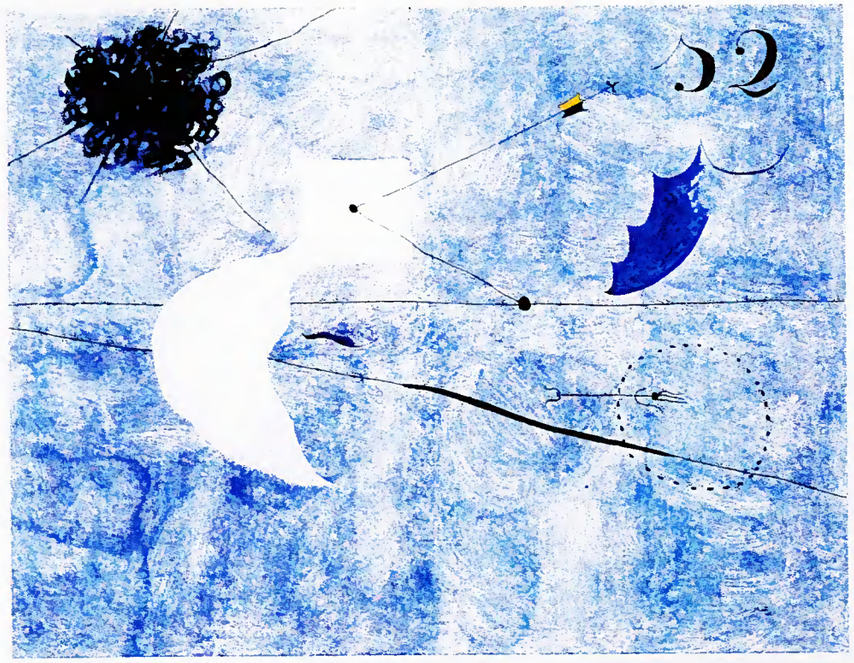
"O Sim contra o Sim "
João Cabral de Melo Neto



The Escape Ladder, 1939
L'échelle de l'évasion
Oil on canvas, 73 x 54 cm
Chicago (IL), private collection



Dog Barking at the Moon, 1926
Chien aboyant à la lune
Oil on canvas, 73 x 92 cm
Philadelphia (PA), The Philadelphia Museum of Art,
A.E. Gallatin Collection



Siesta, 1925
La sieste
Oil on canvas, 97 x 146 cm
Paris, Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou



Landscape (The Hare), 1927
Paysage (Le lièvre)
Oil on canvas, 130 x 195 cm
New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation



Catalan Landscape (The Hunter), 1923/24
Paysage catalan (Le chasseur)
Oil on canvas, 64.8 x 100.3 cm
New York, Collection, The Museum of Modern Art,
Purchase

Tecendo o amanhã

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro: de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

A Educação pela Pedra
João Cabral de Melo Neto



Painting, 1950
Peinture
Oil, rope and Case-arti on canvas, 99 x 76 cm
Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum



Rope and People I, 1935
Corde et personnages I
Oil and rope on cardboard, stuck to a wooden board,
104.7 x 74.6 cm
New York, Collection, The Museum of Modern Art,
Gift of the Pierre Matisse Gallery

Expressando em uma palavra aquilo sobre o que sempre vinha insistindo, ele disse: Anima. Uns dias depois, quando eu lhe repeti a palavra, ficou intrigado; pareceu não entender o que eu estava dizendo. Contei isso a Duchamp. Duchamp foi enfático: Miró não fala latim; ele deve ter dito (sem pronunciar o g): Un image.

Jonh Cage - De Segunda a um Ano. (Novas Conferências e Escritos) - Tradução de Rogério Duprat, revista por Augusto de Campos - Editora Hucitec, S. P. 1985, pp. 86).

O signos estão completos (prontos para se tornarem uma coisa diferente do que são). Fogo. Não vemos mudanças, não sabendo ainda esquecer.

Jonh Cage - De Segunda a um Ano. (Novas Conferências e Escritos) - Tradução de Rogério Duprat, revista por Augusto de Campos - Editora Hucitec, S. P. 1985, pp.87).

Miró acaba por sintetizar as relações abstratas entre as qualidades de formas, antecipando o "un Coup de Dés", de Mallarmé, na forma de Constelações. E, como o poeta, tende a dominar o "Acaso", nestes momentos. E, retomando: "Acaso": o regulador das probabilidades de distribuição das qualidades de sensações, provocadas pelo não eu e das qualidades de sentimentos, potencialidades, que preenchem os vazios do Eu e das probabilidades dos encontros destes instantes integrativos.

São tentativas condensadas, poéticas, de concretizações, de presentificações indiciais dos espaços n- dimensionais de Duchamp.

E, aqui, se realiza, de fato, a dança, como processos de signos, como atividade poética. A dança como tentativa de dominar o poder das potencialidades dos espaços vazios, de neles realizar designers penetrantes, arquiteturais. O dançarino é um acrobata, teme o peso da queda vertical, teme, assim, ser dominado pelo poder dos vazios.

Veja-se o cuidado com que Nijinski prepara suas quedas arredondadas...

Com Miró, realiza-se nosso interpretante, privilegiado desde Monet...



J. Miró - The Beautiful Bird Revealing the Unknown to a Pair of Lovers, Constellation series, gouache and oil wash on paper, 18x15", 1941 The Museum of Modern Art, N.Y.



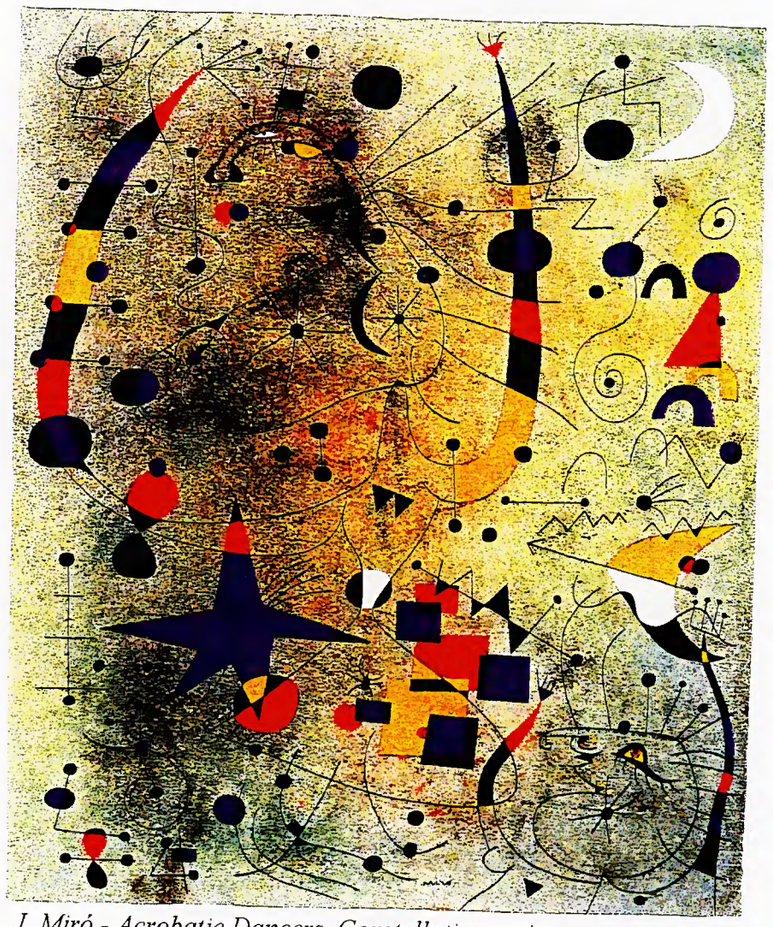
J. Miró - The Nigtingale's Song at Midnight and Morning Rain, Conatellation series, 1940, gouache and oil wah on paper, 15x18 Perls Galleries, N. Y.



J. Miró - Woman in the Nigt, Constellation series, 1940
gouache and wah on paper, 18x15", The margulies Family Collection.



Constellation: Awakening at Dawn, 1941
Le réveil au petit jour
Gouache and terpentine paint on paper, 46 x 38 cm
New York, private collection



J. Miró - Acrobatic Dancers, Constellation series
wattercolor on paper, 18x15", Wadswrth Atheneum, Hartford.

1

A Murilo Mendes

Dir-se-ia, quando aparece
dançando por *siguiriyas,*
que com a imagem do fogo
inteira se identifica.

Todos os gestos do fogo
que então possui dir-se-ia:
gestos das folhas do fogo,
de seu cabelo, sua língua;

gestos do corpo do fogo,
de sua carne em agonia,
carne de fogo, só nervos,
carne toda em carne viva.

Então, o caráter do fogo
nela também se adivinha:
mesmo gosto dos extremos,
de natureza faminta,

gosto de chegar ao fim
do que dele se aproxima,
gosto de chegar-se ao fim,
de atingir a própria cinza.

Porém a imagem do fogo
é num ponto desmentida:
que o fogo não é capaz
como ela é, nas *siguiriyas,*

de arrancar-se de si mesmo
numa primeira faísca,
nessa que, quando ela quer,
vem e acende-a fibra a fibra,

que somente ela é capaz
de acender-se estando fria,
de incendiar-se com nada,
de incendiar-se sozinha.

2

Subida ao dorso da dança
(vai carregada ou a carrega?)
é impossível se dizer
se é a cavaleira ou a égua.

Ela tem na sua dança
toda a energia retesa
e todo o nervo de quando
algum cavalo se encrespa.

Isto é: tanto a tensão
de quem vai montado em sela,
de quem monta um animal
e só a custo o debela,

como a tensão do animal
dominado sob a rédea,
que ressente ser mandado
e obedecendo protesta.

Então, como declarar
se ela é égua ou cavaleira:
há uma tal conformidade
entre o que é animal e é ela,

entre a parte que domina
e a parte que se rebela,
entre o que nela cavalga
e o que é cavalgado nela,

que o melhor será dizer
de ambas, cavaleira e égua,
que são de uma mesma coisa
e que um só nervo as inerva,

e que é impossível traçar
nenhuma linha fronteira
entre ela e a montaria:
ela é a égua e a cavaleira.

3

Quando está taconeando
a cabeça, atenta, inclina,
como se buscasse ouvir
alguma voz indistinta.

Há nessa atenção curvada
muito de telegrafista,
atento para não perder
a mensagem transmitida.

Mas o que faz duvidar
possa ser telegrafia
aquelas respostas que
suas pernas pronunciam

é que a mensagem de quem
lá do outro lado da linha
ela responde tão séria
nos passa despercebida.

Mas depois já não há dúvida:
é mesmo telegrafia:
mesmo que não se perceba
a mensagem recebida,

se vem de um ponto no fundo
do tablado ou de sua vida,
se a linguagem do diálogo
é em código ou ostensiva,

já não cabe duvidar:
deve ser telegrafia:
basta escutar a dicção
tão morse e tão desflorida,

linear, numa só corda,
em ponto e traço, concisa,
a dicção em preto e branco
de sua perna polida.

4

Ela não pisa na terra
como quem a propicia
para que lhe seja leve
quando se enterre, num dia.

Ela a trata com a dura
e muscular energia
do camponês que cavando
sabe que a terra amacia.

Do camponês de quem tem
sotaque andaluz caipira
e o tornozelo robusto
que mais se planta que pisa.

Assim, em vez dessa ave
assexuada e mofina,
coisa a que parece sempre
aspirar a bailarina,

esta se quer uma árvore
firme na terra, nativa,
que não quer negar a terra
nem, como ave, fugi-la.

Árvore que estima a terra
de que se sabe família
e por isso trata a terra
com tanta dureza íntima.

Mais: que ao se saber da terra
não só na terra se afinca
pelos troncos dessas pernas
fortes, terrenas, maciças,

mas se orgulha de ser terra
e dela se reafirma,
batendo-a enquanto dança,
para vencer quem duvida.

5

Sua dança sempre acaba
igual que como começa,
tal esses livros de iguais
coberta e contra-coberta:

com a mesma posição
como que talhada em pedra:
um momento está estátua,
desafiante, à espera.

Mas se essas duas estátuas
mesma atitude observam,
aquilo que desafiam
parece coisas diversas.

A primeira das estátuas
que ela é, quando começa,
parece desafiar
alguma presença interna

que no fundo dela própria,
fluindo, informe e sem regra,
por sua vez a desafia
a ver quem é que a modela.

Enquanto a estátua final,
por igual que ela pareça,
que ela é, quando um estilo
já impôs à íntima presa,

parece mais desafio
a quem está na assistência,
como para indagar quem
a mesma façanha tenta.

O livro de sua dança
capas iguais o encerram:
com a figura desafiante
de suas estátuas acesas.

6

Na sua dança se assiste
como ao processo da espiga:
verde, envolvida de palha;
madura, quase despida.

Parece que sua dança
ao ser dançada, à medida
que avança, a vai despojando
da folhagem que a vestia.

Não só da vegetação
de que ela dança vestida
(saias folhudas e crespas
do que no Brasil é chita)

mas também dessa outra flora
a que seus braços dão vida,
densa floresta de gestos
a que dão vida e agonia.

Na verdade, embora tudo
aquilo que ela leva em cima,
embora, de fato, sempre,
continue nela a vesti-la,

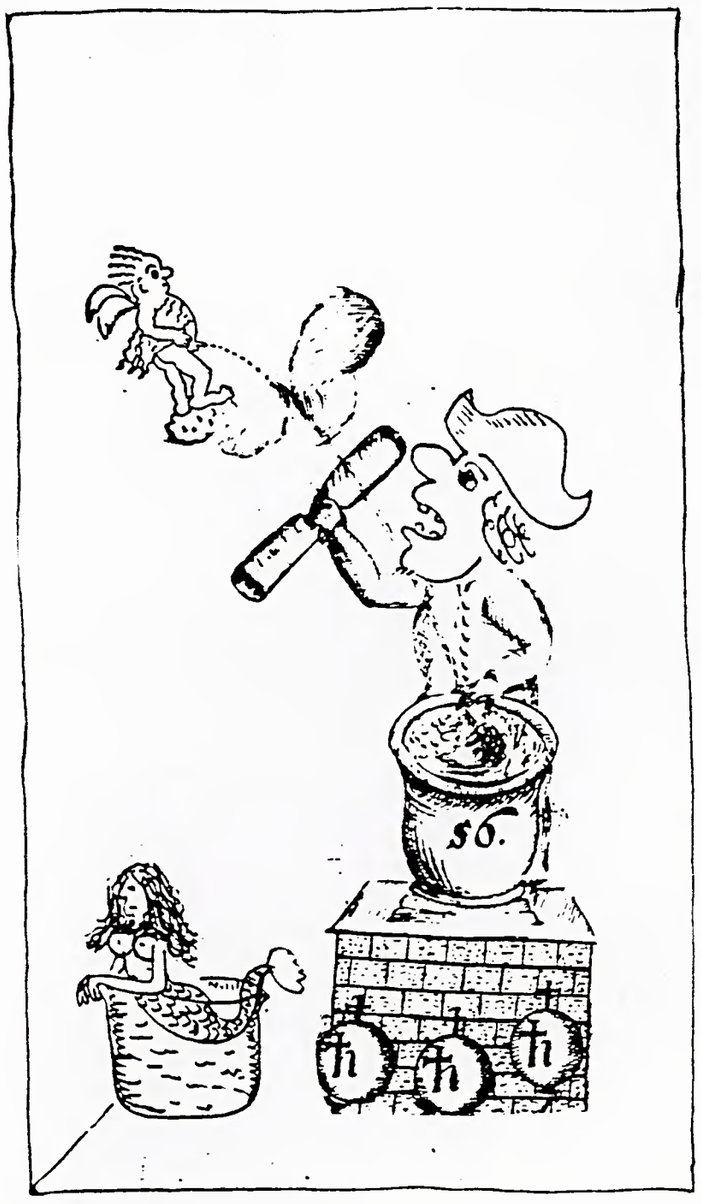
parece que vai perdendo
a opacidade que tinha
e, como a palha que seca,
vai aos poucos entreabrindo-a.

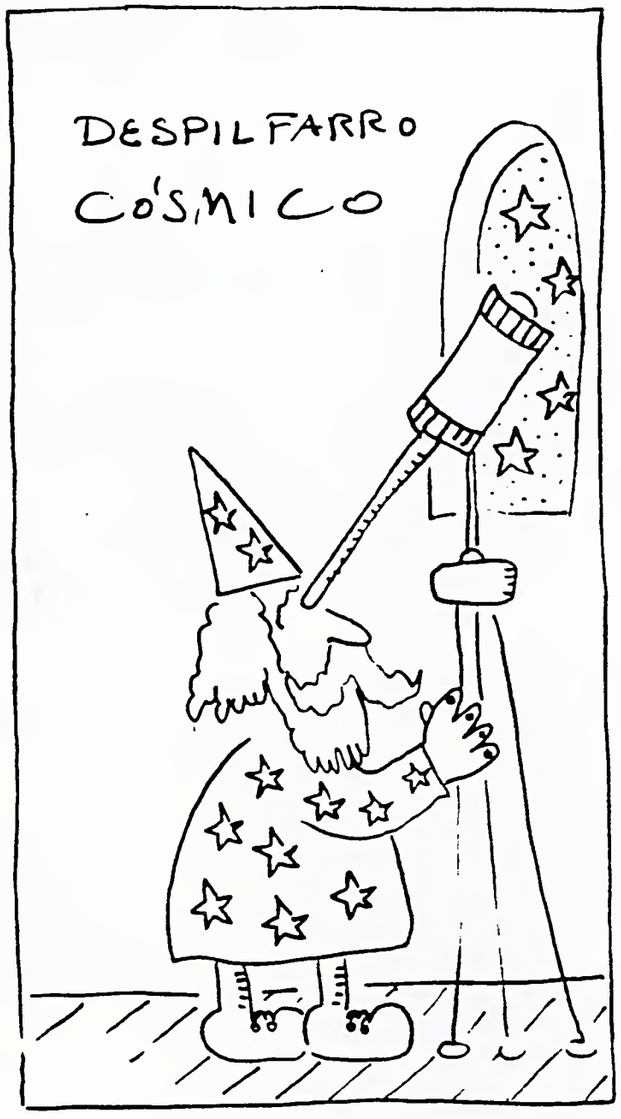
Ou então é que essa folhagem
vai ficando impercebida:
porque, terminada a dança
embora a roupa persista,

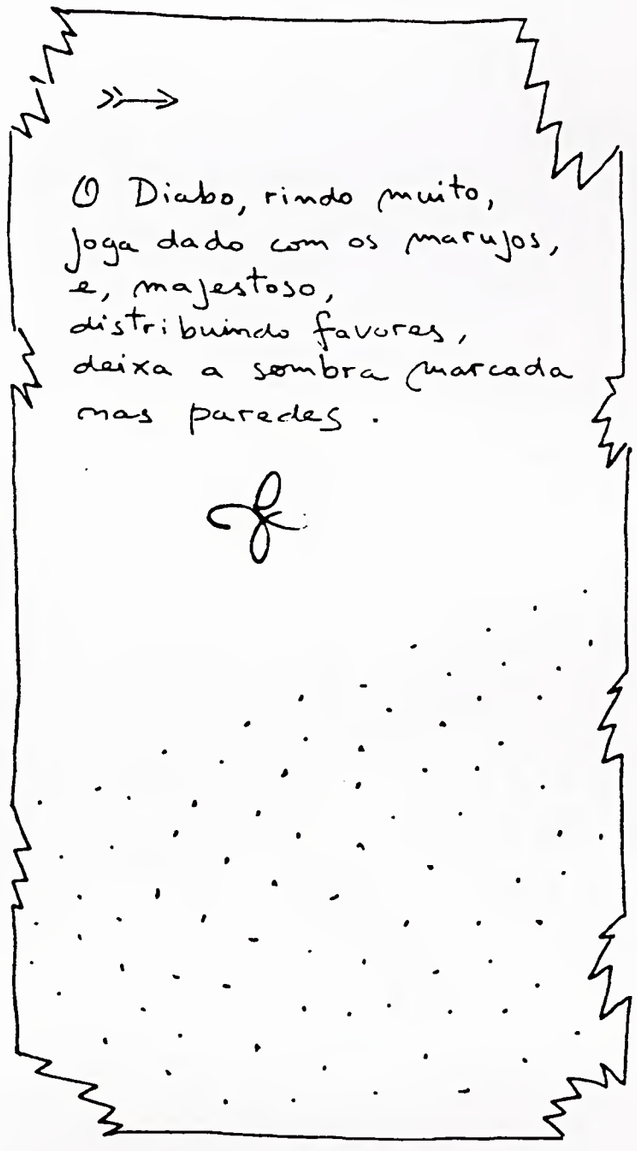
a imagem que a memória
conservará em sua vista
é a espiga, nua e espigada,
rompente e esbelta, em espiga.

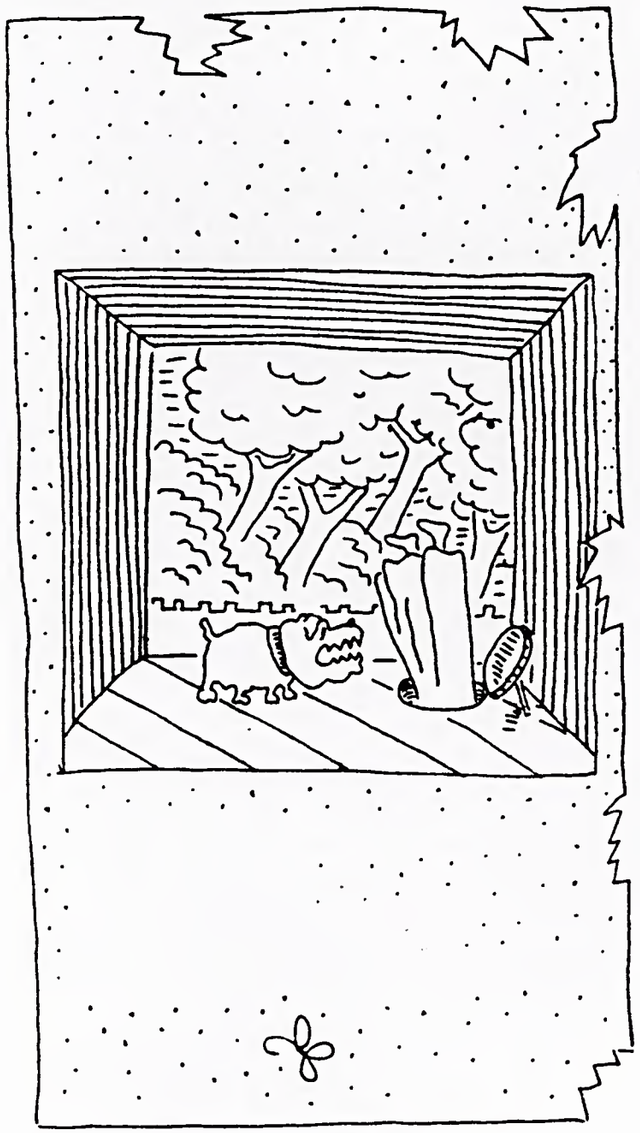
Quaderna -João Cabral de melo Neto

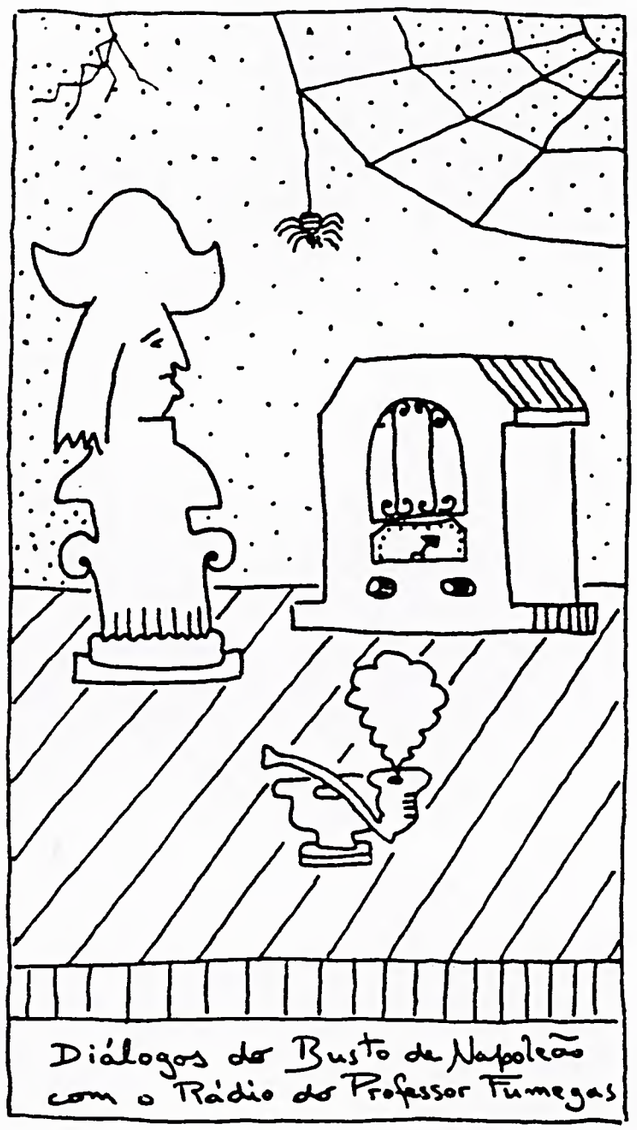
Este mesmo comportamento de Miró, o de preencher os espaços vazios com escriturações, capazes de enfatizarem o potencial destes vazios, aparece também no comportamento poético do brasileiro Zuca Sardan. Participou, junto com Wesley Duke Lee, do movimento Rex, através do qual se pretendeu enfatizar estes tipos de escriturações. Duas obras suas foram publicadas, agora, e na íntegra, pela Editora Unicamp: **"Osso do coração"** e **"Às de colete".**











Diálogos do Busto de Napoleão com o Rádio do Professor Fumegas



DESPILFARRO CÓSMICO

Quando a gente pensa no despilfarro de estrelas, cometas e planetas, ... e de milênios!...

