

Um olhar aprisionado na imagem-máquina

– as novas tecnologias virtuais de transmissão de imagens e sua ação diluidora de uma visão do real

Elizabeth C. Paiva Silva

Virilio, Paul. A máquina de visão. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, 107 p.

Tornam-se cada vez mais vulgares e repetitivas certas expressões como 'tudo passa tão rápido', 'o tempo voa', etc., como se perdêssemos a noção e mesmo o controle do tempo, antes tão generoso e longo, hoje tão fugidio e quase instantâneo. Na verdade, parece que, enquanto dimensão consciente e existencial, o tempo é pura criação humana. Então, talvez não haja fuga do tempo, mas uma mudança de sua percepção.

Para o filósofo francês Paul Virilio, também arquiteto e urbanista, mas principalmente um pensador original das questões do espaço-tempo nas sociedades atuais, a velocidade encontra-se no centro das relações de poder da vida contemporânea.

Dromologia, termo utilizado pelo autor, vem de dromos, corrida. "Portanto, é a lógica da corrida. Para mim foi a entrada no mundo do equivalente-velocidade ao equivalente-riqueza"¹, ou seja, o poder não estaria relacionado à riqueza, como se acredita, e, sim, "acima de tudo, vinculado à velocidade; a riqueza vem depois".²

No entanto, enquanto a produção de velocidade até o século 19 foi muito precária, a partir da Revolução Industrial as sociedades passam à "idade do acelerador", para o autor não só uma possibilidade de multiplicar objetos, "mas sobretudo um meio de fabricar velocidade com o motor a vapor, e depois com o motor a explosão".³

Esse poder da velocidade cristaliza-se nas sociedades atuais em uma ideologia forjada por logística militar, a "máquina-de-guerra", exercida principalmente pelas multinacionais e as forças armadas, detentoras de autonomia que foge a qualquer controle político. "A classe militar é isto, esta espécie de inteligência desenfreada cuja ausência de limites provém da tecnologia, da ciência. A máquina-de-guerra não é só explosivos, também é comunicação, vetorização."⁴ Hoje, o combustível principal dessa máquina encontra-se na fabulosa velocidade de resposta das tecnologias.

Esse rápido enfoque sobre a base do pensamento de Paul Virilio parece-nos fundamental para uma aproximação de sua "logística da imagem", apresentada no livro *Máquina de visão*, uma coletânea de cinco ensaios, alguns já publicados na revista *Traverses*, editada pelo Centro Georges Pompidou.

Nesses curtos e densos artigos, apoiados por profunda erudição histórica, científica e artística, o autor aborda diferentes aspectos da trajetória de formação – assimilação humana – e construção – reprodução técnica – das imagens, desde a era moderna e principalmente a partir da invenção da fotografia. As causas e conseqüências desse processo são analisadas de modo crítico e original, culminando, no último ensaio, que titula o livro, com o conceito de "lógica paradoxal da imagem", uma condição das atuais imagens virtuais-reais que invadem nosso cotidiano.

Em "Uma amnésia topográfica", o autor observa como a crescente aceleração das tecnologias de transferência da imagem levou o ato de olhar a uma degradação de sua capacidade inata de observar, conhecer e reter na memória, por meio da criação/imaginação, as imagens mentais. Um prejuízo que resultou em uma espécie de dislexia do olhar.

Em relação à produção artística, esses dispositivos de transferência estariam na base da crise de representação da imagem. Assim, "o antigo ato de olhar seria

substituído por um estado perceptivo regressivo, uma espécie de sincretismo, caricatura lamentável da quase-imobilidade dos primeiros dias de vida, com o substrato sensível só existindo como um conjunto confuso de onde surgiriam acidentalmente algumas formas, odores e sons". (p.23)

O capítulo dois, "Menos que uma imagem", um bem-elaborado sistema de encadeamento de idéias, inicia-se com uma análise sobre a inter-relação da luz, do tempo e da distância com a imagem fotográfica. Sendo que esta última, à medida que multiplica as 'provas' da realidade, também a esgota, penetrando além da visão direta e retornando "à abstração original da heliografia, à sua definição primitiva, esta desvalorização dos sólidos na qual 'os contornos se perdem' (Niepce), este avanço do ponto de vista do qual os pintores – mas também escritores como Proust – perceberam a potência inovadora". (p. 41)

Enfim, pontuando alguns progressos científicos modernos, como a teoria da relatividade, as pesquisas sobre ritmos biológicos, a física quântica e suas relações com a visão e a fotografia, o autor aponta, por meio da metáfora da viagem aventureira dos navios descobridores, a perda da antiga relação entre *tekhné* (saber-fazer) e *poiein* (fazer) na atual tecnociência. Em relação às artes, afirma que elas, antes da ciência, já se direcionavam para uma síntese, ultrapassando as oposições entre técnica e poesia. Os impressionistas espelhavam-se nas pesquisas de Chevreul, assim como Degas privilegiou a visão da objetiva. E, no século 20, com as vanguardas históricas, a arte despersonaliza-se nos dois sentidos: "da coisa dada a ver, bem como também de quem a olha, e o jogo dialético entre artes e ciências se apaga progressivamente em benefício de uma lógica paradoxal que prefigura aquela, delirante, da tecnociência". (p. 52)

"A imagem pública", terceiro ensaio, denuncia a estratégia de manipulação do poder público por meio de um efeito de terror que encerra face dupla: ser "a um só tempo não-dito e desejo totalitário de iluminação" (p. 57). Desde a Revolução Francesa surge um "olhar público" na atuação de uma imprensa delatora com a justificativa de "iluminar a

opinião", dela passando para um literatura inquisitorial, que inclui grandes romancistas, como Balzac, "interessado pela percepção policial da sociedade" (p. 59), e Flaubert, que "realiza minuciosas pesquisas, interrogatórios que iam até a extorsão de confissões embaraçosas" (p. 60), como estudo para suas "estórias verdadeiras". Também Géricault, no quadro *A medusa*, tenta reproduzir a tragédia mais como documentarista do que como artista. Portanto, encontram-se também na origem do Panorama e Diorama "as técnicas policiais de abordagem multidimensional da realidade" (p. 66). Essas, por meio da publicidade e da propaganda, atuaram de modo decisivo na instrumentalização de uma imagem pública, "mas também sobre o nascimento da arte moderna e a emergência do documentarismo". (p. 67)

A partir da concepção de fotografia como híbrido, ou seja, uma realização em três níveis – artístico, industrial e científico –, o autor analisa no quarto ensaio, "Candide câmera", a prevalência de um dos três, de acordo com o tipo de imagem que se pretenda produzir. Por trás dessa imagem que revela a realidade, ele aponta, pode-se encontrar justamente uma manipulação de sua capacidade de objetivar o real. Essa essência que faz da fotografia uma arte viva encontra-se "na inteligência moral de seu tema" (p. 81), a captação de sua semelhança íntima com a vida, e não a reconstrução de outra realidade. Atualmente, nas câmeras de vigilância automática, o homem e a subjetividade desaparecem. E, quando é premiado (1984 – II Manifestação Internacional de Vídeos-Montbéliard) um vídeo feito com a montagem de filmes de vigilância, trata-se, para o autor, não do fim da arte, mas de uma substituição do olho, como nos mecanismos tradicionais de assimilação, pelo aparelho do olhar.

O último ensaio, que titula o livro, inicia-se com questões sobre as atuais tecnologias da imagem, encontrando-se seu ápice na moderna disciplina técnica chamada de visiónica, em que um computador acoplado à câmera de vídeo assume a análise do meio ambiente, uma visão sem olhar ou uma espécie de "imaginário maquínico", que exclui o homem e foge totalmente a sua

compreensão. Assim, avaliando estudos científicos sobre apreensão visual e fisiologia do olhar, o autor aponta a reavaliação do aspecto factual (operacional) das imagens mentais como único recurso para se estimar o que a máquina de visão percebe.

