

Severino Antônio Moreira Barbosa

Este exemplar corresponde à redação final
da Tese defendida por Severino Antônio

Moreira Barbosa e aprovada pela

Comissão Julgadora em 04.09.95

Data:

04.09.95

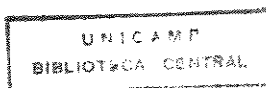
Assinatura:

[Assinatura]

Utopia da Palavra, Utopia das Linguagens

*(variações em torno do tema
na arte moderna, em Paul Klee
e na teoria poética)*

Universidade Estadual de Campinas
Faculdade de Educação
Campinas - SP
1995



| | |
|----------------------------|---------------------------------------|
| UNIDADE | FE |
| N.º CHAMADA: | |
| UNICAMP | |
| B234u | |
| V. E. | |
| T. 05/26 018 | |
| PROJ. 433/95 | |
| C <input type="checkbox"/> | D <input checked="" type="checkbox"/> |
| PREÇO R\$ 11,00 | |
| DATA 02/11/95 | |
| N.º CPD | |

CM-00079625-3

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DA FE/UNICAMP

B234u Barbosa, Severino Antonio Moreira, 1951-
Utopia da palavra, utopia das linguagens : (variações em torno do tema na arte moderna, em Paul Klee e na teoria poética) / Severino Antonio Moreira Barbosa. -- Campinas, SP ; [s.n.], 1995.

Orientador : Rubem Azevedo Alves
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Klee, Paul. 2. Educação - Filosofia. 3. Utopias. 4. Linguagem. 5. Arte moderna. I. Alves, Rubem, 1933- II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

*Tese apresentada como exigência parcial para
a obtenção do Título de DOUTOR EM EDUCAÇÃO
na Área de Concentração:
Filosofia e História da Educação,
à Comissão Julgadora da Faculdade
de Educação da Universidade Estadual de Campinas,
sob a orientação do Professor Doutor
Rubem de Azevedo Alves*

Comissão Julgadora

Handwritten signature

Handwritten text

Handwritten signature

Handwritten signature

Two empty horizontal lines

Utopia da Palavra, Utopia das Linguagens

*(variações em torno do tema
na arte moderna, em Paul Klee e
na teoria poética)*

Primeira Parte

Utopia das Vanguardas: Projeto Inacabado, Esperanças Perdidas

Segunda parte

Paul Klee: Uma Pedagogia da Criação Moderna

Terceira Parte

A Utopia da Palavra: A Poesia

A linguagem, portanto, é a terceira margem do rio, confluência do sonho e da realidade, núpcias da pulsão e do Logos, que, no transporte da paixão, engendra o verbo. Há quem pense que, com a dominância do princípio da realidade, o sonho se acabe. Em verdade, não acaba nunca. O sonho é centelha que salta do desejo e é através dela que vou acender as fogueiras através das quais o rosto do mundo se ilumina. O sonho, levado aos ombros da realidade, que o simboliza, é o projeto profundo do homem e a teleologia da história. O sonho, vivido, enraizado no real, que o suporta, vai ser a matriz da utopia, o eixo das grandes transformações, que fazem a grandeza do processo civilizatório.

Hélio Pellegrino

É poeticamente que o homem habita esta Terra.
Holderlin

A arte não reproduz o visível; ela torna visível.
Paul Klee

A razão criativa, não o caos.
Italo Calvino

*Vivificar e socializar a poesia,
tornar poética a vida e a sociedade.*
Schlegel

Sumário

Introdução - A Terra é Azul

Sobre a Linguagem: A Palavra Racional e Poética

Uma Utopia Metodológica: Transmétodo

A Arquitetura do Texto: Variações em Torno de...

A Questão dos Nomes: Moderno, Modernismo, Modernista

Primeira Parte - Utopia das Vanguardas: Projeto Inacabado, Esperanças Perdidas

- I - A Dúvida de Cézanne: Estigma e Alegoria
- II - Tempos Modernos em Arte: Crise e Utopia
- III - A Crise de Identidade do Artista e da Arte
- IV - Utopias: Arte Nova, Homem Novo em Sociedade Nova
- V - Utopia e Totalitarismo: A Utopia enquanto morte
- VI - A Morte das Utopias: O Desencantamento do Mundo
- VII - Um novo Espírito Utópico: o Reencantamento do Mundo

Segunda Parte - Paul Klee: Uma Pedagogia da Criação Moderna

- I - Paul Klee: o que as linhas sonham
- II - Uma Pedagogia da Criação: Entre o Século XX e o Século XXI
- III - Pintor de Pintores
- IV - Metonímia e Metáfora: Vestígios e Símbolos
- V - O Visível e o Invisível
- VI - A Arte não Figurativa
- VII - Abstrato, mas com Recordações
- VIII - Abstração e Representação: A Forma e a Vida
- IX - O Processo de Criação: A Flor e o Cristal
- X - O Conhecido e o Desconhecido
- XI - A Obra como Movimento. A Obra como Gênese

- XII - A Presença da Natureza. O Diálogo com a Natureza
- XIII - Uma nova Percepção-Expressão
- XIV - Paralelo com Picasso e Franz Marc
- XV - A Missão do Artista
- XVI - Arte e Religiosidade
- XVII - Dez anos na Bauhaus
- XVIII - Uma Didática Poética
- XIX - Utopia e Melancolia
- XX - Melancolia e Encantamento
- XXI - Entre os Mortos e os ainda Não-Nascidos

Terceira Parte - *A Utopia da Palavra: a Poesia*

- I - A Linguagem como Dimensão da Existência
- II - Algumas palavras sobre Hermenêutica e Leitura de Poesia
- III - A Utopia da Palavra: A Poesia
- IV - Poesia e Magia: Diálogo com os Invisíveis
- V - Uma Pedagogia Poética para o Ensino de Redação
- VI - Uma Travessia: o Mitopoético

Introdução

A Terra é Azul

Tirar os vivos nesta vida do estado de miséria e levá-los ao estado de felicidade.

Dante

Cada um dos grãos desta pedra, cada clarão mineral desta montanha plena de noite por si só forma um mundo.

A própria luta no sentido do cume basta para preencher o coração do homem. É preciso imaginar Sísifo feliz.

Albert Camus

*Nós somos os transformadores da Terra,
nossa existência inteira,*

*os vãos e quedas do nosso amor,
tudo nos torna apto a esta missão.*

Rainer Maria Rilke

Meu trabalho de mestrado - A Procura da Palavra (a poesia educa enquanto poesia) - tratava da convivência com a poesia como uma experiência educativa: a humanização dos cinco sentidos, das emoções, da atividade imaginativa e da própria razão. A prática de poesia - a leitura, inclusive, como forma de co-criação - representando um desenvolvimento da capacidade de percepção (das coisas e dos símbolos) e da capacidade de expressão, ou seja, possibilitando uma experiência mais criadora de linguagem e de vida, dentro e fora das salas de aula.

Dando continuidade a essas reflexões, optei por trabalhar com poesia, arte, educação e utopia, essa forma de se fecundar o presente para que se possa gerar condições mais criadoras de vida futura. Penso que a utopia, como a criação poética, seja necessariamente plural, de muitas vozes e muitos desejos

personais e coletivos; assim, é necessário escolher algumas dimensões e algumas palavras utópicas para fazer as travessias.

Num primeiro momento, procuro reconhecer e questionar algumas aventuras e desventuras do pensamento utópico das vanguardas modernistas. Os tempos modernos em arte são marcados pelas mais profundas crises e transformações da história de nossa civilização. Os movimentos de arte e poesia apresentam-se pulsantes de utopia: tanto na face de negação - a ruptura com o passado, como na face de positividade - a paixão pelo futuro. Em praticamente todos os ismos - expressionismo, cubismo, futurismo, cubofuturismo, dadaísmo, neoplasticismo, surrealismo, dentre outros - e nos artistas mais significativos, encontramos o projeto utópico de criar nova linguagem e nova arte, parte da criação do homem novo em sociedade nova. Nos ritmos vertiginosos do início do século, respira-se revolução. Tempo de grandes destruições e grandes criações. Para nós, ao final do século, os projetos modernistas revelam-se inacabados; e suas mais fundas esperanças, perdidas. Apesar da alta qualidade de inumeráveis obras de arte que nos foram legadas, continentes novos que foram revelados, os trabalhos de criação de homem novo e sociedade nova revelaram-se infinitamente mais difíceis e mais complexos do que as vanguardas imaginavam.

Neste nosso tempo de mortes das utopias, e de tantas teses sobre o fim da história e sobre a morte da arte e da poesia, faz-se necessário rastrear os sinais de um novo espírito utópico, que nasce e cresce da necessidade vital do homem: recriar a sua vida, humanizar o mundo.

Num segundo momento, procuro fazer algumas travessias sobre o pensamento artístico de Paul Klee, o mais poético artista do modernismo. Em sua pedagogia da criação, da linguagem, das formas e das cores, que é também uma pedagogia dos sentidos, dos sentimentos e da imaginação, procuro reconhecer suas idéias matrizes sobre a arte moderna: a criação como metáfora da criação cósmica (e divina); a arte como tornar visível; o desenvolvimento de uma nova percepção-expressão; a obra como gênese de formas e sentidos; o diálogo entre a figuração e a abstração; o diálogo entre pintura, música e poesia. A seiva mais utópica dos movimentos modernistas revela-se, em Klee, plenitude criadora. Inclusive, ele antevê e gesta muito das propostas que reconheço necessárias para a arte do século XXI e do próximo milênio.

Num terceiro momento, a utopia da palavra: a poesia. Procuro tematizar a linguagem, compreendida e vivenciada como dimensão da existência. E,

emergente da própria linguagem, a poesia - reveladora da utopia das palavras, sonho dos signos. Procuro também o diálogo com o mistério da criação, o que nos educa para conviver com os mistérios do mundo, não de modo irracionalista, mas para-racional. Em algumas páginas, discuto a contribuição possível da hermenêutica para a leitura de poemas, leitura simbólica por excelência, atividade de co-criação, de descoberta e invenção de sentidos. Procuro, ainda, fazer uma travessia retrospectiva pelo meu trabalho com o ensino de redação, minhas tentativas de uma pedagogia poética para o escrever. Ao fim, uma utopia pessoal: a criação de poemas, a opção pelo mitopoético como forma de reencantamento das palavras e do mundo.

Pensamentos utópicos. Sonhos e signos ainda sem muito lugar no mundo, neste fim de século, tempo de atormentada gravidez e possível parto de vida nova, em direção ao vigésimo primeiro século e ao próximo milênio. Conversas utópicas, com ainda raros interlocutores, trilhas apenas entreabertas que se movem em fios atravessados sobre abismos. Pequenas brechas descobertas ou engendradas no presente. Caminhos solitários. Conversas utópicas que, apesar de tudo ou por causa de tudo, fazem crescer continuamente horizontes sobre os limites que nos cercam. Neste diálogos, é possível sentir a pulsação da vida futura. Cada vez mais intensamente. Prática de esperança. Contra a contínua perda de valores e de sentido. Contra as opressões e as neutralizações - de tantas faces, de tantos signos - que nos dilaceram e nos desfiguram. Prática de esperança: é preciso continuamente renascer as palavras, renascer a capacidade simbólica, renascer a experiência educativa, renascer a dimensão utópica da linguagem que - imemorialmente - tem tido o nome de poesia.

Cachoeira Paulista,
Campinas,
outono de 1995

*O futuro talvez conte alguma coisa.
O futuro
não é arrancar alegria ao futuro,
mas ao hoje,
nesse agora,
a alegria de descobrir e descobrir e descobrir
que as estrelas não caberiam nunca dentro de um pote*

e que o arco-íris não tem fim

(...)

