

PRESENÇA TRANSITIVA E REALIDADE VIRTUAL

ANDRÉ BAZZANELLA

Escola de Belas Artes - UFRJ

RÉSUMÉ:

On propose ici la discussion de l'idée d'appartenance de l'individu à soi-même et à une continuité socio-historique contre la radicalisation de l'individualité et ses conséquences. On oppose la conception du monde de la renaissance, de l'espace anthropomorphique, fondée sur la continuité du temps, à la conception de l'espace à 360° d'aujourd'hui fondée sur la simultanéité. D'après cela, on situe la rupture avec une conception d'individualité progressive et la naissance d'une individualité construite sur la réalité du fait présent.

Sendo este, antes de mais nada, um texto de um artista plástico, gostaríamos de tratar nosso tema a partir das características do Weltanschauung, representado pela visão espacial cúbica renascentista

européia. Este é marcado por um antropocentrismo determinado, uma visão de um homem posto frente a um espaço observado a partir de um cone visual cujo vértice é o olhar do próprio homem. Esta visão, definindo um espaço que "gira" em torno de um eixo imaginário que une o olho do observador a um ponto central de uma linha do horizonte, situada também à altura dos olhos deste mesmo observador, determina uma série de oposições conceituais nos quais toda a mentalidade dita "moderna" se insere. Este espaço, contínuo e uniforme, por exemplo, um "antes" e um "depois", claramente distribuídos ao longo de um tempo de percurso, uma distância, um tempo linear de progressão estritamente ligada à idéia de progresso e evolução, centrados em uma relação causal com uma idéia antropocêntrica de mundo.

Só a partir desta idéia de um espaço antropocêntrico podemos elaborar con-

ceitos tais como "ir à algum lugar", "alcançar um determinado objetivo real", "passar por isto ou aquilo antes de chegarmos a tal ponto situado depois de tal ou tal fato". Isso porque está embutida nesta visão espacial uma idéia de tempo linear e ininterrupto. Ao mesmo tempo, pela determinação da realidade a partir da visão objetiva, a espacialidade clássica, determina a existência dos fatos a partir de seu reconhecimento ("o que os olhos não vêem o coração não sente"), possibilitando a concentração exclusiva do espectador no espetáculo que lhe é exposto. Esta visão marcou decididamente a forma com que o público frui as mais diferentes formas de expressão simbólica.

Até fins do século passado, a obra pretendia demonstrar algo além dela mesma, uma realidade utópica, uma concepção, uma materialização de algo imaterial mas abrangente, percebido em sua integridade por determinados indivíduos. Mesmo com o aparecimento da idéia de uma arte com fins imanentes ("a arte pela arte"), esta atrelava-se à conceitos de belo filosófico e virtuosismos relativos a um ideal de perfeição. A arte realidade, ou antes, a realidade da arte no cotidiano como norma criativa, parece ser um fato deste século (Hauser, 1980:1132), que infelizmente tem sido confundido, por muitos observadores, como uma continuação dos movimentos esteticistas do século XVIII.

O cinema surge em meio à criação dessa "arte-objeto", representada no início do século pelo Dadaísmo, pelo Cubismo e por todas as experiências estéticas realizadas a partir do princípio do século XX, que não busca mais ser somente meio mas tam-

bém mensagem. McLuhan vê no cubismo algo que desfaz a ilusão da perspectiva em favor da apreensão sensória do todo. Ao propiciar a apreensão total instantânea, o cubismo como que de repente anunciou que o meio de representação é também mensagem. Não se torna, pois, evidente que, a partir do momento em que o seqüencial cede ao simultâneo, ingressamos no mundo da estrutura e da configuração? (McLuhan, 1969: 27).

A idéia de "janela" para uma realidade (objetiva ou transcendente) representada, viva desde o Renascimento, se dilui, pois, na utopia de uma consciência e valorização do fazer e do pensar individuais de uma alma situada em um ponto matemático do universo.

Este processo, que faz da obra objeto e do produtor de bens culturais o agente de seus próprios processos, deixa de buscar evidentemente a identificação entre o objeto representado e o fruidor como um dos motivos obrigatórios da existência de uma obra. Deste modo, da mesma maneira que o produtor de bens culturais busca a individualidade em suas manifestações, ele é obrigado a aceitar o distanciamento entre o fruidor de seu produto e suas intenções estéticas, ele é obrigado a aceitar aquilo que Umberto Eco chama de "obra aberta". Individualiza-se, assim, geralmente em oposição à intenção do artista, cada indivíduo que frui de um bem cultural.