O núcleo desse artigo encontra-se nas três lógicas da imagem: a formal, da pintura, gravura e arquitetura, concluída no século 18; a dialética, no século 19, com a fotografia e o cinema; e a atual lógica paradoxal, iniciada com a videografia, holografia e infografia. Na lógica precedente a presença do objeto faz-se num tempo diferenciado; é a presença do passado que impressiona as placas, películas e filmes. Na paradoxal, será a imagem em tempo real que se vai impor ao espaço real. "Virtualidade que domina a atualidade, subvertendo a própria noção de realidade." (p. 91)

Enfim, um livro pequeno, mas de grande envergadura, que analisa de forma contundente questões cruciais da imagem contemporânea, abordando seus aspectos nas principais áreas do conhecimento: filosofia, ciência e arte.

Notas

¹ Virilio, Paul. *Guerra pura – a militarização do cotidiano* (entrevista a Sylvère Lotringer). São Paulo: Brasiliense, 1984-48.

² *Idem, ibidem*: 49.

³ *Idem, ibidem*: 51.

⁴ *Idem, ibidem*: 28.

O mais novo Laocoonte

Guilherme Bueno

Lessing, Gotthold Ephraim. Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998. Biblioteca Pólen. 318p.

A presente tradução do clássico texto de Lessing, o Laocoonte, pode desde já ser considerada um marco, nem que seja pelo simples (!) fato de, segundo seu tradutor (que, a propósito, para oferecer um panorama amplo do texto entreteceu às notas originais as suas, acompanhadas ainda de generosa introdução), Márcio Seligmann-Silva, ser a primeira em língua portuguesa a fazê-lo integralmente. Em meio às inconstâncias da vida editorial brasileira, poderíamos quase dizer que esse é um daqueles eventos que só ocorrem de 200 em 200 anos mais ou menos (o que nos apressa rumo às livrarias).

Hubert Damisch, no prefácio a uma recente edição francesa do texto (Paris: Hermann, 1990 – que por lá também, havia certo tempo, já começava a rarear nas prateleiras), coloca a importância de se ler hoje em dia esse texto, já do final do século 18, não apenas através do olhar estrito de uma reconstituição histórica, mas, simultaneamente, atendo-se ao legado aberto pelas idéias ali contidas. Esse tipo de atenção é muito útil. Principalmente se com isso procurarmos traçar durante sua leitura um roteiro no qual desfilam idéias capazes de fornecer aporte à constituição de um *corpus* de formulações da crítica na tentativa teórica de sistematização da modernidade.

O argumento central do Laocoonte, cuja primeira parte de um plano mais amplo jamais concluído aparecerá pela primeira vez em 1766, é bem conhecido. O que de certo modo foi feito dele, como frutificou,

também. A idéia, como o próprio subtítulo indica, seria realizar uma investigação sobre as "fronteiras da pintura e da poesia". Seu argumento parte de uma análise do problema da imitação, isto é, de como cada arte deve (e pode) imitar apenas a partir de suas propriedades estruturais. O caso exemplar seria dado pelo confronto das diferentes soluções apresentadas no episódio do Laocoonte em Virgílio (*Eneida*, II, 200-227) e no grupo escultórico de Agesandro, Polidoro e Atenodoro (séculos 2 e 1 a.C., atualmente no Museu do Vaticano). Dados esses exemplos, as respostas acerca da produção do Belo nas duas obras e suas possibilidades de exploração estariam vinculadas justamente ao quanto cada uma dessas artes teria sabido explorar seus respectivos campos e respeitado seus limites. Assim, se as artes plásticas (e, neste caso, da escultura) seriam protagonizadas na mobilidade do espaço e na realização escrupulosa de um momento "plasticamente supremo" de um episódio, a poesia (e daí adviria sua supremacia) teria a sua disposição o desenvolvimento de sua linguagem feita no tempo, o que lhe permitiria o desdobramento e o prolongamento dessa ação na "pintura" de várias situações, nas quais seria permitida até mesmo a entrada do "horrendo" – o que, nas artes plásticas, incorreria no asco e, muito provavelmente, no desastre da realização da obra.

Ora, em uma primeira visada já seria possível ver o quanto essa tese seria importante para uma leitura da arte moderna, bastando rememorar imediatamente sua utilidade para um crítico como Greenberg, cuja pedra de toque de pensamento estaria alinhavada justamente no argumento do respeito ao "domínio de competência" – que se repetiria em outras palavras em sua proposição do caráter auto-referente da obra a partir de sua leitura de Kant – em "Towards a newer Laocoon", referência direta ao texto de Lessing (e, talvez aqui, poder-se-ia repetir a crítica de Steinberg diante da busca de Greenberg de um argumento do século 18 para a arte do 20).

Entretanto, o crítico norte-americano não seria o herdeiro único do inventário de Lessing. Basta lembrar, conforme Rosalind Krauss situa na introdução de *Passages of*

Modern Sculpture, o quanto os binários escultura/espaço – poesia/tempo seriam referenciais para a constituição de uma determinada prática historiográfica e crítica que procurasse determinar os problemas artísticos fundamentais "revelados" (se pensados retrospectivamente) e lançados pela arte moderna.

Existe ainda, contudo, outra herança do texto de Laocoonte, talvez mais "pródiga" e menos "respeitosa" à memória do pai, mas nem por isso de menor importância ou capacidade instigadora. É necessário retomar aqui o fato de que o esforço de Lessing nessa demarcação de fronteiras em respeito à potencialidade intrínseca a cada arte se vincularia diretamente aos diferentes modos de como estas evocariam o poder de imaginação do espectador diante da obra. E nesse ponto o escrúpulo existente no grupo helenístico em face da fidelidade ao episódio (como colocado no Capítulo 3) me parece reverberar fortemente na crítica ao minimalismo de Fried em *Art and Objecthood*. A defesa da produção artística dos anos 60 e o surgimento de outras linguagens, como a *performance*, por exemplo, se entrincheirariam na luta pela implosão desses fundamentos e simultaneamente, dos compromissos assumidos por seus "herdeiros" com o historicismo. Isso em duas instâncias: a primeira na dissolução das restrições impostas pelas "áreas de competência" e da idéia do *paragone* em meio às artes, além, ainda, do descompromisso destas também com qualquer propósito de respeito ao Belo (o que não deixara de ocorrer sob certo ponto de vista mesmo na arte moderna; aqui também, aliás, seria interessante pensar a idéia da *performance* contraposta aos problemas das artes cênicas colocados no texto). Em segundo lugar, pelo fato de elas, somadas a outras formas de arte, como o cinema e a fotografia, provocarem o colapso ontológico fundamentado no modo em que é determinada a concepção do binário tempo/espaço.

Em resumo, retomando a proposição de Damisch, a leitura contemporânea de Laocoonte ainda revela seu valor. Se inicialmente a proposta do texto se desenvolve na tentativa de superação do princípio do *ut pictura poesis*, os princípios que oferece para tanto são de importância capital para a tentativa

moderna de compreensão do fenômeno artístico. Além do que, é necessário ainda ressaltar (e isso não é de pouca importância) o quanto seu texto também é fundamental na inauguração de uma forma de escrita sobre a arte. A "vitória" sobre a máxima de Horácio assenta seus princípios não apenas nos argumentos, mas o plano e a escrita constituem de certa maneira o próprio. Em outras palavras, a idéia de um esforço de sistematização sobre o que caracteriza diferentes práticas artísticas não era algo inédito (como ocorre, por exemplo, em Vasari), mas o deslocamento presente na construção do texto com relação aos modelos da Antigüidade e no arcabouço de idéias de Lessing é radical. É talvez por essa entre outras razões que um de seus mais interessados leitores tenha sido Goethe.

Para finalizar, apenas a título de curiosidade histórica, talvez não muito despropositada: a primeira edição da *Crítica da Razão Pura* apareceria no mesmo ano da morte de Lessing (1781), o que, aparte o caráter anedótico, parece um tanto significativo.

O que vemos, o que nos olha

Renata Camargo

Didi-Huberman, George. O que vemos, o que nos olha. São Paulo, Editora 34, 1999.