*o tempo é a maior medida:
saber tudo é mentira,
cada século terá que aprender a morrer
este século terá que aprender a nascer
a verdade é tão simples
o rio vem de um rio que vem de um rio
que vem de um rio que nasce de um olho d'água.
Eliana dos Santos*

Sobre a linguagem: A palavra racional e poética

*Que sabes tu das palavras do homem,
dos desejos do homem ?*

Goethe

Discorrer, 'discurso para Galileu quer dizer raciocínio, e quase sempre raciocínio dedutivo. 'O discorrer é como o correr': esta afirmação é como o programa estilístico de Galileu, o estilo como método do pensamento e como gosto literário - a rapidez, a agilidade do raciocínio, a economia de argumentos, mas igualmente a fantasia dos exemplos são para Galileu qualidades decisivas do bem pensar.

Italo Calvino

Reconheço a importância da linguagem clara e coesa. Do texto escrito com rigor intelectual e precisão lógica. Das palavras arquitetadas com adequação e raciocínios. Mais de vinte anos tenho trabalhado como professor de redação, em especial da modalidade dissertativa. Adequação. Clareza. Coerência. Coesão. Cotidianamente estes vocábulos fazem parte da minha história profissional.

Por outro lado, a busca de uma linguagem dissertativa não significa a neutralização da escrita. A esterilização de nosso discurso. A estereotipação de nossos textos, como se não houvesse autores. Como se apenas se reduzissem à aplicação mecânica de métodos e processos de exposição lógica e redação acadêmica. Um texto, em particular de uma reflexão filosófica, pode e precisa de ter um estilo. Os enunciados filosóficos têm rosto. Têm uma articulação própria e pessoal de idéias e de signos. A impessoalidade, a neutralização, a redução à linearidade lógica impessoal e à denotação unívoca são desfigurações da capacidade de linguagem racional. A racionalidade de um texto não significa a padronização de uma linguagem.

Inumeráveis pensadores, que constituem o corpo do que conhecemos por filosofia, escreveram de modo pessoal e criativo, com linguagens intensamente

motivadas, com inúmeros processos conotativos, com muitas construções figuradas. Uma enumeração feita de memória espontânea, em segundos: Heráclito, Platão, Santo Agostinho, Giordano Bruno, Erasmo, Rousseau, Goethe e Schiller, Hegel, Marx, Nietzsche, Heidegger, Walter Benjamin, Merleau-Ponty...A lista é interminável.

Algumas das mais iluminadas e significativas páginas da filosofia foram escritas em linguagem intensamente pessoal e simbólica. Enuncio alguns exemplos, como breve metonímia desse conjunto. Intencionalmente, escolho um grande racionalista, que desenvolveu uma das argumentações lógicas mais extraordinárias de todo o pensamento humano. Muitos dos conceitos e raciocínios fundamentais da dialética hegeliana foram expressos em linguagem marcada de metáforas: a alegoria da semente e da árvore; a alegoria do banquete da razão bêbada; a alegoria da astúcia da razão e do deserto das idéias; a alegoria do vôo da ave de Minerva, no ocaso...Fazendo um corte, no século XX, relembro as alegorias de Walter Benjamin, filósofo deste século fragmentário e fragmentado, em especial as iluminações melancólicas, a linguagem simbólica das teses sobre a filosofia da história: a alegoria do anão oculto no jogo de xadrez entre a teologia e a história, a alegoria do anjo das ruínas...Em outro campo ideológico e epistemológico - é possível pensar a filosofia do século XX sem os aforismos de Wittgenstein, muitas vezes semelhantes a epigramas, tal sua concisão e densidade. reencontrando a poesia pelo avesso, pela via da mais radical logicidade? Como pensar a filosofia contemporânea, sem as páginas de Heidegger, muitas vezes poemas em prosa? Sem as iluminações de Bachelard, desde os escritos de epistemologia das ciências até os textos sobre arte e poética, sem as constelações de Bachelard o pensamento contemporâneo queda irremediavelmente mutilado. Ainda outra lembrança: a prosa de Russell - exemplo de clareza, de arquitetura lógica, de precisão conceitual - muitas vezes se nos apresenta pulsante de metáforas, como na antológica página primeira de sua autobiografia. Os exemplos são realmente inumeráveis. Invoco a linguagem desses grandes pensadores, fazendo uso de um tipo de raciocínio indutivo de enumeração de exemplos, para defender a possibilidade de um discurso filosófico ao mesmo tempo claro e poético, lógico e metafórico.

Contra a morte da palavra e do pensamento, representada pelo estereotipação neutralizadora da linguagem dissertativa, é preciso afirmar a possibilidade de uma linguagem rigorosamente conceitual e, ao mesmo tempo, inventiva e criadora.

Pensar a permanência dessa possibilidade - a de conjugar a clareza e o rigor da linguagem lógica com a expressividade semântica dos símbolos - essa possibilidade de uma relação não antagônica, não excludente entre lógica e metáfora, esse pensamento é motivo de inspiração, de ânimo para as precárias linhas que se seguirão. Neste tempo sem musas a serem invocadas, tempo em que o épico se reduziu a resíduos, ainda assim é preciso escrever, acreditando que a capacidade de admiração representa, de algum modo, por mais ínfima que seja, alguma comunhão com o objeto de nossa mirada amorosa...Assim, essa possibilidade de transformação do amador na coisa amada alimenta e ilumina o ato de escrever este trabalho.

Uma Utopia Metodológica: Transmétodo

*Existem muitos mundos,
e estão dentro deste mundo.*

Paul Valery

Infinita é a possibilidade de conhecer.

V. I. Lênin

*O real - não na partida, nem na chegada,
mas travessia.*

Guimarães Rosa

Se há necessidade de se redigir sobre o método, se essa metalinguagem se faz necessária, preciso escrever que tenho procurado um transmétodo. Não um quase-método, nem um para-método. Em outras palavras, um transmétodo que nos tornasse - relembrando a alegoria do aforisma Thomas Mann - leitores igualmente de Marx e de Rimbaud.

Começando a escrever este pequeno trabalho, muitas vozes vêm à minha memória. A indagação radical de Leibniz -

Por que há o ser e não apenas o nada ? (1)

Essa questão metafísica, sobre as razões, as origens e os princípios do ser, vem quase sempre acompanhada de uma outra pergunta, menos explícita na filosofia clássica e hoje quase obsessivamente repetida: como se dá o conhecimento ? Como se constroem o saber ? Como se fundamentam suas possibilidades, como se organizam seus processos, quais suas condições de veracidade ? Vêm as palavras de Descartes -

Como posso estar certo de que não me engano ? (2)

Vem ainda o espanto de Einstein diante do mistério da inteligibilidade do universo. E se misturam, e se fundem a muitas outras vozes. E sou chamado

para um texto, próximo de muitas mãos: as reflexões de Holderlin, poeta-órfico, encerrado trinta anos em sua torre de poesia e de loucura extra-lúcida:

A eterna jovialidade, a alegria dos deuses consiste em colocar todo o singular no todo a que pertence. E é por isso que, sem entendimento e sem sentimento inteiramente organizado, não pode haver nenhuma excelência, nenhuma vida. (3)

Em outro extremo intelectual, Popper e a necessidade da experiência de refutações das teorias e hipóteses científicas, e a desejada abertura do behevorismo, abertura sem condições aos dados presentes da experiência, como se fosse possível uma espécie de indução infinita que nunca tecesse conclusões teóricas (como se essa posição já não fosse uma conclusão e uma teoria...). Dentre tantas vozes, uma em especial atrai a memória e as palavras - Bachelard, desde o primado epistemológico do erro, a verdade como reforma das ilusões, até as constelações sobre poesia e arte...

Procurando emergir do buraco negro das referências e dos antagonismos, procurando retornar ao tema, ensaio uma frase síntese que encaminha a sequência deste texto: se o conhecimento é possível, e se é ao mesmo tempo descoberta e construção, como alcançar e como criar um conhecimento verdadeiro ?

Este pequeno capítulo pretende escrever algumas palavras sobre epistemologia. O desafio de se posicionar sobre a questão do método, que é, necessariamente, uma questão de conhecimento e uma questão de linguagem, um posicionamento epistemológico pressupõe uma concepção de mundo e uma concepção de signos. E estes também pressupõem um posicionamento epistemológico. Vejo a partir de como vejo, da linguagem com que vejo. E o modo como vejo depende também do que penso, das concepções com que penso e dos sinais com que penso e me expresso. Como escreveu Herbert Read, a respeito da criação moderna:

o artista expressa o que percebe, mas também percebe o que expressa, percebe a partir do que expressa. (4)

Procurando em dicionários, encontramos variantes da conhecida definição de método como caminho (através do qual se vai a). Diante desta caracterização,

parece-me que, hoje, neste fim de século, não é possível a ninguém deixar de lembrar os versos de Antonio Machado:

*Caminhante, não existe
caminho;
o caminho se faz ao caminhar. (5)*

.Realmente, não há um caminho pronto para ser trilhado. Ele precisa ser descoberto, precisa ser construído. Também não há o lugar já feito, acabado, a que se possa chegar, de que se possa tomar posse como um objeto inteiramente dado. O objeto-destino, ele é resultante do nosso caminhar, do nosso trabalho de descoberta e de construção. Criamos, ou co-criamos, o lugar que habitaremos. Assim como não existem pré-oferecidos o caminho e o objeto-dechegada, assim também não existe o sujeito inteiramente constituído: o sujeito, que se faz caminhante, faz-se também a si mesmo e é feito na história do caminhar. Releio o que acabei de escrever: não existem - como dados inteiramente acabados - nem o caminho, nem o objeto-destino, nem o sujeito-caminhante. Eles se engendram mutuamente, eles se descobrem e se constroem com o próprio caminhar da reflexão filosófica. Reconhecemos, assim, que o trabalho epistemológico não só constitui um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto, assim como constitui um método para o sujeito e para o objeto na própria atividade do conhecimento.

É preciso reconhecer a importância do método. É preciso reconhecer a importância do objeto. É preciso reconhecer a importância do sujeito.

Por um lado, é verdade que o método é "anzol", e pescamos peixes segundo o anzol que usamos. Mas, por outro lado, também é verdade que eu poderia passar a vida no pequeno riacho do quintal de minha casa, em Cachoeira, que não pescaria nenhum dos dourados do rio Paraíba, como também não encontraria guarus em alto-mar.

Assim, não acredito inteiramente na crença de Saussure, a de que o método determina o objeto. Creio que o método condiciona o objeto, assim como é condicionado por ele. É preciso não esquecer o antigo pressuposto que fundamenta a própria possibilidade de conhecimento objetivo: existe realidade, além de nós. Antes e depois de nós. O método não faz nascer o real. O método faz parte da criação do conhecimento. O saber é construído - descoberto e/ou arquitetado. Mas a realidade não se reduz ao conhecimento.

A opção metodológica é muito importante; ela qualifica os resultados do nosso trabalho intelectual. Por isso mesmo, ela precisa ser adequada ao nosso projeto. Essa adequação se faz necessária também em relação ao instrumento epistemológico. Os exemplos que penso neste momento são demasiado óbvios. Não usamos telescópio para observar as amebas... Também não faz sentido reduzir a leitura de um poema à análise estatística da frequência de certos vocábulos. É preciso buscar uma adequação (sensível e inteligente) entre objeto, sujeito e instrumento-linguagem. A inadequação pode esterilizar nossos caminhos. Alguns outros exemplos óbvios: o rigor de análise da filosofia analítica e/ou neo-positivista revela-se adequada a certos campos. Mas, além de enunciados e preposições relativamente simples, esse rigor se sustentaria? Um texto um pouco mais complexo já escaparia aos critérios de verificação desse método rigoroso e restritivo. Algumas metáforas já seriam incompreensíveis. Assim como um monólogo interior. Um ato falho. Um poema... Por outro lado, em outro exemplo, o estar atento e aberto às ambiguidades, ao não-dito, ao inter-dito, aos signos cifrados, à polissemia, atitudes comuns à prática de um psicanalista ou um psicólogo analítico, essas atitudes seriam profundamente inadequadas para a verificação de uma hipótese, numa pesquisa experimental no campo das ciências físico-químico-biológicas, ou em uma demonstração matemática. Ou em uma análise de um componente econômico em uma determinada conjuntura, em que a nitidez dos cálculos seja fundamental. Ou em um campo tecnológico em que a precisão seja imprescindível para a sequência do sistema de operações.