Naturalmente, se o espaço deixa de situar-se atrás da obra, o espaço virtual da obra confunde-se com o espaço vivido no qual ela se encontra. A obra tende a tornar-se interativa, provocando o fruidor a

reagir, a expressar sua opinião, a mexer em sua materialidade e não há mais sentido em cobrar uma determinada postura de um público ao qual se dá (de certo modo) a liberdade de fruição cada qual a seu modo.

O espaço onde se processa esta interação pertence ao fruidor, já não havendo necessidade desta processar-se em lugares legitimados previamente (e o cineclubismo que acompanhava o movimento de avant-garde cinematográfica prova isto, assim como os happenings em praça pública, etc.), justamente porque o espaço a ser considerado já não se submete às regras estáticas de um determinado enquadramento mas ao momento da interação em um ângulo de 360 graus. Desaparece o eixo imediato entre o olhar e a intenção transcendente do artista (mesmo que esta realmente exista) e abre-se um círculo de impressões simultâneas tanto em relação ao espaço quanto ao tempo (já não é possível cobrar-se do fruidor um distanciamento estético em relação à sua própria realidade).

No momento em que a obra deixa de apresentar-se como meio de comunicação entre uma idéia (que se pretendia universal) e uma realidade cotidiana, passando ela mesma a integrar-se nesta realidade, deixando justamente de pretender transportar o fruidor de seu mundo para um mundo criado, ela, como já vimos, torna-se necessariamente aberta a leituras decorrentes da bagagem individual de cada espectador. A abertura da obra, decorrente de sua individualização enquanto objeto real, resulta, pois, necessariamente no reconhecimento da percepção individual do

espectador. Completa-se, assim, um ciclo onde artista, obra e espectador passam a ser vértices de um mesmo espaço virtual sujeito a toda forma de aberturas decorrentes do isolamento de cada agente.

Este novo espaço, interativo por excelência, escapa, por sua vez, totalmente ao controle de cada um de seus agentes individualmente. Condições de exibição, experiências pessoais, diferentes habitus de classe, momento histórico, relações com a crítica e com a ideologia envolvida na divulgação de bens culturais, podem transformar este espaço a cada momento, assim como o sentido da ação de cada um dos agentes. Isso nos remete a Jean Duvignaud (1970), quando este afirma a aproximação entre a obra de arte e o "acontecimento", pois o acontecimento sensorial exige a presença dos agentes para tornar-se sensorialmente real. Como diz Jean Duvignaud, esta tendência, quando levada ao extremo, conduz ao happening, "a representação de uma espontaneidade que se desenvolve e se inventa no momento de sua expressão" (Duvignaud, 1970:116-117). O que J. Duvignaud não nos diz é que, além de "restituir, perante nós, os elementos mais simples e menos fáceis de exprimir das relações humanas", o cinema, e todas as artes a partir de um determinado momento no início do século, nos restituem a nós mesmos através da restituição de nosso universo comum, impedindo ou dificultando nossa desindividualização através da identificação com um universo exterior ao nosso cotidiano. O espaço clássico, como vimos, representava e determinava uma idéia linear e seqüencial sobre si mesmo e,

conseqüentemente sobre o tempo. Embutida nele havia a idéia de continuidade. O espaço que vemos representado na contemporaneidade, o "espaço do acontecimento", ao contrário, implica a idéia de simultaneidade. O cinema, por exemplo, ou tende a apresentar-se como um todo, cuja leitura e síntese deve ser feita após a projeção e onde o papel do espectador como observador participante não é mais suficiente, ou tende a representar um conjunto de planos trabalhados quase como pinturas moveis, cuja apreciação independe da ação propriamente dita (como vemos em alguns filmes contemporâneos, especialmente naqueles oriundos da China continental). Assim, pelo todo ou pela fragmentação, o cinema requer uma atitude diferente do espectador frente à ação (= continuidade espaço-temporal), em função da importância dada ao acontecimento. O rompimento da continuidade em favor do acontecimento, porém, implica uma integração plena do indivíduo com sua ação, uma relação estética com o ato que leva ao acontecimento. Essa relação com o ato necessita, para sua realização, da existência de uma consciência da presença, e, por extensão, das outras presenças envolvidas. Essa relação com o acontecimento pode ser sintética, quando o instante sintetiza na consciência um conjunto de experiências conclusivas, ou reafirmadora da distinção entre o indivíduo e o meio. Há, no entanto, a certeza, frente à representação, de tratar-se esta de um acontecimento construído por vontade de outrem a partir de uma determinada intenção. Não é possível, pois, a projeção da representação

sobre uma ordem geral idêntica à uma ordem natural exterior ao fazer humano.

