



# Chega de futuro?

## Arte e tecnologia diante da questão expressiva<sup>1</sup>

Paulo Sergio Duarte

Para Maria Yedda Linhares, mestra e amiga.

*A natureza ambígua do progresso é examinada mostrando como o mundo contemporâneo, sob a égide da ciência e da técnica, contempla de modo unilateral o próprio progresso apagando sua ambigüidade intrínseca. A cultura digital reforça a postura que vê no progresso apenas seus aspectos positivos. A arte, essa "cultura sem progresso" (Argan), traz na sua vertente expressiva a própria crítica dessa ideologia contemporânea. Obras expressionistas de humanistas radicais como Iberê Camargo, Oswaldo Goeldi e Lasar Segall materializam essa posição crítica diante do progresso.*

Arte, Cultura digital, Expressionismo, Iberê Camargo, Oswaldo Goeldi, Lasar Segall.

Isso eu já toquei amanhã.  
Júlio Cortazar, *O perseguidor*

### A natureza ambígua do progresso

Hoje, uma das mais conhecidas interpretações de uma obra de arte moderna é aquela de Walter Benjamin do quadro de Paul Klee intitulado *Angelus Novus*. Mesmo para aqueles que, conhecendo o quadro de Klee, consideram o seu exercício hermenêutico exagerado em relação à imagem retratada na pintura, a passagem de Benjamin, pelas qualidades que ultrapassam a pura visibilidade da obra a que se refere, pode permanecer atual nesse início de milênio:

*"(...) Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até*

*o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso."*<sup>2</sup>

Essa visão do "anjo da história", mais do que cética, pessimista mesmo, quanto ao progresso, é tecida, durante a ofensiva nazista, em 1940, em Paris, por um judeu marxista heterodoxo, no momento em que as tropas alemãs começam a invasão, pouco tempo antes de sua morte, registrada como suicídio, na fronteira entre a França e a Espanha. Hoje, durante o triunfo da globalização e das comemorações do progresso científico com tantos exemplos, entre os quais o mais recente é a decodificação do genoma humano, é fácil esquecer a "catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína."<sup>3</sup> Mas ela existe, bastante visível, se pensarmos nas parcelas da população brasileira e em nações inteiras que estão excluídas, dentro de um horizonte de prognósticos plausíveis, de participar dos frutos desse progresso.

No entanto, sob os efeitos avassaladores das conquistas tecnológicas, somos possuídos pela idéia unilateral do progresso e perdemos de vista sua natureza ambígua. Aceitamos trabalhar no gueto dos eleitos. Essa idéia, como os ciclopes de um só olho, capazes de



ver estreito numa só direção, se manifesta pela multiplicação de slogans publicitários nos quais o futuro se faz presente. Isso nos provoca e é quase como se tivéssemos que dizer "chega de futuro" – à maneira dos reacionários de antigamente – para, de fato, tomarmos posse desse presente conturbado e cheio de

contrastes. A tecnologia – manifestação paradigmática desse progresso – é uma das formas materiais da técnica. É claro, a técnica não é redutível à tecnologia, mas esta é uma das formas mediante as quais ela se torna visível. E, hoje, com uma visibilidade ofuscante. Como insetos atraídos pela fonte luminosa,

corre-se o risco de queimar as asas, e não se poderá mais voar em direção às sombras agradáveis longe do calor intenso daquilo que ofusca.

Não devemos subestimar os efeitos da técnica. À força de pensarmos a técnica à maneira moderna – como um meio prático para atingir determinados fins – esquecemos de suas conseqüências. Heidegger já nos ensinou, a partir dos gregos, sobre seu vigor específico, longe de “neutro”, sobre a participação ativa da técnica na estrutura.<sup>4</sup> Afirmação trivial para um artista, que sabe muito bem o quanto a técnica é parceira na elaboração de sua linguagem. Quando se escolhe a aquarela, não se espera o mesmo comportamento das cores e da textura, do que quando se escolhe o óleo; quando se escolhe a litogravura, sabe-se muito bem da diferença constitutiva no resultado final em relação à xilogravura. E o mesmo pode-se dizer em relação a meios mais modernos, desde as diferenças entre filmes preto e branco e colorido, sensibilidade do filme, distância focal e profundidade de campo de objetivas, materiais de instalações, placas de vídeo, resolução de *pixels* e diferentes *softwares* de tratamento de imagens fixas e em movimento.

Entretanto desde o século XIX, engenheiros e economistas (e mesmo historiadores e cientistas sociais) pensaram a técnica como algo neutro; a mesma máquina e até o mesmo complexo industrial, por exemplo, poderiam estar disponíveis para fins de exploração da força de trabalho no capitalismo ou para realizar a utopia socialista. Esqueceram-se de uma característica: a técnica, produto humano, traz em si as relações sociais que a engendraram. Heidegger sugere também que a partir de um determinado momento, os homens mudam por meio da técnica sua relação qualitativa com a natureza. A grande represa que detém o rio, com suas turbinas e sua imensa parede, não se relaciona, da mesma forma que a modesta roda d'água do passado, com o curso líquido. E assim, de modo insidioso, sem percebermos, a técnica nos incorpora, e, incorporados, “está tudo dominado”, como diz o refrão dos bailes *funk*, nos subúrbios do Rio de Janeiro. Entretanto,