As distorções do telescópio Hubbles estavam sendo desastrosas para as pesquisas. Corrigir suas lentes era uma necessidade. Já para os impressionistas e para os expressionistas, a distorção é essencial para o conhecimento e a expressão do mundo. Assim, parece-me inadequado propor um método único - necessariamente - para se conhecer tanto um maracujá como a melancolia... Há momentos e dimensões em que é imprescindível a educação consciente dos cinco sentidos, o desenvolvimento da consciência da percepção sensorial do mundo. E há momentos e dimensões em que é necessário o desregramento dos cinco sentidos, para a abertura de novas possibilidades de percepção e para a criação de novas linguagens (como sonhara Rimbaud).

É fundamental buscar uma adequação interação viva entre método, objeto e sujeito. Por um lado, a importância de não se encerrar numa teoria terminal. É preciso permanecer atento e aberto à experiência, que pode revelar outras verdades e pode, inclusive, destruir nossas mais profundas convicções. De que adianta a fidelidade cega a teorias e métodos com alto grau de coerência

interna, sistemáticos, voltados para si mesmos - e desmentidos por dados da realidade e por novas questões colocadas pela vida ? Por outro lado, é uma ilusão teórica a negação da(s) teoria(s) e a pressuposição de que os dados da experiência sejam suficientes, como se não fosse necessário questionar esses dados, os processos de sua obtenção, os métodos pelos quais foram verificados etc. Nenhuma coleção de dados se transforma em conhecimento científico ou/ filosófico. Nenhuma acumulação de dados se transforma em teoria. Naturalmente existe, no processo de conhecimento, um sujeito epistemológico, existe uma atividade intelectual - de um alguém - que colhe os dados, e faz sua seleção, e os analisa, e os interpreta, um alguém que tece os dados em redes de hipóteses e de raciocínios.

Cada um vê com seus olhos. As mais cotidianas paisagens do mundo receberiam descrições profundamente diferentes, dependendo do sujeito que as descrevesse, dependendo dos seus interesses, das suas perspectivas. O sujeito é imprescindível. Mas é preciso lembrar que, se cada um vê com os seus próprios olhos, os olhos vêem de acordo com a vida que se vive, eles dependem do tempo em que existem, dependem dos signos com que se fazem as falas. Os nossos olhos não nos são dados naturalmente, nem se fazem apenas a si mesmos e de si mesmos. Vemos a partir de. Vemos através de. Vemos com. Para reconhecer a importância irreduzível da subjetividade no processo de conhecimento, diante de posições epistemológicas que parecem expulsar o sujeito de cena e reduzir o ato gnoseológico à presença determinante do objeto, para se reconhecer a subjetividade não é necessário repetirmos as ilusões de um sujeito lógico inteiramente constituído, de uma intencionalidade lógica sempre consciente (e idêntica a si mesma), mas, ao contrário, é importante reconhecermos que o sujeito - e o seu olhar - é sempre contextualizado, condicionado, limitado por suas circunstâncias e suas condições de existência. Inclusive, no sentido de reconhecermos que o sujeito se apóia nos horizontes-limites do seu tempo (como no aforismo kantiano da ave que se apóia no ar para o vôo): o sujeito se apóia nas indagações do seu tempo, nas suas constelações de sinais, nas suas contradições, para construir novos horizontes de conhecimento. É preciso reaprender as palavras inscritas no pórtico do templo em Atenas, posteriormente universalizadas por Sócrates:

Conhece-te a ti mesmo. Conhece teus limites. (6)

Diante da pluralidade móvel do mundo, diante do processo criativo e sempre recomeçado de conhecer, atividade não-linear, multívoca, diante do real concebido como "síntese de múltiplas determinações, unidade da diversidade",

é preciso uma posição epistemológica aberta, não-dogmática. Como escreveu Karel Kosik:

O homem vive em múltiplos mundos, mas cada mundo tem uma chave diversa, e o homem não pode passar de um para o outro sem essa chave, quer dizer, sem mudar a intencionalidade e o correspondente modo de apropriação da realidade. (7)

É preciso uma posição epistemológica que engendre e possibilite multiplicidade de perspectivas. Um método aberto diante da pluralidade estruturante do mundo (que pode incluir até mesmo o caos e o acaso). Diante de um mundo de muitas vozes, é preciso um método capaz de diálogos. Capaz de convivências inter-disciplinares. Um método sem paletó e gravata, como escreveu Machado de Assis.

Reafirmo a importância, para a reflexão filosófica, de uma opção epistemológica consciente. A opção lúcida por um método elucida o trabalho intelectual. Porém, não creio que essa opção tenha de ser - necessariamente - única e unívoca. Em muitos casos, é preciso abrir nossa concepção para outras vias - nem que sejam veredas. É preciso dialogar. Não se trata de um ecletismo ingênuo. Nem de um pragmatismo cego. Trata-se da compreensão de que há campos de validade para os métodos. Trata-se de verificar critérios de adequação: do que é necessário para o trabalho que desenvolvemos, para o objeto de conhecimento que estamos construindo. Nossa opção metodológica básica é predominante em nossa reflexão, mas não é necessariamente a única, nem necessariamente predominante em todas as instâncias da reflexão.

Existem hoje, neste fim de século, que realizou o mais vertiginoso e múltiplo processo de criação - e de destruição - intelectual de nossa história, existem muitas vozes que reconhecem e expressam a necessidade de uma abertura metodológica, de um método plural. Alguns exemplos emergem em minhas idéias. Penso nas contemplações de Einstein, deitado em seu pequeno barco, olhando as nuvens do céu de Princeton, exercitando a difícil arte de deixar a mente disponível para as iluminações intuitivas. Essas contemplações conviviam diariamente com as demonstrações matemáticas, com as equações da Relatividade. Penso na química quântica, que reconhece a presença e as características do sujeito como fatores que alteram os dados das partículas infra-atômicas. Esses exemplos do presente enraizam-se na história das ciências. Lembro-me agora de Copérnico, conseguindo configurar o sistema

solar a partir de um salto de imaginação, idealizando-se no centro do sol, os braços abertos como no desenho atribuído a Leonardo da Vinci, vendo as órbitas dos planetas. Semelhante salto de imaginação, baseado explicitamente em Copérnico, foi realizado por Rutherford e Bohr, para a configuração do sistema atômico, dos elementos movendo-se ao redor do núcleo do átomo... Bachelard, o onírico, o poético enunciador dos sonhos primevos da Terra e das imagens sonhantes da Natureza, Bachelard reafirma o necessário aprendizado das mãos com as coisas, com a materialidade dos objetos, aprendizagem inclusive de limites no convívio das mãos com a carne amante e rebelde do mundo.

Diante da pluralidade do mundo, diante da multiplicidade do processo de conhecimento, reconhecendo a importância (e as razões) do objeto, do sujeito, da linguagem, sinto mais fortemente, apesar das dificuldades de explicitação, a necessidade desse método aberto, não-dogmático, não ortodoxo. Um método não definido e constituído de uma vez por todas, mas que, ao mesmo tempo, é um método. Não um quase-método. Não um para-método. Mas método. Trans-método. Com diálogo de muitas perspectivas epistemológicas. Um método que apresenta várias dimensões. Que tem uma linguagem predominante, mas que pode se abrir para outras práticas, dependendo do campo do conhecimento que estiver em questão, da materialidade do objeto, das condições do sujeito e das possibilidades signícas, das possibilidades de enunciação do saber.

Um trans-método, campo do diálogo de muitas vozes, em que o genial raciocínio de Marx, em sua legendária demonstração por absurdo em que ele exemplifica o método dialético, na Introdução à Crítica da Economia Política, não é necessariamente excludente em relação aos poéticos e múltiplos enunciados de Heráclito, verdadeiros micro-poemas. Um campo em que a maiêutica socrático-platônica não é necessariamente excludente em relação às maquinarias silogísticas de Aristóteles. Um campo em que não se ignorariam, nem se excluiriam, as leituras indutivas e experimentais da codificação matemática do mundo, da concepção de Galileu, e as dúvidas metódicas do cogito cartesiano. Trans-método: Um campo em que é possível o diálogo entre a astúcia da Razão, de Hegel, e o corpo percebido que se percebe a si mesmo, que se percebe percebendo, o falante que se fala, da fenomenologia de Merleau-Ponty.

Lembro-me, agora, do empalidecimento de Sartre, da sua emoção em vislumbrar a possibilidade de um método que conjugasse a descrição existencial do café parisiense em que se encontrava, com uma ontologia

fenomenológica (ou uma fenomenologia ontológica)...Ao reivindicar o seu existencialismo como marxismo e como humanismo, Sartre construía possibilidades de um trans-método. Construir esse horizonte epistemológico de diálogos, esse trans-método de que falo, embora sem muita clareza, continua sendo um dos grandes desafios desse fim de século.

Acredito, como Goethe, que os métodos se acinzentam mas a árvore da vida permanece verde. Por isso a busca de um método mais aberto. Um trans-método. Não, como já escrevi antes, não uma informe acumulação de atitudes contraditórias, uma aparente conciliação de diferenças apenas justapostas, o que configuraria um ecletismo ingênuo e historicamente esgotado. Não se trata, também, de uma divisão pré-estabelecida, como, por exemplo, a que já foi proposta, de se adotar o método fenomenológico para as ciências humanas e o método analítico para as ciências da natureza. Penso um transmétodo, como reconhecimento de que a multiplicidade movente (e, ao mesmo tempo, unitária) do real faz necessária uma multiplicidade movente (e também unitária) de atitudes epistemológicas, a partir das diferentes necessidades engendradas pelas diferentes constituições dos objetos, pelas diferentes perspectivas dos sujeitos, e também pelas diferentes possibilidades signicas de enunciação do conhecimento. Utopia de um método, talvez. Talvez um método em utopia, em gestação.

Ao escrever as linhas últimas deste trabalho - menos um ensaio do que tenteio e rastreamento de idéias - desejo rememorar dois grandes pensadores que, cada um ao seu modo, anunciaram o que estou tentando chamar de transmétodo: no Renascimento, Giordano Bruno, que pregava a desconstrução do edifício dogmático da escolástica, defendia

buscar uma razão verdadeira e necessária, e ouvir a voz da natureza (8),

a livre discussão filosófica e política, e, ainda, conjugava o método científico e a iniciação alquímica, o sistema copernicano e as tábuas de Lullo; e, no século XX, neste atormentado e fecundo vigésimo século, Walter Benjamin, filósofo e esteta que, com sua prosa intensamente poética, conjuga o marxismo, o método dialético e o projeto revolucionário com a cabala judaica e as alegorias barrocas e as vanguardas modernistas. No "cruzamento de todas as impossibilidades", com sua melancolia heróica, Benjamin descobre e arquiteta constelações de caminhos possíveis para a superação de dicotomias em que até hoje nos dilaceramos.

A Arquitetura do Texto: Variações em Torno de...

Scheherazade nesta altura, reparando no raiar do dia, deixou de continuar conto que tanto excitara a curiosidade do sultão, e o príncipe, querendo absolutamente saber o fim, deixou ainda para o dia seguinte a morte da sultana. Não se pode imaginar o que foi a alegria do grã-vizir quando viu que o sultão não lhe ordenava a morte de Scheherazade. A família, a corte, toda gente em geral ficou espantada.