Disto resulta uma simultaneidade de agentes que giram em torno da presença individual e da consciência, imanente nesta presença, de outras presenças dispostas simultaneamente no tempo e no espaço exterior e interior de cada agente (seja ele obra, espectador, artista, lugar, intenção, abstrato ou material) pertinente à esta consciência. Pode-se mesmo considerar a existência de um equilíbrio entre o envolvimento pela presença e o distanciamento pela consciência da atitude individual, uma simultaneidade na avaliação do próprio papel em um determinado momento, em um determinado espaço.

Esta simultaneidade entre agentes abstratos e materiais dispostos em cada momento ao longo do tempo e do espaço contidos e onde se insere cada instante é, pois, a principal característica do espaço mutável (pela sua própria natureza interativa), criado pela representação na contemporaneidade.

A idéia da existência deste espaço, e sua diferença em relação ao espaço clássico, é, deste modo, fundamental para a compreensão das formas atuais de representação das atuais relações entre o ser e seu meio ambiente, criado a partir do fazer humano, pelo fazer humano. A disputa sobre a realidade do ser desloca-se para a dualidade entre o identificar-se à Razão, considerada como lógica, universal e impessoal (e naturalmente elitista, por pressupor, por seu conceito abstrato, um afastamento das necessidades físicas e emocionais do cotidiano) e a individualização, com

todas as conseqüências decorrentes da aceitação do erro e do sentimento, do pessoal e único, como elementos constitutivos da natureza do ser. Consciência requer conhecimento, abertura e relacionamento. Requer experiência do Real. Por outro lado, a busca da razão pode também transformar-se na busca da irracionalidade, do sentimento como única forma de consciência possível em um mundo que, pelas próprias transformações realizadas pelo fazer humano, distancia-se cada vez mais de um sistema concebido como uma criação dirigida por uma lógica racional e universal. Esta tentativa de contrapor uma noção de volta ao paraíso primitivo, baseada na fé em uma pureza original conspurcada pela coisificação arrogante da criação (coisa enquanto objeto de uma realidade artificial), também acreditava, porém, em uma ordem "natural" a ser reconquistada através do afastamento do homem de seu cotidiano artificial. A idéia de Verdade, mesmo quando não considerada como algo que pudesse ser totalmente açambarcada pelo cientificismo e pela observação, combinava-se com a idéia de universalidade supra-real. Tanto a Emoção pura como a Lógica continham a noção do "Bem", tornando-se posturas eminentemente éticas que opunham-se mais ou menos fortemente ao livre-arbítrio do indivíduo sobre seu destino. A satisfação imediata, o "Bom", alcançável para o indivíduo comum, situava-se na esfera da barbárie, da experiência mundana.

A "desintegração de velhos padrões de relacionamento social humano, e com ela, aliás, a quebra dos elos entre as

gerações, quer dizer, entre passado e presente" (Hobsbawm, 1995:24) que caracteriza nosso século, acelera a transferência da idéia de transcendência de uma supra-realidade para o cotidiano, arrastando consigo estruturas formais de uma lógica universalista que não parecia mais bastar como parâmetro para a compreensão de um mundo onde se perdia seu próprio artífice, este ser humano "construtor de realidades". Segundo Hauser, "a filosofia de Chekov é a primeira que gira em torno da experiência do inabordável isolamento dos homens, da sua incapacidade de transpor o último abismo que os divide" (Hauser, 1980:1096). O homem passa a ser adversário de si mesmo e de seus mitos. Não devemos também subestimar o enorme papel desmascarador que representou a ampla divulgação e banalização do pensamento psicanalítico nas interações humanas. Impressionismo, naturalismo, simbolismo, tudo já anunciava a falência de uma visão de mundo coordenada e contínua. O herói romântico, teatral e trágico, cede lugar ao sentido de realidade (Hauser, 1980:1105-1106). Mas a realidade, um sistema imperfeito mas utopicamente passível de redenção, torna-se uma relação sujeito-objeto não analisável, cujos elementos componentes são perfeitamente indetermináveis e inconcebíveis, independentemente uns dos outros. Nós mudamos e a realidade muda conosco. A análise da realidade não diz mais respeito a um Todo, mas sim ao indivíduo que a percebe, refletindo a experiência de viver em um espaço determinado por um ambiente artificial constantemente mutável pela ação do homem e longe das