Heidegger, no mesmo texto, abre a porta e relembra os versos de Hölderlin, que nos despertam para a natureza ambígua da técnica: “*Ora, onde mora o perigo / é lá que também cresce / o que salva.*”<sup>5</sup>

Por isso devemos escutar com cuidado, não apenas os prognósticos para o futuro, mas sobretudo examinar o presente – esse campo atual onde podemos agir ou onde, pelo menos, existimos. Consciente de que uma parcela ponderável da humanidade encontra-se virtualmente excluída ou “desconectada”, no atual momento histórico, dos aspectos positivos do progresso e da globalização, vou examinar, primeiro, algumas tendências que vão ampliar não apenas os instrumentos disponíveis para o artista como redefinir a posição do produtor e receptor da arte. Depois, vou expor a permanência de formas de expressão, que trazem a crítica, na sua própria linguagem, do progresso na arte.

### **A expansão técnica dos recursos para a arte e os novos paradigmas**

Chamei a atenção dos recursos potenciais disponíveis, para a criação artística, na interatividade contida nos jogos eletrônicos – e, também, para a sua natureza ambígua:

*“Se olharmos do ponto de vista de sua organização espacial, quase todas essas ‘novas’ imagens são tributárias de uma visão ilusionista pré-moderna. De um lado, a ferramenta contemporânea, tecnologicamente avançada, estaria a serviço de arquétipos arcaicos herdados da representação em perspectiva da Renascença. Arquétipos dos quais a arte, no Ocidente, se viu libe-rada pelo menos desde o Cubismo. De outro, pode-mos observar uma transformação completa do su-jeito da fruição, assentado, na sua forma clássica, na contemplação. Os novos meios assinalam, mais do que nunca, nos seus mecanismos interativos, para uma percepção descentrada, subordinada muito mais ao automatismo dos reflexos condicionados e nos processos de aquisição da complexidade crescente desses reflexos, como nos jogos de computador, do que na fruição contemplativa dos objetos. Mesmo nos*

*trabalhos em que está des-cartada a interação, como na cultura dos videocliques, os truques da geração de imagens virtuais vêm, quase sempre, acompanhados de uma velocidade de edição que solicita um novo tempo à percepção. Um tempo radicalmente oposto àquele da contemplação no qual se apoiavam as obras de arte convencionais.”<sup>6</sup>*

Não estou pondo em dúvida, do ponto de vista científico e técnico, as vantagens da aplicação da realidade virtual nos mais diversos campos. Mas, do ponto de vista artístico, há também algo de velho em parte dessa história: mediante formidáveis investimentos em *software* e *hardware*, a restauração dos códigos renascentistas e do elogio de procedimentos miméticos banais. Em muitos casos existe regressão literal a paradigmas próprios de um momento histórico que solicitou a construção da ilusão realista de profundidade na superfície bidimensional da tela. Dir-se-á que essa crítica já caberia ao cinema. É verdade, mas o cinema deriva da expansão qualitativa da fotografia, com suas características que contribuíram para liberar a pintura da ilusão realista; e, salvo em trabalhos experimentais, está sempre – como a ópera – em interação com outras práticas artísticas, desde a montagem (agora também chamada de edição, graças aos computadores e à impregnação das técnicas do vídeo) até a literatura, o teatro, a música e a cenografia, que formam a totalidade complexa da arte cinematográfica. Dentro do cinema, as aplicações da realidade virtual têm sido surpreendentes, embora ainda esteja para aparecer o “Cidadão Kane” da nova era. Não é o caso da maior parte dessas manifestações da arte eletrônica nos seus primeiros passos. Nas exposições de “arte por computador”, muita coisa é de dar dó, quando nos lembramos de uma natureza-morta de Cézanne, de um Braque ou Picasso cubistas, das manobras de Duchamp e das estratégias dadaístas. De outro lado, não há como deixar de assinalar a novidade da visão descentrada, quase sempre associada à exigência de velocidade perceptiva e – no caso dos jogos interativos – reativa. O que não deixa de ser, também, uma espécie do velho taylorismo, deslocado do controle da produtividade no trabalho, para a área do lazer.

Entretanto, a extensão das tecnologias digitais para o campo da arte amplia e redefine a própria experiência da interatividade. Investigações envolvendo o participante da experiência estética em ambientes virtuais, solicitando seu corpo inteiro e diversos sentidos nos cenários produzidos pela máquina, estão obrigando a uma revisão de paradigmas diante de uma subjetividade estruturalmente diversa da que estavam submetidos os receptores da arte em regimes perceptivos anteriores. Diana Domingues, artista, professora e pesquisadora do Grupo Artecno, do Laboratório NTAV/Novas Tecnologias nas Artes Visuais, da Universidade de Caxias do Sul, é uma das pessoas que vem investigando e refletindo sistematicamente sobre este assunto, no Brasil, desde as primeiras manifestações da ciberarte. Sob sua ótica,

*“As formas de analisar e compreender a arte interativa extrapolam os limites do artístico e do estético para inserir as questões da criatividade em bases de uma implicação das leis científicas e da inclusão do biológico, que não dependem apenas de critérios do belo ou da contemplação, ou ainda da mera interpretação. A geração desses tipos de ambientes obriga os projetos artísticos a desenvolver sistemas em diferentes níveis de complexidade, voltados aos princípios de interatividade, conectividade, emergência, adaptabilidade, auto-regeneração. (...) Esses ambientes apresentam qualidades semelhantes aos vivos em estados de vir-a-ser ou na emergência de novos estados, como processos de vida.”<sup>7</sup>*

Sem dúvida, estas novas exigências são diferentes dos conceitos necessários para entender experiências multissensoriais e participativas de obras como as de Lygia Clark e Hélio Oiticica dos anos 1960-70. No final, entretanto, qualquer que seja a revolução técnica, persistirá na arte a exigência da qualidade poética.