A principal qualidade do livro de George Didi-Huberman, intitulado *O que vemos, o que nos olha*, recentemente lançado no Brasil, é que nele o autor olha a arte depois de seu fim. Parte do princípio de que o momento de crise do humanismo é coisa do passado, e *O que vemos, o que nos olha* por isso mesmo se permite especular sobre possíveis significados que o encontro com obras de minimalistas ortodoxos, como Tony Smith, Robert Morris e Donald Judd, poderia suscitar. Desse modo, foge dos velhos clichês da análise formalista que o próprio minimalismo acabou incitando a continuar. Propõe, ao contrário, que o que você vê não é o que você vê, simplesmente porque não existe homem selvagem: toda relação subjaz sempre [inscrita] no mundo da cultura. Escreve: "Tony Smith fabricava objetos 'específicos' eliminando toda ilusão representativa de um espaço que não fosse aquele mesmo que seus volumes aridamente apresentam; e, no entanto, em todo exterior sobreimpunha-se de modo estranho a suspeita de um interior; e a espacialidade mensurável vertia-se então numa sensação de lugar apreendido como dialética de inclusões e de equivocidades (...). É a suspeita de uma latência, que contradiz mais uma vez a segurança tautológica do *What you see is what you see*, que contradiz a segurança de se achar diante de uma 'coisa mesma' da qual poderíamos refazer em pensamento a 'mesma coisa'". (pp. 118, 119) Para dizer isto — que mesmo o mais minimalista dos objetos não se sustenta apenas em sua objetividade — é preciso ter entendido muito bem o que escreve o último Merleau-Ponty, que, aliás, permeia todo seu estudo.

Corrijo-me: mais do que compreendê-lo, o tipo de análise de Didi-Huberman demonstra uma decisão existencial, acenada em *O visível e o invisível*, em que o filósofo tenta efetivamente fundar uma ontologia. Tal decisão, convém notar, não é de todo dominada pelo sujeito. *O que vemos*, o que nos olha gira de certo modo em torno dessa decisão sem autoridade, dessa noção de que o sujeito – menos do que enfraquecido, como tende a sugerir seu estatuto numa época dita pós-metafísica – divide com as coisas o espaço do mundo e, por isso mesmo, faz intercambiável sua condição de dominante e dominado, marca indelével da ambigüidade intrínseca da palavra sujeito. Nos dois capítulos centrais, “A Dupla Distância” e “A Imagem Crítica”, o autor põe às claras sua tese, que se vinha cosendo lentamente ao longo do livro. Aí entendemos por que lhe foi tão necessário insistir lá no início na tese de Freud sobre os jogos infantis de ocultamento. Porque é justamente ela que irá explicar a releitura do conceito de aura de Walter Benjamin. Segundo Didi-Huberman, a aura ainda permanece nos objetos minimalistas não mais como epifania, mas como sintoma. Uma aura laicizada é o que propõe, e diz literalmente: Parei aqui “a ausência ou a distância não são figuras do divino”; ou ainda “Aura não é credo: seu silêncio está longe de ter apenas o discurso da crença como discurso adequado”. Em outras palavras, o autor tenta demonstrar nesse capítulo que, longe de ser da ordem do sagrado, a aura é mundana: “exalação sensível”, diz. Exatamente por isso, por ser exalação, é intangível (daí o elemento de desejo que remonta ao texto “Além do Princípio do Prazer” de Freud). “(...) obra perfeitamente intangível e que, no entanto, acaricia todo corpo e seu espectador”, escreve num de seus melhores momentos ao analisar o trabalho feito de vapores de 1968-69 de Robert Morris (p.166). Aquilo que está aí, ao redor e diante de nós, mas que só se apreende por ser inapreensível, como o espaço. De fato, é o caráter de sintoma de seu conceito laicizado de aura que lhe permite descrever no capítulo seguinte o que entende por imagem crítica. Novamente, a presença tácita de Merleau-Ponty ajuda-o a conceituar

o choque próprio ao sintoma que a experiência com a obra promove. O último Merleau-Ponty notou que a percepção, em sua aceção plena, não pressupõe o encontro (leia-se choque) ontológico como união dos contrários, pois geraria com isso uma positividade. Em vez disso, os termos obra e espectador operam uma espécie de reversibilidade que nunca se realiza de fato. Convém notar, mesmo, o caráter ontológico atribuído a distância, em seu livro, e a comparação, feita por Merleau-Ponty, dessa reversibilidade com o ‘ser das lonjuras’ de Heidegger. É no choque, explica Didi-Huberman, que o momento crítico se dá. Qualquer um que já tenha tentado escrever sobre arte sabe a dificuldade de recuperar aquele momento do encontro, do qual o verbo nunca dá conta. Talvez por isso o ensaio seja ainda a forma mais legítima para se falar sobre arte, pois ele sabe *a priori* que a disciplina objetiva dos espíritos científicos tende a matar justo o que precisa para fazer-se: a espontaneidade. Assim, escreve o autor: “E, nesse momento crítico por excelência – núcleo da dialética –, o choque aparecerá primeiro como um lapso ou como o ‘inexprimível’ que ele nem sempre será, mas que, no espaço de um instante, forçará a ordem do discurso ao silêncio da aura”.

Sentenças como essa esclarecem o lugar do autor. *O que vemos*, o que nos olha é a perspectiva de um europeu sobre o momento da arte americana mais atrelado ao pragmatismo ianque, e se quiséssemos levar adiante, à exigência de sobriedade da ética protestante. Talvez por isso mesmo torna-se capaz de uma busca tão rigorosa de significados, que longe de serem intrínsecos, mostram-se na superfície. O autor não tenta desvelar nada, vai apenas escrevindo as relações com as coisas da vida promovidas pelo exercício do olhar e de ser olhado. O que mostra sua tentativa de colocar-se depois da turbulência da crise da razão, a encerrar de vez isso que chamou de “humanidade sem humanismo”. Nela, o vazio não é a raiz da existência, é a falta que a constitui, a deixar no real apenas o traço de sua ausência.

Cibercultura: para uma compreensão do contemporâneo

Etinete A. do Nascimento
Gonçalves

Lévy, Pierre. São Paulo, Editora 34, 1999.

É quase uma "navegação", não querendo adotar o termo para que pareçamos em sintonia forçada com a proliferação da internet, mas para descrever o significado da leitura de *Cibercultura*, de Pierre Lévy.

O autor compreende a cibercultura como o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem no ciberespaço ou na grande rede, popularmente conhecida como internet.

Lévy se propõe a pensar a cibercultura por meio de um enfoque otimista, reconhecendo que as novas formas de comunicação experimentadas via internet poderão firmar vínculos de solidariedade e de crescimento nos planos econômico, político, cultural e humano em diferentes povos.

Apesar de seu otimismo, não deixa de manifestar uma visão crítica, denunciando o aumento da distância entre os "bem-nascidos" e os excluídos, aprofundada ainda mais pela tecnologia. Sua crítica acentua-se na terceira parte da obra, na qual analisa uma série de problemas advindos da revolução das comunicações na informática. Um dos aspectos que salienta é a possibilidade de a internet tornar-se o meio por excelência de aprofundamento da dominação cultural exercida principalmente pelos Estados Unidos, berço da rede mundial de computadores.

Em contrapartida, aponta que a rede é, também, veículo de disseminação de diferentes culturas e forma de salvaguardar tradições antes nem sequer suspeitadas.

Nesse sentido, pode ser fonte de luta contra o enfraquecimento de microculturas e veículo para que sejam estabelecidas redes de solidariedade com os milhões de excluídos de nosso planeta.

A principal hipótese de Lévy em sua obra é a de que a cibercultura manifesta o aparecimento de um novo universal, ainda indeterminado e construído pela interconexão de mensagens de múltiplos sentidos, de inúmeras vozes, de profusão de signos. Por conseguinte, o autor busca abordar as implicações culturais do desenvolvimento das tecnologias digitais de informação e de comunicação, enfatizando a atitude geral diante do progresso das novas tecnologias, da virtualização da informação que se encontra em andamento e da mutação global da civilização que dela resulta.