certezas de uma ordem natural das coisas. E, se concebemos as concepções de espaço e tempo como fundamentais para a própria concepção do ser, uma vez que é-se, basicamente, por ação e exclusão (somos porque estamos em relação a algo), as duas noções opostas apresentadas, "identificação" e "individualização", colocadas como opções do ser, são fundamentais para a compreensão das formas de representação das relações do indivíduo com sua situação humana, isto é, nas formas das artes como um todo. Isto porque as artes passam a buscar a representação do universo a partir do homem, relacionando este à realidades criadas pelas faculdades humanas. Fernando Pessoa define esta situação claramente, quando escreve (em 1925) que "o valor essencial da arte está em ela ser o indício da passagem do homem no mundo" (Pessoa, 1988:25). Assim, se o conjunto do fazer destina-se à compreensão da natureza do homem e de sua situação no universo da criação, na modernidade vemos isso assumindo o caráter de relações utópicas com microcosmos estabelecidos por relações sociais limitadas, para não dizer tribais. Temos aqui a dualidade "identificação" (grupo) "individualização" (liberdade) como um dos motes primordiais da modernidade, pois é ainda a noção da natureza do homem, arrancado enquanto indivíduo às certezas do relacionamento com um Todo lógico e ordenado da criação, que está em jogo. Apenas vemos que a Lógica e a Emoção, conceitos humanísticos ditos perenes, a que aspiravam alguns indivíduos em busca da universalidade, cedem lugar, cada vez mais,

à experiência e ao sonho individuais que aspiram à universalidade através de um aparente desenraizamento do acontecimento em relação à continuidade tempo-espacial clássica. A tribalização, como opção para o impossível "individualismo associal absoluto" (Hobsbawm, 1995:25), e a construção de microcosmos que se desejam autônomos, representam, porém, o questionamento de uma série de conceitos que vêm dirigindo a utopia humana ao longo dos últimos séculos. Conceitos que sustentem a necessidade humana de liberdade, por exemplo, dependem basicamente de uma estrutura que sustente o indivíduo, que o enraíze em uma comunidade que creia na idéia de um contínuo temporal que justifique a ação e a existência de determinadas pessoas atípicas. A fé na mudança, e, portanto, na ação, depende intrinsecamente da idéia de finalidade, de significado. Uma vez quebrada a existência destes vínculos temporais, a ação individual deixa de ter um sentido além daquele imediato, vinculado ao momento e ao grupo onde ele se insere. Assim, a idéia de liberdade deixa de ser vinculada a um fim para tornar-se um fim em si mesmo, uma qualidade sem significado. Do mesmo modo, toda tentativa de busca de significar a existência se esvai na força dos significantes, dos processos dinâmicos do cotidiano, na simbolização da realidade como ela se apresenta. Não é por menos que nosso século vem matando sucessivamente a metafísica representada pela idéia de Deus, da arte, da filosofia, tornados espetáculos de coesão e estabilidade para diferentes modos de luta pelo poder simbó-

lico. Do mesmo modo, esta busca pelo real funda-se em uma ambivalência que radicaliza e destrói o indivíduo; pois a ausência de significados coletivos em qualquer realidade construída, faz da exclusão e mesmo da ausência de um sentido de realidade diferenciada da própria individualidade, sua bandeira. O próprio indivíduo só pode pensar-se nos termos em que este conceito foi formulado e tende, forçado ainda pela sua natureza social, a refugiar-se quase que obrigatoriamente na auto-identificação exteriorizada e estereotipada por símbolos de filiação tribal rapidamente identificáveis, sobrepondo definitivamente os processos de socialização à qualquer idéia definida de diferenciação e individualização no sentido em que ainda são formulados por este mesmo indivíduo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DUVIGNAUD, Jean. (1970) *Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro/São Paulo: Forense.
- HAUSER, Arnold. (1980) *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou.
- HOBBSAWM, Eric. (1995) *A Era dos Extremos, O Breve século XX*. São Paulo: Cia. das Letras.
- MCLUHAN, Marshall. (1969) *Os Meios de Comunicação de Massa. (Understanding Media)*, São Paulo: Cultrix.
- PESSOA, Fernando. (1988) *Antologia de Estética, Teoria e Crítica Literária*. Waldir Ayala (Coord.), s.l.: Tecnoprint.