Quarta-noite
No fim da noite seguinte, Dinarzade não deixou de acordar a sultana. "Minha querida irmã", disse-lhe ela, "se não dormis, suplico-vos que me conte um dos belos contos que sabeis."
E então Scheherazade, com a aquiescência do sultão, falou desta maneira:
As Mil e uma Noites

Na casa de Indra diz-se que há uma rede de pérolas de tal forma dispostas que, se você olhar para uma, verá todas as outras refletidas nesta. Da mesma forma, cada objeto no mundo não é meramente ele mesmo, mas envolve todos os outros objetos, e na realidade é cada um dos outros objetos.
Sutra do Diamante

Quanto ao projeto arquitetônico deste trabalho, procuro uma construção contínua-descontínua, feita de partes-fragmentos com relativa autonomia e simultaneamente inter-relacionadas e integradas no conjunto-caleidoscópio. Unidade da diversidade. Diversidade da unidade. Uma reflexão-exposição discursiva e não-linear; fragmentária, mas unitária.

Aprendi com os poetas e prosadores barrocos que Deus está no detalhe. Mas aprendi também com eles que Deus é o todo.

Tenho longamente reconhecido que o princípio construtivo sistemático asfixia.

A totalidade fechada é morta. É mortal. Tenho longamente reconhecido que o princípio construtivo fragmentário dilacera. A desintegração das partes desnatura o corpo. Assim, tenho tentado criar um texto ensaístico, filosófico e poético, arquitetado consteladamente. Organicamente. Contínuo-descontínuo, feito de capítulos relativamente pequenos, que têm parcialmente valor e significação em si mesmos e, ao mesmo tempo, necessariamente integrados no conjunto que os unifica e ilumina.

A arquitetura de cada texto-capítulo quase sempre se organiza de modo dedutivo clássico. No entanto, a sequência dos capítulos e a sequência das três partes possibilita outras combinações sequenciais, além da que proponho: uma estrutura relativamente aberta.

Tenho tentado pensar e escrever de um modo que recrie a relação entre a parte e o todo, o singular e o universal. Como o universo - ao mesmo tempo einsteniano e quântico. Como o poema mitopoético que tenho tentado criar, sobre o qual escrevo na última parte deste trabalho.

Assim, variações em torno de...Arquitetadas sinfonicamente. Com cortes. Saltos. Sincronias. Entrelinhas. Resgates. Silêncios. Correspondências. Um modo de escrever que é homólogo ao transmétodo.

Devo reconhecer que o projeto tem sido muito mais feliz do que sua execução, devido às limitações e precariedades de quem escreve, e das circunstâncias em que escreve, e não pela fragilidade da configuração estruturada de modo contínuo-descontínuo: ela é possível e necessária.

*Agora, como sempre,
com outro é que se obtém perícia:
não é fácil alcançar
a porta das palavras nunca ditas.
Baquílides (9)*

A Questão dos Nomes: Moderno, Modernismo, Modernista

*Eu dei ordem à multidão dos seres e submeti à experiência
os atos e as realidades: cada coisa tem o nome que lhe
convém.*

Che Huang Ti

*Estamos vestidos de alfabeto,
não sabemos sequer nosso nome.*

Murilo Mendes

*Usam-se indiferentemente, com frequência, um pelo outro os
termos vanguarda, moderno, modernismo, e mesmo
modernidade. Que nos seja permitido introduzir distinções.
Como o próprio nome diz, a vanguarda é a linha de frente de
qualquer espécie de modernismo. Num breve prazo, no
entanto, a vanguarda corrompe-se e é assimilada a algo de
mais familiar, a que nós aplicamos o rótulo de moderno.
Quando o moderno deixa de ser estranho, mas é mais ou
menos associado com uma paisagem familiar, dizemos que é
parte do modernismo, uma palavra ampla. No entanto,
modernidade é um termo totalmente diverso, que sugere o
presente, em contraste com algum passado histórico. A
palavra "modernidade" também sugere uma condição
estática, ou seja, que se alcançou uma coisa ou outra;
enquanto vanguarda, "moderno" e "modernismo" significam
o processo, assim como o fato de que se está chegando a
algum lugar.*

Frederick Karl

Se na história geral o mundo moderno nasce com o Humanismo e o Renascimento, se na filosofia a referência iniciadora da modernidade é o cogito cartesiano, em artes e em literatura os termos moderno e modernista têm sido os nomes genéricos dados aos movimentos, tendências, estilos - de linguagem e de mentalidade - do início e primeira metade do século XX, com raízes imediatas nos últimos anos do século XIX.

Marcado por irreduzível multiplicidade, o modernismo é um movimento feito de muitos movimentos, imensamente vasto, complexo e contraditório. As vanguardas representam metonimicamente o modernismo, são suas faces as mais agressivas, as mais experimentais, as mais militantes. Os ismos modernistas - impressionismo, expressionismo, futurismo, cubismo, dadaísmo, fauvismo, cubofuturismo, construtivismo, suprematismo, neoplasticismo, surrealismo, entre outros - multiplicam-se nas primeiras décadas do nosso século.

aquela transformação radical sofrida pelas formas, pelo espírito e pela natureza das artes entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial. Foi uma revolução artística profunda, que agitou toda a Europa e - em parte, graças ao próprio Pound - os Estados Unidos, modificando radicalmente o curso de todas as formas de expressão artística. Foi uma crise na história do humanismo ocidental e uma tentativa séria de compreender e apreender a natureza da existência moderna. Teve consequências profundas, algumas intencionais, muitas imprevistas - especialmente no campo da política. Gerou algumas das obras literárias mais geniais e mais perturbadoras que conhecemos, e algumas das mais dolorosas manifestações da autoconsciência e da ansiedade modernas. Ela fez parte da transição sofrida pelo mundo ocidental ao passar do movimento romântico para uma nova era, do século XIX para o XX. O início dessa crise já está afastado de nosso tempo por um século inteiro, porém ela ainda nos abala, ainda consegue nos perturbar. Ela reconstruiu completamente nossa tradição artística, nossas concepções de forma e linguagem, nossos valores contemporâneos, nossa cultura e nossos estilos - até mesmo a aparência de nossas ruas, de nossas casas e interiores, de nós mesmos. Redirecionou a imaginação de toda uma época, e também da nossa época, que a ela se seguiu. Legou-nos algumas das maiores realizações de nossa literatura e alguns de nossos piores pesadelos.

Malcolm Bradbury (10)

Apesar da multiplicidade de visões e de inumeráveis controvérsias, os signos referentes ao nascimento do(s) modernismo(s) podem ser muito mais identificados do que os sinais do seu fim. Essa questão tem sido polêmica sem fim, agravada pela ausência de distanciamento que possibilita perspectivas mais compreensivas. Para muitos, o modernismo teria acabado ainda nos anos 40. Para uns, nessa década e na seguinte teríamos o neo-modernismo; para outros, já seria o pós-modernismo.

Nos anos 50 e 60 houve um renascimento de movimentos de vanguarda, diretamente inspirados nos ismos do início do século, também com duração demasiado efêmera e ritmo vertiginoso.

De um modo geral, o termo pós-moderno refere-se à produção cultural e artística realizada à partir dos anos 70. Dessa década para os dias de hoje, anos 90, tem acontecido uma enorme multiplicação indiferenciada de grupos e artistas, uma vasta pluralidade de tendências, de processos, de linguagens, sem que haja muitas características que predominem mais nitidamente. Seja o pós-moderno apenas uma transição, uma passagem do modernismo para uma outra criação de cultura e de arte que ainda não reconhecemos, ou seja o pós-moderno uma transformação na própria estrutura da sensibilidade e dos processos criativos em geral, fazendo-se um levantamento ainda que provisório da cultura pós-moderna, penso que sua cota positiva revela-se na multiplicidade como princípio estruturante; na abertura ao caótico, ao provisório, ao instantâneo, à impureza dos discursos, ao cruzamento de várias linguagens; na pluralidade como valor universal (se é que posso usar a palavra universal para fazer referência ao pós-moderno...)

A cota negativa revela-se na crescente indeterminação, na multiplicação cada vez maior do amorfo, na perda contínua de formas e sentidos. Parece-me que a criação cultural acaba aprisionando-se em salas de espelhos, labirintos da multiplicação do mesmo, celebração do informe. Modismos cada vez mais saturados de simulacros, releituras, alusões, clonagens, remontagens - cada vez mais redundantes e inexpressivos. Como os critérios de valor são altamente complexos e não objetiváveis a curto e médio prazo, as águas tornam-se cada vez mais turvas, e os campos da criação manipulados como nunca por corporações que constituem consórcios de investidores, galerias, críticos, mídia e artistas. Acredito que as criações mais necessárias, mais vitais e verdadeiras, estejam sendo gestadas às margens dessas manipulações corporativas. Neste momento reconheço-me nostálgico do classicismo e do modernismo.

Na consciência da época clássica, não é o presente que leva o passado ao ponto culminante, mas o passado que culmina no presente, e o presente é, por sua vez, entendido como um novo triunfo dos valores antigos e eternos, como um retorno ao princípio do verdadeiro e do justo, como uma restauração ou renascimento desses princípios. Para os modernos, contudo, o presente só é válido em virtude das potencialidades do futuro, como a matriz do futuro, na medida em que ele é a forja da história em contínua metamorfose, vista como uma revolução espiritual permanente.

Renato Poggioli (11)

Utopia das vanguardas: projeto inacabado, esperanças perdidas

A história corria torrencialmente no final do século XIX e no início do século XX. Certezas seculares vacilavam. Todos os dogmas eram postos em questão nas artes, nas ciências, nas sociedades e nas religiões.

As artes tiveram que descobrir uma nova linguagem para expressar as necessidades e sentimentos do século XX. (...) Não se trata somente de uma nova forma de arte, mas a busca de uma nova maneira de existir (...)

Invocando e prefigurando o futuro de um mundo em gestação, novas formas de vida por criar, a arte moderna nasceu fora da sociedade oficial, nas catacumbas.

Em 1900, os senhores da época ignoravam tudo que fosse o futuro. Em 1900, num atelier sórdido de Montmartre, que era chamado, por zombaria de Bateau Lavoir, alguns artistas, em torno de Picaso, redescobriram a pintura, ao mesmo tempo em que, a dez mil quilômetros dali, em São Francisco, uma menina, Isadora Duncan, surgiu para redescobrir a dança.

Após a Segunda Guerra Mundial, frente a um novo desmoronamento de valores, surge um questionamento fundamental (sobre a arte moderna), que se radicalizou durante os anos 50 e 60 (Nova dança, novo teatro, novo romance)

...a maioria, do cinema à dança e à pintura, acredita descobrir, através da diferença, a autonomia. Trata-se então da corrida à diferença e à novidade a qualquer preço, à busca de uma identidade. Pseudo artistas que, nada tendo a dizer, dizem-no da maneira mais obscura. O culto do anti-clichê torna-se por sua vez clichê. A anarquia, cultivada por ela mesma, transforma-se facilmente em conformismo.

Roger Garaudy

As construções gigantescas do mundo moderno, as prodigiosas descobertas das ciências, mudaram a face do mundo, enquanto os artistas estavam anunciando novas concepções e formas. Uma revolução é imposta às artes e às emoções; ela descobrirá um novo mundo ainda escassamente explorado. Assim nos encontramos, Gabo e eu, no caminho de novas pesquisas, cuja idéia-mestra é a tentativa de uma síntese das artes plásticas: pintura, escultura e arquitetura (...) Não é fantasioso pensar que a época que sucederá à nossa será, uma vez mais, na história da humanidade, um período de grandes obras coletivas; também não é fantasioso pensar que ela testemunhará a execução de imponentes construções em vastos espaços urbanos.

Antoine Pevsner

Existe acordo geral na crítica à desalmada arquitetura de contêineres, à falta de relação com o ambiente, à solitária arrogância dos prédios de escritórios, às monstruosas lojas de departamentos...