Só mesmo achando graça.

De Chirico e as "energias das formas"

De Chirico, embora ligado ao surrealismo e ainda muito dominado pelo poder do verbalismo, em determinados momentos, enfoca corajosamente os vazios da realidade e das telas. Tendo criado uma espécie de pintura metafísica e, no fundo, em busca da dimensão surreal, De Chirico apela, também, para estudos ocultistas. E daí parece ter aprendido que as formas projetam energias, dependendo das linhas, que as contornam (os redondos, os pontiagudos, as volutas etc.).

Em determinados momentos, sentimos que para o pintor os vazios é que são desenhados. Eles nascem a partir das energias dessas formas.

Em outros momentos e, neste mesmo sentido, o autor valoriza a abertura dos portais. Os vazios desenham os portais, portais que podem se multiplicar e criarem labirintos no vácuo.

Outras vezes, os vazios são aqueles que se desenham nas praças, entre as formas das plantas, das arquiteturas e das pessoas.

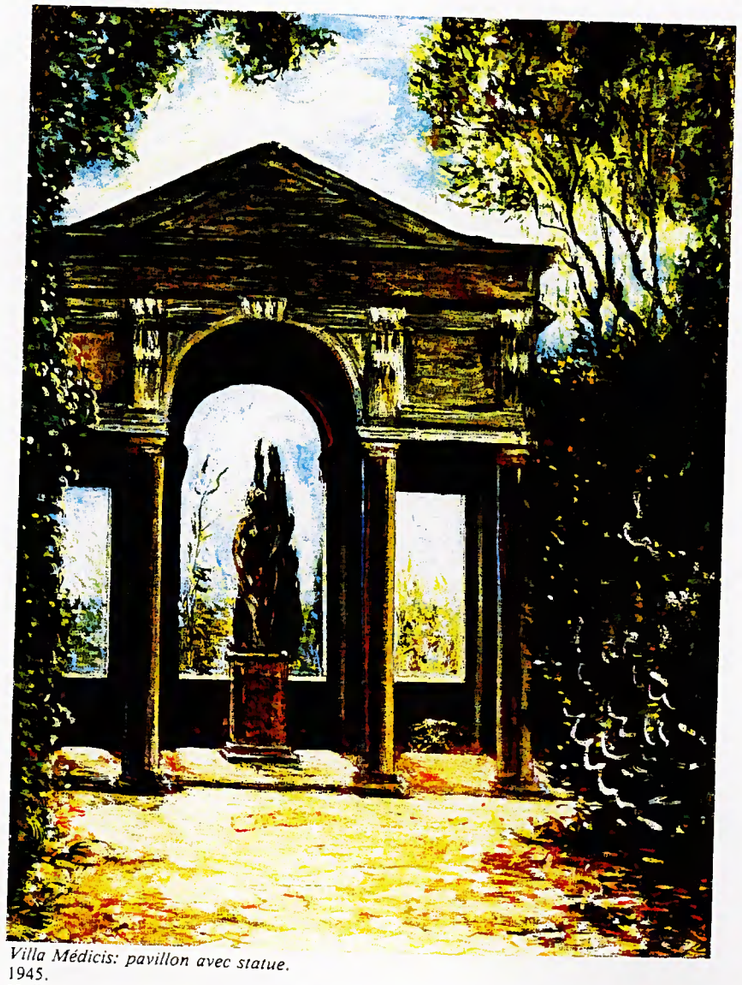
E esta atitude criativa de De Chirico, que nos interessa aqui. Trata-se de uma tentativa de levar seus espectadores para dentro dos vazios, multiplicando-os e possibilitando, quem sabe, uma possível vivência zen. (Em outros momentos, De Chirico aponta o ser humano como organismo cibernético. Aponta a eterna busca dos robôs. Em outros, faz citações do passado. Mas estes procedimentos não nos interessam, nesta etapa deste trabalho).



Le voyage angoissé. 1913.
Huile sur toile, 74 × 107 cm.
The Museum of Modern Art,
New York.



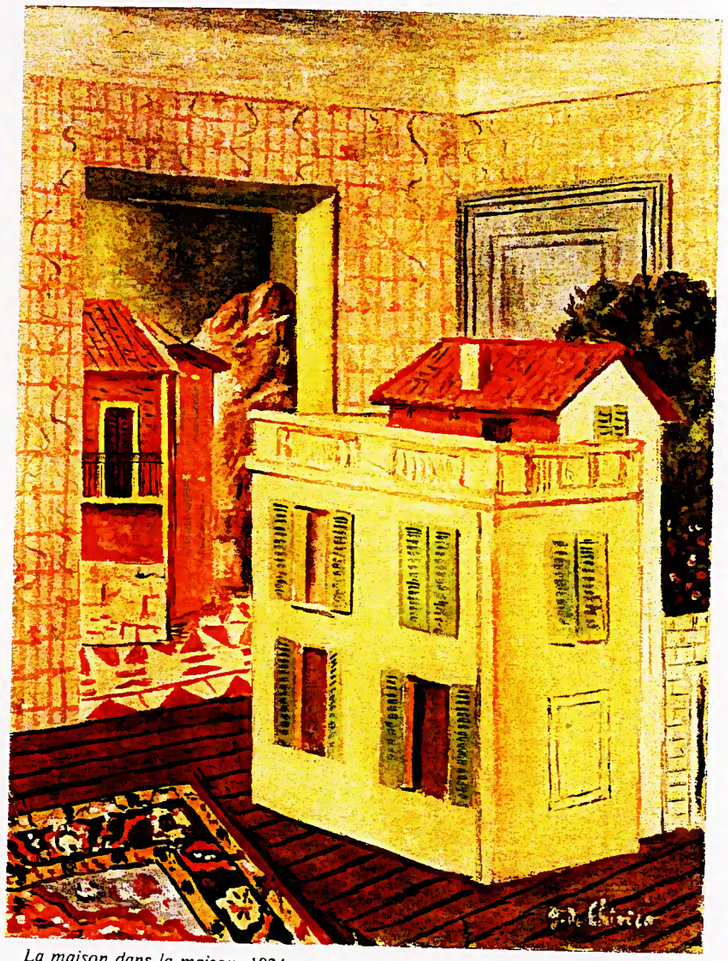
L'incertitude du poète. 1913.
Huile sur toile, 104×92 cm.
Coll. particulière, Londres.



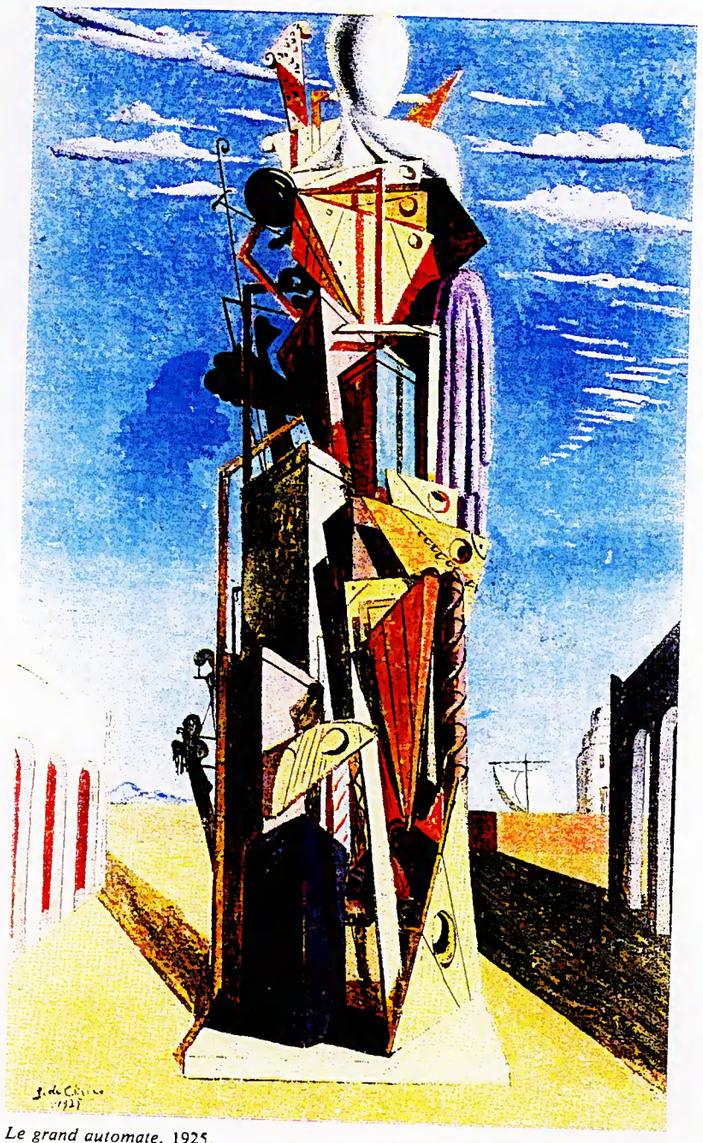
Villa Médicis: pavillon avec statue.
1945.
Huile sur toile, 60×44 cm.
Coll. particulière, Rome.



Nature morte avec paysage rocheux.
1942.
Huile sur toile, 36×45 cm.
Coll. particulière, Rome.



La maison dans la maison. 1924.
Huile sur toile, 73×53 cm.
Coll. Mario Cambi, Rome.



Le grand automate. 1925.
Huile sur toile, 110×65 cm.
Museum of Honolulu.

A explosão do Pop Art

A Pop Art, nasce, como já foi dito, da revolta dos artistas contra o fato de o referente ter estado subordinado às obras de arte. A crítica aponta, com clareza, a assepcia do costrutivismo. O referente deve ser ouvido, deve ser olhado, o referente tem que ser apreendido, sinestésicamente, em termos de uma corporeidade imediata. Chegar a isto, ou levar os espectadores a isto, é agora a grande função da arte.

Mas que referente é este?

Precisamos pensar que a partir da revolução industrial, que se iniciou na segunda metade do séc. XVIII, notadamente na Inglaterra, a composição do referente começou a mudar, do artesanato passou-se à criação de objetos em séries. Em uma primeira etapa, estes objetos passaram a ser observados nas suas qualidades de formas, pela novidade se fizeram signos e, pela repetição, chegaram até mesmo a contituirem composições poéticas...

No entanto, o que era produzido tinha de ser consumido.

Na entrada do séc.XX, estávamos vivendo em plena sociedade de consumo e a tendência foi a de criar uma linguagem capaz de persuadir os receptores às compras, sejam de idéias, sejam de artefatos. A propaganda e a publicidade criaram um novo universo da predicação, que passou a substituir o universo verbal, já desvalorizado. Não só a substituí-lo, como a recuperá-lo em seu poderio de persuasão.

Ao mesmo tempo em que passamos a viver em uma sociedade, assim, automatizada, desde a segunda metáde do século passado, novos veículos de comunicação foram sendo criados e entraram em conflitos, em busca das comunicações para as massas, capazes de gerar dinheiro. Em um primeiro momento, a fotografia desclassifica a pintura. A seguir, na virada do século, as histórias em quadrinhos tentaram criar a idéia de movimento, ausente nas fotos. Finalmente, o cinema incorporou todas as artes. E, já na década de 60, momento da explosão da Pop Art, a televisão começava as suas veiculações.

É este o referente que a Pop Art tenta sensorializar. É preciso romper estas novas contiguidades.

É preciso transformar imagens e artefatos em signos. É preciso levar os receptores a olharem para os cartazes, para as cenas cinematográficas, para os mitos, articulados pelo consumo, como qualidades de formas, de traços, de texturas. Como "signagens".

Esta foi, em princípio, o desejo da Pop Art. Estamos em um espaço experiencial... Como ponto de partida, estamos no mundo dos existentes, da natureza transformada pelo homem, estamos tentando diagramá-la. Em um segundo momento, quando o interpretante deve ser marcado, torna-se possível leituras sensoriais, a nível do "primeiro", frente a estes diagramas.

A Pop Art, sob este ângulo, pode ser considerada também o rompimento com a modernidade, em busca de uma cultura pós-moderna. Em termos semióticos, podemos dizer que a cultura moderna, fulcrada no construtivismo, buscava a função poética, buscava a obra de arte, em si, como objeto estranho, embora homólogo ao referente.

Agora, passa ser importante o "segundo", o mundo dos existentes, o código indicial, a diagramação da realidade, a partir de seu enfoque concreto: uma estatística poética do Referente. Do mundo icônico, como jogo de relações formais, retornamos ao mundo do "diagrama", pois a realidade é capaz de provocar sensorialidades e, só a partir daí, surge como fractais em designers..

A primeira tendência é a de abolir os suportes tradicionais. É o Pop Art a re-enfatizar as atitudes de Marcel Duchamp, a retomar seus "ready-mades". É o momento das colagens, que ultrapassam as molduras, das instalações, das casas modelos, dos cartazes, carentes da persuasão, da fixação de cenas cinematográficas, da representação da velocidade, como velocidade perceptiva humana.

Em princípio, tende-se a pensar que a Pop Art foi o movimento apenas norte-americano. Mas, se apareceu intensificado na America do Norte, foi porque lá, os automatismos do consumo se desnudaram melhor. Trata-se de um movimento, que atingiu toda a arte ocidental.

E retomamos a partir do Pop Art o ato de desautomatizar, de transformar um "terceiro" em "primeiro". Isto já é fazer obra de arte, já é se estar inserido em uma atividade artística.

Observando-se a criação de cartazes, "affiches", percebe-se que a integração dos espaços em brancos facilita a entrada do espectador e o desejo da co-autoria. Este chega mesmo a sentir-se como se estivesse em um espaço pluridimensionado. A seguir sofre uma quebra de espectativa. É obrigado a sair de por entre os traços, os desenhos, os grafismos, pois seu repertório esteve programado, está sendo vitima de um jogo de persuasão. E o que era plural acaba sendo uma linha rígida, levando-o a compra de bens, de artefatos e de idéias.

O Pop Art esvazia esta força persuasiva da publicidade, da sociedade de consumo e re-semiotiza os cartazes como criações. O leitor ve re-invertido o engodo de que fora vitima e pode agora percebe-los, como recorrências de traços, de cores, de sugestões de texturas, de espaços vazios flutuantes.

Este o trabalho poético do Pop Art de recuperação da sensibilidade do espectador, de descondicionamento, não só em relação aos "affiches", como em relação às cenas narrativas de filmes e das contiguidades de persuasão, criadas pelo consumo.

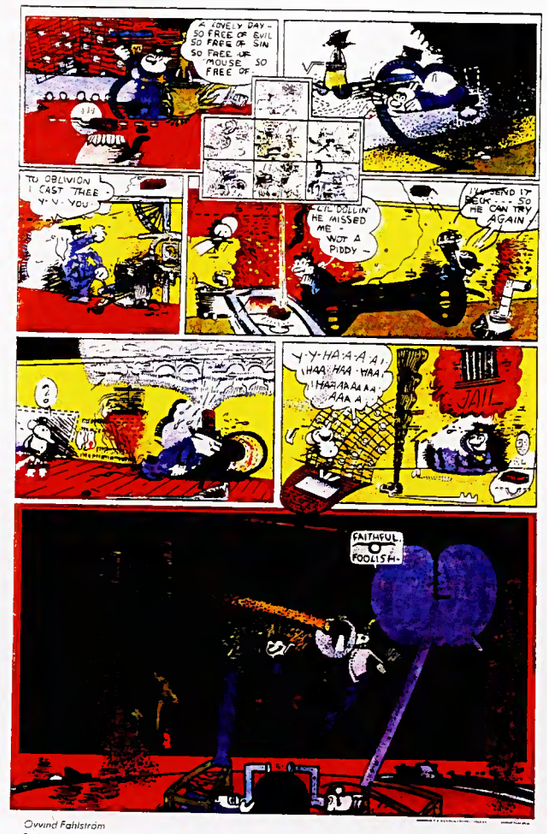
E é só agora que as dançarinas de Toulouse-Lautrec podem dançar. (Veja-se a página 78). E só agora que o funcionamento poético dos cartazes Art Deco podem ser percebidos...



Andy Warhol
The Twenty-Five Marilyns, 1962
Acrylic and silkscreen on canvas,
205.7 x 169.5 cm
Moderna Museet, Stockholm



Mimmo Rotella
Cinemascope, 1962
Decollage, 173 x 133 cm
Museum Ludwig, Cologne



Öyvind Fahlström
Performing K.K. No 2 (Sunday Edition), 1963-64
Oil on canvas, 137.2 x 86.4 cm
By courtesy of the Sidney Janis Gallery New York



Richard Hamilton
My Marilyn (paste-up), 1964
Photographs and oil on canvas, 50.4 x 61 cm
Museum Ludwig, Cologne



Wolf Vostell
Coca Cola, 1961
Decollage, paper on hard-board, in two parts, 210 x 310 cm
Museum Ludwig, Cologne



Peter Blake
Love Wall, 1961
Collage and painting, construction,
125 x 237 x 23 cm
Centro de Arte Moderna, Lisbon,
Fundação Calouste Gulbenkian



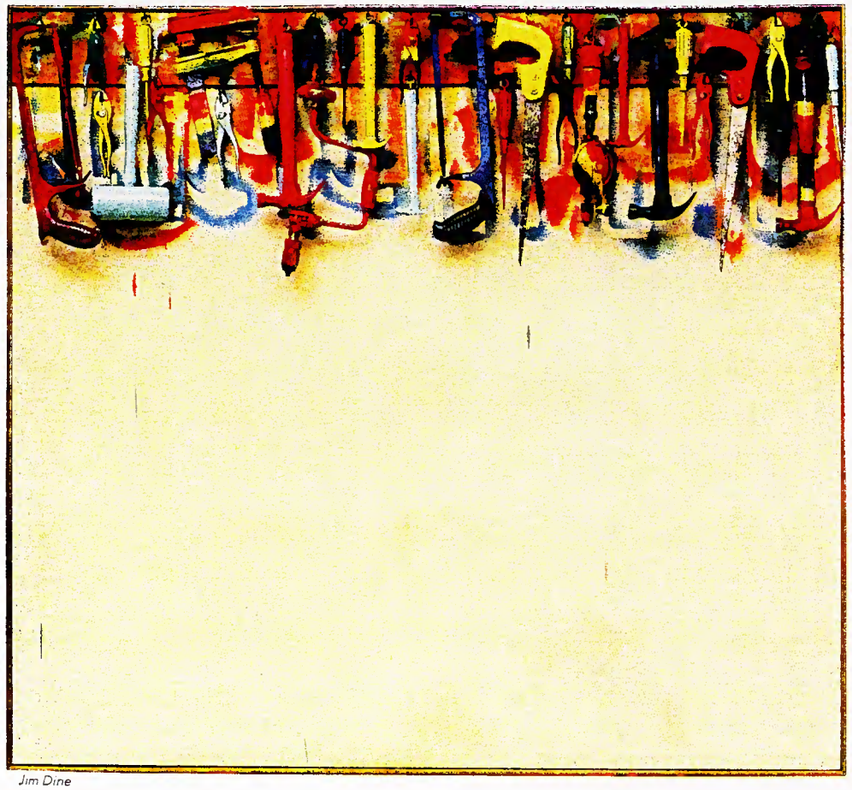
R. B. Kitay - Kennst du das land,
Do you know the country,
1962, oil on canvas, 121.9x121.9cm
Marlborough Fine Art LTD, London.



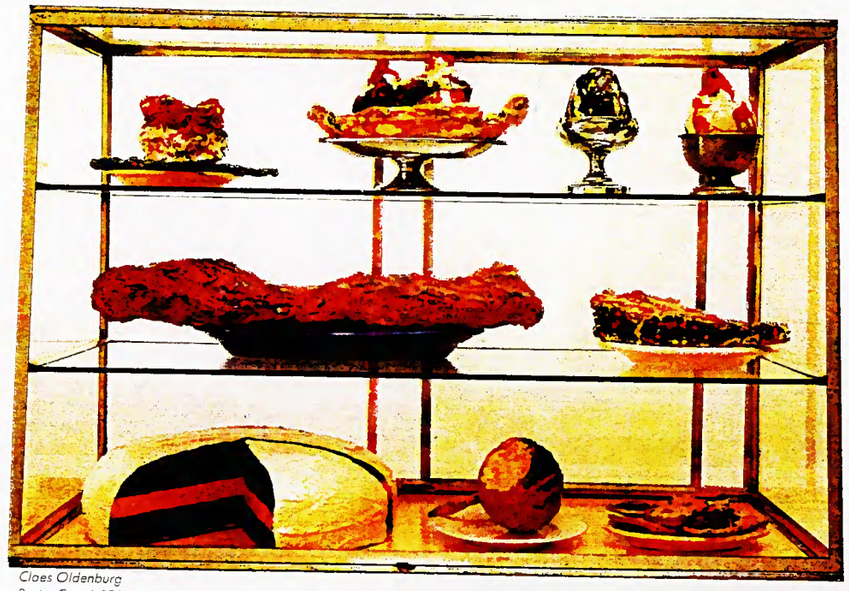
George Brecht - Reposity, 1961
Assemblage: wall cabinrt contaning
pochet wastch, tennis ball, etc.
102.6x26.7.7.7cm, Collection, The
Museum of Modern Art.