Mas não ficam só aí as promessas das novas tecnologias à criação artística. É claro que serão desenvolvidos os *softwares*, se já não estão prontos nos ambientes de pesquisa,

capa  
seus  
seus  
exel  
mui  
em  
sim  
de  
pos  
Inte  
usc  
Ca  
art  
em  
pe  
cc  
hc  
ca  
se  
ar  
ir  
d  
ri  
ir  
c  
c  
c  
s  
s  
l

capazes de permitir aos usuários construir seus próprios cenários, suas próprias regras e seus próprios personagens, liberando o exercício da inteligência e da imaginação, muito além das cartas marcadas, das imagens em 3D com regras preestabelecidas ou a simples manipulação em ambientes virtuais ou de telepresença.<sup>8</sup> Junto com essas possibilidades, a convergência das mídias e a Internet 2 (a rede de alta velocidade, já em uso nos ambientes acadêmicos dos EUA e do Canadá) estendem o campo experimental da arte a um terreno novo. Já as CPUs presentes em nossos ordinários microcomputadores pessoais, mais poderosas que os computadores da Nasa quando levaram o homem à lua em 1969, constituem verdadeiras catedrais invisíveis, pela complexidade lógica de seus circuitos, em diversas camadas, reunindo arquiteturas híbridas de recursos Cisc e Risc,<sup>9</sup> investimentos intuitivos e criativos, na mistura de procedimentos algorítmicos e heurísticos – resultado de trabalho coletivo, sem assinatura individual. Fora desse universo doméstico, a computação científica alcançou avanços consideráveis, com as conquistas da computação paralela, na última década do século passado, permitindo supercomputadores muito mais baratos usando a tecnologia de *clusters* – a combinação de múltiplos, às vezes centenas de microprocessadores, trabalhando simultaneamente e dividindo entre si, paralelamente, tarefas antes seqüenciais. Essa tecnologia colocou em crise os caríssimos supercomputadores vetoriais. Assistir-se-á à expansão para usos mais genéricos desses recursos já disponíveis em *hardware*. Os *softwares*, entre eles os baseados nos princípios das redes neurais, poderão se expandir, gerenciados por sistemas operacionais seguros, estáveis e inteligentes. Af, a convergência das mídias, e a rede de alta velocidade e sua largura de banda – milhares de vezes mais rápida do que os atuais 128 kbs das atuais linhas telefônicas ISDN – darão possibilidade ao surgimento das catedrais visíveis da nova era, com a participação planetária e simultânea de artistas dos mais diferentes locais na sua construção.

A reproduzibilidade técnica na arte, que nasceu com as primeiras xilogravuras medievais retratando a vida de santos, e que chegou ao cinema, à televisão e ao computador, ganhará, então, novas fronteiras ainda inexploradas. Portanto, quando lembramos de Benjamin, do anjo de Klee, e da catástrofe da exclusão, não descartamos o outro lado da moeda. Tampouco se pode deixar de lado a avaliação incômoda das "perdas e ganhos". A cultura digital, pressupondo novas relações entre homem e máquina, a partir da era da informação emergente, nos provoca, e solicita, mais do que nunca, as investigações transdisciplinares. De resto, sobra sempre a questão: no mundo globalizado, quem poderá construir, freqüentar e fruir as novas catedrais que estarão embutidas nos próprios corpos dos seres pós-humanos?

### **A permanência expressiva e a presença humanista: Iberê Camargo, Goeldi e Segall**

Longe do universo digital, permanecem vivas as imagens produzidas com recursos centenários, sem novidades técnicas. E essa é a questão da arte, como lembra Argan, uma "cultura sem progresso".<sup>10</sup> A riqueza de sua linguagem não reside em nenhuma busca de novos meios, mas na capacidade de se fazerem presentes e atuais seus problemas poéticos independentes da idade da técnica. Examinemos rapidamente três manifestações do expressionismo no Brasil: Iberê Camargo (1914-1994), Oswaldo Goeldi (1895-1961) e Lasar Segall (1891-1957).