Em relação ao campo da arte, Lévy analisa as novas formas artísticas nas quais a tecnologia e a virtualidade têm sido presenças cada vez mais notáveis. Em diferentes partes do livro, interrompe sua trajetória analítica para descrever instalações que fazem uso de diferentes recursos tecnológicos. Faz uma etnografia refinada dessas obras, a ponto de o leitor poder imaginar-se percorrendo-as e com elas interagindo. Dedicada, ainda, uma seção de sua obra ao discurso sobre a adequação das formas estéticas da cibercultura a seus dispositivos tecno-sociais. Define os artistas do século 21 como "engenheiros de mundos", pois serão provedores da virtualidade e arquitetos dos espaços de comunicação.

Apesar de lançar seu olhar ao futuro da arte, Lévy salienta que o ciberespaço é e será cada vez mais o meio de experimentarmos "a beleza que repousa na memória das antigas culturas" (p. 146). Será campo para o novo, enaltecendo e divulgando todas as formas artísticas precedentes. Tudo isso acessível com possibilidades de interação sensoriomotora com o conjunto de dados que define o espaço virtual da imagem, coletivizando a produção estética.

Dividido em três partes, o livro de Lévy é iniciado por uma análise do impacto social e cultural das novas tecnologias, apresentando

conceitos técnicos que podem parecer repetitivos para quem já se sente familiarizado com o ciberespaço. No entanto, é uma leitura agradável, permeada por descrições instigantes de experiências com a virtualidade.

Na segunda parte, encontra-se um retrato mais detalhado da cibercultura e de suas implicações no cotidiano. Na terceira, aqui já abordada, evoca os conflitos provenientes do uso do ciberespaço pelas lutas de poder que aumentam o abismo da exclusão social.

A obra de Pierre Lévy, portanto, pode tornar-se uma referência neste ingresso em um novo milênio, tempo em que a internet vem-se disseminando com grande velocidade, exigindo dos meios acadêmicos um olhar atento e aprofundado para as novas relações e sensibilidades culturais que vêm sendo formadas.

A psique exterior

Luis Andrade

Bradley, Fiona. Surrealismo. São Paulo: Cosac & Nayfy Edições, 1999. 80 p. il.

Eis que o Surrealismo retorna ao mercado editorial nacional. A exemplo de outros títulos que, parece, constituem em seu conjunto uma coleção sobre as vanguardas artísticas modernas, o volume dedicado ao movimento que a Cosac & Nayfy lança agora – uma apresentação concisa do assunto feita por Fiona Bradley, publicada em Londres (1998) pela Tate Gallery, da qual é curadora – mostra o quanto iniciativas editoriais atentas podem render bons frutos para o grande público.

Em texto curto e de caráter monográfico, rico em informações, a autora faz uma revisão da atividade surrealista à luz de sua própria difusão nos mais diversos meios da cultura visual. Perseguindo seus desdobramentos interdisciplinares, ela nos mostra, através de *flashes*, sua extensa influência e as razões da "irracionalidade concreta" que lhe serviu de suporte criativo.

Declarado sob a forma de manifesto por André Breton, em 1924, o movimento teria sua origem no poeta Guillaume Apollinaire. Ao tentar definir a reunião imprevista de talentos e resultados que foi o balé *Parade*, de Jean Cocteau – uma colaboração com Picasso e Erik Satie, em 1917 –, ele disse tratar-se de "um tipo de super-realismo". O autor referia-se ao "encontro casual" de uma coisa com outra coisa, em cima de outra coisa, cujo resultado seria a obra.

A começar por esse episódio histórico, que abre o livro, estendendo-se ao longo de todo o texto, percebemos que a história do Surrealismo é pautada por um vasto elenco de artistas e obras. Parece também que essa aura teatral conferida por *Parade* – e que estaria na origem do movimento em muitos sentidos – subsiste em grande parte da

produção dita surrealista. Uma produção que visava, entre outras coisas, liberar o homem de criação das normas positivas da expressão, em nome de forças que ativassem nossa forma de energia mais impalpável – a psíquica.

Promover o “automatismo psíquico puro” – uma das posturas mais perseguidas pelo movimento, em sua recusa a qualquer mecanismo de controle criativo – implica admitir manifestações físicas não dialógicas, frutos de uma “mente que se volta para si”. O momento criativo, assim, responde ao universo mental mais do que se projeta no fato estético, oferecendo incongruências para o olhar e o pensamento positivistas. E, como sabemos, tudo que é incongruente acaba dramatizando o panorama – do mesmo modo que acontece com o desejo ou com os sonhos.

Pelo texto, o leitor constata que o Surrealismo foi, no fundo, um efeito colateral da crise da ciência moderna, que encontrou nos gestos inesperados uma via legítima de criatividade, após o trauma que foi a primeira grande ciranda bélica mundial, de 1914 a 1918.

De Duchamp a Buñuel, tanto as obras, individualmente, quanto as exposições surrealistas, debitárias do espírito anárquico e espetacular Dada, eram voluntárias narrativas dramatúrgicas. O artista surreal parece ter sido um tipo de encenador, um *metteur-en-scène*, plenamente consciente do caráter textual que incide no gesto supostamente inconsciente.

De início uma preocupação literária, a arte surrealista manteve, mesmo em seus domínios estritamente visuais, uma espécie de “sofisticação literária”, que jamais abandonaria. Isso poderia ser visto, por exemplo, em seu aspecto de inventariar uma história das coisas com as idéias, encenada pela pintura de Magritte, ou nas teses psicanalíticas insinuadas pela célebre xícara com pires e colher, envolta por uma pele felpuda, de Meret Oppenheim – obra-emblema da psicanálise. Ou seja, a missão extra-real, supra-real, incidiria de modo decisivo sobre o fetiche das coisas que nos cercam, emprestando-lhes nova dimensão.

É como se o mundo dos objetos visíveis nada ou pouco interessasse aos artistas, exceto se filtrado pela “mão invisível” – o

inconsciente ou o lado oculto da mente. Isso num registro histórico em que pouco ou nada mais poderia surpreender o imaginário público moderno, depois da Primeira Guerra e das estranhas relações internacionais que então se estabeleceram.

A estrutura – ou seria estratégia? – administrativa, tangenciando o burocrático, que em dado momento marcou o movimento, contando com a existência de um “escritório” central, além de publicações internacionais e outros recursos difusores, denuncia seu engajamento político. Era a politização de uma arte comprometida com a ênfase nos “domínios espirituais e emocionais” do homem.

Apesar de algumas controvérsias e detrações – inevitáveis – o grupo deixou suas marcas. Na sociedade contemporânea, imagens cotidianas não raro são descritas como pertencentes a uma certa imagética surrealista – é a expressão popular: “Aquilo era surreal!”. Além de suas prerrogativas terem sido de fato influentes nos rumos da arte propriamente moderna, sobretudo na transição, após a Segunda Guerra, de Paris para os Estados Unidos, enquanto novo pólo hegemônico para as artes. Refiro-me ao surgimento da Escola de Nova York, com as *performances* de Pollock *et al.*

Foi um grupo que se movimentou – com Breton sempre à frente, chegando a eleger para si uma incrível plêiade intelectual de confluências que reunia, entre outros nomes, Swift e Lewis Carrol, Lautréamont, Jarry e Rimbaud – permanentemente “no cultivo e na prática de comunicar o inconsciente, utilizando-se da escrita, da pintura, da escultura e de outros meios”.

Um grupo que, por outro lado, se manteve em tensão, seguida de afastamento, com as figuras de Bataille, Artaud e Cocteau – sem mencionar o próprio Magritte, imagem de capa do volume agora editado. Curioso, o Surrealismo... Em todo caso, no final fica a impressão de que o movimento talvez tenha sido mesmo uma navalhada nos olhos de alguém – uma de suas imagens-síntese. Isso e muito mais está dito no pequeno livro de Fiona Bradley.

A imagem da cidade

Luciane de Siqueira

LYNCH, Kevin. *A imagem da Cidade. São Paulo, Martins Fontes Ltda, 1997.*

Utilizando como ilustração três cidades norte-americanas, Boston, Jersey City e Los Angeles, a obra de Kevin Lynch intitulada *A imagem da cidade* intenciona abordar a questão urbana sob o "olhar" da forma visual. A cidade, segundo o autor, constitui-se de um conjunto de elementos que pode ser inserido na linguagem das artes visuais e, portanto, também na do *design*. Observada como signo, a cidade possui uma identidade em sua imagem, além dos fatores definidores, como a geografia, a história, a economia, etc.