Juergen Habermas

I - A Dúvida de Cézanne: estigma e alegoria

*Se o poder de unificação desaparece da vida dos homens
e os antagonismos perdem a sua relação viva,
a sua reciprocidade, e ganham autonomia, então surge
a necessidade da filosofia. Nesta medida, esta necessidade é
apenas uma contingência; mas, sob a bipartição
que se verifica, constitui a tentativa necessária
de suprimir a oposição entre a subjetividade e a
objetividade já solidificadas e de conceber como
um devir o ser-que-deveio do mundo intelectual e real".*

Hegel

*"Ainda não estamos habituados com o mundo,
Nascer é muito comprido".*

Murilo Mendes

*"A expressão do que existe é uma tarefa infinita".
O filósofo é um principiante perpétuo".*

Merleau-Ponty

O texto A Dúvida de Cézanne, publicado em 1948, anuncia e de certo modo antecipa alguns sinais do desenvolvimento da fenomenologia de Merleau-Ponty: a descoberta do corpo e da linguagem como as dimensões que fazem emergir os significados, em lugar da consciência e da intencionalidade do sujeito transcendental.

No pensamento de Merleau-Ponty, esse reconhecimento, essa outorga ao corpo e à linguagem - de criadores de sentidos - vêm acompanhados de uma tentativa radical de superação da cisão entre a consciência e o mundo, de superação da dicotomia entre sujeito e objeto, especialmente superação do que ele denomina de humanismo, de que pretende a crítica: o subjetivismo filosófico e o objetivismo científico. Essa dicotomia é característica do que Merleau-Ponty chama de "pensamento de sobrevôo", o pensamento que manipula as coisas e

não é capaz de habitá-las para vivenciá-las. Escreveu em *Fenomenologia da Percepção*:

procurando descrever o fenômeno da fala e o ato preciso da significação, teremos oportunidade de ultrapassar definitivamente a dicotomia clássica entre sujeito e objeto. (1)

E também:

Engajo-me com meu corpo entre as coisas, elas coexistem comigo como sujeito encarnado, e esta vida nas coisas nada tem de comum com a construção de objetos científicos. Da mesma forma, não compreendo os gestos do outro por um ato de interpretação intelectual. (...) 'É pelo meu corpo que compreendo os outros, como é pelo meu corpo que percebo as coisas. (2)

O corpo não é veículo da consciência transcendental, instrumento a mover-se entre coisas exteriores: o corpo é criação de percepção e de sentidos. Assim também a linguagem não é veículo de idéias, não é tradução de significações exteriores, mas é criação de sentidos. O corpo é reflexivo e visível, eu sou meu corpo

Eis o enigma: meu corpo é simultaneamente vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar-se e conhecer naquilo que então vê o 'outro lado' de sua potência vidente. Ele se vê vendo, ele se toca tocando, é visível e sensível para si mesmo". (3)

A linguagem não é mais a seiva das significações, mas o próprio ato de significar, e o homem falante ou o escritor não pode governá-la voluntariamente, assim como o homem vivente não pode premeditar o detalhe e os meios dos seus gestos. A única maneira para compreender a linguagem é instalar-se nela e exercê-la. (4)

As reflexões sobre a estética e sobre a vida de Cézanne possibilitam muitas iluminações sobre a linguagem e o corpo sensível, temas permanentes de Merleau-Ponty, acentuadamente em *Signos*, no *Visível e Invisível* e em *A Prosa do Mundo*, além da *Fenomenologia da Percepção* e *O olho e o Espírito*, naturalmente.

Cézanne, em sua vida e sua obra, realiza a consciência perceptiva que é corpo e linguagem: revela o logos estético, que não é só percepção, nem só interpretação do mundo, mas é chão de símbolos nascentes, que, inclusive, revelam a transcendência do real e dos próprios sentidos. Merleau-Ponty escreve sobre ele:

O objeto não fica mais coberto de reflexos, perdido em seu intercâmbio com o ar e com os outros objetos, é como que iluminado surdamente do interior, emana luz e disso resulta uma impressão de solidez e materialidade. Cézanne, outrossim, não renuncia a fazer vibrar as cores quentes, obtém esta sensação colorante pelo emprego do azul. (...). Em seus diálogos com Emile Bernard, torna-se óbvio que Cézanne procura sempre escapar às alternativas prontas que se propõem: a dos sentidos ou a da inteligência, a do pintor que vê e do pintor que pensa, da natureza e da composição, do primitivo e da tradição. (5)

A arte não é uma imitação. nem, por outro lado, uma fabricação segundo os votos do instinto e do bom gosto. É uma operação de expressão. Assim como a palavra nomeia, isto é, apreende em sua natureza e coloca ante nós à título de objeto reconhecível o que aparecia confusamente, o pintor, diz Gasquet, objetiva, projeta, fixa. Assim como a palavra não se assemelha ao que designa, a pintura não é uma cópia. (...). O pintor retoma e converte justamente em objeto visível o que sem ele permaneceria encerrado na vida separada de cada consciência: a vibração das aparências que é o berço das coisas. Para este pintor, uma única emoção é possível: o sentimento de estranheza; um único lirismo: o da existência incessantemente recomeçada. (...). Antes da

expressão, existe apenas uma febre vaga e só a obra feita e compreendida poderá provar que se deveria ter detectado ali antes alguma coisa do que nada. (6)

A criação de Cézanne, uma das mais atormentadas e fecundas da história da arte ocidental, criadora de novos continentes estéticos é, do lado de Van Gogh, a mais incompreendida e injuriada: o próprio Zola, amigo desde a infância e a juventude, trata Cézanne como "gênio abortado"; um crítico da época chama a sua obra de "pintura de lavador de privadas bêbado". Cézanne é, também ao lado de Van Gogh, uma das matrizes de todo(s) o(s) modernismo(s), de praticamente todas as principais vertentes da criação moderna em artes plásticas. A sua pintura não é tradução de idéias exteriores, pré-existentes, nem veiculação de símbolos exteriores, oriundos da consciência do artista ou dos cânones da Academia. Como não é veículo de conteúdos, também não é a reprodução naturalista dos objetos, segundo categorias da representação figurativa tradicional.

A visão estética convencional propõe que a obra represente mecanicamente o objeto exterior, como algo que se apresenta, exterior e acabado, à percepção do artista: trata-se de uma mimese-espelho reproduzidor da realidade. Esta visão é muito intimamente comprometida com a dualidade sujeito-objeto da epistemologia tradicional: para ambas, o conhecimento e a expressão tornam-se reproduções mecânicas, reflexos ao espelho... Cézanne representa uma ruptura radical. Sua pintura cria um novo logos estético. Cria novos campos sensíveis. Sua pintura cria sentidos. Assim, ultrapassa a cisão entre corpo e mundo, ultrapassa a dicotomia entre os sinais e os objetos. Ao mesmo tempo, pretende-se um pintor que pensa e um pintor da natureza. Como pintor da natureza, sabe, entretanto, que a natureza precisa ser refletida e reinventada; assim, faz obra intensamente cerebral e trabalhada. Cézanne pinta com os olhos e com os testículos, com as mãos e com a inteligência. Trabalha interminavelmente. Pinta centenas de vezes a mesma paisagem. Para retratar o marchand Vollard, precisa de mais de cento e cinquenta sessões. Destroi dezenas e dezenas de trabalhos, porque imperfeitos. A tela *As Banhistas* é feita e refeita por mais de dez anos. Ao mesmo tempo, é um observador, um estudioso interminável da natureza. Ouçamos as suas palavras:

*A paisagem se pensa em mim e
sou sua consciência.*

Respiro a virgindade do mundo.

Agita-me o sentido penetrante das matizes. Sinto-me colorido por todos os matizes do infinito... Com o meu quadro faço um todo único: somos um caos irizado.

Um artista deve fazer as suas obras como a amendoeira faz as suas flores.

A verdade está na natureza.

O pintor deve consagrar-se inteiramente ao estudo da natureza e diligenciar produzir quadros que sejam seus ensinamentos.

É necessário refletir, não basta olhar.

Quero perder-me na natureza, renascer com ela, renascer como a natureza. (7)

Cézanne não se reduz ao Impressionismo, às pinceladas rápidas para a fixação da percepção instantânea, à dança das cores no instante da percepção na retina. Reconhece os impressionistas como abertura de novas possibilidades, como abertura da arte para a vida, mas quer mais. Desejava, ele também, pintar o instante:

Há um minuto do mundo que passa . É preciso pintá-lo na sua realidade ! (8)

Mas pretende também uma pintura que expressasse estruturas fundamentais dos objetos, como escreveu nas linhas de uma carta, linhas que serviriam de signos para a revolução cubista:

É preciso tornar-se um clássico pela natureza, isto é, pela sensação. Tudo na natureza se modela segundo a esfera, o cone, o cilindro. (9)

Cézanne é um pintor de corpo e de linguagem, no sentido de Merleau-Ponty. Assim também a relação entre sua vida e sua obra, inseparáveis. Paul Gauguin, ao escrever sobre ele, mistura o vivido e o criado:

Veja o incompreendido Cézanne. A natureza essencialmente mística do oriente (o seu rosto assemelha-se a um veterano do levante) afeiçoa na sua forma um mistério e uma tranquilidade pesada de um homem destinado para sonhar: a cor é grave, como o caráter dos orientais. Homem do sul, passa os dias inteiros no cume das montanhas, a ler Vergílio e a contemplar o céu. Por isso os seus horizontes são altos, os seus azuis muito intensos. E o vermelho é de uma vibração extraordinária. (10)

A unidade complexa, dinâmica e reciprocamente ultrapassante, entre a vida e obra, é que faz emergirem os sentidos de sua criação e também de sua existência. Mais para nós, que podemos vê-lo e vivenciá-lo e compreendê-lo com olhos e corpos e linguagens do século XX. do que para ele mesmo, e menos, infinitamente menos, para os seus contemporâneos.

Merleau-Ponty escreve:

A verdade é que esta obra a fazer exigia esta vida. Desde o início, a vida de Cézanne só encontrava equilíbrio apoiando-se na sua obra ainda futura, em seu projeto, e a obra nele se anunciava por signos premonitórios que erraríamos se os considerássemos causas, mas que fazem da obra e da vida uma única aventura. (11)

Reconhecer a unidade entre a existência e a criação é reconhecer também a tragédia de Cézanne que pode representar metaforicamente a tragédia do artista moderno, solitário e rompido com o mundo, que - por sua vez - pode representar metonimicamente a crise radical do homem contemporâneo:

Não se situa, todavia, em seu próprio centro, nove dias sobre dez vê em torno de si apenas a miséria de sua vida empírica e de suas tentativas fracassadas, restos de festa incógnita. É ainda no mundo, numa tela, com cores, que lhe será preciso realizar sua liberdade. Dos outros, de seu assentimento deve esperar prova de seu valor. Por isso indaga o quadro que nasce de sua mão, perscruta olhares alheios

pousados na tela. Eis porque nunca acabaria de trabalhar. Não saímos nunca de nossa vida. Jamais vemos a idéia ou a liberdade face a face. (12)

A tragédia de Cézanne: essa obra, que ultrapassou dicotomias, que engendrou matrizes da criação moderna, que fez nascerem novos campos sensíveis e novos logos estéticos, essa obra é também o isolamento e a incompreensão assustadora que Cézanne viveu. Essa mesma obra, que gestou nossas linguagens e nossos corpos sensíveis, enquanto homens do século XX, representa, para ele mesmo, para o próprio Cézanne uma dúvida terrível e sempre sem resposta definitiva. A dúvida: talvez tudo se devesse, no fim, a uma patologia, a um defeito congênito de visão, a uma perturbação mental... Ouçamos as palavras de Cézanne:

A vida assusta.

A vida é terrível.

O isolamento, eis do que sou digno.

Tenho os olhos de tal maneira colados ao ponto que observo, que me parece que elas vão sangrar...Escute, não serei um tanto doido ?

O mundo não me compreende e eu não compreendo o mundo.