Robert Indiana - Red Diamond



Jim Dine
Five Feet of Colorful Tools, 1962
Oil on unprimed canvas, with mounted wooden strip and 32 tools hung on hooks, 141.2 x 152.9 x 11 cm
Collection, The Museum of Modern Art, New York, Sidney and Harriet Janis Collection



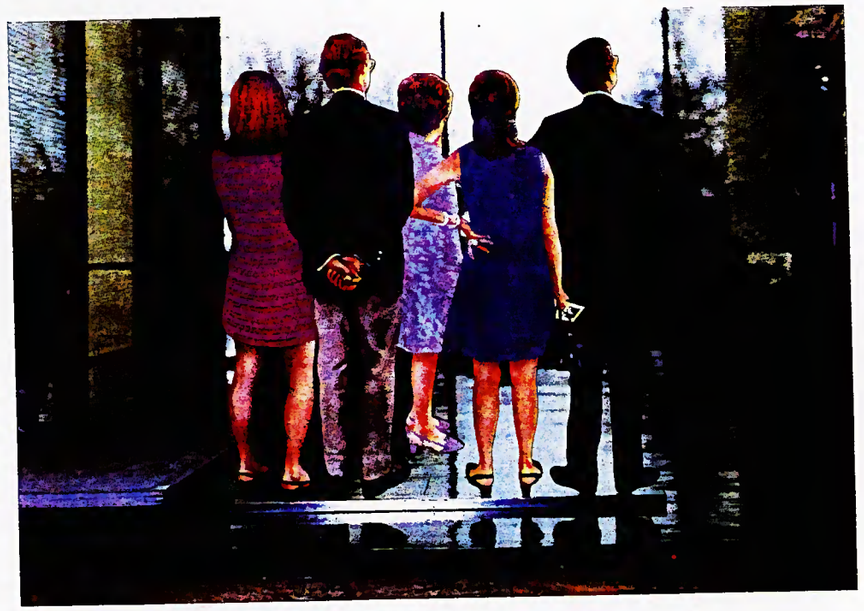
Claes Oldenburg
Pastry Case I, 1961-62
Enamel on nine plaster sculptures in a glass showcase, 52.7 x 76.5 x 37.3 cm
Collection, The Museum of Modern Art, New York, Sidney and Harriet Janis Collection



Peter Blake
Toy Shop, 1962
Relief in mixed media, 156.8 x 194 x 34 cm
Tate Gallery, London



Andy Warhol
Bellevue II, 1963
Acrylic and silkscreen on canvas, 208.5 x 208.5 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam



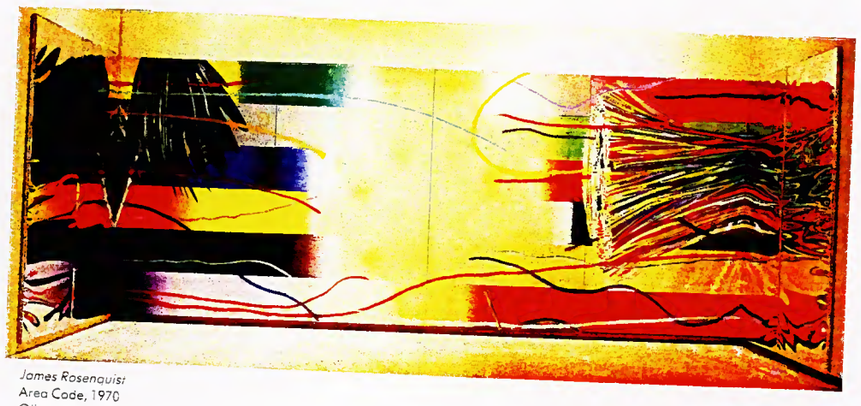
Howard Kanovitz
The People, 1968
Acrylic on canvas, mounted on plastic ground, 172 x 175 x 10 cm
Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg



Richard Smith
Package, 1962
Oil on canvas, 172.7 x 213.3 cm
Centro de Arte Moderna, Lisbon, Fundação
Calouste Gulbenkian



Edward Hopper - Nigthawks, 1942, oil on canvas, 76.2x144cm,
The Art Institute of Chicago, Col. of the Friends of American Art.

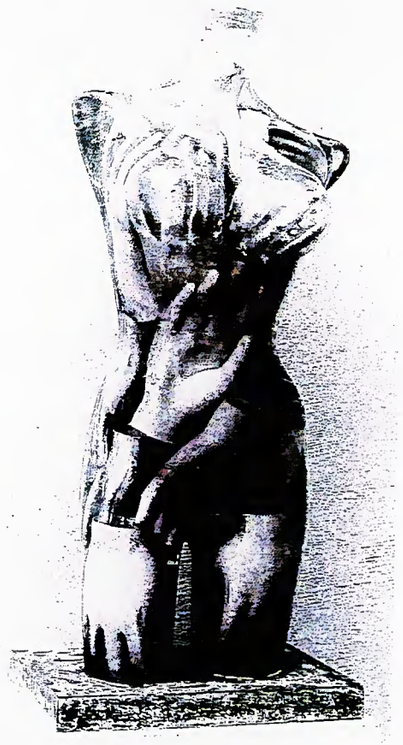


James Rosenquist
Area Code, 1970
Oil on canvas, four parts, and seven plastic
panels in different sizes, 289.6 x 701 cm
Walker Art Center, Minneapolis, Gift of the
T.B. Walker Foundation



Jasper Johns
Two Flags, 1959
Plastic and painting on canvas, 199 x 145 cm
Museum moderner Kunst, Vienna,
Ludwig Collection

Arman tenta descondicionar, assim como Christo, pela acumulação de objetos com as mesmas qualidades de formas. Incita o receptor a olhá-los e a repetir esta percepção inúmeras vezes. Leva-o a reconstrução da poética do real. (Lembre-se que a função poética se realiza pelo princípio das analogias, pela recorrência de qualidades de formas e de sons...).



Arman
Torse aux Gants, 1967
Torso with gloves and plastic hands,
polyester, 88 x 37.5 x 29 cm
Museum Ludwig, Cologne



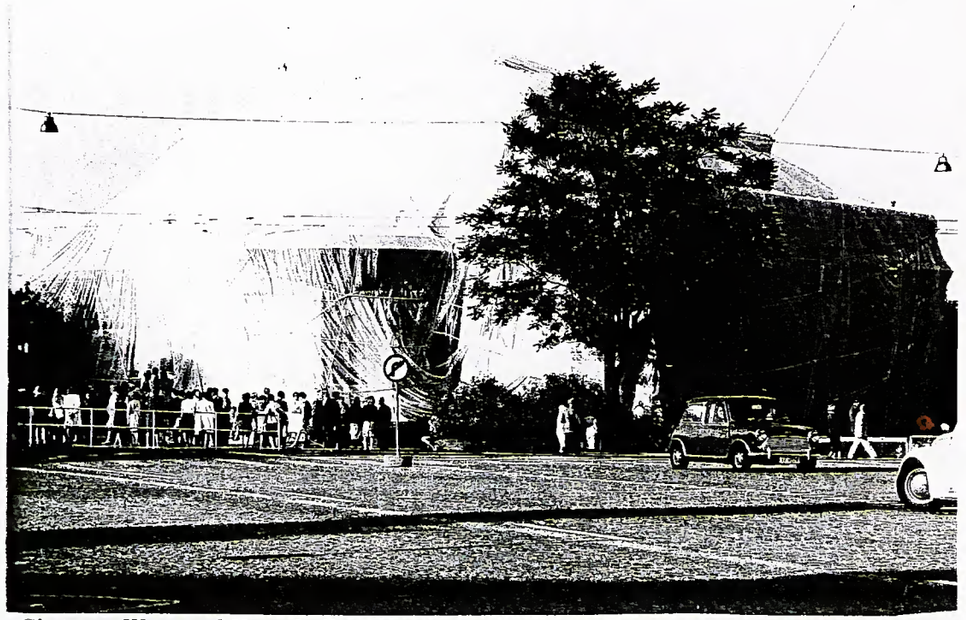
Arman
Accumulation de Brocs, 1961
Enamel cans in plexiglass showcase,
83 x 142 x 42 cm
Museum Ludwig, Cologne

Fazendo a paródia do seu próprio nome, o artista búlgaro tenta interferir diretamente na Natureza, ou em construções realizadas pelo homem. Partindo de objetos menores, como uma máquina de escrever, o artista rodou o mundo, tentando fazer este tipo de interferência. Acredita que, encobrindo, empacotando, faz com que o receptor desautomatize a sua percepção condicionada e possa ver esta realidade como se fosse pela primeira vez. Projeta, assim, uma espécie de ato inaugural, um "primeiro", própriamente dito. Veja-se que o artista acredita estar no referente as possibilidades da percepção artística.Nada além do referente, nenhuma obra, que dele se distancie. Tanto é assim que estas interferências tem um tempo de duração, nada a ver com a eternidade da arte, mas com a sua capacidade de romper perceptos rígidos, de permitir o perceptivo inovador...

Intensifica a ênfase no "interpretrante", completando o caminhar de Duchamp.



Christo - Wrapped Adding Macgine, 1963
Adding Machine, polyethylene, string and bast, 46.5x57x15cm, Neue Galerie, Aachen, Ludwing Collection.



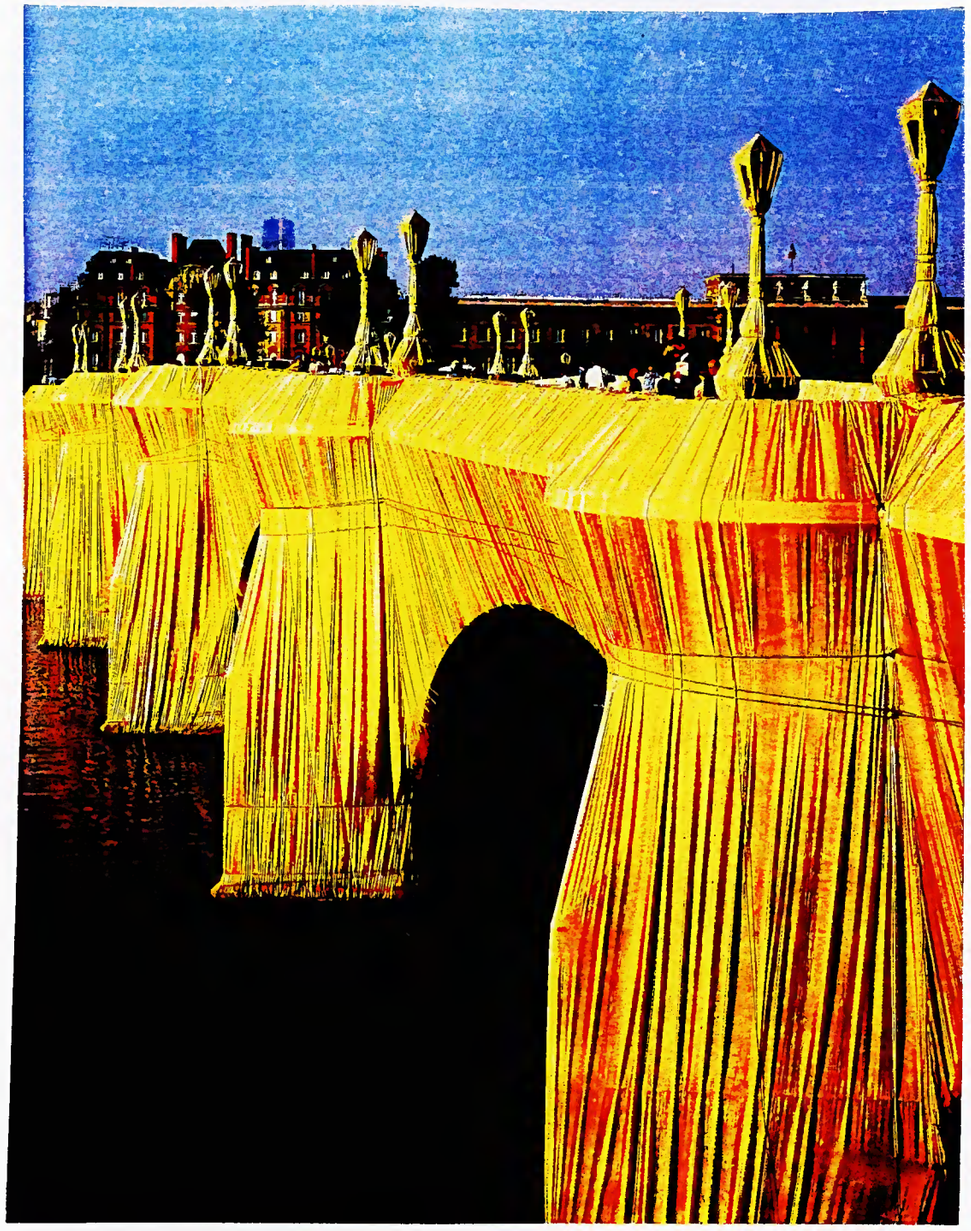
Christo - Wrapped Kunsthalle Bern, Switzerland, 1968
Polypropylene fabric and rope.



5,600 Cubic Meter Package, Project
documenta IV, Kassel
Collage. 1967–1968
Pencil. coated fabric. twine. tracing p.
charcoal. crayon and cardboard. 71 x
New York. Collection Jeanne-Claude

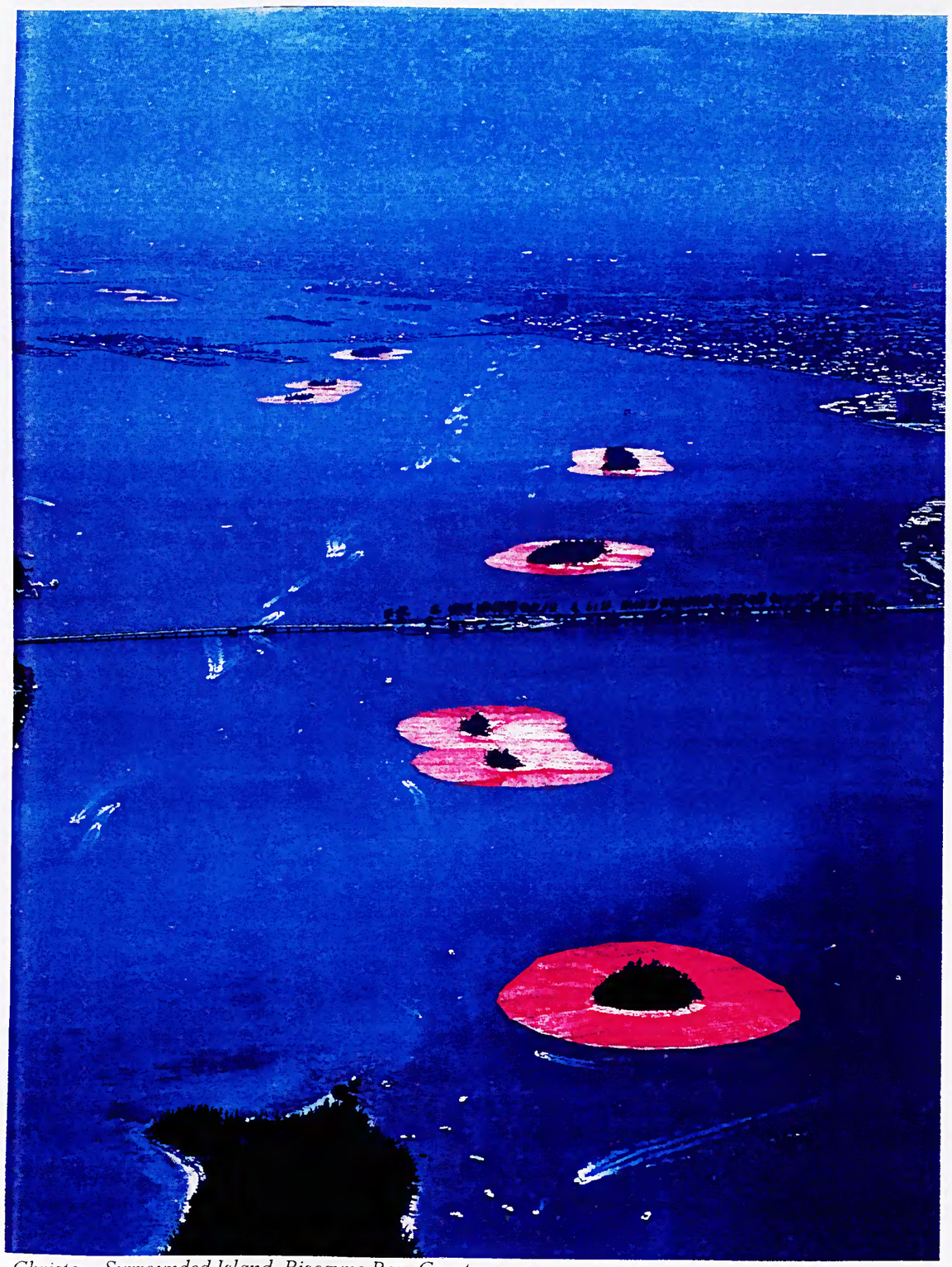


Christo - 5,600 Cubic Meter Package, Kassel, 1967/68
Coated fabric, rope, steel and air 85x10m.

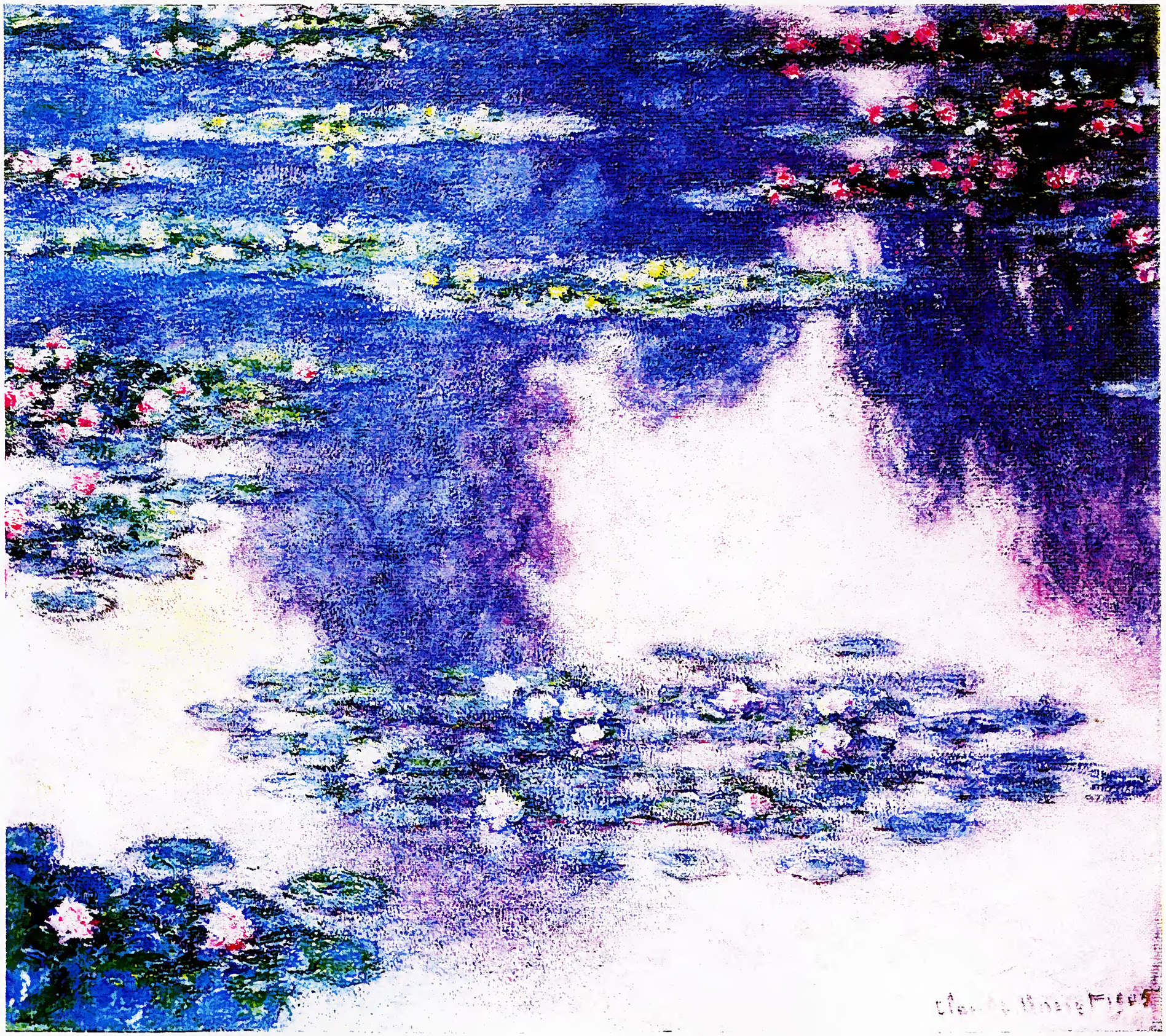




Christo - The Pont Neuf Wrapped, Paris, 1975/85
Polyamide fabric and rope.



Christo - Surrounded Island, Biscayne Bay, Greater, Miami, Florida, 1983, 603.850 Square meters of fabric.



Monet - Les Nymphéas, Paysage d'Eau, 1905.



Andy Warhol
Do-It-Yourself (Flowers), 1962
Acrylic and silkscreen on canvas,
175 x 150 cm
By courtesy of Thomas Ammann, Zurich

Como já dissemos, a poesia praxis, movimento dissidente da poesia concreta, pode ser relacionada como o movimento Pop, nas artes visuais, pois esta poesia tenta enfocar, diretamente, o referente, como um feixe de relações, como um jogo de situações problemáticas. E para tanto, estes poetas acreditam que basta codificá-lo, verbalmente.

TV

O vidro transparência / o ôlho cego cônsciência
a consciência no vídeo / a transparência do vidro
a povo cego da praça / o ôlho negro da massa
a praça de ôlho cego / a massa de ôlho negro

o vidro transparência
o cego consciência
a massa diante do vídeo
a massa = globo de vidro

a praça de ôlho negro
o povo = ôlho morcêgo

sem ver o povo com a venda
a câmara negra = sua tenda

sem ver / a venda no ôlho do povo
te vê / a câmara negra do sono

Veículos de Massa

Mario Chamie

Do segmento "Na indústria de toda gente",
da obra: Indústria

Um homem mata o tempo mata
A bomba mata a pomba
Um homem ata cata-
-Tomba

Um homem rõi a corda rõi
A mão rõi o pão
Um homem dõi mõi-
-Sõ

Um homem dança o vento dança
A fama dança a cama
Um homem lança cansa-
-Ama

Um homem gira a roda gira
O rio gira o cio
Um homem mira tira-
-Frio

Um homem mata um homem mata
Um homem pumba
Um homem cata
Acata ata de
sata-
-Tomba
O tempo mata a bomba
Mata:
Um homem mata-
-Se

Balada na corda bamba

Arnaldo Saraiva

Por detrás do movimento Pop Art, que intensificou o referente cosmopolita, como criação do homem, como transformações dos elementos naturais, começa a haver a valorização e a procura da Natureza, em si mesma, a percepção das qualidades de sensações, provocadas neste encontro. Na Natureza, não se busca mais as esferas e as formas geométricas, postuladas por Cézanne. Procura-se diagramar as qualidades das formas, dentro de um código indicial, de um código de sinais, em que um elemento aponta outro, em busca das mensagens, provocadas por estes "organismos". Não mais uma geometria harmoniosa estática, sonhada pelo Classicismo, mas uma harmonia provocada pela assimetria dos organismos, em movimentos constantes, tendentes mesmo ao inesperado dos não-equilibrios, das fractais.

Em princípio, poder-se-ia pensar em criações primitivas. E, de fato, estas estão na base desta procura. Mas, aqui, os diagramas da Natureza vão além. Do código indicial, de percepção do "Segundo", a programação pretende atingir ou cifrar um espaço n-dimensional e provocar o "Primeiro": interpretantes sensoriais que apontem universos "icônicos", tendentes a "não equilibrios", a fractais...

É o caminho da Cibernética, envolvendo a natureza. É o caminho da arte ecológica, que estará sempre como pano de fundo, por detrás das manifestações das décadas de 70, de 80 e até os nossos dias.

A movimentação dos animais e das plantas passam a ser vistas como designers, que fundamentam as criações humanas, seja da "cultura mecânica", seja da "cultura eletrônica". E como disse Marschal McLuhan, o homem cria e se comunica a partir das extensões do seu próprio corpo.

E estas manifestações nos interessam, no sentido de que estão dentro da busca, do caminhar da

percepção Zen. É, aqui, e assim mesmo, que a percepção é possível, que o eu emocional se rarefaz e o "nirvana" pode acontecer.

Nesse momento, a pintura de Rousseau, até então considerada ingênua e simbólica, passa a ser valorizada. Assim como Bosch, esteve em busca de diagramas, que pudessem dizer a percepção do referente,de um modo geral, como vimos.

Do mesmo modo, Franz Marc ultrapassa o abstracionismo da Blaue Reuter e esteve em busca da integração dos animais dentro da natureza. Importante a leitura de seu texto, que codifica a programação de suas obras.

E o erótico, texto excluído, vem se fixando, nesses momentos de vivência experiencial dos vazios e, agora, se realiza no seu sentido mais amplo, o do experienciar do aqui/agora da integração com o referente, em termos da corporeidade imediata.

Adentramento, penetração e rompimento da força de reação das potencialidades, dos silencios que preenchem os vazios... A percepção zen, a percepção do "Tao", a percepção do "Primeiro", metáfora/lembrança do "orgasmo", traduzida em sensações...