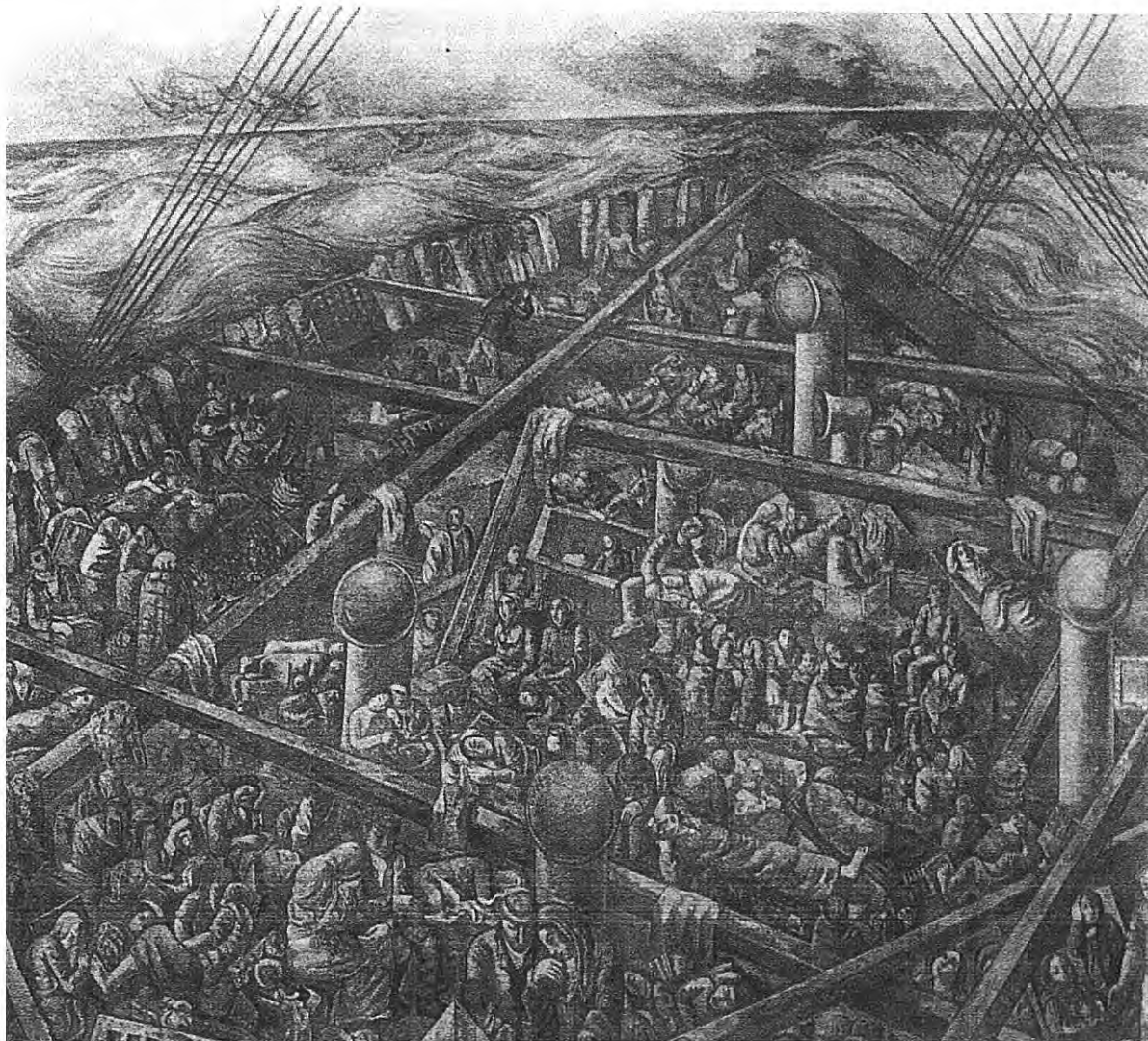
Existem águas-fortes de Iberê Camargo nas quais, como em tantos outros de seus trabalhos, encontra-se uma mulher com uma bicicleta. O ciclista é aquele que domina a capacidade de se equilibrar num veículo de duas rodas, para a inveja dos poucos desafortunados que não o conseguem. Mas, à custa de nunca estar parado: a condição do equilíbrio, não esqueçamos, é o movimento. Ele é a própria imagem do ser sempre em trânsito. O ser que passa. Porém, não é só esse movimento físico que interessa a Iberê, nem a sua metáfora. É o movimento interno entre as coisas e os homens, no caso, entre a mulher nua e a sua máquina, tão simples, a

bicicleta, que se encontra no centro da questão. Em muitas de suas pinturas anteriores, os carretéis, com os quais Iberê brincava na infância, pousados na prateleira do ateliê, como modelos de uma nova natureza-morta, são convulsionados num movimento constante ou do estilete ou do pincel. Mas aqui, não.

No ciclista há também outro movimento: um *continuum* entre a coisa e o ser humano; e de tal forma é realizada a conjunção que não distinguimos com clareza onde começa um e termina o outro. A mesma mancha incerta, escapando de qualquer exatidão geométrica, que poderia ser evocada pelo círculo perfeito das rodas, une o ser vivo e a coisa morta, como se fossem um só. Não chega à monstruosidade do centauro, tal a delicadeza,

a debilidade mesmo, da garatuja híbrida de mulher-máquina precária, que se esparrama na mancha da água-forte. Está perto de nós, como ser deformado pela sua própria existência artística e encontra poesia andando na contra-mão das coisas, cheias de certeza. Dispensa atmosferas e respira o próprio traço que o realiza sobre o papel. Nele não há carne, nem esqueleto, e, no entanto, vemos: está vivo na mancha cinza, que desenha. Tudo que poderia ter de excessivo foi perdido a fim de retirar a precisão de sua máquina e de nela impregnar sua própria natureza humana: a de ser no limite da incerteza.