Assim, na análise do autor, o efeito do imaginário despertado pelo aspecto visual da cidade é o principal objeto de estudo, partindo do pressuposto de que, no *design* atual, a forma deve ser usada para reforçar o significado. Classificando o conteúdo das imagens que remetem às formas físicas, o autor considera cinco elementos: 1) as vias: podem ser ruas, alamedas, canais, etc. Por definição, seriam os lugares de circulação onde o observador transita habitual ou ocasionalmente; 2) os limites: não são entendidos como vias pelo observador. Definem-se como fronteiras de dois elementos lineares cuja continuidade é quebrada, como, por exemplo, as margens de um rio, os lagos ou o mar; 3) os bairros: são reconhecíveis por apresentar características comuns que os identificam. O observador os "penetra" mentalmente; 4) os pontos nodais: poderiam ser chamados de núcleos por se tratar de focos de concentrações ou de conexões. Nesses pontos o observador pode circular. São os cruzamentos de vias, por exemplo; 5) os marcos: são referências externas que uma cidade possui, podendo ser uma montanha, um monumento, por exemplo. Acrescenta-se a observação de que esses elementos citados não existem isoladamente, ou seja,

os bairros são estruturados com pontos nodais, definidos por limites, atravessados por vias e possuidores de marcos.

Kevin Lynch enfatiza nessa obra, além de considerações a respeito, por exemplo, da função social urbana, os efeitos psicológicos suscitados pela imagem da cidade num determinado local, que pode trazer, entre outras, sensação de prazer, de segurança, de estranheza ou de medo. Seguindo esse raciocínio, constata-se a existência de elementos que colaboram para essas percepções, como a largura ou a fachada dos prédios existentes. Num de seus exemplos, o autor citou a Rua Cambridge, em Boston que, por ser espaçosa, é naturalmente associada às ruas principais.

A questão da percepção na formação da imagem é também abordada pelo autor. Numa compreensão kantiana, Kevin Lynch comenta que aquilo que o observador vê se baseia na forma externa, porém, a maneira como interpreta afeta aquilo que vê. Releva também as diferenciações psicológicas e socioculturais dos observadores quando considera que grupos diferentes podem ter imagens diferentes da mesma realidade exterior.

De maneira geral, os ambientes podem inibir ou estimular certas atividades. Assim, uma paisagem com conotação mágica ou mística não induziria o desejo de realizar ali atividades práticas. Ao propor a reflexão sobre a imagem enquanto significantes e significados do espaço urbano, o autor traz, em síntese, uma visão com conteúdo expressivo no campo da comunicação visual, finalizando sua análise com conclusão em três subitens que chamou de apêndices A, B, e C.

No primeiro encontramos um trecho que bem expressa sua linha de pensamento: "Se é desejável que um ambiente evoque imagens ricas e vividas, também é desejável que elas sejam comunicáveis e adaptáveis às necessidades práticas em permanente mutação, e que possam desenvolver-se novos agrupamentos, novos significados, uma nova poesia. O objetivo poderia ser o de um ambiente que suscite imagens e, ao mesmo tempo, seja aberto." (p.160)

No segundo subitem, o autor propõe pesquisas com o objetivo de desenvolver um método para evocar a imagem pública

de uma cidade qualquer e para testar a hipótese da imaginabilidade na cidade norte-americana. Entrevistar certo número de pessoas pareceu ser o método mais eficaz. Nessas entrevistas sublinhavam-se sobretudo a própria imagem no ambiente e um exame sistemático da imagem ambiental realizado em campo por observadores experimentados.

No subitem C, o autor cita dois exemplos de análise visual de elementos urbanos que pode ser realizada em campo e associada às entrevistas. Trata-se de duas localidades adjacentes em Boston: o bairro de Beacon Hill e o cruzamento da Praça Scollay.

O bairro de Beacon Hill é uma área conservada do século 19; residencial, de elite, localizada próximo ao Centro da cidade. Dos entrevistados, a maioria relacionou a imagem de Beacon Hill com a colina e as ruas estreitas e em ladeiras, e o prédio da Assembléia Legislativa como importante marco do bairro.

Na Praça Scollay, o tráfego é a imagem predominante. Dos dois lados da praça, há uma seqüência contínua de bares, restaurantes de preços populares, etc. e letreiros; determinados detalhes de fachada são associados aos tipos de pessoas que, nesse local, circulam em meio à multidão de um centro urbano.

Concluindo, o livro de Kevin Lynch é um estudo da semiótica da cidade. Apesar de publicado originalmente em 1960, parece trazer questões urbanas bem contemporâneas e uma abordagem inédita quando propõe a análise da cidade como visualidade e faz constar a forma em seus elementos identificadores. Afirma que essas identidades visuais precisam relacionar-se com a importância funcional dada a esses espaços e que uma imagem ambiental pode ser decomposta em três elementos: identidade, estrutura e significado.

Nosso século 21

Notas sobre arte, técnica e poderes

Laura Bedran

CAIAFA, Janice. Conexões 4. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000, 92 p.

Arte, está faltando arte! Arte e seu poder de transformação.

Numa análise dos novos tempos, a autora aponta para uma discussão crítica junto ao leitor a respeito de como o século 20 foi capaz de produzir, num ritmo acelerado, inovações técnicas que imprimem às relações sociais e toda a produção humana mudanças nos padrões perceptivos da experiência. De como, por vezes, toda a beleza e deslumbramento das novas técnicas com suas imensas possibilidades caem num vazio em que "o nosso tempo parece mais obstar que viabilizar". Isso porque as transformações promovidas no decorrer do século são também figuras de mutação do capitalismo: enquanto elege, de um lado, ele exclui do outro. Há no planeta neste fim de século, uma enorme população de excluídos impedidos de participar da festa, dos "atrativos do século". Há um processo de violência no mundo por vezes mascarado pelo termo "globalização".

A autora convida o leitor a imaginar um novo percurso em que se possa realmente comemorar esta passagem de século como um salto e não apenas a simples ultrapassagem de uma linha qualquer: não renunciando a crítica aos ditames de nosso tempo e à experimentação da arte como capacidade criadora, pode configurar possível investida para uma singular força transformadora. Janice aposta na arte como vínculo para a transformação social e política.

A partir da lembrança do filme *Meu século XX*, de Ildikó Enyedi (Hungria, 1988), inicia-se a discussão sobre as várias questões abordadas. A história das gêmeas vendedoras de fósforos, separadas ainda

crianças em um inverno gelado e que voltam a se encontrar rápida e estranhamente, já crescidas, na virada do ano de 1900, serve à autora, como ela mesma diz, enquanto uma espécie de pós-vida do filme, fazendo ressoarem as questões apresentadas no texto. A lembrança de imagens e elementos do filme, como a estrela cadente ou os fósforos riscados pelas personagens para aquecerem-se – além de reescrever a famosa história de Hans Christian Andersen –, é capaz de acionar uma série de processos em um só gesto. O "gesto brusco" que, como diz Walter Benjamin, é alusivo à Modernidade, com suas inovações técnicas e transformações que acontecem na dimensão da experiência e da percepção. A partir disso a autora contextualiza as questões do tempo, da vivência, da densidade, da experiência do "choque", já abordadas por Benjamin, e as afirma questões "mais do que nunca vividas". A abreviação do tempo promovida nos dias atuais tende a esvaziar a densidade da experiência. A experimentação da arte compõe-se de um contratempo capaz de ressonâncias. Essas ressonâncias é que podem vir a gerar outras artes como o tema desenvolvido no capítulo Criar, fazer criar. A própria narrativa desenvolvida pela autora provém dos suplementos que o filme lhe suscitou.