Franz Marc (1880-1916)

1. O Blaue Reiter, Munique, 1912 2. Cartas, notas e sentenças, Berlim, 1920.

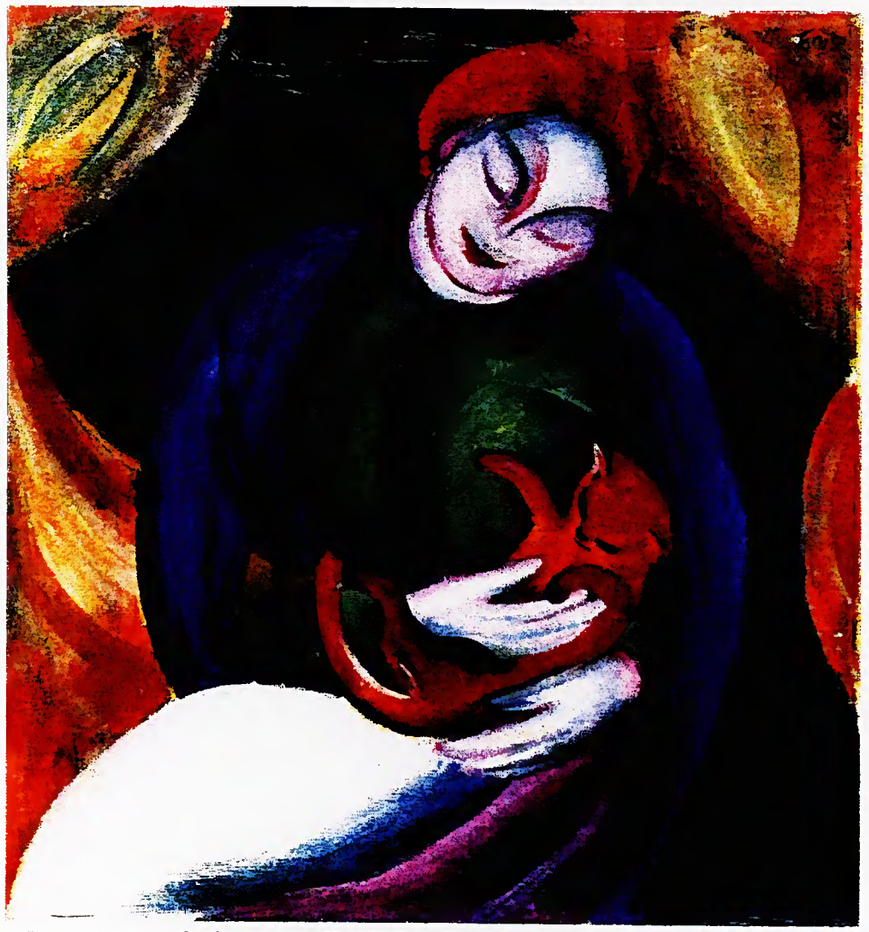
A construção místico-interior

Procuro intensificar o meu sentir até pôr a par do ritmo orgânico de todas as coisas; procuro compreender dum modo panteísta a pulsão e a circulação do sangue na Natureza: nas árvores, nos animais, no ar... Não vejo meio mais feliz de "animalização"da arte do que a representação dum animal. Haverá para o artista idéia mais misteriosa do que a representação de como a Natureza se reflete nos olhos dum animal? Como é mesquinha e fria a maneira convencional de pôr animais numa paisagem, que pertence aos nossos olhos, em vez de nos mergulhar na alma do animal para advinharmos a sua visão do mundo que nós vemos? Tem algum sentido lógico ou artístico pintar a corça como ela aparece à nossa retina? Quem pode pintar o ser do cão, como Picasso pinta o ser duma forma cúbica? - É realmente verdade: quando penso na vida tão curta desse animal, não consigo libertar-me da sensação de que foi apenas um sonho, neste caso um sonho com a corça, doutras vezes um sonho com um homem. Mas aquilo que o ser sonha é imanente, indestrutível. - "O mundo é profundo, mais profundo do que o homem pensou". Isto não é misticismo da minha parte, mas é o nosso mais sagrado sentimento de vida. É simplesmente disparato dizer de homens como esses [como Kandinsky], que a sua arte foi criada "apenas" para uns pucos Mecenas doentios, que pagam para terem essas cócegas". Compreenda-se que em arte se trata das coisas mais profundas, que a renovação não deve ser formal, mas um renascimento do pensamento. A mística descoerta nas almas e com elas os elementos mais primitivos da arte. - Cézanne e Greco são espíritos irmãos através dos séculos. Ambos sentiam na imagem do mundo a construção místico-interior, que é o grande problema da geração atual (1). Olho-as [flores e folhas] agora de outra maneira. Há sempre nelas um certo sentimento de compaixão, uma espécie de conivência mútua. Olhamo-nos reciprocamente, mudos e com a atitude de que "já nos compreendemos; que a verdade reside algures noutro sítio; que a ambos nascemos dela s ambos voltaremos para ela um dia". Com os seres humanos quase nunca é possível conviver assim. Os "eus" chocam-se sempre, embora isso se dê menos, talvez, no caso de Klee. - Sempre procurei essa linha pura e abstrata do pensamento e sempre a tracei no meu espírito através das coisas. No entanto, quase nunca consegui relacioná-la com a vida, pelo menos nunca consegui com a vida humana. ("por isso não posso pintar seres humanos") (2).

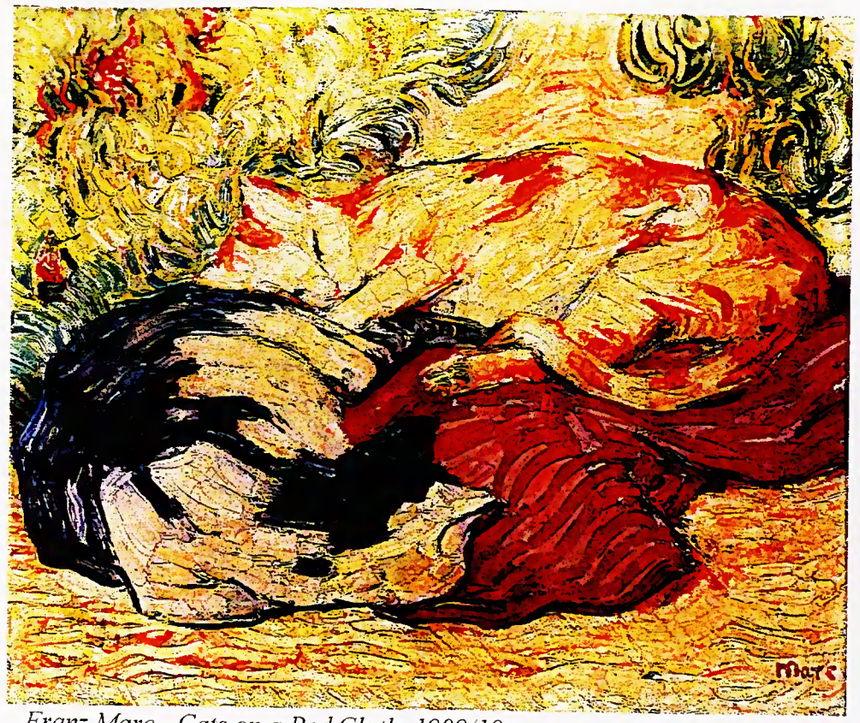
(depoimento de Franz Marc na obra de Walter Hass - Documentos para a compreensão da pintura moderna, Enciclopédia L B L., páginas, 93, 94).



Henri Rousseau - Floresta com sol do Ocaso, Kunstmuseum, Basel.



Franz Marc - Girl with cat II, 1912, oil on canvas,
71.5x66.5cm. Priv. Col.



Franz Marc - Cats on a Red Cloth, 1909/10
oil on canvas, 50.5x60.5cm. Privt. Col.



Franz Marc - Two cats, blue and yellow, 1912, oil on canvas,
74x98cm, Kunstmuseum Basel.



Franz Marc - Paradise, 1912, oil on paster,
400x200cm,Kunst und Kulturgeschichte.

The Monkeys

winked too much and were afraid of snakes. The zebras,
supreme in
their abnormality; the elephants with their fog-coloured
skin
and strictly practical appendages
were there, the small cats; and the parrakeet—
trivial and humdrum on examination, destroying
bark and portions of the food it could not eat.

I recall their magnificence, now not more magnificent
than it is dim. It is difficult to recall the ornament,
speech, and precise manner of what one might
call the minor acquaintances twenty
years back; but I shall not forget him—that Gilga-
mesh
among
the hairy carnivora—that cat with the

wedge-shaped, slate-grey marks on its forelegs and the
resolute tail,
astringently remarking, 'They have imposed on us with
their pale
half-fledged protestations, trembling about
in inarticulate frenzy, saying
it is not for us to understand art; finding it
all so difficult, examining the thing

as if it were inconceivably arcanic, as symmet-
rically frigid as if it had been carved out of chrysoprase
or marble—strict with tension, malignant
in its power over us and deeper
than the sea when it proffers flattery in exchange for
hemp,
rye, flax, horses, platinum, timber, and fur.'

(Marianne Moore - Collected Poems. The Monkeys, 1935).

The Fish

wade
through black jade.
  Of the crow-blue mussel-shells, one keeps
  adjusting the ash-heaps;
    opening and shutting itself like

an
injured fan.
  The barnacles which encrust the side
  of the wave, cannot hide
    there for the submerged shafts of the

sun,
split like spun
  glass, move themselves with spotlight swiftness
  into the crevices—
    in and out, illuminating

the
turquoise sea
  of bodies. The water drives a wedge
  of iron through the iron edge
    of the cliff; whereupon the stars,

pink
rice-grains, ink-
  bespattered jelly-fish, crabs like green
  lilies, and submarine
    toadstools, slide each on the other.

(Marianne Moore - Collected Poems. The Fish, 1935).

O PEIXE

Nad-
ando em negro jade.
  Conchas azul-marinhas, uma
    só
    sobre montes de pó,
  a abrir e fechar como

que-
brado leque.
  Mariscos incrustados na
    crista
    da onda, agora à vista,
  pois as setas submersas do

sol,
vidrilhos, sol-
  tam reflexos, rápidas
    retas
    por entre as gretas —
  acendendo a turquesa do

mar
crepuscular
  de corpos. A água estende um
    braço
    de aço na aresta de aço
  do penhasco, e então estrelas,

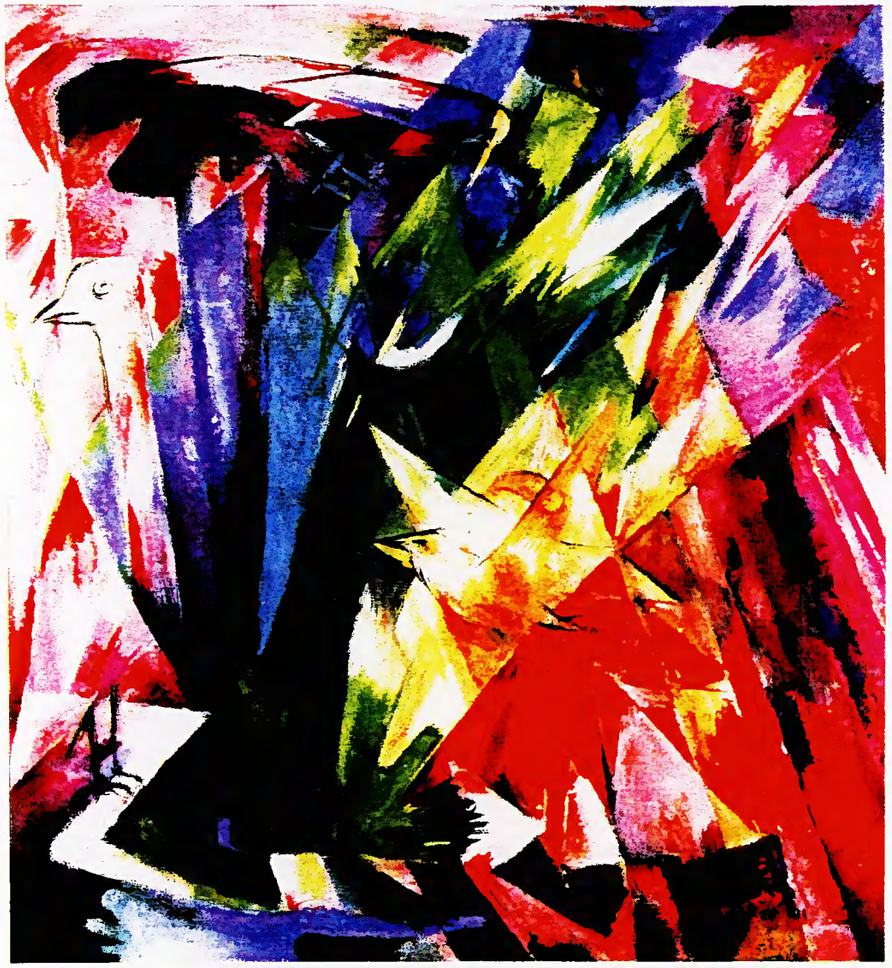
ros-
ados grãos de arroz,
  medusas, caranguejos — lírios
    verdes —.
    algas a escorrer, des-
  lizam uns sobre os outros.

Os
sinais todos
  do abuso estão presentes no
    vazio
    deste edifício-desafio,
  todos os traços físicos do

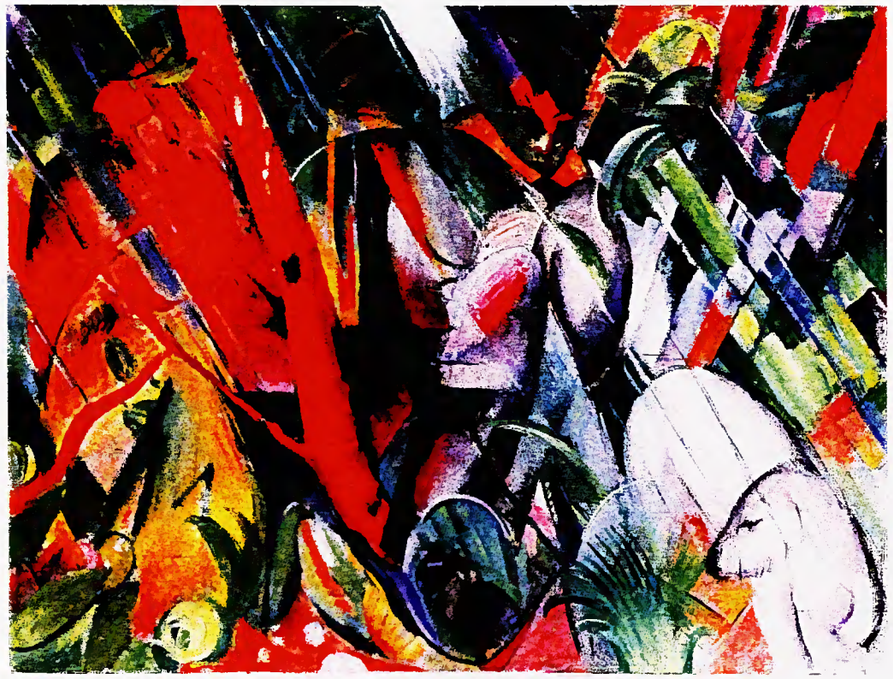
ac-
idente — lascas,
  marcas de fogo ou dinamite,
    cortes
    de machado, tudo res-
  iste nele, que como morto

jaz.
Pertinaz
  evidência comprova que ele
    vive
    do que não lhe revive
  a juventude. O mar envelhece nele.

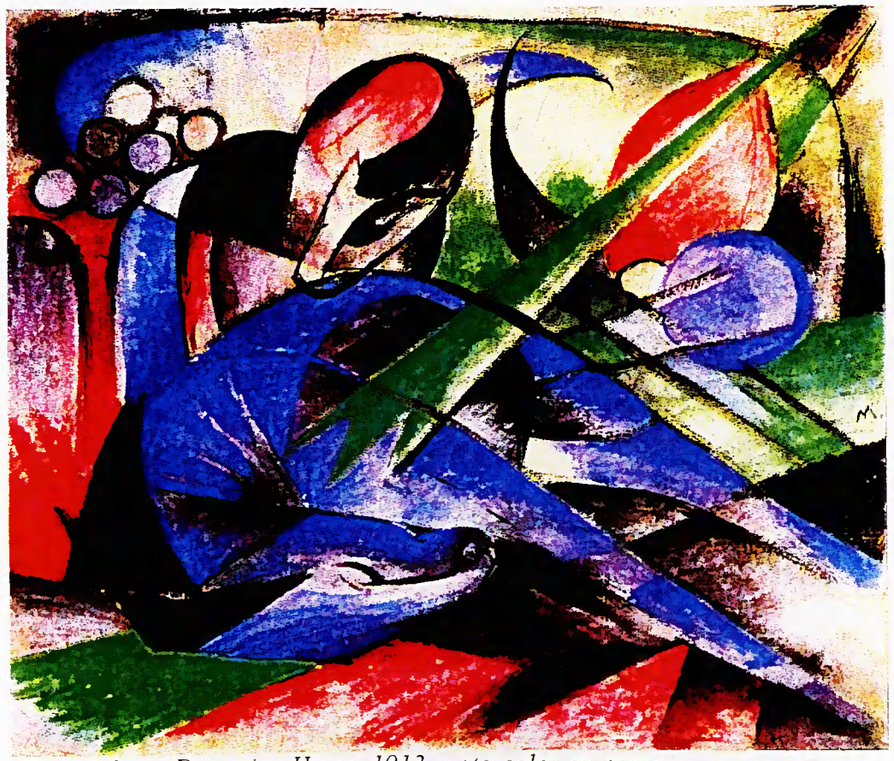
(Tradução de Augusto de Campos, na obra Teoria da Poesia Concreta, Livraria Duas Cidades, 1975, página 14).



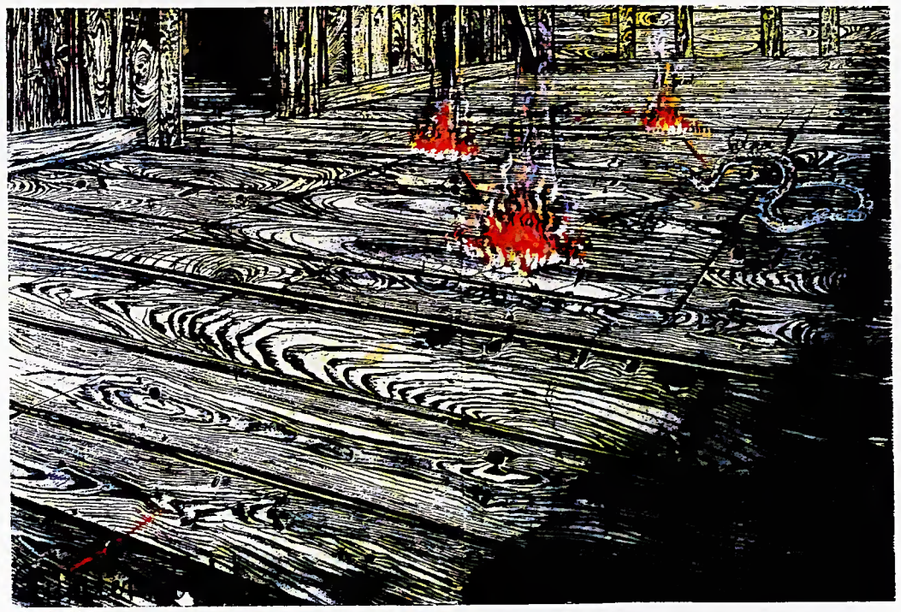
Franz Marc - Birds, 1914, oil on canvas, 109.5x99.5cm
Munich, Städtische Galerie im Lembachhaus.



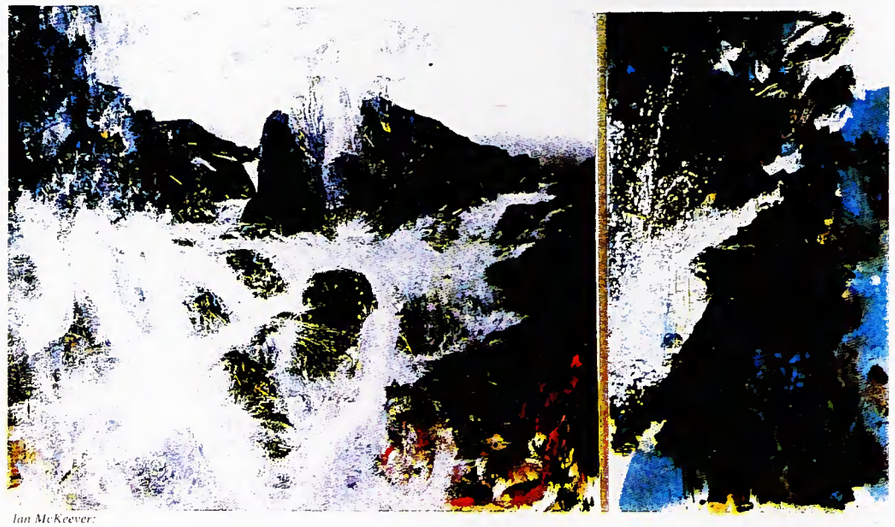
Franz Marc - In The Rain, 1912, oil on canvas, 81.5x106cm
Munich, Städtische galerie im Lembachhaus.



Franz Marc - Dreaming Horse, 1913, watercolor on paper,
39.4x46.3cm. N. Y. Solon R. Guggenheim Museum

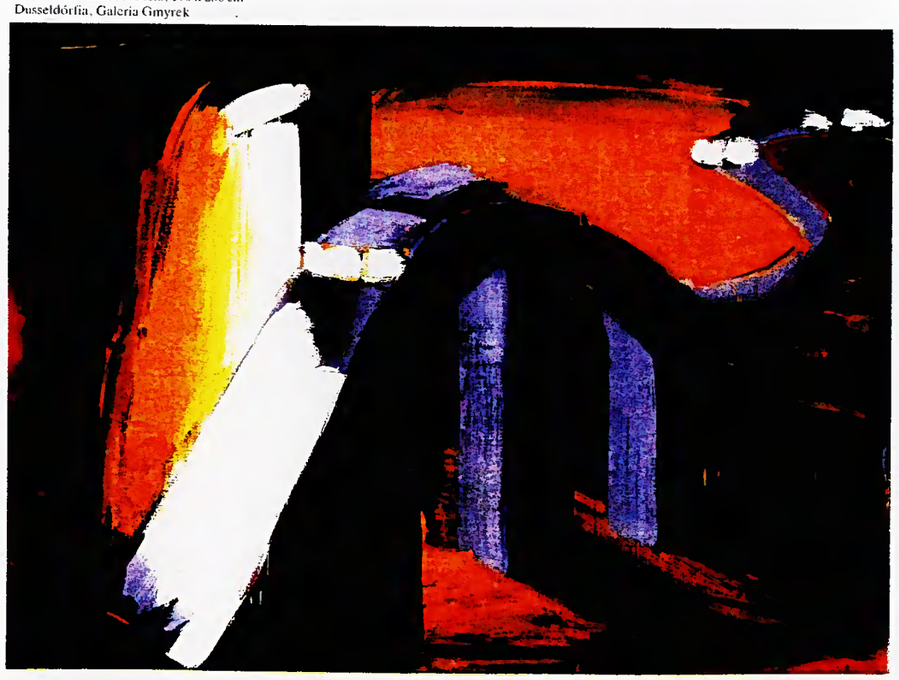


Anselm Kiefer:
Quaternidade, 1973
Quaternität
Carvão e óleo sobre dois panos de estopa, cada um com 300 x 220 cm, colados com Pattex e cosidos, 300 x 435 cm
Derneburg, Georg Baselitz



Ian McKeever:
Cruzamento, 1986
Crossing
Óleo sobre fototela, 250 x 430 cm
Suécia, colecção Fredrik Ross

Karl Horst Hödicke:
O Gobi Preto, 1982
Schwarze Gobi
Resina artificial sobre tela, 170 x 230 cm
Dusseldórfia, Galeria Gmyrek