Essa mulher – a ciclista – que não pode mais ser representada no sentido convencional da mimese, ou da verossimilhança, apropria-se do real pelo caminho atravessado da



trar  
da r  
hur  
em  
des  
exa  
elo  
art  
hu  
ap  
de  
pr

A  
di  
ra  
lb  
d  
q  
q  
c  
s  
r  
c  
e  
r  
i

transfiguração. Ao se alienar no mesmo traço da máquina que a transporta, ela passa humanidade aos objetos com os quais entra em contato. Mas para isso foi necessário se despir do elogio da precisão e das formas exatas, que se constituíram, na sua época, em elogio do casamento da racionalidade com a arte. O preço de impregnar a máquina de humanidade e de com ela se confundir, é se apresentar como ser desossado e desencarnado. E Iberê nos ensina que existe o preço do contrário.

A forma expressiva, que recusa o elogio da clareza e da exatidão – atributos notáveis da racionalidade técnica –, nos ensina muito mais. Iberê nos fala, no traço e na mancha de seu desenho na gravura, da presença de um corpo, que não é só gesto, mas algo como uma trilha que anuncia o caminho do Ser, como se ciclista e bicicleta, homem e coisa, fossem um só, enfim o mundo, nada além, nada aquém, o mundo inteiro, ser e ente. Na arte, essa comunidade, ou melhor, essa unidade comum, entre a coisa e o homem, é originária, mas no mundo não se entrega sem a separação inevitável e hierárquica entre aquele que é e o que existe. Entre o que está lá em si e o outro que lhe dá sentido. Bicicleta ou montanha Santa Vitória, pouco importa, máquina ou natureza, o que conta é uma forma que emancipa, do universo amorfo, a relação com uma estrutura que fala. Longe de se conter nas regras das operações entre os diversos elementos formais, distante da perfeição das relações lógicas, mas, na experiência do confronto com o real, que não será o mesmo depois da disputa, essa estrutura perturba aqueles vetores exatos da modernidade, que se quer pura razão. A montanha Santa Vitória resume-se a uma bicicleta, e o olho de Cézanne e seu corpo, a um ciclista. E não sabemos mais, nessa gravura, quem é Cézanne e quem é a montanha. Iberê, o artista, está inteiro naquilo que seria seu objeto. É esta a questão expressiva.

Hollywood inventou um truque, o de filmar de dia e parecer noite. Essa noite artificial – criada exclusivamente através da combinação de filtros e marcação de luz – o *day for night* – recebeu o apelido de *nuit américaine* na França (noite americana, para nós, ainda francófilos,

naquela época). Estávamos muitas décadas longé de os dinamarqueses formularem o *Dogma 95* e sua reação, entre outras, ao excesso de truques eletrônicos na linguagem cinematográfica, e restaurarem o direito à sombra. Mais do que a sombra, depois do dia claro é preciso que venha a noite, como no ciclo natural. Uma noite mesmo, como só uma noite artificial poderia ser, mas bem diferente daquela criada pela máquina da noite americana. Distante da euforia diurna estão a melancolia do crepúsculo e a escuridão noturna. Melancolia crepuscular, que não experimentamos nos trópicos, onde as noites caem num abismo, onde o dia se lança – luz suicida, vingança dos insetos – para nascer, de novo, sem o longo tingimento avermelhado do horizonte, aquela conhecida luz do *Grito* de Munch, que pode durar horas, senão meses, dependendo do paralelo em que se encontra.

Dessa noite tropical abrupta, que cai de repente, quem dá conta não é o cinema – nem poderia ser o expressionismo nórdico –, mas sim Goeldi, como nos mostrou Paulo Venancio Filho.<sup>11</sup> E nesse mundo, todos estão sós e no escuro. O peixe no mercado ou o boêmio perambulando nas ruas, o homem e seu guarda-chuva, ninguém está com ninguém. São todos sós. Há sempre muita noite e raros dias, eventualmente, uma lua vermelha. Chamar o que vemos de espaço, já seria uma traição e uma redução de lugar. Goeldi trata da tristeza na noite de um mundo subterrâneo, em que o sol nunca nasce, como se a noite tivesse caído para sempre. Então, não estamos mais na relação geográfica e na experiência natural da luz. Essa camada de escuridão não pode ser ditada só pela relação com a natureza, há um problema da forma se encontrar com o destino. Porque, em Goeldi, os seres cumprem uma sina: todos se movimentam no escuro. A fatalidade não se encontra em nenhuma transcendência, mas ali, na superfície da madeira, que a goiva irá escavar, sem relevos, a não ser aquele traçado nos pequenos sulcos, pelo esforço manual do trabalho, que acompanha com esmero o desenho a lápis. E tanto o persegue quanto o recria, na angústia safada e mesquinha – aquela que nos consome.





O problema está em que todo esse universo é contido na pequena escala de suas gravuras. Nisso ele se assemelha a seus próximos: os poetas que pensam em conter as coisas no limite das palavras e dos versos. Ou, será que, consciente das noções de escala, esse mundo é menor, porque só merece mesmo a dimensão das suas gravuras? Aposto que sim. Nenhuma anedota biográfica sobre a pobreza ou a precariedade material da existência do artista me convence do contrário. É exatamente o inverso o que acontece, os homens, seus bichos e suas cidades cabem todos naquele pedaço de papel e não passam disso: vida e mundo. É uma exigência maior, e não contingências materiais, que faz com que o trabalho se contenha naqueles limites físicos, que chamaríamos de domésticos, não fosse a potência expressiva de seus conteúdos. Há versos que não suportam a leitura pública, às vezes reagem até mesmo à voz, solicitando o ser solitário e silencioso para liberar seu sentido; versos que não querem a publicidade. Desenhos e gravuras de Goeldi são acontecimentos individuais, que não suportam transposições de escala, nem mesmo na imaginação, para manter o mundo no tom menor da tristeza em que cabem inteiros: a dimensão do pequeno papel, sem espaço.