É tão bom e tão assustador instalar-me defronte de uma tela em branco! (13)

"O mundo não me compreende e eu não compreendo o mundo." Essa desventura dos signos e da vida de Cézanne pode representar uma alegoria da solidão e da incomunicabilidade do artista moderno, condenado como Sísifo a instaurar uma criação na qual praticamente ninguém se reconhece; uma criação que precisa negar e romper o mundo de onde se origina e no qual se apóia, como seu avesso; uma criação que anuncia, muitas vezes sem saber, um futuro do qual não desfrutará. A dúvida de Cézanne é o estigma da criação moderna, do desencantamento do mundo. Talvez a aventura dos signos de Merleau-Ponty possa anunciar uma re-unificação do sujeito e do objeto, do corpo e das coisas; das idéias e da linguagem e da vida, uma re-unificação que ultrapasse as cisões

em que dilaceradamente nos movemos, uma re-unificação que faça travessia das fendas que nos fazem perder a imagem de nós mesmos e do mundo.

II - Tempos Modernos em Arte: Crise e Utopia

Perspectivas brilhantes, situação desesperadora.
Strindberg

Existe um tipo de experiência vital - experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida - que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo hoje. Designarei esse conjunto de experiências como modernidade. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor - mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, "tudo o que é sólido desmancha no ar".

Marshall Berman

A crise é uma crise da cultura; muitas vezes comporta uma visão infeliz da história - de modo que o escritor modernista não é simplesmente o artista libertado, mas o artista sob uma tensão específica, visivelmente histórica. Se o modernismo é o poder imaginativo na câmara da consciência que, como diz James, "converte as próprias pulsações do ar em revelações", muitas vezes é também uma consciência da contingência como catástrofe no mundo da temporalidade: "As coisas se soltam; o centro não consegue segurar", diz Yeats. Se é uma arte da metamorfose, uma viagem de Dédalo a artes desconhecidas, é também um senso de desorientação e pesadelo, percebendo a perigosa e fatídica magia do impulso criativo explorada por Thomas Mann. Se toma o moderno como uma libertação de velhos laços de dependência, também vê o "imenso panorama de futilidade e

anarquia" que Eliot enxergou em Ulysses. E, se é profundamente percorrida por uma devoção estética, é capaz de abandoná-la abrupta e violentamente, como na dimensão autodestrutiva do Dada ou do surrealismo. Isso nos leva a um outro tipo de explicação sobre as razões pelas quais o modernismo é a nossa arte: é a única arte que responde à trama do nosso caos. É a arte decorrente do "princípio de incerteza" de Heisenberg, da destruição da civilização e da razão na Primeira Guerra Mundial, do mundo transformado e reinterpretado por Marx, Freud e Darwin, do capitalismo e da contínua aceleração industrial, da vulnerabilidade existencial à falta de sentido ou ao absurdo. É a literatura da tecnologia. É a arte derivada da desmontagem da realidade coletiva e das noções convencionais de causalidade, da destruição das noções tradicionais sobre a integridade do caráter individual, do caos linguístico que sobrevém quando as noções públicas da linguagem são desacreditadas e todas as realidades se tornam ficções subjetivas. O modernismo é, pois, a arte da modernização - por mais absoluta que possa ser a separação entre o artista e a sociedade, por mais oblíquo que possa ser seu gesto artístico.

Malcolm Bradbury e James McFarlane

Os tempos modernos em arte: a maior crise de criação da chamada história ocidental. Crises das linguagens, dos processos, das estruturas. Crise da significação das obras. Crise da função do artista na sociedade. Crise da identidade do sujeito criador. Crise da imagem do homem e do mundo. A mais vasta diversidade, quantitativa e qualitativa, irreduzível a qualquer homogeneidade. Desconstruções e reconstruções. As mais radicais rupturas. As mais radicais buscas de novas expressões. Vertigem. Caos. Acaso. Restos. O fragmentário. O descontínuo. Dilacerações. Alquimias. Múltiplas linguagens. Múltiplos sentidos. Como no ideograma chinês que representa crise: riscos e possibilidades, simultaneamente.

Hoje, neste fim de século XX, com a mirada retrospectiva de quem termina um tempo intenso e atormentado, hoje é possível reconhecer com pouco mais de lucidez algumas das matrizes, algumas linhas gerais estruturantes, algumas referências relativamente universalizantes da criação moderna. Algumas das tendências predominantes no(s) modernismo(s): PRIMITIVOS, EXPRESSIONISTAS, ABSTRATOS, CUBISTAS, FUTURISTAS, DADAISTAS, SURREALISTAS.

Os PRIMITIVOS e seu olhar de criança. Olhos livres, de quem reprincipia o mundo. Adamicamente. Com formas e cores mágicas. Mitopoéticas, muitas vezes. Com enraizamentos sem fim na terra. E as mãos que sonham, pintando como se não soubessem.

Os EXPRESSIONISTAS, as descargas emocionais e imaginativas das suas obras, campos imantados de energia psíquica. Os gritos das formas e das cores. Os gestos atormentados e libertários. A intensificação de quem deseja pintar vida e não quadros.

Os ABSTRATOS, a dança livre das linhas, das formas, das cores. A dança autônoma. Realidade própria, às vezes com recordações do real. Às vezes com resíduos. Mas autônoma.

Os CUBISTAS, sua arquitetura menonímica de estruturas fundamentais das formas. Cones, cilindros, esferas; ângulos múltiplos e simultâneos; espacialização do tempo; o decompor-recompor ritmos da era do cinema.

Os FUTURISTAS, a celebração do movimento-continuum para o futuro; explosão vital das transformações-velocidade; o homem-máquina na revolução da era tecnológica; palavra e formas em liberdade; o ódio ao passado, o culto militarista da novidade.

Os DADAISTAS, a mais radical, a mais nihilista das rupturas. A mais militante devastação criadora, a vertigem da experimentação de todos os materiais, todas as formas, todos os signos. O caótico, o aleatório, o prosaico, o irracional, o não-senso, o ruído - até o suicídio e o silêncio. Espaços livres para a emergência do novo.

Os SURREALISTAS, a sua alquimia simbólica. Continentes novos que emergem. Tudo está ligado a tudo, tudo se transforma em tudo. A imaginação recriada como atividade vital, que revela e funda a própria realidade humana.

Uma constelação que se revela como metáfora e metonímia de algumas das possibilidades criadoras deste século de tantas sombras e iluminações. Não se trata de fazer um inventário do legado do modernismo, suas positivities e negatividades. Para nós, trata-se de reconhecer algumas de suas aventuras e desventuras, e algumas das questões vividas pelos criadores das artes modernas

que se colocam, ainda hoje, como desafios para fazer o presente e gestar o futuro.

III -A crise de identidade do artista e da arte

*Nenhuma época acumulou conhecimentos tão numerosos e
tão diversos sobre o homem, como a nossa.*

*Nenhuma época conseguiu apresentar seu conhecimento
acerca do homem sob uma forma que nos afetasse tanto.*

*Nenhuma época conseguiu tornar esse saber tão facilmente
acessível.*

*Mas também nenhuma época soube menos o que é o
homem.*

Martin Heidegger

*Então teve início o tempo de exílio, a busca infundável de
justificativas, a nostalgia difusa, as questões mais dolorosas,
mais devastadoras, as questões do coração que pergunta a si
próprio: Onde poderei sentir-me em casa ?*

Alberto Camus

As transformações vertiginosas em todos os campos da experiência humana, características do século XX, representam grandes possibilidades de novas dimensões, novos ritmos, nova cultura, nova linguagem, nova arte.

No entanto, essas transformações vertiginosas representam também grandes perdas. Perdas de laços, de raízes, de referências, de valores, de relações que fundavam nossa identidade, nossa imagem de nós mesmos e do mundo, nosso reconhecimento como parte de uma comunidade e uma história. A criação é também destruição. A dimensão da perda tem se revelado muito, mas muito maior do que pensavam os artistas do início do século, apaixonados pelo futuro e pela criação do novo. Pela criação de arte nova, homem novo em sociedade nova. Assim também a transformação do mundo tem se revelado um processo muito mais difícil, muito mais complexo do que se imaginava nos tempos heróicos do modernismo.

Apesar de ter um lado criador, de abertura - descoberta e construção - de nova realidade, a crise profunda de identidade do artista e da obra é um fenômeno que traz em si a perda de formas e sentidos em uma dimensão que somente nós, muitas décadas depois das vanguardas, temos podido sentir e tentar compreender em sua extensão e profundidade.

Octavio Paz, em seu célebre ensaio poético-filosófico *Os Signos em Rotação*, escreve sobre uma das mais fundas marcas negativas da modernidade: a perda da imagem do mundo e do próprio homem.

Na Antiguidade o universo tinha uma forma e um centro; seu movimento estava regido por um ritmo cíclico e essa figura rítmica foi durante séculos o arquétipo da cidade, das leis e das obras. Na ordem política e na ordem do poema - as festas públicas e os ritos privados - e também as discórdias e as transgressões da regra universal - eram manifestações do ritmo cósmico. Depois, a imagem do mundo ampliou-se: o espaço se fez infinito ou transfinito; o ano platônico converteu-se em sucessão linear, interminável; e os astros deixaram de ser a imagem da harmonia cósmica. Deslocou-se o centro do mundo e Deus, as idéias e as essências desvaneceram-se. Não ficamos sós. Mudou a imagem do universo e mudou a idéia que o homem fazia de si mesmo: não obstante, os mundos não deixaram de ser o mundo nem o homem os homens. Tudo era um todo. Agora o espaço se desagrega e se expande; o tempo se torna descontínuo; e o mundo, o todo, se desfaz em pedaços. Dispersão do homem, errante em um espaço que também se dispersa, errante em sua própria dispersão. Em um universo que se desfia e se separa de si, totalidade que deixou de ser pensável exceto como ausência ou como coleção de fragmentos heterogêneos, o eu também se desagrega. (14)

Essa perda, essa crise de identidade revela-se com grande intensidade no destino dos artistas modernos, e em suas criações, de forma ainda mais condensada e vertiginosa.

Quem é o artista moderno ? Que papel e que valor tem sua arte na sociedade contemporânea ? Que sentido faz sua criação: o que produz, como produz, para quem produz ? Qual é o destino de sua obra, que significações ela configura ? A que necessidades, a que desejos, a que intencionalidades ela enuncia respostas e indagações ?

A crise e a transformação da identidade do artista e da obra no século XX evidencia-se na obsessiva atividade de metalinguagem: praticamente todos os criadores fizeram, em maior ou menor dimensão, o questionamento da própria obra e da própria linguagem - metapintura, metapoesia, metateatro, metacinema etc, além de inúmeras reflexões, das mais descontínuas às mais arquitetadas.

De um lado, a maior ruptura da história do ocidente com os modelos, normas, regras e valores; de outro lado, a maior busca de novas linguagens, novos sentidos, novos processos de criação, a mais intensa e extensa busca da liberdade de criação, a mais radical e permanente procura do novo. E também a maior incomunicabilidade, a maior distância, a maior incompreensão dos seus contemporâneos. Os modernistas foram os movimentos que mais desejaram tirar a arte dos salões, dos museus, das academias: os que mais buscaram as ruas, os homens comuns, a vida cotidiana: e foram também os movimentos mais ignorados, mais incompreendidos, mais recusados. Por isso, a dúvida de Cézanne - como escrevemos: estigma e alegoria. Também a solidão trágica de Van Gogh, a sua inexcelsa criação, o Van Gogh internado em manicônios, o Van Gogh que não vendeu nunca um só quadro. Seu destino também se configura como estigma e alegoria da modernidade em arte, metáfora e metonímia da modernidade em geral, de suas utopias e seus desencantamentos.