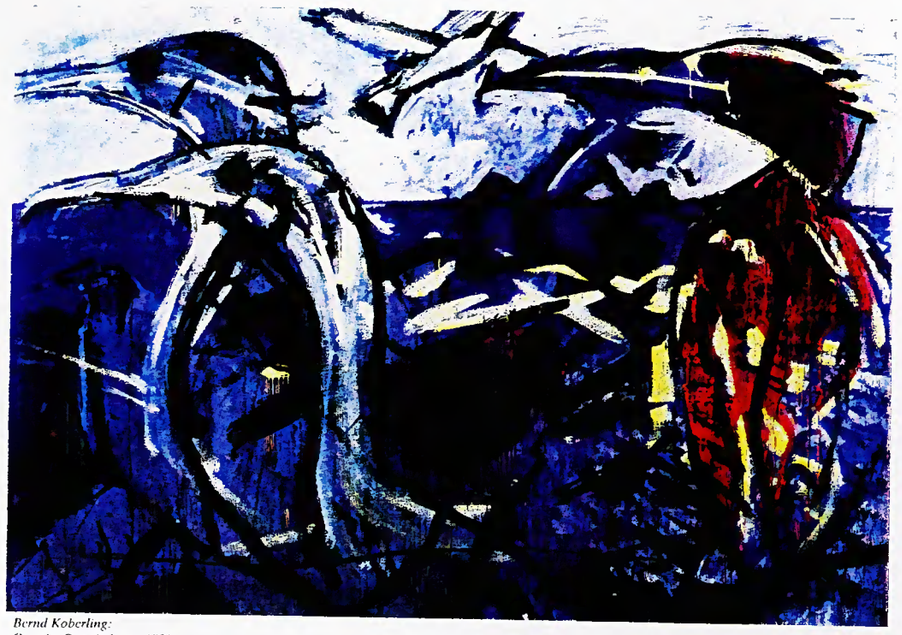




Susan Rothenberg
Azul Frontal, 1979
Blue Frontal
Acrílico, laca brilhante e têmpera sobre tela.
195,6 x 224,8 cm
Nova Iorque, Sperone Westwater Gallery



Markus Lüpertz - A Matemática dos melões XXIII, 1984/85
Melonen - mathematek XXIII,
óleo sobre telal,122x97cm, Calória, Galeria Michel Werner



Bernd Koberling:
Grandes Procriadores, 1981
Große Brüter
Resina artificial e óleo sobre tela, 190 x 270 cm
Dusseldórfia, Galeria Gmyrek



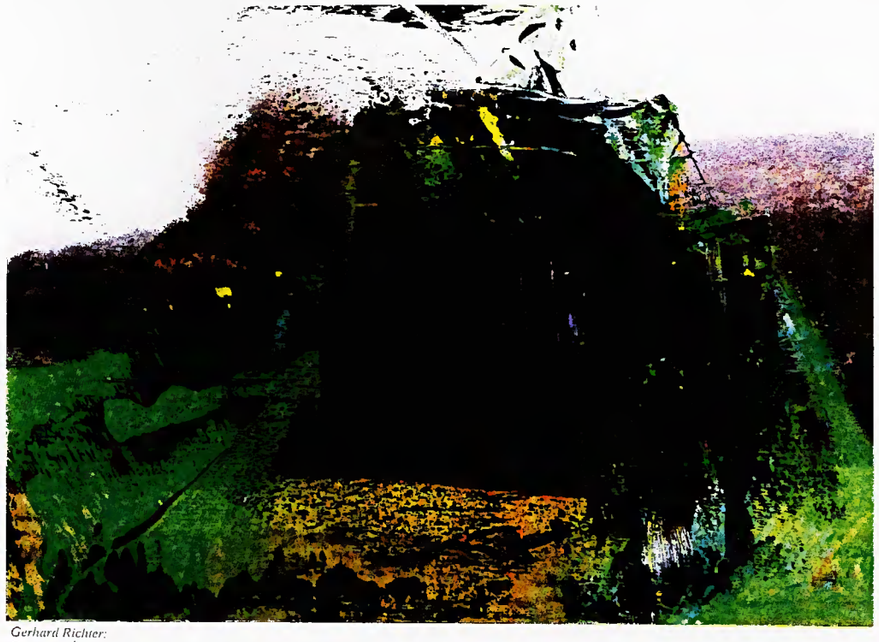
Robert Kushner:
Zarpar daqui, 1983
Sail Away
Diversos tipos de tecidos e acrílico,
221 x 523,2 cm
Nova Iorque, Holly Solomon Gallery



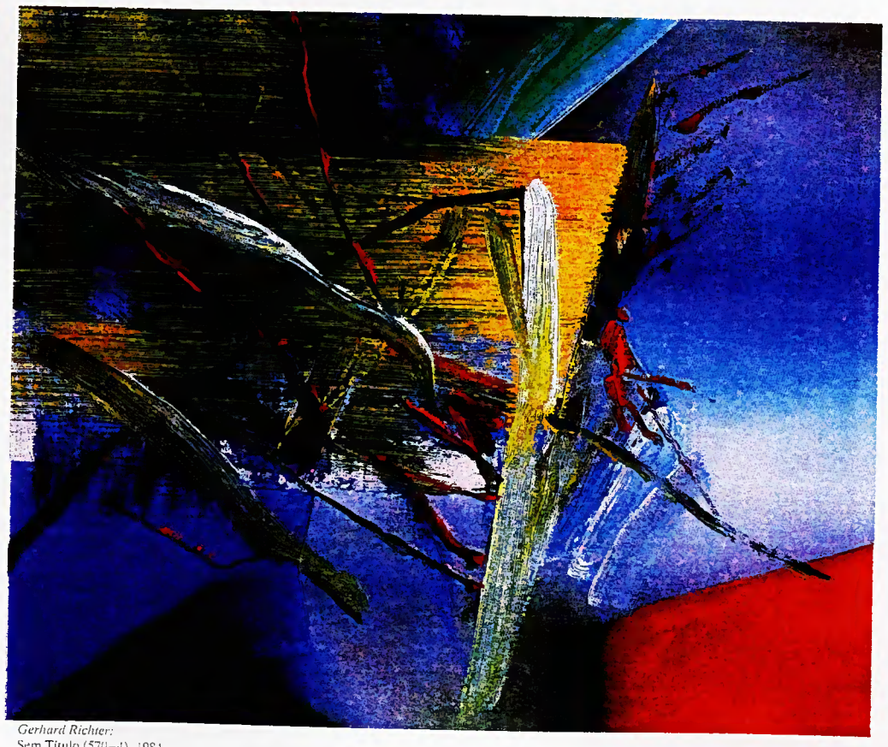
Anselm Kiefer:
Pintura da Terra Queimada, 1974
Malerei der verbrannten Erde
Óleo sobre estopa, 95 x 125 cm
Colecção particular



Sigmar Polke.
Campo (Lager). 1982
Dispersão e pigmentos polvilhados sobre
tecido de decoração e cobertura de lã, 450 x 250 cm
Colecção particular



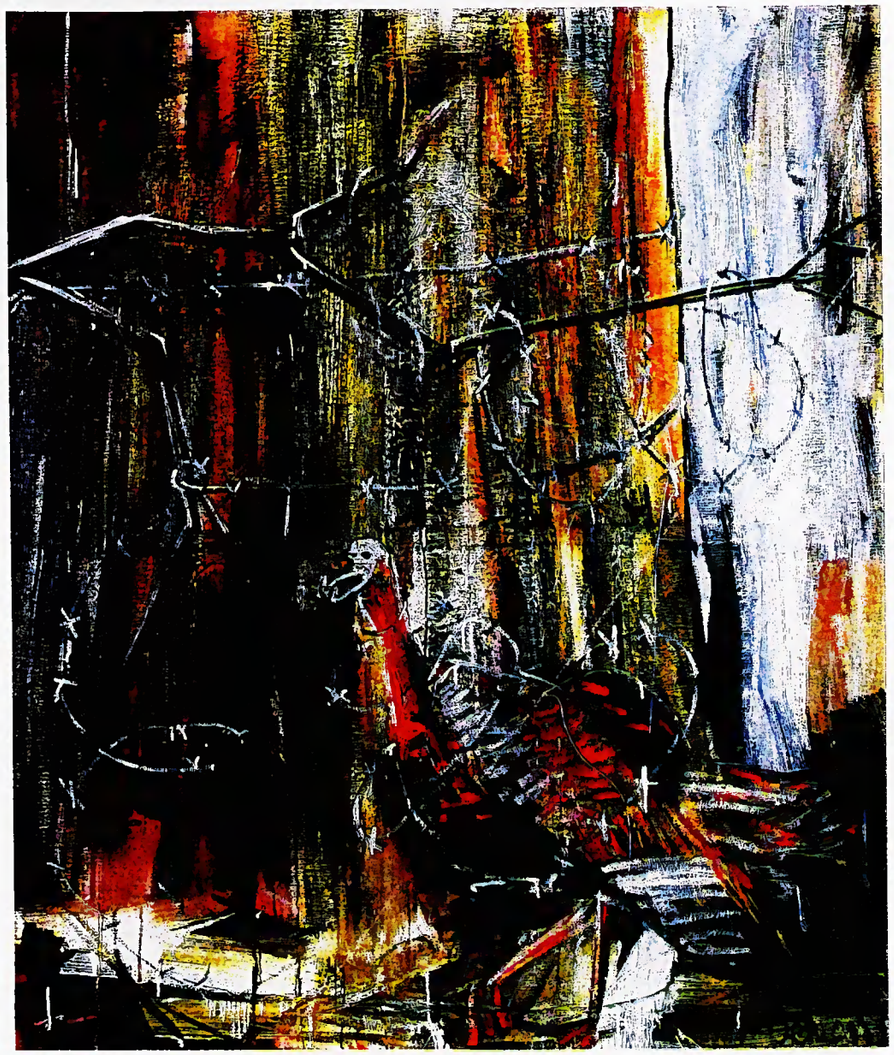
Gerhard Richter:
Grupo de Arvores (628–1), 1987
Baumgruppe
Óleo sobre tela, 72 x 102 cm



Gerhard Richter:
Sem Título (570–4), 1984
Oleo sobre tela, 65 x 80 cm



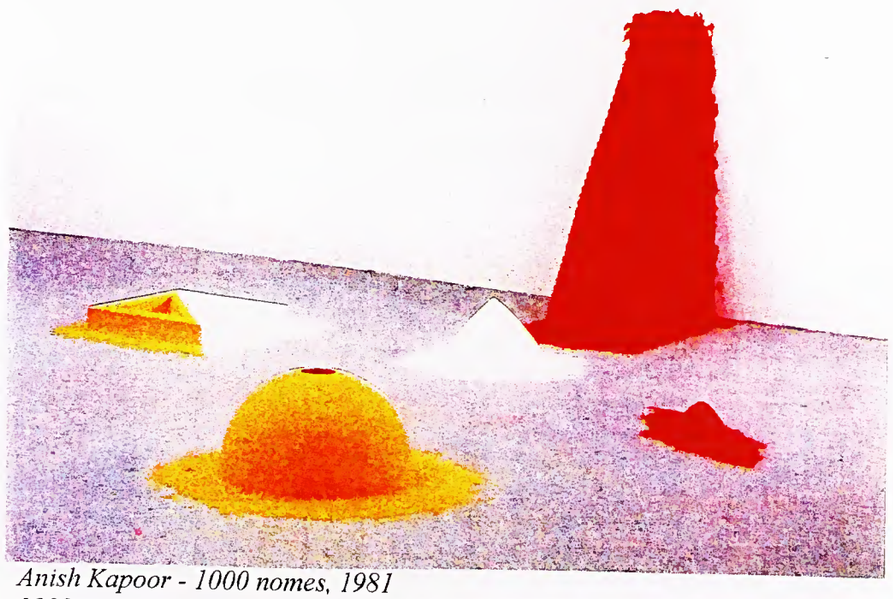
Francesco Clement - Som, 1982
Suonno,
aquarela sobre papel, 216x88,5cm,
Zurique, Coleção Bruno Bischofberger Küsnacht.



Albert Oehlen - Junto da Árvore, 1984
Aum Baum,
óleo sobre tela, 190x160cm Calótia, Col. Part.



Albert Oehlen - Sem Título, 1982
óleo e lasca sobre tela, 250x200cm, N. Y. Clo. Part.



Anish Kapoor - 1000 nomes, 1981
1000 names
madeira, gesso e pigmento. 106.6x162.7cm
Londres, Lisson Gallery.



Ulrich Rückrien - Sem Título, 1986
Pedra, rachada, cortada e montada de novo,na sua forma original, 175x225x45cm.



Katharina Sieverding:
Núcleo Continental III/XXVI, 1986
Kontinentalkern III/XXVI
Trabalho fotográfico, 416 x 473 cm



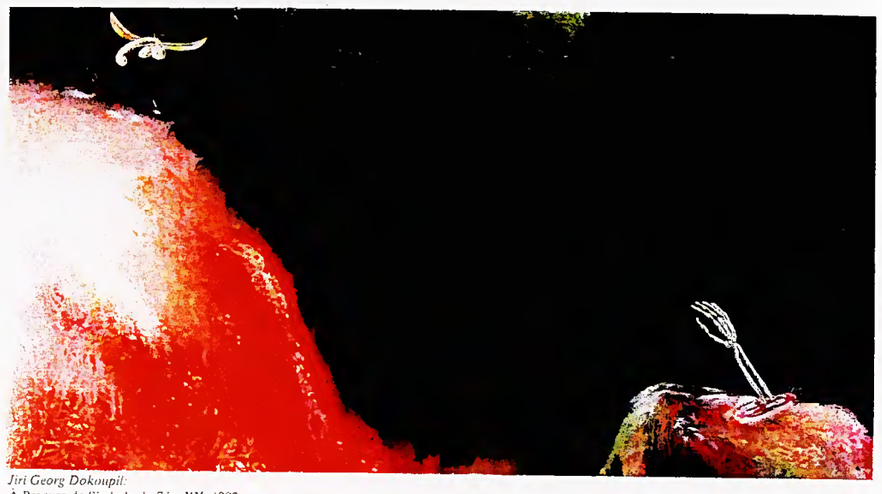
Rainer Fetting - Salomé
Zeitgeist IV
Resina Artificial sobre tela de algodão 400x300cm.

Pós-Moderno, a percepção Zen e o Urbanismo, como processo de signos...

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA



Joseph Beuys
O Fim do Século XX, 1983
Das Ende des 20. Jahrhunderts
Instalação
Dusseldórfia, Galeria Schmela



Jiri Georg Dokoupil:
A Procura do Símbolo do Séc. XX, 1983
In Search of the Twentieth Century Icon
Dispersão sobre tecido de algodão,
200 x 365 cm
Colónia, colecção particular



Sigmar Polke:
A Chegada do Computador, 1983
The Computer Moves In
Técnica mista com manganês sobre
tecido de decoração, 240 x 320 cm
Bona, Galeria Erhard Klein

(...) "O questionamento da história, vista como processo linear, acarreta a discussão da idéia de progresso, inseparável do conceito moderno de história. Ao se pensar a história como desenvolvimento coerente de um discurso linear, se pensa na existência de uma natureza obediente a um desígnio que, de sua parte, se identifica ao suceder evolutivo da história. Consequentemente surge, em primeiro lugar, a noção de finalidade: o desenvolvimento se faz segundo determinada meta. Em segundo lugar, as transformações sociais passam a ser atribuídas ao mesmo desígnio que orienta e determina a natureza. Este princípio, que se chamou Deus na sociedade cristã, se chama evolução ou dialética da história na sociedade moderna. A busca de leis históricas parece encontrar base segura na teoria evolucionista de Darwin. Entretanto, esta certeza não se sustenta pois o evolucionismo não é aplicavel à história humana - a própria história e a etnologia descobrindo "a pluralidade de sociedades e de civilizações, mostraram que a idéia do progresso, já não como lei mas como agente ideológico das mudanças sociais, teve escassa influência entre os homens, exceto no mundo do Ocidente e durante o período moderno. Nossa civilização não foi (nem será) a única civilização e a idéia do progresso também não foi (nem será) a única que move os homens". (...)

(Maria Lucia Fabrini de Almeida - "Uma leitura da "Otredad", nos ensaios de Octavio Paz". Dissertação de Mestrado, pg. 75).

(...) "Para Jean Lyotard a pós-modernidade se caracteriza pela incredulidade perante os discursos universalizantes. O cenário de pós-modernidade é essencialmente cibernético-informacional. As delimitações clássicas dos campos científicos entram em crise e se desordenam". (...)

(Neide Marcondes - (Des)Velar a Arte, Editora Arte & Cultura, página 79).

Nas criações "modernas", como temos visto, o homem ocidental tentou aceitar os vazios, a ele exteriores, os vazios da natureza, do não-eu. Os vazios das telas e os "panos de fundo" das criações artísticas. O vazio interior, cheio de qualidades, entendidas, aqui, à maneira de Peirce, como "potencialidades" abstratas, só agora, na cultura pós-moderna, começa a ser considerado.

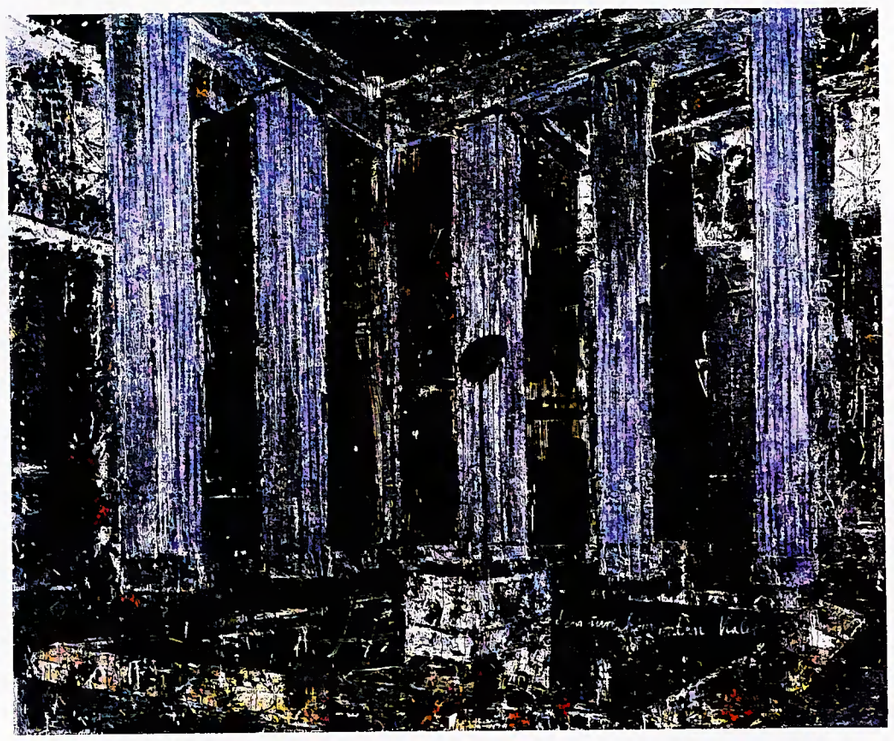
A partir do final do séculoXIX, inúmeros modos de "escriturações" para o "Referente" começaram a surgir. Mas os aristas, ainda distanciados do referente percebido, aceitavam e, às vezes, rígidamente, como no Construtivismo, a "moldura" de suas criações. É o momento da absolutização da "função poética", como já dissemos. O homem ocidental, assim distanciado da realidade circundante, tentando dela fazer homologias, acabava, sem dúvida, por se prender ainda à função de representação dos códigos. Não mais do verbal, mas dos procedimentos plásticos e musicais.

O vazio interior demoraria a perder seus contornos emocionais. Só no Romantismo o homem descobriria o seu eu psicológico. Ao final do século XIX, Freud teoriza seus contornos. E o Expressionismo, como vimos, amplia as "pulsões" do inconsciente e do emocional individual.

Agora, o homem pode se defrontar consigo mesmo, como espaço de relações abstratas, lugar do "acontecimento", como esclarece Heidegger e Deleuze. Este encontro se nos apresenta como uma situação pós-moderna. Mesmo porque a Publicidade e a Propaganda se encarregaram de esvaziar, de vez, a função emotiva das linguagens. Em busca da persuasão, estes tipos de procedimentos apelaram, redundantemente, para o emocional, mais imediato, para o nós, que integra o emissor e o receptor, via emoção...

A este vazio, alguns teóricos do Pós- Moderno e entre eles o pensador Giovanni Váttimo, tem denominado de "niilismo". De fato, Nietzsche propõe que o homem ocidental ultrapasse o universo das coisas e propriedades, endossado por Sócrates e vá em busca da sua realidade mais instintiva, das suas pulsões mais indefiníveis e sútis, da sua irracionalidade... (Releia-se o trecho da Conferência do filósofo à página 179).

Em paralelo, o homem pós-moderno recupera a percepção direta do "Referente". Das escrituras abstratas, das estilizações, das montagens entre estruturas e funções, da proposta de Cézanne em termos da geometrização da natureza, o homem pós-moderno recupera a percepção do mundo físico, coloca-se no enfoque do "segundo", adota o código indicial, o código central no aprendizado da percepção humana. Transforma o mundo "icônico": montagem de relações sintáticas, equivalentes à percepção do mundo, em mundo diagramável...



Anselm Kiefer:
Ao Pintor Desconhecido, 1982
Dem unbekannten Maler
Oleo, palha, gravura em madeira sobre tela,
280 x 341 cm
Roterdão, Museum Boymans-van Beuningen

Peirce, em sua Semiótica, criou um tipo de signo que denominou de hipoícone. Entre eles, a metáfora semântica (ligada à "Terceridade", aos códigos convencionais), o "diagrama" (ligado às relações semânticas, enquanto índices do mundo dos existentes) e as "imagens", tendentes aos "ícones", virtualidades das formas.

O homem pós-moderno escolhe, como seu lugar de percepção e vivência, os "diagramas" e as "imagens". O mundo "icônico" o distancia da percepção direta e integrativa com o referente. No campo das atividades artísticas, como vimos, este ponto de chegada representou uma conquista.

Miró encarou concretamente as relações abstratas entre as formas. Duchamp rompeu com os suportes, com as "molduras" e trouxe o receptor para criar o presente de uma percepção, lenta e pluridimensionada. O movimento da Pop Art destruiu a subordinação do Referente em relação à Arte. Criou condições para que houvesse uma integração entre o vazio interior e os vazios exteriores, através dos quais o referente adquire significação. É o mundo em flutuação...

Mas, uma pergunta fica no ar. Como pode o homem daqui para frente pensar a História das Artes, pensar a grande narrativa da História Ocidental e organizar a sua própria História. Como pode chegar a isto se as histórias são articuladas, a partir de contiguidades, à maneira do verbal, dentro de uma lógica temporal (um antes e um depois), dentro de uma lógica causal?

Em busca desta resposta o homem pós-moderno tenta encontrar outros modos de montagens para rearticular esta história. Entre as quais, os diagramas de citações, as montagens de fragmentos e as "bricolagens". O artista hoje retoma dos pesquisadores estruturalistas, da década de 50 e 60, a proposta da bricolagem, o criador capaz de captar resíduos da Memória, dos documentos e dos índices do que já passou. O artista pós-moderno se aceita um "bricoleur". Para além de individualidades e assinaturas, (lembre-se, aqui, que as criações, em nível do cinema e dos videos clips, são trabalhados em equipes).

Para Peter Drücke, em sua obra "Sociedade Pós-Capitalista", o homem de hoje gerencia situações a serem programadas... E o artista de hoje assume o "sujeito zerológico". Os sujeitos-agentes já caíram. Não é mais possível retomá-los. O vazio a que se chegou é importante para se criar a integração com os vazios do exterior. É , agora, que a percepção zen é possível. Não há mais necessidade do incentivo do Oriente. Duchamp dimensionou todas as possibilidades perceptivas para o momento da fruição. Mas, é importante a adesão do intérprete, é importante seu repertório e sua co-autoria.

Em termos históricos, não aconteceu, própriamente o fim da história, não se busca um outro período histórico. Aconteceu, segundo nosso ponto de vista, o fim do grande percepto do ocidente, como já dissemos. Aconteceu o fim do universo da predicação...

(...)"O passo decisivo para estabelecer a conexão entre Nietzsche-Heidegger e o "pós-modernismo" é a descoberta de que, aquilo que este último pretende sugerir com o prefixo "pós"é propriamente a atitude que, em termos diferentes, mas segundo a nossa interpretação, profundamente afins. Nietzsche e Heidegger procuram construir perante a herança do pensamento europeu, que eles colocaram radicalmente em discussão recusando-se no entanto a propor a sua "superação", para lógica de desenvolvimento própria desse mesmo pensamento. Do ponto de vista que podemos considerar comum, não obstante as diferenças, que não são pequenas, entre Nietzsche e Heidegger, a modernidade pode caracterizar-se, de fato, como dominada pela ideia da história do pensamento como "iliminação"progressiva, que se desenvolve na base de cada vez mais ampla apropriação e reapropriação dos "fundamentos" - os quais, amiúde, são considerados também como "origens", de modo que as revoluções, teóricas e práticas da história ocidental se apresentam e legitimam principalmente como "recuperações", renascimentos, retornos. A noção de "superação", que tanta importancia tem em toda a filosofia moderna, concebe o curso do pensamento, como um desenvolvimento progressivo, em que o novo se identifica com o valor através da mediação da recuperação e da apropriação do fundamento - origem. Mas é propriamente a noção de fundamento e de pensamento como fundação e acesso ao fundamento que aparece totalmente posta em questão por Nietzsche e Heidegger. Assim, por um lado, devem distanciar-se críticamente do pensamento ocidental enquanto pensamento do fundamento, por outro lado, não podem criticar este pensamento, em nome de outra fundação mais verdadeira. É neste aspecto que em verdade os podemos considerar filósofos da pós-modernidade. O "pós"de pós-modernidade indica de fato uma despedida da modernidade, que, ao querer furtar-se às suas lógicas de desenvolvimento, e, antes de tudo, à idéia de "superação"crítica em direção a uma fundação, procura precisamente o que Nietszche e Heidagger procuraram com a sua peculiar relação "crítica"com o pensamento ocidental.