Em Segall, a tristeza é compartilhada, os homens sofrem junto o sortilégio da história e da existência. Permitam-me lembrar a passagem de um pequeno texto que escrevi em 1987:

*“No Navio de emigrantes (1933/41), a proa aponta o horizonte onde nuvens escuras antecipam o mau tempo, mas o destino desse barco é o alto. O plano no qual sua imagem se realiza ascende, se eleva, e o triângulo visível ocupa quase toda a superfície do quadro. Paradoxalmente, navega para cima, como se, independente das tempestades, passadas ou futuras, sua direção se perdesse no Infinito, não apontando para nenhum porto. O barco e sua carga humana se confundem numa só cor, são como um só, o continente flutuando e seu conteúdo. Este barco é a vida e a condição humana, e não há porque temer um naufrágio porque está condenado a não afundar: as ondas, num plano*

*evidentemente superior à superfície do navio não o inundam. É licença poética da arte moderna mas produz sentido além da conquista puramente formal. O pintor se pôs na ponte de comando e observa, do alto, impotente e solidário. Entre a vida humana desgraçada e natureza revolta não há oposições cromáticas violentas, são apenas diversas. A primeira é finita, apresenta certa engenharia e seus produtos, seja aquela do engenho humano técnico, a embarcação, seja a do engenho humano político, a emigração. A segunda, líquida ou aérea, movimentada, se perde no horizonte, muito presente, ocupa no entanto pouco espaço da tela, mas o alto. É apenas leito perene e cenário onde a primeira, provisória, desfila sua solidão.*

*“(…) Há na gravura a deformação e o grotesco comum ao desenho expressionista, mas não há ironia e caricatura, presentes em tantos trabalhos da época. A humanidade, em Segall, não se revela pelo distanciamento e escárnio, mas na íntima participação da obra com a situação dos seres representados. A tristeza d’A Gestante (1919) retratada na tela não é menor do que a das mulheres da série de gravuras Mangue. A tristeza é o elo comum, um fio condutor, já sublinhado em tantas críticas, da obra de Segall. Esses seres são tristes e belos porque em cada tela, em cada gravura, eles não adoram nenhuma imagem, seres sem ídolos, todos parecem certos de sua finitude, tampouco foram pintados ou desenhados para serem adorados. Constrangidos no espaço da tela ou do papel são, antes de tudo, testemunhas da tragédia. Narciso passa ao largo dessas imagens.*

*“A contrapartida das personagens de Segall encontro na lembrança da Dança do bezerro de ouro pintada por Emil Nolde e na representação da mesma passagem bíblica em Moisés e Aarão, de Schoenberg. A alegria histórica e a euforia maníaca daquele episódio antecipam, em grande parte, o cenário dos vencedores da modernidade, dos executivos e seus cartões de crédito, se sacudindo e brindando à noite por mais um dia de sucesso, de vitórias e conquistas, adorando seus ídolos terrestres, poder e dinheiro. Essa é a música de fundo que*

*escutam as tristes figuras de Segall. É sobre essa nova dança do bezerro de ouro, ao preço de tantos massacres cotidianos, que, cansados, se perdem os olhares dos seres de Segall.*

*“Segall não é cezariano para reiterar uma revolução que já fora feita, nem elementos cubistas participam de certas composições para enfatizar a subversão racionalista da bidimensionalidade do plano. Recebeu essa tradição recente como condição sine qua non, como compromisso inevitável, da mesma maneira que as heranças mais longínquas de sua cultura de origem. Elas estão presentes, conquistas modernas e solidariedade étnica, como partes de um método: criar uma arte fundada numa ontologia, no interior de uma cultura onde triunfou a epistemologia, pagando por esse esforço o belo e elevado preço de cobri-la inteira com o véu da nostalgia. É a interrogação sobre a verdade do Ser que atravessa a obra de Segall e a resposta não podia ser outra: um sentimento, tristeza.”<sup>12</sup>*

Em Iberê, Goeldi e Segall, há um traço de união além da linguagem expressiva: um humanismo radical, sem condescendência, sem esperança utópica ou afagos piegas aos desgraçados. Desde o drama da existência da ciclista no seu equilíbrio precário, aos entes e seres noturnos, até a tragédia dos pogroms: nada nos afasta para algum lugar em que a arte se realiza junto a épuras precisas, resultado de seus rebatimentos em planos ideais. Mas a questão não é só essa. Seriam esses trabalhos, como se costuma dizer, “datados”? Estariam eles encerrados no capítulo expressionista da arte como memória? Esse, também, o problema que a sua presença atual nos formula.