Não é possível para nós pensar o século XX sem a questão da crise da arte, crise de sua identidade e de sua relação com a sociedade, e a crise de identidade do artista e da relação da obra com o mundo, que se evidencia não somente com as metalinguagens mas também com as inúmeras proposições de morte da arte, de anti-arte, de não-arte, que atravessam as décadas deste atormentado e criativo tempo - fragmentário e totalizante - em que existimos.

A grande crise é ao mesmo tempo interna, da própria arte, e crise de toda a vida social. Acredito que haja uma história própria, específica, dos estilos e das obras (que têm, para lembrar a velha sabedoria dialética, "autonomia relativa" dentro do social). Há movimento, contradições, metamorfoses da própria linguagem. Essa realidade da arte relaciona-se homologicamente com as outras esferas da vida real, e não por reproduções ou reflexões mecânicas. Nesse sentido, o mundo moderno - em particular a partir do Romantismo e principalmente nos movimentos modernistas - o mundo moderno é atravessado pela profunda crise da representação tradicional, crise da mimese clássica, base milenar das artes plásticas, desde a Antiguidade grega, representificada para nós pelo Renascimento. Essa crise é homóloga, correspondente e semelhante à crise do logocentrismo na consciência individual e na mentalidade coletiva. Sabemos - irremediavelmente - que a identidade do cogito cartesiano é apenas uma carnada da vida psíquica das pessoas e das coletividades.

Assim, a reprodução figurativa clássica revela-se em processo cada vez maior de esgotamento, de saturação de suas possibilidades criadoras. Há uma necessidade - interna, da própria linguagem - de transformação, de descoberta e invenção de novas configurações. Novas signações e novas significações para superar a morte por esvaziamento e desfiguração. O nascimento e a construção de novas linguagens, necessárias internamente, assim como necessárias às novas experiências de vida, não se fazem sem crises profundas e sem destruições pelas raízes. Nesse sentido, os tempos "heróicos" da ruptura modernista, principalmente nas décadas iniciais revolucionárias, reafirmam o princípio de que o ato criador pressupõe e pratica, antes de mais nada, um ato destruidor. Essa destruição criadora, essa criação destruidora são marcas da revolução modernista. E, assim, encerram também as precariedades: destrói-se também muito do que era vivo e pleno; constrói-se também muito de inexpressivo e insignificante. O novo não é necessariamente o melhor, o mais verdadeiro, o mais necessário: existem tradições que permanecem vivas, assim como muitas novidades nascem mortas. Mas o maniqueísmo típico das

acelerações revolucionárias, o sumarismo que parece necessário aos momentos de rupturas radicais - não podem ter essa perspectiva compreendedora.

O crucial nos momentos de ruptura é a necessidade de negação do estabelecido e a afirmação do novo. É preciso criar outras formas simbólicas de interpretação e construção do mundo. Ainda que o preço seja trágico. Ainda que o trabalho da transformação - da arte e também do mundo - seja muito maior, muito mais complexo do que se imagina nas fases "heróicas". E mesmo que as aventuras se tornem desventuras, desfigurações, ilusões perdidas, esperanças traídas - como o que ocorreu com as utopias modernistas: quase todas inacabadas, envelhecidas e mortas, apesar das iluminações de muitas obras que permanecem vivas.

Não se trata, apenas, de uma crise das formas e das linguagens. Trata-se também de uma crise profunda - na sociedade, na cultura, na civilização. Além da crise interna, específica, da arte, a crise mescla-se na história e na sociedade. Duas crises profundas - na verdade duas faces da grande crise - nas próprias raízes da sociedade moderna: a quebra da totalidade do mundo e a reificação do homem e de suas obras. A análise clássica de Weber: a vida da era capitalista burguesa é marcada pelo esfacelamento do conjunto (do) social.

A autonomização dos diferentes campos da vida social significa uma dilaceração do corpo da comunidade. A autonomização das várias esferas, o processo de fragmentação representa não apenas uma abertura de novas possibilidades de percepção e expressão; a fragmentação representa também a ruptura da unidade, a ruptura das inter-relações que tecem a unidade do conjunto. E o artista - antena sensível da sociedade e da espécie - o artista, mais do que nunca, é um estranho. Um estrangeiro. Com que comunidade se harmoniza, é reconhecido, está entre hálitos familiares ? Na sociedade burguesa e capitalista, onde se encontra a comunidade viva e criadora, em que o artista e a arte sejam reconhecidos como necessários e vitais ? Que classe social ou mesmo grupo respira o sagrado da criação de linguagem, como criação da vida ? O artista, mais do que nunca, é um estranho, um estrangeiro. Não tem lugar no mundo. Revela-se quase sempre inviável - se quiser viver autenticamente de sua criação, se quiser fazer dela seu trabalho e sua identificação, sem se submeter à lógica implacável da mercadorização. Essa a outra face da crise: a reificação, segundo a análise clássica de Marx. A redução do homem e de seu trabalho à coisa-mercadoria, pelas lógicas do Capital que faz de tudo meio para sua auto-acumulação e auto-valorização. Assim a vida se torna cada vez mais impessoal. Sem identidade e sem expressão própria. Sem

subjetividade criadora. A lógica do lucro e da concentração de poder fazendo calar a lógica das necessidades e das possibilidades de vida não-utilitária e não-lucrativa.

A arte se torna, cada vez mais, crítica e denúncia. Os sinais de menos. As lacunas. As fraturas. As perdas do que é sagrado e vital na existência do indivíduo e da sociedade (comunidade). Compreende-se por isso, que muitos artistas tenham sacrificado sua vida e sua obra na militância anti-capitalista, principalmente a socialista-comunista, nessa luta revolucionária para transformar o mundo e emancipar o homem, essa que é outra das grandes utopias da existência moderna. E compreende-se ainda mais o ardor com que as vanguardas modernas fabularam suas utopias da criação de nova arte e de novo homem em sociedade nova.

Essa crise de identidade da arte e do artista, que atravessa todo o século XX, tem seus momentos mais críticos e intensos nas primeiras décadas, em especial nos períodos imediatamente anteriores e posteriores à Grande Guerra de 1914, em que os fundamentos da sociedade "ocidental" são questionados até as raízes e até a exaustão, de modo especial pelos artistas mais sensíveis e mais criadores. É preciso - novamente - lembrar que o horizonte libertário do pensamento burguês e a projeção de um mundo com plenos direitos de cidadania, foi profundamente desfigurado pela vida cotidiana na sociedade burguesa. Essa desfiguração transforma-se em tragédia coletiva e devastação do mundo, explicitadas pelas inúmeras guerras modernas, em particular os genocídios das guerras mundiais. Os artistas, como antenas das espécie e da sociedade, captam e emitem os sinais dessa crise dos fundamentos e das estruturas de nossa civilização, esse abismo entre a imagem que a sociedade projetou sobre si mesma e a realidade em que se desenvolve a história concreta das pessoas e das coletividades. Nesses abismos é que se fabulam as aventuras e as desventuras da criação modernista, suas mais generosas utopias e seus maiores desencantos.

IV - Utopias: arte nova, homem novo em sociedade nova

Sou um primitivo no caminho descoberto por mim.
Paul Cézanne

Somos na realidade os primitivos de uma nova era.
Mário de Andrade

*Aqueles que pressentem a idéia nova no frescor do abismo,
aqueles que sopram nas tubas às portas do futuro.*
Saint-John Perse

Nós que buscamos por toda a parte a aventura
Não somos seus inimigos.
Nós queremos dar-lhes vastos e estranhos domínios
Onde o mistério se oferece nas flores a quem o quer colher.
Lá há fogos novos, cores jamais vistas,
Mil fantasmas imponderáveis,
A quem é imperioso dar realidade...
Piedade para nós, que combatemos sempre nas fronteiras
Do ilimitado e do porvir.
Guillaume Apollinaire

Ao mesmo tempo em que vive em crise permanente e totalizante, em todos os campos da produção artística e intelectual, em todas as esferas da cultura, assim como as dimensões sociais, políticas e econômicas, o século XX é atravessado por muitas utopias. Nesse sentido, como escrevemos antes, a história de nosso tempo materializa como nunca o significado do ideograma chinês relativo à crise: risco e possibilidade.

Particularmente nas artes plásticas, de que tratamos aqui como metonímia e metáfora das aventuras e desventuras de nosso século, muitos dos movimentos que compõem o que chamamos de modernismo projetam utopicamente uma espécie de redenção da humanidade, a transformação da vida e do mundo a partir das obras, projetando inclusive a abolição dos abismos entre a arte e a existência cotidiana.

Desde o polo em que predomina a expressão - as obras e os artistas que têm afinidade com a criação de Van Gogh, como o expressionismo de Munch, Ensor, Macke, e o surrealismo de Ernst, Breton, De Chirico e tantos outros - até o polo em que predomina a construção - as obras e os artistas que têm afinidade com Cezanne, como o geometrismo de Mondrian, o construtivismo de Malevitch, o cubismo de Picasso e Leger, dentre tantos - de um polo a outro, como também os abstracionistas ligados a Kandinsky e a Klee, praticamente em quase todos os movimentos do modernismo encontram-se projetos de criar nova arte e nova linguagem e novos sentidos, que fazem parte da criação do novo homem e da nova sociedade. Esses projetos utópicos, inerentes e pressupostos nas propostas de criação, representam uma permanente fonte de referência e de horizonte intelectual e signico.

Os movimentos neo-românticos acreditam que os homens se movem por seus afetos, seus desejos, suas paixões (inclusive o desejo de ser desejado...). A livre e intensa expressão das pulsões, dos amores, dos desesperos, é uma necessidade vital e uma ruptura com a ordem imposta pelo cotidiano utilitário e instrumentalizador, que transforma o corpo e as dimensões espirituais da vida em fatores a serviço da lógica autovalorizadora do capital.

Assim, por exemplo, o grito expressionista - que também é gemido e canto, o grito transfigurado é uma forma de libertação interior, de emancipação do espírito diante da mediocridade e mesquinharia da vida da sociedade burguesa. O gesto criador é uma forma de revolucionar a existência e de transformar o mundo.

Também os movimentos enraizados no racionalismo propõem uma transformação radical da existência e da sociedade. Acreditam numa relação libertária com a ciência e a tecnologia. Penso, nesse instante, no exemplo do funcionalismo arquitetônico de Le Corbusier. Acredita ele que as cidades e as casas deveriam ser máquinas nas quais viver: claras, harmônicas, precisas, funcionais. Acredita que pela ordem de uma nova racionalidade, promove-se a liberdade. A modernização realiza-se com o planejamento urbano, social, econômico, político e cultural. Cidades novas, cotidiano novo.

Tanto nas vertentes neo-românticas, como nas vertentes racionalistas, há um fundo comum de utopia. A arte transforma o homem e o mundo. A paixão pelo futuro move os artistas modernos. Fazer o futuro - essa palavra de ordem incendeia os mais diferenciados movimentos. Fazer o futuro - nos diversos

campos políticos, industriais e artísticos, como pensava Charles Baudelaire. Fazer o futuro - os artistas não apenas compreendendo o espírito de sua época mas iniciando os processos de mudança, como pensava Frank Lloyd Wright.

A arte desenvolveria uma educação revolucionária dos cinco sentidos, da atividade imaginária, das dimensões afetivas, e da própria racionalidade. Sentir-se-ia e pensar-se-ia de modo diferente. Viver-se-ia de modo novo. Um dos pressupostos-matrizes desse projeto utópico é a concepção de que a linguagem interior estrutura-se de modo semelhante, correspondente à linguagem das obras artísticas: assim, haveria diálogos transformadores dos discursos subjetivos e dos processos da percepção, assim como das vivências imagísticas e emocionais, além de serem engendrados novos processos constitutivos da racionalidade. Além disso a arte transformaria os espaços, os ritmos e os objetos com que é feita a vida cotidiana. Viver-se-ia de modo diferente. Arte nova, homem novo em sociedade nova.

Os exemplos são inumeráveis. Talvez o mais candente seja o de Gropius e seu projeto para a Bauhaus: ele deseja formar os arquitetos do amanhã, que fariam crescer jardins nos desertos e erigiriam milagres nos céus.