Mas todo este esforço de "colocação"terá deveras sentido? Porque deveria ser importante para a filosofia (em cujo horizonte aqui se pretende permanecer) estabelecer se estamos na modernidade ou na pós-modernidade e, em geral definir a nossa posição na história? Uma primeira resposta a esta pergunta é a constatação de que um dos conteúdos característicos da filosofia, de grande parte da filosofia dos séculos XIX e XX, que representa a nossa herança mais próxima, é de fato a negação das estruturas estáveis do ser para as quais o pensamento se deveria voltar, para se "fundamentar" em certezas não precárias. Esta dissolução da estabilidade do ser é apenas parcial nos grandes sistemas do historicismo metafísico do século XIX; lá, o ser não "está", mas deve segundo ritmos necessários e reconhecíveis, que portanto, mantêm uma certa estabilidade ideal. Pelo contrário, Nietzsche e Heidegger pensam-no radicalmente como "acontecimento" e para eles é, compreender "em que ponto"nós e ele próprio estamos . A antologia não é nada, fora do seu "acontecimento", que sucede no seu e nosso historicizar-se."(...)

(Giovanni Vattimo - O Fim da Modernidade, Editorial Presença, páginas 07, 08, 09).

(...) "A condição que Gehlen chama pós-histórica não reflete porém só uma fase extrema do desenvolvimento da técnica, a que ainda não chegamos, mas que é razoável esperar. O progresso torna-se ***routine*** *também porque no plano teórico o desenvolvimento da técnica foi preperado e acompanhado pela "secularização" da própria noção de progresso: a história das ideias conduziu - através de um processo que também pode ser descrito como o lógico desenvolvimento de um raciocínio - ao esvaziamento daquela noção. A história, que na visão cristã aparecia como história da salvação, tornou-se primeiro a procura de uma condição de perfeição intramundana e depois, pouco a pouco, história do progresso: mas o ideal do progresso é vazio, o seu valor é criar condições em que um progresso sempre novo seja possível. Retirado, porém, "para onde"a secularização transforma-se em dissolução da própria noção de progresso - o que justamente sucede na cultura entre os séculos XIX e XX."(...)*

(Giovanni Vattimo - O Fim da Modernidade, Editorial *Presença, págia 12)*



De Chirico - Paysage avec divinité, 1936, huile sur toile, 44x37cm. Coll particulare.

(...) "Mas a passagem ao dominio do verdadeiro não é a pura e simples passagem ao "senso comum", por muito grande que seja o significado "substancial" que se lhe atribui; e reconhecer na experiência estética o modelo da experiência da verdade significa também aceitar que esta tem a ver com algo mais que o simples senso comum, com "grumos"de sentido mais intenso de que apenas pode partir um discurso que não se limite a duplicar o existente, mas ache poder criticá-lo."(...)

(Giovanni Vattimo - O Fim da Modernidade, Editorial Presença, página 17).

De fato, como esclarece Vattimo, já na introdução de sua obra "O Fim da Modeinidade", o homem pós-moderno não renuncia à experiência estética. Este autor desenvolve toda uma teoria para valorizar a linguagem e os procedimentos retóricos como centrais à vida do homem atual. No entanto, valoriza a arte como um modo de gestação de uma realidade crítica. De acordo com o nosso ponto de vista, a arte, coloca a realidade em constante estado de percepção criadora. E este tipo de percepção tende a impedir a criação de perceptos. A noção de crítica, ligada a atividade artística, ainda revela um apego ao "logos", indissoluvelmente ligado ao verbal, como a "palavra racional do homem".

Perceber é uma forma de viver, de ver e de ouvir e não mais de pensar. O homem pós-moderno, tendo adotado como sua morada, o Referente, o mundo físico, própriamente dito, com ele troca percepções. Da percepção das qualidades de sensações, provocadas pelo não-eu, está apto a perceber o encontro destas com as qualidades de sentimentos. E tudo isto em uma integração, em uma interação de códigos, como queria Peirce. A percepção das montagens e variações da natureza prepara o artista para criar novas montagens, para dizer seu eu fractal e a "recíproca é verdadeira". (Leia-se as afirmações de Prigogine à página 18)

E pensamos estar, no mundo de hoje, em um caminhar do tipo zen, se aceitamos as interpretações, que estivemos fazendo, até aqui...



Gerhard Richter
Anunciação segundo Tiziano (343-1), 1973
Verkundigung nach Tizian
Óleo sobre tela, 128 x 280 cm

Estas transformações, do moderno para o pós-moderno, tem sido melhor observadas a partir dos códigos arquitetônicos. E não é sem razão que um dos maiores estudiosos da Teoria do Conhecimento, ou Epistemologia, tomou como objetos de estudos estas transformações. De fato, se não houve uma mudança gnoseológica do mundo, como houve com a queda dos códigos de representação, na entrada deste século, esta passagem exige novos modos de concepções para o conhecimento humano. E a este pensamento tem-se dedicado Habermans, retomando, para isto o andamento do pensamento histórico do código arquitetônico, de até então.

Realmente, o estudo da arquitetura merece uma pesquisa à parte e, principalmente, no que se refere à busca da percepção zen. O arquitetar, o construir nunca leva realmente a um produto terminado. O processo permanece em seu estado de processo. A construção da moradia está sempre se construindo. Isto porque é o usuário que vai criando a significação, a cada momento, no cotidiano.

Quando a dança se libertou, como experiência corporal, em termos deste nosso trabalho, a arquitetura passou a ser o nosso grande interpretante e já o é pelo que foi dito acima.

As duas manifestações da Escola Bauhaus tiveram como objetos de estudos este arquitetar. Em um primeiro momento, os artistas plásticos, acostumados com a vivência do construtivismo, lá estiveram como professores. Entre eles Kandinsky e Klee.

Mas o grande problema, que se coloca em relação à arquitetura, principalmente, no modernismo, é o fato de que a arquitetura não permite ao criador um total distanciamento da obra, a ser criada. Seu significado, sempre inclui, também, os materiais e as condições do meio circundante.

A arquitetura, portanto, tende, sempre, a propiciar vivências perceptivas de possíveis: um

encontro entre os vazios do íntimo humano e os vazios, através dos quais se articulam os elementos do construído.

Resolver este impasse entre o desejo do construtivismo, do abstracionismo e a existência do usuário, sempre foi um grande impasse. Ligados às noções do construtivismo, houve o momento em que os artistas quiseram ligar as formas do objeto às funções utilitárias e poderem, assim, circundarem os usuários daquilo que denominavam de objetos estéticos. Superado este anseio de distaciamento contrutivista, a arquitetura pós-moderna assumiu a ação do usuário. É preciso construir algo que possa ser percebido, algo cujos jogos construtivos possam fazer parcerias com a percepção humana.

E é este o aspecto que nos interessa pontuar aqui. De fato, o que conta, é o fato de a arquitetura atual projetar o lugar dos espaços vazios, dos espaços não funcionais, para dentro dos quais o usuário possa se projetar como sendo os lugares de seus posicionamentos perceptivos.

De "maquinismo de morar", expressão do modernismo, a arquitetura pode ser denominada de "maquinismo de perceber". E os poemas modernos, "maquinismos de comover", podem ser denominados do mesmo modo. (É, sem dúvida, esta passagem que Duchamp quis enfatizar, quando privilegiou poemas de Laforgue).

E o fato de os artistas estarem em busca do referente, dos diagramas assimétricos da natureza e de a Cibernética visualizar a significação nos organismos e propor os movimentos destes organismos, como designers, incentivou sem dúvida a arquitetura a re-inventar a integração e até a determinação da Natureza em relação aos projetos programados.

E, neste momento, podemos pensar na arquitetura do Japão e da China, que sempre estiveram neste andamento. E, mais ainda, no ocidente, o urbanismo, como um conjunto, como organização das cidades, passa a ser visto como maquinismos produtores de significação, significação esta, que vai sendo escalonada pelo comportamento de seus usuários. E é neste momento que a proposta de Peirce se faz sentir. Realmente, o significado dos signos é dado pelo uso, pelos "interpretantes"que possam gerar...



E será necessário, a partir daqui, um estudo específico da arquitetura e do urbanismo em relação ao zen, enfatizada por Monet. Mas, é preciso esclarecer que as ultimas propostas de vários grupos, que estudam a Ciência Cibernética, é a de que todos os procedimentos artísticos tendem a ser incorporados na programação de moradias e espaços urbanos. E a nossa pesquisa se encaminha nesta direção. Uma situação perceptiva, em contínuo estado de mutações, de transformações, de recorrências e de contrastes, poderia permitir ao homem ocidental, a qualquer momento, esvaziar o seu eu, experimentar todas as possibilidades dos espaços vazios, viver o seu "nirvana" e, depois, continuar seguindo...

Voltamos, portanto, à questão da arte japonesa zen. Lá a arquitetura quase sempre já é programada para permitir esta situação. E, muitas vezes, momentos programáveis do urbanismo.

E é preciso nos lembrar, neste caso, o valor que sempre teve, não só para cultura japonesa, como para a cultura chinesa, as programações de jardins, para serem adentrados e se transformarem em lugares da percepção da "vacuidade".

Os jardins, de início, eram criados para permitirem estes descansos para os detentores da monarquia. Com o passar dos tempos, foram sendo considerados como obras de arte, com a função equivalente às de outras atividades artísticas. E esta concepção ganhou força, quando se integrou a busca da percepção zen com a ideia do Tao, uma visão sincrética entre as propostas da India, da China e do Japão. É preciso encontrar o esvaziamento das percepções do cotidiano, em busca da percepção em corporeidade imediata, ou seja, em nível do "primeiro".

Nesse encontro entre o zen japonês e a chegada da proposta zen para a cultura chinesa, re-elaboram-se os modos de construção dos jardins, pensando, agora, nas relações entre as energias das formas, do tipo Yang (energias centrípetas) e do Yin (energias centrífugas). E a caracteristica básica deste tipo de construção passa a ser a assimetria, o irregular, o equilíbrio em distribuição, como queriam os construtores dos maquinismos barrocos. Entre elas, a superposição de "energias dissipativas", pois o excesso de Yang produz o Yin e o excesso de Yin produz o Yang.

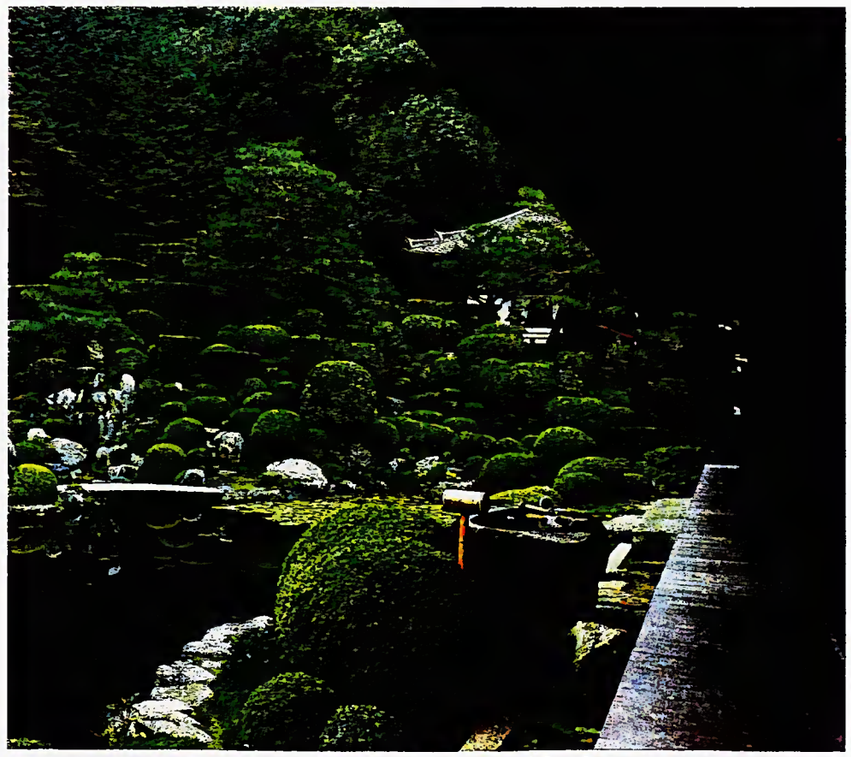
Nada está em simetria, nada se estatiza. Não existe a soma, dois e dois não são quatro, podem

ser muitos os resultados, pois muitas as relações possíveis.

O universo está sempre em movimento e estes jardins, sejam construídos em tamanho comum, ou como miniaturas, projetam a percepção humana para dentro desta multiplicidade de relações energéticas, e isto já é o suficiente para rarefazer o eu emocional e permitir o vazio integrativo e nirvânico.

E a construção destes jardins se coloca, aqui, dentro dessa nossa pesquisa, como contrapontos das gravuras japonesas, procuradas por Monet, como realizações concretas e ampliadas da percepção de suas "ninphéas"...

> *(...) "O jardim é a" morada natural do homem", e a casa e o jardim eram situados de acordo com as influências de* ***feng-shui****(vento e água) em harmonia com as correntes de Ch'i; estes eram mantidos em equilíbrio, tanto na casa quanto no jardim, pelas forças* ***yin-yang****, à semelhança do que ocorre na Natureza. A força* ***yin****, lunar, e a* ***yang****, solar eram representadas pelos vales e águas,* ***yin****, e pelas montanhas e céu,* ***yang****, com suas infinitas qualidades* ***yin*** *e* ***yang,*** *tais como o brilho do sol e a sombra, altura e profundidade." (...)*
>
> *(J. C. Cooper - YIN e YANG, A Harmonia Taoita dos Opostos, Martins Fontes, páginas 50, 51).*



Wooden bridge leading to the central island of Genkyu-en, the park the foot of Hikone Castle.

(...) "O espaço por menor que fosse podia ganhar um efeito de profundidade, de extensão infinita e distâncias misteriosas; desfiladeiros, pedreiras, arbustos, caminhos sinuosos, tudo contribuía para reduzir o observador a ir além da cena imediatamente percebida. Nas palavras de Rowley, referindo-se à arte ocidental e à arte chinesa: "Nós restringimos o espaço a uma perpectiva simples, como se fosse visto através de uma porta aberta; eles sugerem o espaço ilimitado da Natureza, como se tivessem atravessado aquela porta aberta."(...)

(J.C. Cooper - YIN e Yang, A Harmonia Taoista dos Opostos, Martins Fontes, página, 51)

(...) "A casa abria-se para o jardim e o jardim entrava na casa; os aposentos abriam-se para pátios onde cresciam arbustos e árvores floridas, e samambaias e flores ladeavam um tanque, ao centro, onde nadavam carpas douradas, pois no jardim também viviam animais e pássaros. Na verdade, não só os animais e as plantas eram considerados coisas "vivas"; tudo compartilhava da mesma força cósmica, e montanhas e rios também "vivem". Não é de se estranhar que a casa se abrisse para o jardim, pois isso permita ao amante da Natureza colocar sua cama fora da casa, ao lado de uma determinada árvore, arbusto ou flor que estivesse florescendo, para não perder nenhum estágio de seu desenvolvimento e beleza; ou podia passar a noite inteira acordado, apreciando efeito do luar. "O luar repousa como água brilhante sobre o campo. O vento suspira nas árvores e gentilmente toca o alaúde e o livro que estão sobre o divã. O escuro espelho ondulante da água engole a meia-lua. Quando rompe o dia, é-se acordado pelo frescor da brisa, que chega até a cama e varre da mente todo o pó do mundo".(...)

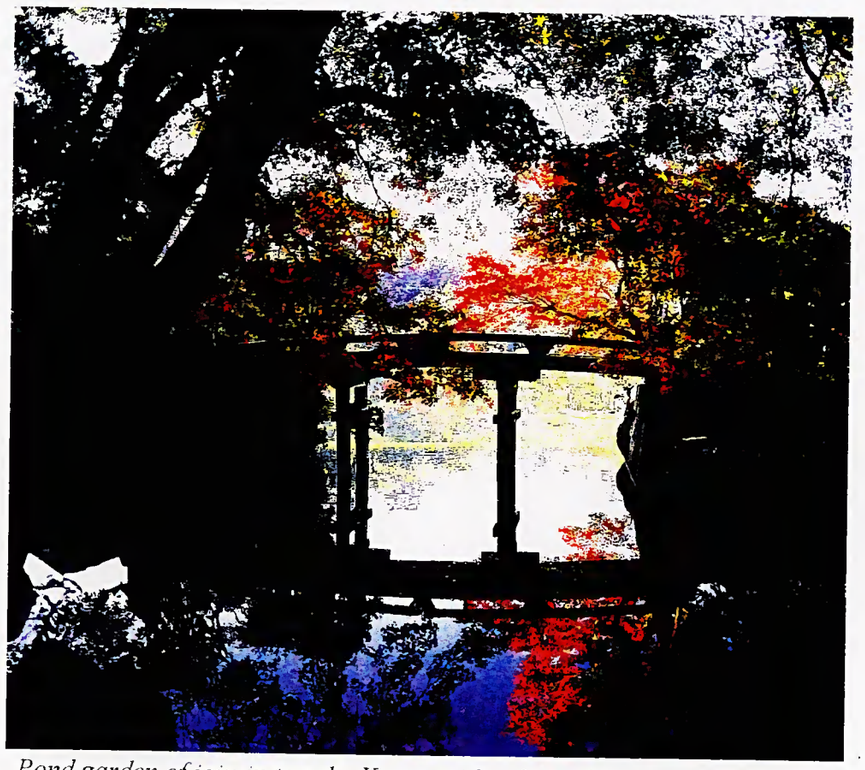
(J. C. Cooper - YIN e Yang , A Harmonia Taoista dos Opostos, Martins Fontes, página 56)



Rock compositions from the Heian era: Hokongo-ji Temple, Kyoto. Mirei Shigemori dates the building of this waterfall, over 12 feet high, to 1130. The style of the waterfall is described in the Sakutei-ki as tsutai-ochi, meaning "stepped".

(...) "As árvores eram um elemento essencial no jardim doméstico e no jardim ermida, particularmente neste último, pois freqüentemente representavam a única adição feita pelo homem ao cenário natural; sua variedade era quase tão importante quanto elas próprias. Embora todas as árvores fossem bonitas e simbolizassem a força feminina, algumas eram particularmente apreciadas por suas características ***yin-yang****. Apesar de* ***yin*** *por serem árvores, o pinheiro e o cedro expressam a rigidez e a dignidade masculinas,* ***yang****, em contraste com a graciosidade, e flexibilidade e o charme femininos do salgueiro, por isso estas árvores eram consideradas necessárias à manutenção da harmonia* ***yin-yang****. As árvores que florescem, como a amendoeira, a cerejeira, a ameixeira e o pessegueiro, eram apreciadas - poder-se-ia dizer amadas - por sua beleza e simbolismo. A amendoeira, a primeira ávore a florescer no ano, é, em muitas tradições, Aquela que Desperta, a vigilância. Florescer no inverno significa também ter coragem na adversidade. A cerejeira representa delicadeza de sentimento e pureza, no aspecto* ***yin****, e nobreza, no aspecto* ***yang****. A ameixeira, símbolo do inverno e da beleza, também representava a força, a longevidade e o eremita, sendo um dos temas prediletos dos artistas. A ameixeira, o pinheiro e o bambu, eram chamados de "os tres amigos de inverno". A amendoeira e a ameixeira simbolizavam a nova vida que chega na primavera, mas a ameixeira devia ter um tronco nodoso e galhos, chamados de "dragões adormecidos, como o aspecto* ***yang****, para contrabalançar as delicadas florências* ***yin****. Também representavam o velho e o novo juntos. Assim como os amantes do jardim, que colocavam suas camas fora de casa, embaixo de uma árvore, sabemos de artistas que andavam a noite toda à luz do luar para captar cada estágio da beleza dos "galhos secos revestidos de florências cor- de- jade e brancas".(...)*

(J. C. Cooper - Yin e Yang , A Harmonia Taoista dos Opostos, Martins Fontes, páginas 60,61)



Pond garden of joju-in temple, Kyoto, with a furisode water basin which can be used directly from the veranda.

(...) " Quando os antigos percebiam que uma flor estava prestes a desabrochar, pegavam suas camas e travesseiros e deitavam-se ao lado dela para observar como a flor passava da infância à maturidade e, finalmente, despetalava-se e morria... Todas as formas de comportamento barulhento e tagarelice vulgar são um insulto ao espírito das plantas. É preferível ficar sentado, mudo como um tolo, a ofendê-las." (...)

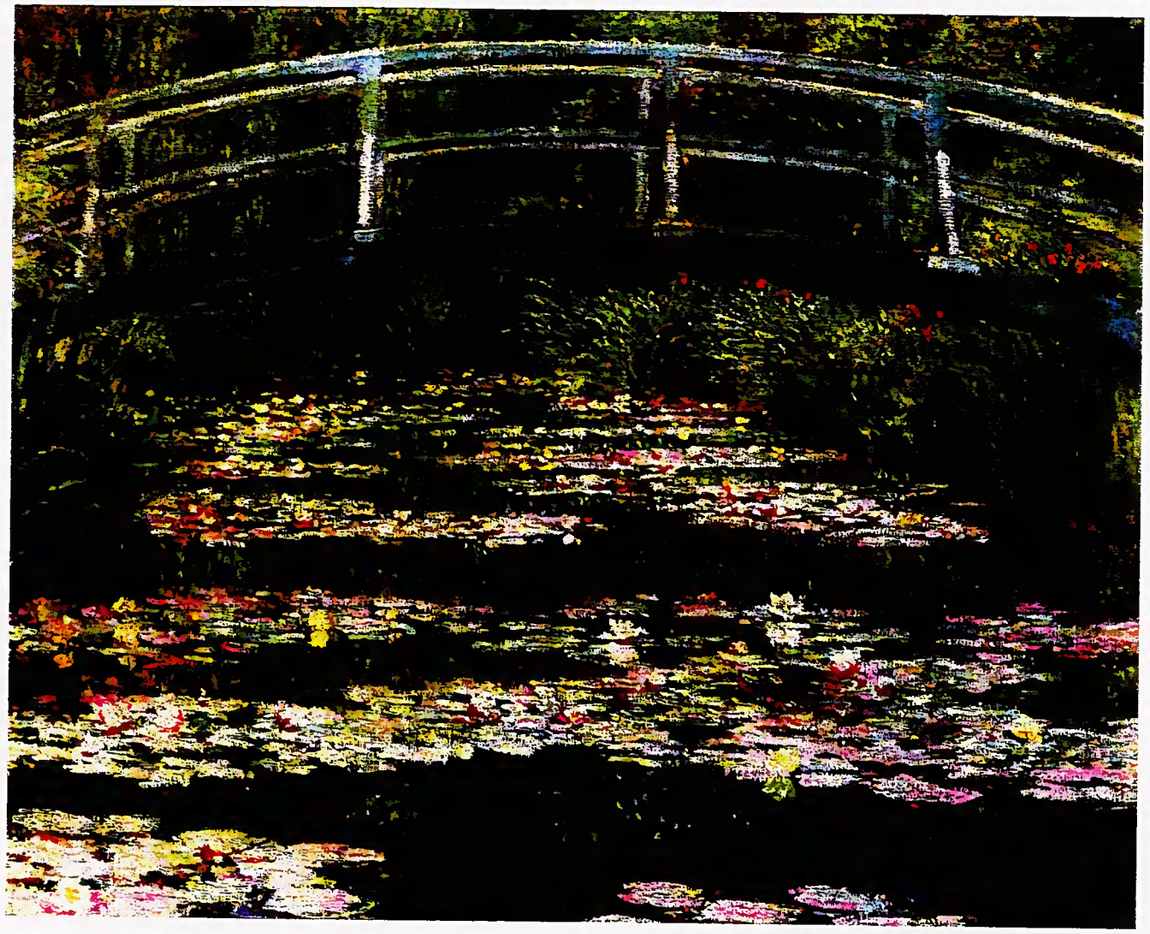
(J. C. Cooper - YIN e YANG - A Harmonia Taoista dos Opostos, Martins Fontes, página 63)

(...) "Para o habitante da cidade ou para aquele que, por necessidade, vive entre quatro paredes, criou-se o jardim miniatura. Embora este também pudesse ser encontrado nos pavilhões, na maior parte das vezes era colocado sobre as mesas dos homens eruditos. Também simbolizava o Paraíso, a Ilha do Abençoado ou a Morada dos Imortais, refletidos em miniaturas perfeitas, com toda a série de simbolismos ***yin-yang****. Utilizavam-se pedras e conchas excepcionalmente belas, e havia miniaturas de grutas, árvores, bambus e de prados crescendo entre as montanhas, vales e lagos. A construção desses jardins era em si uma arte; assim como, segundo Wang Wei, o artista é capaz de trazer a Natureza para o espaço de uma pequena pintura, também o criador de jardins, grandes, pequenos ou em miniatura, pode concentrar o cosmos em seus limites."(...)*

(J. C Cooper - YIN e Yang - A Harmonia Taoista dos Opostos, Martins Fontes, página 64.)