Mas há, na atualidade, um imediatismo ditado pelo mercado que é capaz de esvaziar todo esse processo de criação na arte e no pensamento. A "nossa época", como diz, "é marcada por uma valorização da disponibilidade". O capitalismo alimenta-se da provocação das grandes disponibilidades e investe cada vez mais no âmbito universal. E, assim, Janice questiona a interatividade tão proposta e difundida como a grande virtude dos novos processos promovidos pela informática. Serão esses jogos de sedução interativos capazes de produzir a real multiplicidade? "Complete você a história" eles nos propõem; mas estaremos sendo passivos e não interagindo com Dostoiévsky se não o retrucamos? As grandes obras são necessariamente incompletas, porque elas não se esgotam no momento de sua aparição. A obra tem o poder de interagir com o fruidor – e sem

que ele lhe acrescente um final – no tempo da experiência que gera ressonâncias por ela provocadas. A arte é um agenciamento de enunciações capaz de ligar-se a diversos outros processos. A experiência criadora lida com subjetividades que possibilitam penetrar os canais de revolução e ressoar em outras lutas. Assim é possível estabelecer o vínculo social e político com a arte.

Uma obra se faz fugindo às posições dominantes. O mercado dita os perfis, os públicos alvo. Mas a arte procura aliados além desses perfis. Ao citar Deleuze, "escrevemos para os animais", é que se dimensiona esse animal humano e estranho que está além da identidade. Dessa maneira, o público será sempre um potencial a ser provocado em seus devires, produzindo mutações.

Janice Caiafa aposta na passagem para o novo século como, verdadeiramente, um salto. Suas notas sobre arte, técnica e poderes estão entrelaçadas, neste fim de século, como questões problematizadas que serão capazes de transformar a partir de recusas aos ditames do tempo presente.

Estampas Eucalol: imagem, cultura e nostalgia

Regina Lucia Schiefler da
Cunha Tessis

Gorberg, Samuel. Estampas Eucalol: imagem,
cultura e nostalgia. Rio de Janeiro, S. Gorberg,
2000, 274 p.

Sabemos que a publicidade relaciona-se, primeiramente, com a explosão demográfica ocorrida sobretudo nos dois últimos séculos da história humana. E foi o impacto da Revolução Industrial, com suas conseqüências técnico-econômicas, que inflamou esse crescimento e possibilitou sua aceleração.

Quando essas imensas levas de populações excedentes e heterogêneas migraram para as cidades, tornaram-se necessários novos mecanismos de comunicação que pudessem atender aos interesses dessa massa humana concentrada e fragmentária. Da mesma forma, o crescimento industrial necessitou da criação de um processo eficiente de derramamento de seus produtos industriais no mercado. Assim, serva da produção econômica, a publicidade participa ativamente desse processo, e o faz projetando para as massas uma maneira de viver: invoca uma imagem de vida perfeita e desejável, construída por meio dos produtos de consumo associados às aspirações humanas de liberdade e prazer. Cria-se, assim, um círculo vicioso, em que a liberdade e os desejos acabam por tornar-se, eles mesmos, artigos de consumo altamente desejáveis e, ao mesmo tempo, inalcançáveis. E é dessa forma que a sociedade doa e recebe constantemente o mesmo material estético.

Nessa perspectiva, a publicidade, em suas imagens, reproduz com exatidão o que é peculiar à sociedade a que serve. Resumindo, diria que ela reproduz o pensamento ocidental do século 20. Cria novos mitos e materializa

as aspirações dos homens das sociedades capitalistas, na intenção de servir às exigências das estratégias de consumo dos produtos industriais. E, executando com maestria esse compromisso, cumpre, *tout court*, sua função social, para depois, descontextualizada, vir a se transformar no testemunho dessas relações.

Uma bela amostra dessa intrépida especulação encontra-se no livro *Estampas Eucalol*, recentemente publicado no Rio de Janeiro. Nele é relatado todo o trajeto publicitário da indústria de essências Perfumaria Myrta, desde sua inauguração, em 1924, pelo imigrante judeu alemão Paulo Stern, até sua falência, em 1981.

Preocupado com a animosidade que existia na época (1917) contra os alemães, Paulo Stern registra sua – então ainda pequena – empresa como Correa da Silva & CIA, sobrenome de sua companheira na época. Só quando seu irmão, em 1919, ingressa na sociedade, ela passa a se chamar Paulo Stern & CIA.

É importante precisar que a década de 1920 trouxe ao país maior prosperidade econômica, acompanhada por significativo aumento da população das grandes cidades brasileiras. Embalados pelo surto de crescimento, os irmãos Stern planejaram a construção de uma fábrica – ampliando assim seus negócios – para a manufatura de produtos de *toilette*: sabonete, talco, pasta de dente, sabão de barba, pó-de-arroz e petróleo (usado para assentar os cabelos). Inaugurada em 1924, a empresa adotou o nome fantasia de Perfumaria Myrta e começou, a partir de então, a trabalhar com uma linha de produtos baseados no eucalipto, que passou a se denominar Eucalol.

Seu principal e mais famoso produto foi, sem dúvida, o sabonete Eucalol. Muito se especula sobre o ano em que se teriam iniciado as vendas desse produto. Todavia, um anúncio no *Correio Universal*, de 1933, informa a data provável do início de sua comercialização: 1926.

Numa leitura investigativa, podemos perceber a grande visão desses homens de negócios, que souberam valorizar, desde o início, os veículos de informação disponíveis à época, para anunciar e vender seus

produtos. Essa percepção talvez tenha sido conduzida pela necessidade de aceitação, por parte do mercado, do produto, o sabonete verde, inicialmente rejeitado pelos consumidores, acostumados, nesse período, às cores branca ou rosa dos concorrentes.

Quando, em 1927, a afamada perfumaria varejista Casa Bazin, situada em endereço nobre no Centro da cidade do Rio de Janeiro, decorou suas vitrines com as embalagens do sabonete Eucalol, a indústria Myrta divulgou sua foto em anúncio na revista *Fon-Fon*, começando, assim, com golpe de mestre a longa série de anúncios que marcaram presença no mercado publicitário brasileiro.

Nas embalagens, nos anúncios e até nas mais simples comunicações, verifica-se a preocupação com o apuro da imagem. Estratégias, como concursos de estrofes, com prêmios em dinheiro, foram utilizadas na divulgação do sabonete Eucalol. Artistas e escritores eram contratados para os mais variados artigos publicitários: versos, estórias em quadrinhos, decalques. Apesar da pouca referência encontrada, percebemos que a veiculação dos produtos era sempre executada por profissionais da área – temos alguma referência de que a agência de publicidade Standard era a responsável por esses trabalhos.

A grande estratégia de vendas, entretanto, foi, indubitavelmente, o lançamento das Estampas Eucalol, confeccionadas em papel cartão, no tamanho 6 x 9cm, apresentando, na frente, desenhos com temas variados e, no verso, texto explicativo. O sucesso foi estrondoso, impulsionando as vendas e o crescimento vertiginoso da Myrta.

A empresa não deixou registro de quando foi iniciada a distribuição das estampas, mas estima-se que começou por volta de 1930, vindo a terminar em 1960. Durante 30 anos, portanto, tornaram-se as estampas mais famosas da América Latina, encontrando-se colecionadores em diversos países deste continente, neles incluído o autor do livro aqui resenhado.

Entre seus motivos encontramos temas nacionais, esportes, animais, modas, celebridades, mitologias, histórias infantis,

por exemplo. São mais de 50 temas, centenas de séries, contando a história de uma época, no Brasil e no mundo.

No tema Bandeiras da Europa, as primeiras emissões, anteriores à Segunda Guerra Mundial, foram lançadas adequadamente, constando da coleção as bandeiras de todos os países europeus. Quando a quarta emissão estava sendo impressa, o Brasil entrou na guerra; a diretoria da Myrta ordenou, então, que as bandeiras da Itália, da Alemanha e do Japão fossem incineradas. Os colecionadores, percebendo a falta dessas bandeiras no mercado, procuravam a empresa que entregava a quem requisitasse um cartão para ser colocado no álbum, do qual constava o seguinte texto: "Declaração: Em virtude da IIª Guerra Mundial, a Bandeira Italiana, série 12, nº 3, da emissão de 1939, não foi impressa". Devidamente assinado e carimbado, e, naturalmente com as versões referentes às bandeiras alemã e japonesa.