### **A vertente expressionista contemporânea e seu valor crítico**

Acredito que a velha pintura e a gravura, do ponto de vista de suas técnicas tradicionais, continuarão a ser exploradas, de modo criativo, ao lado das experiências com novos meios e formas de expressão, da mesma forma que a televisão não substituiu o cinema, e este não destruiu o teatro. A cada nova invenção, a cada nova aquisição, no campo da

cultura, há uma reorganização do terreno; depois do tremor inicial e seus pequenos abalos, surgem novas interações e reações produtivas entre os diferentes fenômenos. Mas o nó da questão encontra-se na permanência **crítica** da vertente expressiva da arte do século XX que não pode ser reduzida a um romantismo – categoria estética por demais abstrata. E trata-se de outra coisa bem diferente do escárnio pictórico que se desenvolveu de modo generalizado nas décadas de 1970 e 80 como neo-expressionismo.

Além dos veículos convencionais e de uma linguagem expressionista, de um Segall, Goeldi ou Iberê, absolutamente atuais, para ficarmos nos exemplos anteriores, assistimos a uma expansão do campo expressivo além de seus limites históricos, em numerosas obras contemporâneas, como, para dar somente alguns exemplos, nas de Marina Abramovic, Georg Baselitz, Joseph Beuys, Antonio Dias, Luciano Fabro, Nelson Félix, Iole de Freitas, Eva Hesse, Rebecca Horn, Anselm Kiefer, José Resende, Tunga, Gilberto Zorio e nas investigações com o corpo e novos meios, desde Nam Jun Paik até Bill Viola e Mathew Barney. E esses desenvolvimentos, em que pese as formidáveis diferenças entre as questões de cada um dos artistas mencionados, têm um traço comum: são elaborados dentro de uma perspectiva antiformalista e com a construção de uma mitologia, às vezes de toda uma “teoria da arte”, paralela à obra visível, em diferentes graus – desde a teoria crítica do sistema da arte de um Beuys, associada à construção autobiográfica com materiais elevados a elementos de uma mitologia (feltro, gordura, etc.) – à evocação do peso histórico da tradição germânica, em Kiefer, a revisão do barroco de Viola, até as fabulações da ficção e seus diálogos com a filosofia e a ciência de Tunga – estas sempre governadas por um domínio de questões filosóficas e sugestões da ciência. Mesmo quando aceitam a herança construtiva, as obras, por não recalcarem o elemento expressivo, apresentam-se como negação da ilusão positivista e seu ideal de racionalização dos processos artísticos. E levam, para horror de muitos críticos e historiadores da arte, sua discussão para além

do campo estritamente formal, como ele foi compreendido na modernidade. Uma extensão inaceitável do conceito de forma, dentro do monopólio moderno da cultura artística: se a arte é algo além da "forma visível" seria melhor aceitar sua morte.

Em contrapartida, esses críticos e historiadores "formalistas" também têm razão, quando o multiculturalismo – depois de ter cumprido seu papel na crítica das visões eurocêntricas e historicistas da cultura – agora diluído, transforma-se na ideologia da moda. No *bric-à-brac* multiculturalista, a arte passa a ser tudo, menos a discussão da forma: problema de gênero, de etnia, de sociologia, tudo reduzido a diferentes "expressões de conteúdos". Até mesmo as cores e a luz são tratadas tematicamente. Nesse relativismo cultural, é inevitável a exclusão de qualquer visão histórica em troca dos agrupamentos "temáticos" e dos acordes associativos de similitudes à distância. Uma vez quebrado o nexó histórico, vale tudo no balaio do curador pós-moderno. Com o apagar da história, ao contrário do que se pensa, as individualidades das obras, no lugar de serem sublinhadas, vão para o lixo, junto com os contextos que efetivamente lhe deram sentido.

Por isso, a questão expressiva, se não for tomada num sentido rigorosamente formal, pode conduzir a lamentáveis equívocos. E qual é o sentido formal de uma linguagem, que, por sua própria natureza, nega o formalismo? O rigor formal da questão expressionista reside na permanente exigência do olhar histórico capaz de apontar com pertinência, no campo da arte, as questões não formais, que lhe pertencem desde a origem. Cresce, então, o potencial crítico da questão expressiva. Além da "negação da ilusão positivista e seu ideal de racionalização dos processos artísticos", o expressionismo restaura, num momento adverso, a exigência da história. Sua permanência e atualidade fazem da questão expressiva a própria manifestação formal da crítica do progresso em arte, onde a história se faz sem progredir. E as novas "catedrais" virtuais, produzidas coletivamente em rede, por artistas dos mais diferentes pontos do planeta, ou embutidas em nosso corpo, não serão superiores, nem inferiores, às primeiras

medievais. Serão outras, e estarão também esperando, um dia, pelo seu Georges Duby, para situá-las na História.

Rio de Janeiro, fevereiro-abril de 2001. Revisto e alterado em julho de 2002.

---

Paulo Sérgio Duarte, crítico e professor de história da arte, é pesquisador do Cesap - Centro de Estudos Sociais Aplicados - da Universidade Candido Mendes, no Rio de Janeiro.  
E-mail: pduarte@candidomendes.edu.br.

Revisão de texto de Sonia Cardoso.