Harmonious interplay of the right angeles of the open pavilion and the undulating contours of the pond- andisland garden.



Monet - Le Bassin aux Nymphéas, 1899.

Haroldo de Campos, “agora/agora”, de concretista à poeta transverbal/Zen...

libēlulas
no cēu das libēlulas

o vōo das
sobre sob

libēlulas

ponto
onde o olho
tremeluz

asa tênsil

lugar do
diamante
volātil

alvo

(...) "É neste modo de encarnação do eu que se apreende como o procedimento característico de um dos procedimentos da Poética de Haroldo de Campos, pós-concretista ou trans-concretista.

O poeta atua, a partir dos momentos-limites, dos momentos de ***"entropia"****, a que chegaram os procedimentos poéticos de João Cabral e os procedimentos poéticos da poesia concreta. No primeiro caso, pela impossibilidade de tradução do verbal em sensorial, para além da codificação das marcas dos traços pr-e-didáticos do saber. No segundo caso, pela impossibilidade de se intensificar ainda mais produções de estruturas, análogas ao universo em movimento, tendentes, portanto, a provocarem regularidades entrópicas. Parece-nos que Haroldo não quer abandonar o código verbal, mas o quer transmutar de modo a que possa expressar as qualidades do Sentimento. Afasta-se da busca de universais, como princípio da inteligibilidade, como princípio da construção estética e como mensuração do teor de informação estética das mensagens. Quer buscar o singular , em si mesmo, e parece saber que o "si mesmo" é o modo de busca das estruturas imprevisíveis dos universos.*

O poeta, nesse momento, assim como Peirce, visualiza os símbolos verbais, como qualidades de coisas, não só ao nível do sonoro e do gráfico, mas, também, ao nível dos traços semânticos, a ele incorporados para sempre. São traços, que resistem, nas palavras e expressões, apesar do rompimento da contiguidade instituída. Retoma João Cabral a capacidade de fazer com que cada palavra, cada jogo de linguagem se traduza em gestos e grafismos abstratos...

O modo específico de criação de Haroldo passa a ser, sob este prisma, o de ***"frac-cionamento"****. Em um primeiro momento, o* ***"frac-cionamento"*** *da contiguidade instituída, em contiguidade dada, própria do mundo físico. Nesse primeiro momento, com a primeira palavra lançada, na folha de papel, traços semânticos, incorporados e fixados aos corpos físicos das palavras, ainda, se fazem índices das qualidades existentes, extra textos, a elas relacionados. No segundo momento, estas qualidades apontam para as qualidades incorporadas à segunda palavra e o referente interno começa a ser feito como realidade física, como espaço. Então, o espaço branco da folha se faz importante, não no sentimento de se substantivar, como postulava, através da teoria da poesia concreta (substantivo, ainda, nos relembra o mundo das* ***"substâncias"****), mas no de se fixar como dimensão "dois", como superfície, como jogo de luzes e de cores, que se articulam no* ***"plano"****. E esse intensifica a possibilidade de volume, que está sendo construída pelas palavras, existentes físicos, reais. Importante a observação de que a folha em branco resiste, quando tentamos o jogo perceptivo de figura e fundo. Só os signos verbais formam figuras e o branco resiste, permanece como superfície, como fundo e pode, até mesmo, se aprofundar...*

O procedimento, na verdade, é o da transformação da arte verbal em artes gráficas e sonoras. As palavras, ***"fraccionadas"****, na contiguidade, passam a funcionar como estruturas, que expressam qualidades de formas, de traços, de cores, de luzes, de texturas, de sonoridades, de sons surdos, de ruídos, de geometrias e de grafismos luminosos... E, aqui, se recuperam procedimentos, característicos de muitos artistas plásticos, cineastas e escultores. Entre eles, com certeza: Miró e Hokusai.*

No primeiro poema, selecionado para representar Haroldo de Campos, neste trabalho, tudo começa, com o substantivo ***libélulas. Libélulas*** *traz, consigo, as qualidades dos movimentos de vôos e as qualidades das formas da libélulas. O referente extra ainda se mostra pontuado.*

"no céu da libélulas"

Já, então, o movimento do vôo começa a se identificar com o espaço vazio do céu e as possibilidades de vôos de outras libélulas. Então:

o vôo das
sobre sob
libélulas

Aqui, a indicação clara dos vôos, em posições n-dimensionais, dentro do espaço côncavo.

ponto
onde o olho
tremeluz

Dentro do espaço côncavo, o ponto: dimensão zero: pura potência... Lugar onde (côncavo), o "olho": qualidades de côncavos, de movimentos dos côncavos, de brilhos, do movimento miniatura do grafismo do tremer, do fracionamento mínimo/minuto da luz...

asa tênsil

A forma da asa se equivale ao movimento do voar e tensil nomeia a linha de junção, na horizontal, em côncavo descentrado, do movimento tenso do tremeluz. "Olho" e "Asa" se sobrepõem ao vôo das libélulas. Na horizontal, na vertical? Em todas as possibilidades do espaço...

Lugar do
diamante
volátil

Os vôos do diamente intensificam as luzes e reflexos desse jogo de grafismos, côncavos, convexos, horizontais, verticais, círculos, espirais... Pontiagudos... Agora, a presença virtual do duro diamente, transformado em jogos de polígonos, pela lapidação em asas/espelhos possíveis...

Alvo

E o poema se diz - este é o alvo: branco lugar que se pretende atingir. Alvo: lugar descentrado, marcado pelo olhar do "Arqueiro Zen". Lugar onde se quer o grafismo dançante das asas do diamante, multiplicadas, multiplicadas, multiplicadas... O Arqueiro Zen fixa os brilhos, os sonhos, as sombras, os reflexos, menos o centro, menos o alvo. O centro se faz móvel, se amplifica...

A cena se parece com a do Teatro Nô: ***"Uma elaborada metáfora dançante", "escrínio de cingeladura". "Jogos de palavras, disseminadas no texto, lhe dão o aspecto de um brocado de seda"****, assim como Hagoromo de Zeami, traduzido, transcrito, por Haroldo de Campos, em 1993.*

Textos de Haroldo: ***"sínteses fulgurantes"..."faixamentos de imagens"..."amplas tapeçarias de imagens e de sentenças"..."mapeamentos de tesouros submersos"****...(palavras de Haroldo para o Hagoromo).*

Encantadora a escolha de "libélulas", palavra que, sonoramente, em termos de entonação, desenha gestos de vôos...Libélulas retoma a série poética universal: as asas, espalhadas pelos poemas: os vôos dos pássaros, das borboletas, dos corvos... As asas, que estamos sublinhando, neste trabalho. As asas, contidas em gestos de vôos, em João Cabral, espalhadas, ampliadas, na Poética de Pedro Kilkerry...

Os grafismos, que vão sendo criados, se indiciam como signos, inventados por uma Consciência Poética.

E o poeta é bem consciente disto. Leia-se a parte 5, do primeiro segmento de ***Signatia, quasi Coelum - Signância, quase céu:***

5.
alvéolos
do globo diamantino

gomos
do grande copo de som: ***consopros***

de respiro total

assim me
assino

Leia-se a ***assinatura*** *do poeta: corpoalma, em situação do som inicial... Ato inaugural, a todo momento...*
(Dirce T. Ceribeli - Tese de Livre - Docência, Vol. I páginas 156/162).

E o Tempo Budista?

"A civilização indiana dissolve os ciclos em lugar de rompê-los. O tempo anterior, convergência de todos os tempos, se recupera através da dissolução da idéia de tempo em sua negação absoluta. Este vazio total equivale à plenitude. Supressão dos antagonismos, na dissipação do tempo, este estado é a vacuidade (súnyatá). Esta implica "um relativismo radical: tudo é relativo e impermanente, sem excluir a afirmação sobre a relatividade e impermanência do mundo". Vacuidade budista e ontologia cristã constituem duas tentativas extremas de abolição das mudanças e, assim, se resolve na ausência. A segunda retem o tempo fixo na eternidade; é, assim, afirmação total, presença plena".(...)

(Maria Lucia Fabrini de Almeida - "Uma leitura da "OTREDAD", nos ensaios de Octavio Paz. Dissertação de Mestrado, PUC-S.P., 1980, páginas 26, 27).

"A los seis años tenía la manía de dibujar la forma de los objetos. Hacia los cincuenta, había publicado una infinidad de dibujos, pero cuanto produje antes de los setenta no merece ser mencionado. Fue a los setenta y tres años cuando comprendí, más o menos, la estructura de la naturaleza verdadera, de animales, hierbas, árboles, pájaros, peces, insectos... Por consiguiente, a la edad de ochenta años, habré hecho todavia más progresos; a los noventa, traspasaré el misterio de las cosas; a los cien, habré llegado, decididamente, a un grado de maravilla; e cuando teng ciento diez, ya sea un punto o una línea, todo ¡o mio será vivo; ruego a los que vivan tanto como yo que comprueben si cumplo mi palabra. Escrito a la edad de setenta y cinco años, por mí, antaño Hokusai, hoy Sakio Rojin, el viejo loco del dibujo. "

Théo Le' Suoalc' h - Pintura Japonesa, Aguilar S. A. Ediciones, Madrid, 1969, pp. 88).

Dos procedimentos plásticos e verbais, como operadores para se pensar os procedimentos musicais

"Pitágoras, filósofo e matemático grego (582-500 a. C.), defendia a teoria de que o princípio de tudo reside nos números. Essa teoria levou-o a estudar as relações das vibrações dos sons resultantes da divisão de uma corda esticada. Descobriu assim que as principais consonâncias (oitavas e quintas) correspondiam à divisão simétrica da corda e, portanto ao número de vibrações". (...)

(Jacques Stehman - História da Música Europeia, Livraria Bertrand, pp. 14).

(...) "Pitágoras estabeleceu as relações que o leveram a percorrer uma escala de sons de vibrações cada vez mais rápidas, partindo de um som fundamental, ao subdividir-se, produz uma série de sons na direção do agudo". (...)

(Jacques Stehman - História da Música Europeia, Livraria Bertrand, pp. 14).

No medievalismo, a música é quase sempre ligada à voz humana e se estudava o efeito que causaria em termos da manutenção "do gótico". Os traços valorizados eram os de altura e duração dos sons. E tudo se baseava em ensaios para conferir os efeitos, a serem procurados.

No pano de fundo ficou a escala modal, criada por Pitágoras e usada pelos gregos. Pode-se perceber que este mundo de marcações musicais acabou gerando um sistema de normas e de leis, que acabava por enfatizar o mundo do "Terceiro". Apesar de "Terceiro", este mundo desenhava relações, arquiteturas sonoras. Era o mundo que nada tinha a ver com o referente real. No entanto, apesar de conjunto de leis, a escala modal, por mais rígida que fosse, considerava os espaços vazios, como realidades virtuais, no sentido, mesmo, que hoje conferimos a esta palavra. Isto porque a música sempre preenchia os espaços, entendendo-se por espaço o campo de relações que ligava as pessoas e os seres. Para a música, portanto, a significação sempre foi relacional. Neste sentido sua vocação é a do "Primeiro" e tende sempre a concretizar uma vivência zen. Ou melhor, momentânea, de todas as possibilidades espaciais. E se pensamos que a música não é para ser ouvida, através dos ouvidos, mas em situação de corporeidade imediata, sua tendência ao zen sempre existiu, independentemente desse "Terceiro", ainda que fosse por um momento de integração entre intérpretes e receptores.

Daí o medievalismo, atendendo ao já explicitado "horror ao vácuo", tender a abandonar a perspectiva de Pitágoras e a começar tudo a partir da voz humana.

A partir do século XI, mais ou menos, se estabelecem os sistemas através dos quais os "neumas" serão transformados em notas musicais. E, agora, independentes da voz humana, visando a estrutura musical, própriamente dita. Esta organização das notas garante uma fixação, capaz de garantir a gestão de polifonias de vozes, que funcionam como se fossem "móbiles".

Esta polifonia, de certo modo, já garante a rarefação de um canto gótico definitivo. O polifônico sempre rompe o espaço pré determinado e produz o imprevisível.

No caminho do Renascimento, começa a constituição da chamada Harmonia: o agrupamento de várias notas, em acordes. A seguir, o contraponto: várias linhas melódicas simétricas.

Resultado, na caída do gótico, o Renascimento começa a re-leitura das propostas de Pitágoras.

Isto, porque a escrita pitagórica, codificando, numéricamente, o espaço, considera as suas extensões e esse tipo de escrita poderia funcionar, neste momento, como "colagem" da visão de mundo. Ainda, em superposições, tentando a idéia de uma Harmonia perfeita, reflexo da Harmonia do Ser. Não podemos nos esquecer que o mundo ainda é visto a partir das categorias do Ser. Surgem os instrumentos com suas escritas específicas.

"A explosão libertadora"

> *"O Barroco é uma grande explosão libertadora; se por uma lado, representa a desagregação das formas legadas pela Renascença, por outro é também uma arte do ornamento e do movimento, a arte do poder e da riqueza. Opõe-se totalmente ao classicismo, no sentido em que as linhas direitas tornam-se curvas... O classicismo define-se pela aceitação de uma ordem estética; o barroco improvisa, cria formas inesperadas e afirma a prreminência do impulso humano sobre a regra abstrata que subjuga a obra." (...)*
> *(Jacques Stehman - História da Música Europeia, Livraria Bertrand, pp. 111).*

Ve-se, portanto, que dentro deste campo de normas, que é a escrita musical, a música barroca, também quer aceitar o irreversível, quer colocar o equilíbrio dessa arquitetura, que ela cria, em estado de equilibração. O barroco caminha em paralelo com os procedimentos plásticos e verbais. Busca-se uma espécie de estética do movimento. É possível o inesperado. E este estudo, sob este ângulo, poderia constituir um estudo em si mesmo, apesar das inúmeras interpretações, que tem sido feita a respeito da música, neste momento.

Estaria, já, no Barroco, esta semente da transformação que aponta as transformações da própria escala tonal? E, quem sabe, a rarefação deste mundo de normas e de leis? Importante ouvir Vivaldi neste momento.

E, apesar desta movimentação barroca, vai acontecendo a predominância de cada estilo individual, em correspondência mesmo com a valorização do eu emocional, que será, mais tarde, realizada palo Romantismo (de 1836, em diante). Cada compositor tende a criar seu próprio código, tende a intensificar a feição de "Terceiro" da construção musical. O "Primeiro" chega a ficar, quase excluído.

Veja-se que é este caráter de codificação de normas e leis que o poeta Murilo Mendes deixa claro, no poema "Murilograma a John Sebastian Bach" (1685-1750).

MURILOGRAMA A JOÃO SEBASTIÃO BACH

Roma, 1965

João Sebastião
mete o som na mão
João Sebastião
mete o sol na mão
João Sebastião
martelando o órgão
João Sebastião
espaventa o górgão
João Sebastião
temperando o cravo
João Sebastião
tolhe-nos o travo
João Sebastião
tua vontade louvo
João Sebastião
movimento nôvo
João Sebastião
pule apura poda
João Sebastião
roda roda roda
João Sebastião
ouvido da Paixão
João Sebastião
esfera em rotação.

Murilo Mendes

Curioso ouvir, sob este mesmo ângulo, os códigos de Schubert, Schumann, Chopin, Liszt e outros.

Mas, ao final do século XVIII, em suas últimas composições, Beethoven, sútilmente, parece colocar este mundo do "Terceiro" em "xeque". É como se duvidasse da sua capacidade para construir o musical. Parece programar a vivência do "Primeiro", ou seja, o preenchimento do espaço com meras qualidadess dos sons. Este procedimento de Beethoven foi, a bem pouco tempo, enfatizado e analisado pelo Prof. José Viegas Muniz Neto, em sua tese de Doutoramento.

É importante perceber que, em termos sociais, o carater elitista da música tinha sido contestado, dentro das propostas da Revolução Francesa. "A Música é para todos". Esta chamada democrática atinge até mesmo o modo de ser deste código.

É, neste sentido, que Arthur Nestroviski, musicista, professor e crítico de Artes, localiza, neste momento, o início da modernidade em termos dos procedimentos artísticos. Interpreta esta intensional programação do "Primeiro" como sendo um comportamento "irônico", no sentido de que o código está mostrando, auto-reflexivamente a sua própria capacidade de expressão.

> *(...) "Em fins do século 18, que corresponde ao período da obra de Kant, assiste-se a uma transformação na idéia do que pode ou não pode fazer a literatura, ou a música.*
>
> *O que vai acontecer no fim do século 18 é, em poucas palavras, a sensação de que a linguagem é insuficiente como instrumento de dominação da experiência. Ela pode fazer certas coisas, e não pode fazer outras.*
>
> *Isso vai coincidir, na literatura, com o desenvolvimento de uma certa forma de escrever, na qual a linguagem constantemente se põe em xeque. Ela não acredita mais na possibilidade de representar diretamente as coisas ou de reproduzir a experiência de uma forma transparente. Esse distanciamento é o que define a ironia."(...)*
>
> *(Arthur Nestroviski - "A Tradição da ironia",publicado no Caderno Mais da Folha de São Paulo, de 02 de junho de 1996, pp. 11.).*

Para Arthur Nestroviski, a metalinguagem, vista sob o ponto de vista do criador, compõe uma figuração nova, o gesto das "ironias". De fato, neste momento, quando o ser humano descobre que é portador de uma complexidade psicológica singular, descobre, também, que os códigos são insuficientes para dizê-la. Sob este prisma, o Romantismo realiza uma ruptura profunda e contesta a função de representação das linguagens...

Esta ligação de modernidade com a "ironia", postulada por Nestroviski, coincide com as

postulações de Octavio Paz, veiculadas através de seus Ensaios. É importante, neste sentido, a leitura de "Uma leitura da "Otredad", nos Ensaios de Octavio Paz", de Maria Lucia Fabrini de Almeida, (Dissertação de Mestrado - PUC - S. P. 1980). No capítulo "A relação analogia/ironia, afirma, com clareza que para o poeta mexicano:

> *(...) "Analogia e ironia atuam numa direção oposta: enquanto a primeira busca identificar os opostos, a segunda lhes acentua as diferenças, intensifica a divisão entre o uno e o outro. Deste modo, a atuação da ironia, na linguagem, se expressa através da cisão entre palavra e objeto. por isso, sua intromissão no poema implica na ruptura da correspondência. Tal separação é uma dissonância "que se chama no poema: ironia, e na vida: mortalidade". Ora, "a poesia moderna é a consciência desta dissonânciadentro da analogia". Porque a analogia moderna se baseia na diferença, ou seja, na crítica, e porque a poesia da modernidade é a consciência da ironia dentro da analogia, a relação analogia.ironia se torna o operador próprio para o acercamento da poesia da modernidade.*
>
> *Além de acentuar a divisão entre palavra e objeto, a ironia lança a dúvida. Por isso, se nos mostra como o avesso da linguagem, como a não-cominicação, comoum anti-discurso. Por equivaler à negação crítica, constantemente põe em crise a linguagem do universo, ou seja, a própria analogia. A consciência irônica afirma que "cada tradução desta escritura é distinta, e que o concerto das correspondências é um discurso babélico" e, por ser consciência da mortalidade, sabe que o texto é ilegível: "o universo, diz a ironia, não é uma escritura; se fosse, seus signos seriam imcompreensíveis para o homem, porque nela não figura a palavra morte e o homem é mortal."(...)*

Sendo assim, Nestroviski antecipa o ponto de ruptura, modelador da modernidade, que apontamos no final do século XIX. Nosso objetivonão era o de apontarmos as crises, dentro dos códigos de representação, mas, diretamente, a queda destes códigos de representação e de suas funções de representação, a partir das Ciências, como vimos.

No entanto, acreditamos ser este um outro "corte", passível de permitir o estudo da modernidade, sob um ângulo mais metalinguístico: momento de rupturas, realizadas na desconstrução das linguagens de representação.

Em termos de Música:

> *(...) "É muito diferente observar uma sonata tardia de Beethoven e uma sonata de Mozart ou de Haydn uma geração antes, com 20,30, anos de diferença. Você vai ver uma enorme quantidade de gestos composicionais que simplesmente não existiam antes, como, por exemplo, momentos na música de Beethoven em que a música simplesmente parece estancar, em que deixa de ser música e passa a ser simplesmente um som suspenso no meio do vazio.*
>
> *Todos estes são gestos que eu chamo de irônicos, porque são momentos em que a linguagem por assim dizer desacredita da sua identidade expressiva ou narrativa. Ela se faz quebrar, rompe o véu da naturalidade e nos força a observar de fato o que são meios. Meios muito tangíveis e muito brutos a partir dos quais a gente vai elaborar o significado."(...)*
>
> *(Arthur Nestroviski - "A tradição de ironia", publicado no Caderno Mais da Folha de São Paulo de 02 de junho de 1996, pp.11).*

E, se pensamos em marcar, a partir da Semiótica de Peirce, os momentos em que a música começou a se conscientizar da sua função geradora de "Primeiro", temos que nos colocar em paralelo com Nestroviski, pois este gesto, em termos de intencionalidade e de radicalidade parece ter sido mesmo realizado por Beethoven em seus últimos escritos, como também enfatizou o Prof. José Viegas Muniz.

Relacionando este modo auto-reflexivo do código musical com a Teoria Semiótica de Peirce, podemos perceber que é, neste momento, que a música começa a considerar as funções do código indicial, que aponta para o mundo dos "existentes", para o Referente, própriamente dito. Até então, o código musical provocava, no ato fruitivo, um efeito de construção "icônica", de designers, de arquiteturas, construídas dentro das possibilidades das relações sintáticas, das formas e qualidades sonoras possíveis e sensorializáveis... No entanto, passado este momento de fruição dentro do qual o receptor se sente em um mundo flutuante, encontra, na verdade, como referência dessa emoção estética, tomada como signo, um universo simbólico, um "construto" de normas e leis, seja o nível da partitura, seja ao nível da busca experiencial desse Referente.

E esta transformação, em busca do "ícone" mundo real, se dá em paralelo com o momento cultural de mudança gnoseológica na visão do mundo, como já apontamos. No momento em que o universo deixa de ser um universo da predicação, para se nos, mostrar como campo dinâmico, de estruturas e funções, de articulações entre elas, um universo icônico, própriamente dito, esta força energética, advinda deste mundo de existentes, em relações, penetra dentro do campo de normas e de leis musicais, rarefazendo-as, em busca de contruções de designers equivalentes...

(Mas podemos considerar, sob este ângulo, também, a proposta de Nestroviski. De fato, o primeiro, referente, a exigir um designer novo, que o possa construir, é o refente "eu". Quando, na eclosão do Romantismo, o homem ocidental se sente no direito de buscar conhecer seus vazios interiores e emocionais, sente que as contiguidades instituídas, sejam verbais, sejam musicais não conseguem mais satisfazê-lo. Daí a explosão emocional de certos compositores,

revelando, quase que violentamente, o desejo de romperem com as normas musicais, para poderem desenhar, explodirem para fora as "qualidades e seus sentimentos". Veja-se alguns momentos vibrantes. "fortíssimos", de algumas obras de Chopin. Do mesmo modo, leia-se, principalmente, os poetas ingleses, como Byron, por exemplo, que o que mais expressam, através de seus poemas, é o desejo de se dizer o indizível de si mesmo).