Em ocasião anterior, as estampas já haviam denunciado outro acontecimento que estava tomando lugar na política brasileira. Na promulgação da Constituição do Estado Novo, em 1937, estabelecia-se que a bandeira, o hino, o escudo e as armas seriam de uso obrigatório no país e que não haveria outras bandeiras, escudos e armas. As 21 bandeiras dos estados brasileiros foram queimadas. Já haviam sido impressas as séries do tema Bandeiras dos Estados, em anos anteriores. Uma nova série foi então criada, Bandeira Única, na qual os mapas dos estados vinham acompanhados da bandeira brasileira e uma tarja onde se registrava: "Bandeira Única". Livretos reproduzindo essas 24 estampas foram distribuídos nas escolas, como oferta do sabonete Eucalol.

Uma das mais instigantes características dessas estampas é que são, em sua quase totalidade, de autoria de artistas anônimos – apenas uma série foi exclusivamente encomendada ao artista Percy Lau, que a executou com maestria, tendo como tema o título *Viajando pelo Brasil*.

Há fortes indícios de que a idéia da confecção das estampas tenha sido baseada nas já existentes Estampas Liebig, que circularam na Europa desde o século 19,

sendo ainda hoje mundialmente famosas. O formato e o número de séries por tema de ambas as coleções são idênticos, e, em muitos temas, os desenhos são visivelmente copiados das Estampas Liebig.

De qualquer forma, o que impressiona na análise dessa trajetória é a estratégia de *marketing* utilizada pela Perfumaria Myrta na propaganda de seus produtos numa época em que havia pouca investigação nessa área profissional. O apuro com a imagem e as estratégias publicitárias estavam sempre além de seu tempo. O *layout* dos anúncios era limpo, claro e direto, e, apesar de os proprietários da empresa serem imigrantes europeus, continha forte apelo nacionalista.

Ao surgirem, as Estampas Eucalol alcançaram sucesso imediato. E, 74 anos depois, elas nos falam alto e claro sobre uma época, sobre uma maneira de viver e ver o mundo. São artísticas em suas formas, mas, principalmente, na materialização das aspirações e sensibilidades coletivas.

De qualquer maneira, nenhuma especulação é capaz de traduzir o real sentido da vida daqueles que viveram seu tempo! Para os "eucalonianos", o encanto é nostalgia, é lembrança de vidas vividas, de momentos anônimos, de esperanças e expectativas que quem não viveu jamais compreenderá verdadeiramente.

O humanismo lírico de Guignard

Adriano Melhem de Mello

Morais, Frederico. Catálogo da exposição O Humanismo Lírico de Guignard, Rio de Janeiro, 2000.

O texto do catálogo da exposição O Humanismo Lírico de Guignard, inaugurada em 5 de abril de 2000 no Museu Nacional de Belas Artes, escrito por Frederico Moraes, centra-se em dados biográficos, deixando um pouco de lado a pintura mesma. Frederico apresenta uma carta datada de 1952, de autoria de Guignard, endereçada a um então aspirante a pintor de sobrenome Maués, que mais tarde se muda do Amapá para o Rio e inicia sua carreira de pintor acadêmico. F.M. transcreve na íntegra o documento que divulga. Enumera algumas frases e passagens e depois comenta o que enumerou. Comenta desde o "Muito prezado senhor e amigo" (1), no início, até a assinatura "Alberto Guignard" (15), no fim, passando por um "Na paisagem, tudo o que está perto será mais escuro e a profundidade mais clara" (7), no meio da correspondência. Essa carta ao mencionado Maués, nas palavras de Guignard, é uma "receita", ou seja, é uma espécie de ensino de desenho por correspondência da época. Além do que está contido nela, F.M. apresenta informações extraídas de "novos documentos, originais" que confirmam sua afirmação sobre Guignard: "perfeita simetria entre obra e vida". Esses documentos nos esclarecem detalhes, tais como o tempo exato da duração de sua formação na Europa e todas as exposições realizadas fora do país.

Esta mesma expressão, "simetria entre obra e vida", foi usada por outro autor sobre o nosso pintor, também em texto de catálogo de exposição, dessa vez em São Paulo, no Museu Lasar Segal, em 1992. O texto, intitulado A Maldade de Guignard, é de Rodrigo Naves, e a frase completa que

contém a expressão é: "Dados biográficos em geral são maus guias para a compreensão do significado de obras de arte, no caso de Guignard contudo, existe tal simetria entre obra e vida que podemos ao menos retirar daí uma paráfrase reveladora". Trata-se aqui, naturalmente, de uma coincidência entre os dois autores. Se essa coincidência se deu realmente devido a essa suposta simetria ou se devido ao fato de a biografia de Guignard ser tentadora de se comentar, não sei ao certo. A vida do pintor em questão foi trágica: o pai suicidou-se, e a mãe casou-se em segundas núpcias com um nobre alemão decadente que maltratava Guignard, ainda jovem. O próprio artista, posteriormente, foi abandonado em plena lua-de-mel pela mulher que, sete anos depois, morreu de tuberculose, tendo sido enterrada como indigente. Além de todos esses fatos, nosso artista apresentava um problema grave de lábio leporino. Esses detalhes estão no texto do catálogo de F.M., compondo uma biografia trágica, tragicidade, aliás, tratada com igual ênfase em A Maldade de Guignard. Mas seria injusto acusar Rodrigo, como fiz acima com Frederico, de se deter demasiadamente na vida pessoal do artista em detrimento do contato direto com a obra. Se Rodrigo tivesse realmente deixado de lado a pintura em si em suas análises, nunca teria escrito Brasil no Ar, texto sobre o pintor que compõe o livro de ensaios, *A forma difícil*, de 1996, em que o contato direto com a obra é evidente.

Da parte de F.M., ainda que ele deixe de lado a pintura mesma, não chega a fazê-lo completamente e comenta a importância do decorativismo e do desenho na pintura de Guignard.

Frederico divide a decoração em "três vertentes". A primeira, no sentido literal, ligada à pintura de móveis, tetos e objetos, que o pintor praticou. A segunda, "constituída por cartões natalinos ou de aniversário, avisos, bilhetes, convites e dedicatórias para seus alunos e cadernos com 'pensamentos', aforismos e desenhos com que presenteou algumas amigas". E a terceira "compreende aquilo que, de decorativo, encontra-se na pintura de cavalete". Talvez seja esse aspecto

decorativo da pintura de cavalete que F.M. chame de *pattern*, o qual estaria presente tanto na pintura de Guignard como na pintura "da chamada 'geração 80'". A afinidade com a "geração 80" contribui, segundo F.M., para envolver até "os novos críticos" em uma "unanimidade" em torno da pintura de Guignard. F.M. chama esses críticos de "dogmáticos" e talvez o faça pelo fato de eles só admitirem o valor da pintura "à luz de novas interpretações teóricas". Deixa implícito, contudo, que é essa afinidade com a pintura mais recente que faria do pintor uma unanimidade até em meio aos críticos contemporâneos. Não me atreveria aqui a adivinhar a quais críticos se refere Frederico e nem a dizer se tem razão quanto a seu dogmatismo. Mas ele me parece correto se com isso quis dizer que o critério usado para julgar uma obra de Guignard não deve ser o quanto ela se aproxime da pintura de um Luiz Zerbini ou de uma Beatriz Milhazes, ambos citados no texto.