Nc

E:  
Esc  
Yec  
Silv  
tor  
Ita  
Hi  
fev  
er  
id  
ge  
de:  
N  
hi  
P:  
a  
e  
li  
c:  
/

## Notas

<sup>1</sup> Esta é uma versão revista do mesmo artigo publicado em *Escritos sobre História e Educação – Homenagem a Maria Yedda Linhares*, organizado por Francisco Carlos Teixeira da Silva et al., Rio de Janeiro: Mauad / Faperj, 2001. O texto tomou como base a comunicação realizada no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, no Seminário "Gravura: História, Técnica e Linguagem", realizado de 13 a 16 de fevereiro de 2001, e dá continuidade às questões tratadas em DUARTE, Paulo Sergio. "As técnicas de reprodução e a idéia de progresso em arte", in *Mostra Rio Gravura. Catálogo geral*, Rio de Janeiro: RioArte. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1999.

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história", in *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, v.1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985: 226.

<sup>3</sup> A primeira versão desse texto foi escrita antes dos ataques terroristas de 11 de setembro de 2001, quando estávamos longe de imaginar que as ruínas seriam trágica e literalmente visíveis em Nova York e Washington – centros do poder econômico e político dos Estados Unidos.

<sup>4</sup> HEIDEGGER, Martin. "La question de la technique", in *Essais et conférences*. Paris: Gallimard, 1958: 9-48 (Esse livro acaba de ser publicado no Brasil. HEIDEGGER, Martin. Ensaio e conferências. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2002. A tradução de "A questão da técnica" é de Emmanuel Carneiro Leão.)

<sup>5</sup> Tradução de Emmanuel Carneiro Leão.

<sup>6</sup> DUARTE, Paulo Sergio, op. cit.: 27.

<sup>7</sup> DOMINGUES, Diana. *Criação e interatividade na ciberarte*. São Paulo: Experimento, 2002: 227-228.

<sup>8</sup> Nada impede que, em breve, combinados às reações impulsivas que solicitam um condicionamento de reflexos de alta precisão, não tenhamos disponíveis os recursos construtivos que vão solicitar imaginação, inteligência, enfim, reflexão e criatividade. O importante será o trabalho conjunto, interdisciplinar de artistas, teóricos da arte, cientistas e engenheiros de *software* no desenvolvimento de ferramentas sofisticadas e de fácil uso que conjuguem a multiplicidade de recursos hoje, fechados nos jogos, nos mais diversos aplicativos voltados para 3D, vídeo e música, e dispersas nas diferentes ferramentas de desenvolvimento. Serão ferramentas de desenvolvimento multimídia e de realidade virtual muito mais sofisticadas e integradas que as que se encontram hoje disponíveis em ambientes altamente especializados, e que ainda exigem a conjugação de diferentes especialistas e operadores dos diferentes *softwares*. Essas ferramentas vão existir e serão operadas por interface vocal, sem teclado, *mouse*, luvas, capacetes, máscaras, ou *joystick* – essas próteses primitivas, ainda em uso, a primeira nascida no século XIX e as outras no século passado. Num futuro nem tão remoto, as próteses permanentes em seres híbridos substituirão diversos acessórios e extensões, hoje, externas. Passaremos da hipermodernidade para a pós-humanidade.

<sup>9</sup> Trata-se de microcomputadores, não de computadores em geral. Esta arquitetura híbrida é característica das CPUs

Pentium (os 586 da Intel) e seus compatíveis. Cisc (Complex Instruction Set Computer) é a arquitetura tradicional das primeiras CPUs de microcomputadores, quando se destacaram as da Zilog (uma dissidência da Intel e usadas nos micros da Tandy), Motorola (nos Apple) e as da Intel; estas últimas dominaram o mercado porque foram adotadas pela IBM para o padrão PC. A arquitetura Risc (Reduced Instruction Set Computer), criada pela IBM na primeira metade da década de 1980 e logo adotada por outras empresas, é muito mais veloz porque tem o conjunto de instruções estatisticamente mais utilizado implementado em *hardware*, solicitando menos chamadas ao *software* para cumprir suas tarefas (todas as instruções executadas por *hardware* são milhares, às vezes milhões, de vezes mais rápidas que por *software*). A arquitetura das CPUs Intel e, especialmente, a dupla camada – Cisc e Risc – dos Pentium, é sempre uma astuciosa e inteligente solução de compromisso para atender à compatibilidade com os investimentos realizados na biblioteca de *softwares* que foram desenvolvidas desde o velho 8088, no início da década de 1980, até a série X86, com as novas demandas das interfaces gráficas, dos recursos de multimídia e da Internet, desenvolvidos na década de 1990. Já as CPUs Power PC (desenvolvidas, por acordo técnico entre a IBM e a Motorola), das estações Risc IBM e dos Macintosh, bem como as CPUs das estações gráficas Digital, HP, Sun ou Silicon Graphics são soluções exclusivamente dentro da arquitetura Risc.

<sup>10</sup> ARGAN, Giulio Carlo. "A História da Arte", in *História da Arte como História da Cidade*. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1989: 67.

<sup>11</sup> Uma das mais originais abordagens da melancolia e seus aspectos noturnos em obras modernas da arte no Brasil encontra-se em Paulo Venancio Filho, "A crise da personalidade e o 'outro' modernismo: Cornélio Penna, Goeldi, Mário Peixoto", dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1991.

<sup>12</sup> DUARTE, Paulo Sergio. "Sua vida inclui a tristeza, mesmo nos momentos mais felizes", in *A gravura de Segall*. Rio de Janeiro: Paço Imperial / Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.