Na trilha desse caminho Semiótico, que estamos elaborando, podemos, sintetizando-o, privilegiar dois nomes. De um lado, Debussy e, de outro, Webern. Entre eles, a atuação de Stravinsky. E, como ponto de chegada, John Cage e sua codificação, intencional da música, como criadora de espaços virtuais, como atividade capaz de possibilitar vivências de "nirvanas".

Em termos semióticos, é preciso esclarecer, também, que estas transformações, na medida mesmo em que vão ocorrendo, apontam a não validade e a artificialidade de construções artísticas, restringidas pelos traços específicos de um determinado código. A música passa a produzir 'melopéias", "fanopéias" e, à posteriori, "logopéias". A exigência energética do Referente produz a "n-dimensionalidade" do ver e do ouvir e da recuperação dos resíduos semânticos da função de representação do verbal, que já caíra. A "ópera", neste momento, pode ser considerada uma atividade "reacionária", neste sentido, pois tenta recuperar a narrativa linear do verbal, que estava a desaparecer. Sob este ângulo, atua na mesma linha do andamento das "histórias em quadrinhos", que tenta, também mimetizar a narrativa verbal, como esclarece Ricardo Morellato, em sua Dissertação de Mestrado, **"O "poético" possível, nas histórias em quadrinhos brasileiras: do texto narrativo, ao texto "em volume"**.

(Mas, no tocante a ópera, a estruturação musical tem mesmo a condição de redesenhar essa linearidade narrativa e transformá-la em momentos analógicos de significação. Isto, em alguns autores, como é o caso de Wagner. Mas, é preciso considerar que Wagner buscava nos mitos folclóricos suas narrativas-objetos e estas narrativas, porque míticas, já são baseadas em repetições de "temas" e em atividades de danças, que já são narrativas analógicas, circulares, que contam o "tempo do eterno retorno"...).

(Estas transformações código musical tem sido pormenorizadas por H. J. Koellreutter, através de seus estudos teóricos. Quaisquer estudos, sob este ângulo teria que partir destas afirmações, assim acreditamos. Este será, sem dúvida, nosso procedimento, para uma outra pesquisa, enfocando como ponto-base a linguagem musical.

> *(...) "Surge o conceito do silêncio diferente do da pausa tradicional. O espaço "vazio", repleto de sons imperceptíveis, é tão relevante para a composição musical como esse espaço o é para o quadro e a pintura. Só a conscientização do silêncio e a sua vivência possibilitam a conexão da arte musical com o mundo do dia a dia. Para a estética relativista o impreciso e do paradoxal, a música se manifesta como processo de intercâmbio e interação entre som e silêncio.*
>
> *De acordo com a nova estética, o som é nada mais do que um feixe de energia, escolhido e selecionado pela mente humana naquela parte do universo sonoro, acessível ao ouvido.*
>
> *Na música de nosso tempo, aquilo que, para nós, representa passado, presente e futuro, é dado "en bloc". O ouvinte descobre, durante sua audição, novos elementos e novas ocorrências musicais que, aparentemente, se sucedem uns aos outros, mas em realidade fazem parte de um campo multidimensional e multidirecional". (...).*
>
> *(H. J. Koellreutter - "Terminologia de uma nova estética musical", Editora Movimento, Porto Alegre, 1990, páginas 7 e 8).*

MURILOGRAMA A DEBUSSY

1

Tangencia Stéphane Mallarmé.

•

Considera a estrutura do silêncio.

•

Abole o eixo da tonalidade.

•

Balança verticla pesa a medida.

•

Clepsidra a fúria do ventomemwagner.

2

Com um sol frio agarrado no ombro
Pronuncia a palavra: acordes livres.

Reserva ritmo e sangue para um outro
Que nunca o viu nem vê; mal o ouvirá.

•

O espaço da pauta se concede margens
Entre puras IMAGENS assimétricas.

Não falarei cristal, já deformado:
Mas falo a fortespuma da escritura.

3

A música que — consciente — planejou
Era-lhe imposta qual estrêla ou nuvem.

Murilo Mendes

Este poema aponta a linguagem de Debussy. Lendo-o, vagarosamente, porque uma metalinguagem bem precisa, partindo de um estudo apurado da linguagem objeto, é possível saber o que de mais importante é necessário saber, acerca de Debussy.

Dentro do andamento de nossa pesquisa, podemos ligar a atuação de Debussy com a de Monet. A progamação do músico não é a de distanciar o seu receptor, afastando-o para contemplar/ouvir uma arquitetura espacial inovadora. Sua busca é a de integrar o receptor dentro de um mundo de qualidades sonoras flutuantes...

Curioso é observar a importância do piano neste momento. O piano ampliou o espectro das sonoridades possíveis. E, na linha de Marschall McLuhan, o interprete pode perceber, experiencialmente, que os instrumentos apenas ampliaram as possibilidades do seu corpo, as instrumentações são falas da nossa corporeidade, dos nossos atos respiratórios...

Debussy, como os impressionistas, gira as "formas" sonoras de modo que, para além delas, o homem possa se sentir integrado em um campo relacional de funções. E, neste instante, viver o irreverssível, aquilo que não voltará jamais. O rio de Heráclito...

Estamos no campo dos vazios experienciais.

MURILOGRAMA A WEBERN

Je est un Autre
Rimbaud
Roma, 1964

O quadrado inserido no redondo / Alude a um microcosmo portátil. / Tempo matemático que se autodefine / Por fragmentos paralelos de minuto: / Contidos em prismas alinhando-se na partitura. / Decanta-se Guillaume Dufay. / O som da praxis. / A praxis do som.

Fuzilando-te / Anton Webern / Por engano / Fuzilaram quem ? / Ofereceram-se uma falsa vista / E uma audição fantasma do mundo. / Tal ocisão contrai-se / Num simulacro de morte. / Mas tu / Intacto Anton Webern / És concreto./ Teu espaço desaprendre o vôo. / Disseste o funda-mental.

Não podes contactar no paralém / O pulso da cidade arrítmica. / Nem podes captar / As atuais sirenes de alarme / Antecipando o deflagrar do século futuro. / Não somos fuzilados por engano. / Je Est un Autre.

Murilo Mendes

Da leitura do poema, é possível recuperar o modo da construtividade de Webern. E estamos em um "vazio abstrato", frente ao qual o receptor é levado a se distanciar, para percebe-lo, nos seus pormenores estruturais. Aqui, aproximamos Webern dos procedimentos do Construtivismo plástico. E é preciso ouví-lo para repensarmos esta sensação. Não se busca, aqui, a vivência dos encontros das qualidades sonoras, propiciadas pela "Acaso". Aqui, se busca o prazer do domínio do Acaso, em um determinado momento...

Entre Debussy e Webern, Stravinsky expressa, com clareza, a necessidade de se dizer a força energética do referente real. A "Sagração da Primavera" é uma verdadeira metáfora deste tipo de busca...

Destes procedimentos mais marcados, podemos acompanhar, por dentro de nosso século, esta ambivalência entre o privilegiar da estrutura do código musical, em si mesma, e o privilegiar das articulações sonoras do universo real, tendente a transformar a música em sua metalinguagem. Daí, os momentos em que os compositores passaram a coletar sons do referente, re-transformando-os, como a música "concretista", por exemplo. E, também, os momentos em que os compositores, dentro da cultura eletrônica, abandonam por completo o código musical, para trabalharem apenas como recursos eletrônicos, construindo, a metalinguagem do Referente.

Um "caminhar", em busca da comprovação de que a Música sempre é articuladora de espaços "virtuais" e de que o seu destino é o da percepção, em estado de "Primeiro". Como signo mais forte, aparece o signo indicial, porque ele que aponta o mundo dos existentes, o "ícone mundo". A música não precisa do Oriente para se criar, na "n-dimensionalidade". O "Indice" presentifica a experiência, mas dentro dela, o receptor vai se integrar, assim que seja por

instantes, à vivência fruitiva, sensorial, única e irreverssível, o estado do "Primeiro".

É, quando John Cage aparece fazendo músicas e criando a poética desses vazios desses silêncios...

Cage, *"profeta- guerilheiro da arte interdisciplinar"*, no dizer de Augusto de Campos.

"alguns remédios:
acaso e silêncio
"a música européia poderia ser melhorada
com um pouco de silêncio"

"Marcel Duchamp aprendeu
e eu também
através da filosofia indiana
que algumas vezes você usa o acaso
e outras, não
os cogumelos são uma dessas ocasiões
em que você não pode usar o acaso
porque você corre o risco de se matar".

"nenhum som teme o silêncio que o ex- tingue
e não há silêncio que não seja grávido de som".

(Jonh Cage - De Segunda a um Ano, Tradução de Rogério Duprat,
revista pos Augusto de Campos, Editora Hucitec, páginas 23 25).

(...) "Em qualquer época, há uma tendência, quando se 'pensa' em sociedade mundial, para 'pensar'que as coisas são fixas, não podem mudar. Essa imutabilidade é imaginária, inventada pelo 'pensamento'para simplificar o processo de 'pensar', mas pensar, hoje em dia, é complexo: inclui, para começar, a obra de Eisntein. Nossas mentes estão mudando do uso de faculdades simples e críticas, para o uso das faculdades do design, solve-problemas e criativas; de uma preocupação não-realística com um status quo não-existente, para uma visão corajosa das coisas em movimento, vida como revolução. A História é uma revolução atrás da outra. "O progresso de uma monarquia absoluta para uma limitada, de uma monarquia limitada para uma democracia, é um progresso em direção a um verdadeiro respeito pelo indivíduo". Thoreau. e ainda Thoreau: "O melhor governo é o que não governa coisa nenhuma, e, quando os homens estiverem preparados para isso, esse será o tipo de governo que terão. Se a gente'pensa' de modo fixo, imóvel, sobre "quando os homens estiverem preparados para isso" esse "quando" parecerá sempre inatingível. Mas vivemos de dia para dia: neste momento, a revolução está seguindo seu curso. se prestarmos atenção à prática de não ser governado, observaremos que ela está crescendo. (Quando a conversa começou, ele sorriu e disse: Não há nada com que eu esteja em desacordo. Em nossas rodovias, a velocidade geral está acima dos limites permitidos. Nos supermercados, as caixas expressas limitadas a servir àqueles que compraram só oito ou dez artigos, regularmente serve aos fregueses com mais artigos. A queima dos cartões de convocação. Haight-Ashbury. A evasão de impostos. Catorze mil americanos renunciaram à cidadania em 1966. Desobediência civil. Não pagamento de impostos. Os tumultos raciais de julho de 1967 terminaram com a remoção da polícia das aréas perturbadas). Estamos diante de uma problema livre de nossas emoções, um problema tão simples que computadores ainda na infância podem ajudar na solução, um problema tecnológico da Fuller colocou há muito tempo: triplicar a efetividade e implementar a distribuição dos recursos mundiais, de forma que todos tenham aquilo de que necessita. Renúncia à competição. Iluminação do mundo. Não uma vitória, só algo natural".

(Jonh Cage - De Segunda a um Ano, Tradução de Rogério Duprat, revista por Augusto de Campos, Editora Hucitec, páginas166,1667).

ALMEIDA, Maria Lucia Fabrini de. *Uma leitura da "OTREDAD", nos Ensaios de Octavio Paz.* Dissertação de Mestrado, PUC/SP, 1986.

BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. SP. Editora Perspectiva, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão.* Tradução, Apresentação e Notas: Sergio Paulo Rouanet, SP, Brasiliense, 1984.

BENSE, Max. *Pequena Estética*. Tradução de Haroldo de Campos e outros, SP, Perspectiva, 1975.

BORGES, Jorge Luis. *Buda*. Tradução de Cláudio Fornari, SP, Difel, 1977.

_____.*Nova Antologia*. Tradução de Rolando Roque da Silva, Difel, 1982.

_____. *Sete Noites*. Tradução de João Silvério Trevisan, Difel, 198.

CAGE, John. *De Segunda a um Ano*. São Paulo, Hucitec, 1985.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neo Barroca*. Lisboa, Arte e Comunicação, Edições 70, 1987.

CAMPOS, Augusto de, Pignatari, Decio, Campos Haroldo de. *Mallarmé*. Editora Perspectiva, 1991.

_____.*Teoria da Poesia Concreta* - Textos Críticos e Manifestos, Ediciones Polígrafa, 1995.

CAMPOS, Augusto de. Campos, Haroldo de. Schnaiderman, Boris. *Poesia Russa Moderna*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

CAMPOS, Haroldo de . *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo, Editora Pespectiva, 1977.

_____. *Galáxias*. SP. Editora Ex Libris, 1984.

CERIBELI, Dirce Teresa. *Dentro da asa de uma borboleta, menias e meninos explodem poesias... Diálogos Poéticos: Brasil, Portugal e Goa*. Tese de Livre Docência, IA/UNESP, 1995.

CIRCA, 1492. *Art in the age of exploration*. National Gallery of art, Washington, Yale Universaty Press, New Havewn and London.

COOPER, J.C. *YIN & YANG, A Harmonia Taoísta dos Opostos.* SP., Martins Fontes, 1981.

DUCHAMP, Marcel. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1995.

DÜCHTING Hajo. *WASSILY KANDINSKY.* Bonn, Benedikit Taschen, 1993.

ECO, Humberto. *Pós-Escrito a "Nome da Rosa"*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini, São Paulo, Editora Nova Fronteira, 1985.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Lisboa, LBA.

Enciclopédia dos Museus. Melhoramentos, 1968.

FERRARA, Lucia D'Alessio. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

_____. *Olhar Periférico*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1993.

GORDON, Robert. FORGE, Andrew. *Monet*. Abrale Press, Harry N. Pulbishers, N.Y. 1989.

HAUSER, Arnold. *História Social de Literatura e da Arte*. Tomo I e II, São Paulo, Editora Mestre Jou, 1982.

HEIDEGGER, Martin. *O que é uma coisa?*SP. Edições 70, 1987.

HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen.* SP. Editora Pensamento, 1995.

HESS, Walter. *Documentos para a compreensão da pintura moderna.* Lisboa, LBL Enciclopédia.

HONNEF, Klaus. *Arte Contemporânea*. Collogne. Tradução Casa das Línguas, Beneditik Taschen,1994.

IBRI, Ivo A. *Kósmos Nóetos: a arquiterura de Charles S. Peirce*. São Paulo, Perspectiva/Hólon, 1992.

JAKOBSON, Roman. *Lingüistica e Comunicação*. São Paulo, Cultrix.

KOELLREUTTER, H. J. *Terminologia de uma nova Estética da Música.* Porto Alegre, Editora Movimento, 1990.

LAFORGUE, Jules. *Litanias da Lua*. Organização e Tradução Régis Bonvicino, Iluminuras, 1989.

LAUTREC-, Toulouse. *At the Circus.* London, Méthuen.

LAUTREC-,Toulouse. *Moulin - Rouge.* Barcelona, Editorial Gustavo Gill S.A., 1958.

LEMINSKI, Paulo. *VIDA. Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski*. Porto Alegre, Editora Sulina, 1990.

LOTMAN, Yuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa, Coleção Teoria, 41, Estampa, 1978.

MADDOX, Conroy. *DALÍ.* Collogne, Benedikit Taschen, 1983.

MALÉVITCH, Kassimir. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1995.

MARCONDES, Neide. *(Des)Velar a Arte*. S.P, Editora Arte & Cultura, 1996.

MARTINS, Nara. *O poético, nos cartazes Art Deco.* Dissertação de Mestrado. IA/UNESP.1995.

McLUHAN, Marschall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. SP. Cultrix, 1969.

MICHEL, Albin. *GIORGIO de CHIRICO.* Paris, Éditions Albin Michel, 1988.

MINK, Janis. *JOAN MIRÓ.* Bonn, Benedikit Taschen, 1993.

MOISÉS, Leila Perrone. *Texto, Crítica, Escritura*. SP. Perspectiva, 1978.

MONSEL, Philippe. *OSKAR KOKOSCHKA.* Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1995.

MOORE, Marianne. *COLLECTED POEMS.* NY, The Macmillan Company,1957.

NETO, João Cabral de Melo. *Obra Completa*. RJ. Editora Nova Aguilar S.A., 1994.

NEWTON, Eric. *The Arts of Man*. Thames and Hudson, 1960.

NITSCHKE, Günter. *Japanese Gardens*, N.Y. Benedikt Taschen, 1993.

NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica*. De Platão a Peirce. SP. AnnaBlume Editora, 1995.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. Editora Ática, 1991.

_____. *O dorso de tigre*.Editora Perspectiva, 1969.

O Mundo dos Museus. Editorial Codex, S.A., 1967.

Os Grandes Artistas. Nova Cultural, 1989.

PARTSCH, Susanna. *FRANZ MARC.* Bonn, Beneditk Taschen, 1991.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou Castelo da Pureza*. SP. Editora Perspectiva, 1990.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected papers*. Havard University Press, Cambridge.

_____. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo, Cultrix.

_____. *Semiótica*. SP. Perspectiva, 1977.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo, Cultrix, 1987.

POOPER, , Karl, R. *A Miséria do Historicismo*. SP. Editora Cultrix/Edusp, 1980.

_____ *Universo Aberto*. Argumentos a favos do indeterminismo. Tradução de Nuno Ferreira da Fonseca, Don Quixote, 1988.

PRIGOGINE, Ilya e STENGERS. *A Nova Aliança*. Metamorfose de Ciência. Brasília, UNB, 1991.

RAMOS, Péricles Eugenio da Silva. *Poesia Barrôca, Antologia*.SP, Edições Melhoramentos, 1967.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complétes.* Paris, Gallimard, 1972.

SARDAN, Zuca. *Osso do Coração.* Campinas, Editora UNICAMP, 1993.

_____. *Às de Colete*. Campinas Editora UNICAMP, 1994.

SAUSSURRE, Ferdinnand de. *Curso de Lingüística Geral*. Tradução de Antônio Chelini e outros, SP. Clutrix, 1993.

SCÖFFER, Nicolas. *La Ville Cybernétique.* Paris, Editions Denöel, 1972.

_____. *La Nouvelle Charte de la ville*. Paris, Éditions Denöel, 1974.

SHAYO, Alberto. *Chiparus*. Master of Art Deco. ABBEVILLE Press, Publishers, NY, London, Paris, Editor Virginia Wagemman. 1993.

SPINA, Segismundo. *Apresentação da Lírica Trovadoresca*. RJ. Acadêmica, 1958.

STEHAN, Jacques. *História da Música Européia.* Lisboa, Livraria Bertrand, 1964.

STEWART, Basil. *A Guide to japanese prints*. N.Y.,Dover Publications, Inc., 1979.

TESHUVA, Jacob Baal-. *Christo Jeanne and Claude. Chronology.* N.Y. Benedikt Taschen, 1995.

VATTIMO, Gianni. *Vocação Ontológica das Poéticas do Século XX* in Poesia e Ontologia. Milão, Mursia, 1985.

_____.*O Fim da Modernidade*. Niilismo e Hermenêutica na cultura Pós-Moderna. Editorial Presença, 1987.

VERÓN, Eliseo. *A Produção do sentido*. Tradução de Alceu Dias Lima, São Paulo, Cultrix, 1980.

WALTHER, Ingo F. *PICASSO.* Collogne, Benedikit Taschen, 1986.

WALTHER, Ingo F. *Vicent Van Gogh*. Vision and Reality. Benedikt Taschen, Collogne, 1993.

Indice das gravuras japonesas e de Monet, que foram ilustradas na sequência

Página 28

Torii Kiyomine - Woman holding out cup; one of a series "Beautiful Women and Yedo Brocades Compared".

Toshusai Sharaku - The Actor Ichikawa Komazo II , 1794.

Yeizan - One of "Eight Views of the Incense Shops of Yedo", 1806.

Torii Kiyonaga - A Gueixa Tachibana 1781, nishiki-e (xilogravura sobre papel, 39x36,2cm.

Utamaro - Kisegawa of Matsuba-ya.

Kaigetsudo Ando - Mulher ao vento, século XVIII, caquemono pintado a cores sobre seda; 94,8x42,7cm.

Yeishin - Hana- Ogi of Ogiya.

Utamaro - Three Beauties of the Kansei Era.

Torii Kiyomine - Aisome of Kado Ebi-ya on parade, with two shinzo and two kamuro.

Página 29

Yeishsai Choki - Pleausure Barga on the Sumida River; one sheet of a pentaptych.

Harunobu - Whispering; woodblock print of chuban nishiki-e type ;

Shunko - Street scene at night; one sheet of triptych, 1807.

Hosada Gokyo - Makinoya of Kana-ya on parade.

Hosada Yeishi - Floating cherry-blossom down a stream; centre sheet of triptych.

Tokaido - The Yahagi Bridge, Okazaki.

Página 30

Hokusai - Fuji Red.

Hokusai - The Sazaido of the Gohyaku Raka-ji Temple.

Página 31

Hiroshige - Mannenbashi Bridge at Fukagala.

Tokaido - The Yahagi Bridge, Okazaki.

Mikawa - The "Eight Parts"Bridge.

Kameido - The Drum "Bridge"

Página 32

Hiroshige - Theatre by night.

Hiroshige - Koya Tama River (panel series).

Hiroshige - Nojii Tama River.

Hiroshige - The Chofu Tama River Musash River.

Hiroshige - Kinuta Tama River, Settsu.

Página 33

SesshuoToyo - Paisagens de Outono e Inverno; Dois caquemonos pintados com tintas sobre papel, 46,3x29,3cm cada um, (segunda metade do séc. XV).

Sesshuo Toyo - Paisagem; Caquemono pintado com tinta sobre papel, 147,9 x 32,7cm.

Página 34

Hokusai - Les cèdres au somnet du col de Mishima dans la province de Kahi.

Hokusai - Hodogaya sur la route de Tokaido

Hokusai - The Hishitsume "Horse WalKing"

Hokusai - La padode "500 Rakan" à Edo

Página 35

Hokusai - La cascade der Boudha "Amida-Gataki"dans la montagne de Kiso.

Página 36

Claude Monet - Femmes au Jardin, 1866

Monet - Robert Gordonand Andrew Forge.

Claude Monet - Femme a l'ombrelle,1886

Huile sur toile, 131x88cm, Musée der Louvre.

C. Monet - Les Glïeuls, 1876.

C. Monet - La femme `a l'ombrelle au Jardin d'Argenteuil.

C. Monet - L'Été, Champ de Coquelicols, 1875..

C. Monet - Madame Monet and her son,1875.

Página 37

C. Monet - Camile sur la plage de trouville, 1870.

C. Monet - La plage de trouville, 1870.

C. Monet - Camile Monet sur la plage à trouville, 1870.

C. Monet - Terrase à Sainte- Andresse, 1867.

Página 38

C. Monet - Le Boulevard des Capucines, 1873.

C. Monet - La Pie, effet de neige, environs de Honfleur, 1869.

C. Monet - A rua Montorgueil ornamentada, 1878,

Museé des Beaux-Arts, Rouen.C. Monet-Juan- les- Pins, 1888,

C. Monet - Le Bassin aux Nymphéas, 1899.

Página 39

C. Monet - Les Pyramids Port-Cton, Belle, Île,Effet de soleil, 1886.

C. Monet - Paysage, Saule Pleurer, 1918.

C. Monet - La Manneport prés d'Étretat, 1886.

C. Monet - Le Pónt Japonais à Giverny, 1923.

Página 40

C. Monet - Pleupliers, coucher de soleil, 1891.

C. Monet - Pleupliers au board de l'Epte, effet de soleil couchant, 1891.

C. Monet - Rangée de Pleupliers, 1891.

C. Monet - Pleupliers au board de l'Epte, crépuscule, 1891.

Página 41

C. Monet - The Rouen Cathédral Series, 1894.

Página 42

C. Monet - Le Parlament, effet soleil dans de Brouilard, 1904.

C. Monet - Waterloo- Bridge, 1900.

C. Monet - Waterloo Bridge, le soleil de Brouilard, 1903.

Página 43

C. Monet - Agapantes, 1921, detail.

C. Monet - Matinée sir la Seine, 1897.

C. Monet - Les Iris, 1926.

C. Monet - Lrs Nymphéas, paisage d'Eau, 1907.

Página 44

C. Monet - Glycines, 1918-20.

C. Monet - Agapantes, 1916-17.

C. Monet - Les trois saules, detail, 1921.

C. Monet - Nymphéas, les Iris,,1916-23, detail.