Quanto ao desenho, F.M. sugere que a fixação de Guignard por seu ensino repercutiu até no construtivismo dos alunos formados na escola de Guignard em Belo Horizonte, estando entre eles Amílcar de Castro. Nas palavras do próprio Frederico, "Talvez resida aí, nesse desenho limpo e econômico, uma explicação para o fato de tantos alunos mineiros de Guignard desenvolverem seu trabalho dentro da vertente construtiva". Se F.M. não exagerou em sua relação de causa e efeito entre o ensino do desenho de Guignard e o construtivismo de seus alunos, podemos supor que a "prática continuada do desenho" que pregava o professor-pintor renderam frutos em Minas. No entanto, esse lado de Guignard, exigente quanto ao ensino do desenho, não deixa de provocar a seguinte questão: não será a orientação no sentido de uma "prática continuada do desenho", por si só, suficiente para caracterizar uma forma rígida de ensino? posto que Frederico, logo na primeira página do texto comenta "Muitos foram seduzidos pelas qualidades do professor, ao qual sem adotar qualquer método rígido de ensino, a não ser a prática continuada do desenho, formou várias gerações de artistas brasileiros, tanto no Rio de Janeiro quanto

em Belo Horizonte". Talvez, no intuito de negar um academicismo em Guignard, F.M. tenha ligado o desenho do pintor ao construtivismo. Contudo, a presença do desenho nessas pinturas pode não indicar academicismo, mas, antes, primitivismo. E não falo aqui primitivismo em um sentido de alguma forma depreciativo, ao contrário. A retomada de uma objetividade primitiva frente ao naturalismo está, como já é sabido, entre os aspectos da arte moderna do início do século 20.

Parece-me também que Frederico, ao atribuir o desenho ao construtivismo dos "alunos mineiros", nega que Guignard tenha sido um professor tradicional e acadêmico. Mas faz isso talvez porque confunda um pouco o artista e o professor. Embora Guignard tenha sido perseguido pelos professores reacionários da academia enquanto estava no Rio, e de sua escola em Belo Horizonte ter inaugurado, sem sombra de dúvida, um ensino mais liberal do que o da Academia de Belas Artes, sua pintura, a meu ver, está à frente do que lecionou. Seu mérito transcende uma pretensa participação, no âmbito da forma, nos trabalhos já maduros de Amilcar. Se Guignard foi um professor moderno, não sei, mas, que foi um artista moderno, suas pinturas me fazem crer que sim. O que atraiu Iberê e Amilcar pode ter sido menos o professor e mais o artista.

A cultura do papel

Paula Wienskowski

Doctors, Marcio (org.). A Cultura do Papel. Rio de Janeiro: Fundação Eva Klabin Rapaport / Casa da Palavra, 1999, 192 p. il.

A cultura do papel reúne o pensamento de intelectuais de diferentes áreas do conhecimento acerca das intervenções que o papel tem exercido sobre as culturas oriental e ocidental – desde seu

aparecimento na China, por volta do ano 100, até os dias atuais – enquanto suporte materializador e perpetuador do saber, pensar e sentir humanos.

O primeiro ensaio, de Hélio Jaguaribe – atual presidente da Fundação Eva Klabin Rapaport –, "O significado do papel para a cultura", focaliza as questões referentes à difusão e ao desenvolvimento da cultura. A escrita como agente consolidador de uma civilização exige a evolução dos suportes. A invenção do papel aliada à da impressão por tipos móveis propicia o surgimento da imprensa, e a crescente demanda na produção de papel resultou na preocupação com o impacto sobre o meio ambiente. Por outro lado, os meios de comunicação eletrônicos, que dispensam o emprego do papel, são sérias ameaças ao hábito da leitura. O autor desenvolve uma discussão crítica acerca dos problemas da cultura contemporânea, confrontando as culturas do papel e da imagem eletrônica, pontuando formas de se observar a dinâmica do pensamento humano. E somos levados a refletir sobre a possibilidade de caminhar para uma equação de equilíbrio, a partir "de uma exigência de sustentabilidade ecológica e ética" que influenciará os padrões de comportamento humano e que resultará na reformulação das culturas do papel e da imagem eletrônica.

O ensaio de autoria do bibliófilo José Mindlin, "A evolução do livro do século XV ao século XX", ilustrado com imagens de alguns exemplares de sua coleção particular, trata fundamentalmente da evolução do livro impresso pós-Guttenberg. Segundo o autor, o livro constrói na trajetória de sua existência uma permanência material que se contrapõe à efemeridade das imagens eletrônicas. A possibilidade de reflexão e releitura simboliza características que garantem ao livro o convívio com outras tecnologias em desenvolvimento – como já demonstra sua relação com a internet e os livros eletrônicos. Começando pelo cenário europeu do século 15 do Livro de Horas, ainda manuscrito, passando pelos incunábulo – livros impressos entre 1455 e 1500 – até os livros do século 20, a narrativa pesponta a evolução das formas e das técnicas de impressão, ressaltando a

importância do papel e das artes gráficas no registro da existência humana – seja como livros, jornais e impressos, documentos pessoais ou oficiais, seja como suporte para a expressão livre do artista que escreve ou ilustra a publicação.

"Da sacralidade do pergaminho à essência inteligível do papel", de Ana Virgínia Pinheiro – bibliotecária e pesquisadora da Biblioteca Nacional –, é estudo que, indo além das abordagens meramente cronológicas, discorre sobre o tangível desses dois suportes – as características físicas da matéria-prima, suas texturas, o formato do rolo que evolui para o códice, a disposição de suas páginas. Ao longo do ensaio somos conduzidos à visualização do manuseio desses materiais. Sua materialidade é tão presente, que podemos imaginar o som no instante em que a pena de ave entintada com a substância viscosa de bôlis de boi arranha a superfície do pergaminho no processo da escrita ou quando o suporte é raspado para reutilização. Podemos sentir a textura do cânhamo e do algodão de que eram feitos os primeiros papéis. A autora prossegue expondo como eram determinadas a escolha e a manipulação dos diversos tipos de suporte de acordo com o tipo de informação a ser perpetuada, de como a adoção do papel combinado à tipografia revolucionou o fabrico desse material, dando origem à marca d'água e suas simbologias. O texto encerra-se com o confronto das importâncias atribuídas a um e outro em seus respectivos contextos culturais: o registro da sacralidade e a difusão da ciência.

Segue-se o texto "Papel, língua gráfica e impressão na China", de Ricardo Joppert – doutor em Estudos do Extremo Oriente –, que nos leva a conhecer a importância do papel no desenvolvimento da escrita chinesa. Esclarece o autor, por meio dos estudos do pesquisador Vandermeersch, que o sistema de grafia chinesa foi "fabricado" por escribas para atender às necessidades de uma ciência divinatória – em cujo alicerce alicerce está *O livro das mutações (I-Ching)*. Nas mãos dos sábios calígrafos manifesta-se o Shencai da obra de arte escrita – *Shen*, o espírito absoluto, e *Cai*, a qualidade de resplendor – que, na

materialidade do branco do papel, ganha vida e transforma-se no "momento caligráfico". A procura dos meios para realizar a permanência desse "momento" foi propulsora da busca de diversos papéis e meios de impressão. Assim como o emprego da "língua gráfica", saindo de seu uso ritual para o privado, foi fundamental para a formação da literatura chinesa, "veículo da sabedoria e do pensamento".

Fechando o livro, o ensaio da artista plástica Fayga Ostrower, "Arte sobre papel: da gravura chinesa às imagens do computador", conduz nosso olhar para o papel-matéria / papel-suporte concretizador do fazer artístico. A partir da análise das ilustrações, a narrativa nos leva à compreensão da relação afetiva entre o artista e o suporte, agentes transformadores, absorvedores e preservadores das formas e da sensualidade da matéria. É essencial a observação do fazer técnico e do fazer artístico: o extravasar do temperamento pela experimentação das possibilidades formais e plásticas dos meios e dos materiais – nas diversas técnicas, diversas linguagens que se expressam mediadas pela infinidade dos recursos disponíveis. Somos levados a confrontar as criações artísticas com imagens geradas por programas de computador, com sua inexpressividade racional matemática, pensar o que é "arte de computador". Não se trata aqui de formar juízos de valor, mas de responder a questões profundamente mais humanas: "a percepção de nós mesmos e dos outros, e o nosso saber da vida e da morte".

A cultura do papel traz de volta à presença do homem esse material cuja existência já ignoramos devido a sua incorporação nos infinitos objetos e fazeres a nossa volta. Vem acrescentar às bibliografias sobre arte questões que procuram fazer-nos olhar e perceber sua importância para a civilização como um todo, bem como em que medida ele é formador de nosso modo de viver, pensar e de nos expressar.