...de dentro e de fora do país vinham jovens, não para projetar luminárias "que fizessem jus à designação de obra", mas para tomar parte de uma comunidade que queria criar o novo homem, num contexto novo, e pretendia despertar em todos a espontaneidade criadora. Um tal começo sempre tem algo de romântico e de utópico...(15)

Mesmo com os futuristas italianos, apesar da desfiguração fascista, até hoje podemos nos comover com a vibração utópica de seu manifesto primeiro.

*Estamos no promontório extremo dos séculos ! Por que haveremos de olhar para trás se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível ? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Vivemos já no absoluto, pois criamos a eterna velocidade onipresente. (...)
Cabeça erguida ! ...*

*Eretos sobre o pináculo do mundo, mais uma vez
lançamos o nosso desafio às estrelas. (16)*

Para os cubistas, era missão do pintor e da pintura a descoberta e o desenvolvimento de novas possibilidades de percepção e de arquitetura mental - numa educação revolucionária dos sentidos e da racionalidade, numa perspectiva cada vez mais livre e mais racional. A construção de uma nova inteligência estética.

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

*Estamos caminhando para uma arte inteiramente
nova, que será para a pintura, tal como a conhecemos
até agora, o que a música é para a literatura.
Será pintura pura, assim como a música é literatura
pura.*

*O amator de música experimenta, ao ouvir um
concerto, uma alegria de ordem totalmente distinta da
alegria experimentada ao ouvir os ruídos naturais,
como o murmúrio de um riacho, o estrépido de uma
torrente, o sibilar do vento numa floresta ou as
harmonias da linguagem humana fundadas na razão e
não na estética.*

*Do mesmo modo, os novos pintores hão de
proporcionar aos seus admiradores sensações
artísticas que decorrem unicamente da harmonia das
luzes ímpares.*

(...)

*Desejando atingir as proporções do ideal, não mais se
limitando à humanidade, os jovens pintores nos
oferecem obras mais cerebrais que sensuais. Afastam-
se cada vez mais da antiga arte das ilusões de óptica e
das proporções locais para exprimir a grandeza das
formas metafísicas. Eis porque a arte atual, se não é a
emanação direta de crenças religiosas específicas,
apresenta, não obstante algumas das características
da grande arte, ou seja, da arte religiosa.*

Os grandes poetas e artistas têm por função social renovar incessantemente a aparência de que a natureza se reveste aos olhos dos seres humanos. Sem os poetas, sem os artistas, a monotonia natural não tardaria a aborrecer os homens. A idéia sublime que eles têm do universo desabaria com rapidez vertiginosa. A ordem que encontramos na natureza, e que não passa de um efeito da arte, em breve se desvaneceria. Tudo mergulharia no caos. Não haveria mais estações, civilização, pensamento, humanidade; até a vida desapareceria, e em toda parte reinaria o vazio impotente. Os poetas e os artistas determinam as características de sua época, e o futuro se dobra docilmente aos seus desejos. (17)

A revolução Dadá, a mais radical das negações, parece-nos pulsante de utopia. A aversão aos estabelecidos é a outra face do sonho. A náusea e o vômito Dadá, sua tábula rasa nihilista, são também gestos libertários.

*DADA
está ao lado
do Proletariado revolucionário
Abra finalmente a sua cabeça
Deixe-a livre
para as exigências
de nossa época
Abaixo a arte
Abaixo o
intelectualismo burguês
A arte morreu
Viva
a arte-máquina
de Ttlin
DADA
é a
destruição voluntária
do
mundo burguês das idéias (18)*

O neoplasticismo projetava utopicamente uma nova arte e um novo espírito, parte do nascimento de nova cultura e nova civilização.

*Acima das tempestades dos dias de semana,
Através das cinzas e dos calcinados lares do passado,
Ante as portas do futuro vazio,
Proclamamos hoje a vocês, artistas, pintores,
escultores, músicos, atores, poetas... a vocês, para
quem a Arte não é simples motivo de conversa, mas a
fonte da verdadeira exaltação, nossa palavra e nosso
ato.
O impasse a que chegou a Arte nos últimos vinte anos
deve cessar.*

*O crescimento do conhecimento humano, com sua
poderosa penetração nas misteriosas leis do mundo,
iniciado no alvorecer deste século.
O florescimento de uma nova cultura e de uma nova
civilização com a marcha, sem precedentes na
História, das massas para a posse das riquezas da
Natureza, marcha que conduz o povo a uma união, e
por fim a guerra e a revolução (essas torrentes
purificadoras da época futura) levaram-nos a
enfrentar a realidade das novas formas de vida, já
nascidas e atuantes.
O que traz a Arte para essa incipiente época da
história humana?
Dispõe ela dos meios necessários à construção do
novo Grande Estilo?
Ou supõe ela que a nova época pode não ter um novo
estilo?
Ou supõe ela que a nova vida pode aceitar uma nova
criação construída sobre os alicerces da velha? (19)*

Intensamente utópicos também eram os cubofuturistas russos, como reconhece Boris Schnaiderman em seu livro sobre a poética de Maiakóvski.

*O próprio Maiakóvski também se preocupou em
utilizar os meios de comunicação modernos para
difundir sua obra. Seu mestre Khliébnikov, nos
escritos utópicos "A cisnéia do futuro" e "O rádio do*

futuro", imaginou altos muros brancos, que lembrariam livros abertos sobre o fundo negro do céu. E sobre esses livros se projetariam, em cada aldeia, em letras garrafais, as notícias transmitidas pelo rádio, os últimos romances e versos, instantes depois de escritos, os decretos governamentais etc. Quando houvesse nuvens escuras, a projeção se faria diretamente sobre elas. As obras das exposições pictóricas da capital seriam também distribuídas assim pelo país inteiro. O compositor do futuro comporia suas obras sobre instrumentos mecânicos espalhados por Vladivostok e o Báltico e que depois as transmitiriam para os rincões mais distantes. As próprias aulas dos diferentes níveis de ensino seriam transmitidas a partir de um centro único, ficando para os professores locais apenas a função de companheiros dos alunos nesses estudos. Finalmente, graças ao rádio, toda a humanidade se fundiria numa comunidade que os "elos ininterruptos da alma universal haveriam de unir". (20)

Para o surrealismo, o mais fecundo e mais duradouro dos movimentos modernistas, o horizonte utópico da arte e da imaginação resgatava novos continentes para a existência humana, os campos do inconsciente e suas infinitas possibilidades criadoras, parte do movimento ainda maior de transformação revolucionária da vida e do mundo, partogênese do futuro.

Transformar o mundo, disse Marx; mudar a vida, disse Rimbaud: estas duas palavras de ordem são, para nós, uma só.

O aperfeiçoamento dos sentidos do artista - aperfeiçoamento que ele deve aumentar por todos os meios - permite-lhe também revelar à consciência coletiva o que deve ser e o que será. A obra de arte é válida apenas enquanto perpassarem nela os reflexos trêmulos do futuro. (21)

André Breton

Para nós essas palavras utópicas têm um sabor nostálgico, voz de ilusões perdidas. Uma nova arte é criada: novos processos de criação, novos materiais,

novas linguagens, novas estruturas, novos sentidos... Mas numa dimensão muito
aquém do desejado, apesar de muitas iluminações. E o homem novo em
sociedade nova ? Este trabalho revela-se infinitamente mais difícil e mais
complexo do que as vanguardas são capazes de imaginar.

V - Utopia e Totalitarismo: A Utopia enquanto Morte

O seu perigo (do totalitarismo) é que ameaça desvistar o mundo que conhecemos - um mundo que, em toda a parte, parece ter chegado ao fim - antes que um novo começo, surgindo desse fim, tenha tido tempo de se firmar.

Hannah Arendt

A busca da sociedade perfeita, que seria o paraíso na Terra, resulta nos piores infernos.

Karl Popper

Cada vanguarda é uma espécie de ataque suicida. É um ataque camicase em que tanto a arte como o artista rebentam em chamas ou são destruídos. É sempre contra a tradição que se deve erguer o artista até que ele próprio se mostre consumível. (...) O artista, para sobreviver na vanguarda, deve pôr em jogo todo o seu ser, ou seja, oferecer-se em sacrifício ou como suicida. Um dos princípios fundamentais do modernismo é a morte dele próprio. Podemos dizer que está implícito no modernismo e em suas ideologias o princípio da autodestruição. Cada exploração ou vanguarda dura talvez apenas cinco anos, o que faz com que a própria exploração constitua um ato de pôr termo. Além disso, cada aspecto do modernismo decorre da rejeição, da subversão, da necessidade de refazer, e por isso o movimento é fundado em negação: da história, do passado, mesmo do presente. Sendo o vanguardismo uma constante sugestão do futuro, cada passo, por sua própria natureza, está fadado a desaparecer.

Frederick Karl

Muitas das vanguardas modernistas assemelham-se a partidos políticos - e grupos paramilitares - de extrema esquerda e extrema direita. Têm líderes carismáticos, manifestos, programas, ortodoxias, dissidências, revisionismos... Uma análise elementar dos seus discursos já revela o caráter militarista de sua linguagem e sua prática, desde a própria denominação de "vanguarda". Muitas vezes falam de planos e esquema de luta, combate,

batalha, guerra, morte, assim como de outros termos e figuras de contexto militar e guerreiro. Até mesmo um artista e pensador mágico, mitopoético, como Franz Marc, do grupo expressionista alemão O Cavaleiro Azul, amigo de Paul Klee, mesmo Marc assim se manifesta em um de seus aforismas:

*Aquela era a hora secreta da morte da velha época.
Que nos resta hoje de sagrado, de tudo o que fica às
nossas costas? A partir de agora, ninguém, ninguém,
ninguém pode voltar atrás por sobre o charco de
sangue da guerra e viver o passado. (22)*

Nesse fragmento experenciamos uma dúbia configuração de guerra: seu horror, por um lado; por outro, sua necessidade...

Deve haver realmente uma lógica interna, própria, específica, dos momentos de ruptura revolucionária, com suas análises mecanicamente maniqueístas, sua bipartição sumária do mundo, seu sectarismo compulsivo. Isolados do contexto histórico de necessária ruptura, de negação criadora - para o nascimento/criação, descoberta/invenção de nova linguagem, nova arte, novos sentidos - se isolados de seus momentos históricos, os movimentos vanguardistas tornam-se caricatos. Os exemplos são inumeráveis. Os futuristas italianos propondo a destruição de todas as bibliotecas e todos os museus. Os cubofuturistas russos propondo jogar fora do barco da história a obra de Tolstói e Dostoiévski. O cubista Leger, celebrando o outdoor que cobre a paisagem da natureza e cria um espaço manipulado somente pelo homem. Duchamp expondo seu urinol - fonte e colocando bigodes na Mona Lisa. Malevitch pintando um quadrado branco em uma tela branca. Hugo Ball e seu poema dadaísta O Gadji Beri Bimba, que deveria ser declamado segundo a "milênar cadência da lamentação sacerdotal":

*Zinzim uralala zinzim uralala zinzim
zanzibar zinlala zam (23)*

E penso nos manifestos dadaístas de Tristan Tzara:

*O começo do Dada não foi um começo de uma arte,
mas de uma aversão. Aversão à magnificiência dos
filósofos que durante três mil anos nos vêm explicando
tudo (para quê?), aversão às pretensões desses
artistas-representantes-de-Deus-na-terra, aversão à*

paixão e à maldade patológica real onde ela não merecia qualquer preocupação; aversão à falsa forma de dominação e restrição em massa, que acentua, em vez de acalmar, o instinto de dominação do homem, aversão a todas as categorias catalogadas, aos falsos profetas que são apenas uma fachada dos interesses financeiros, orgulho, doença, aversão aos representantes da arte mercantil feita de encomenda de acordo com umas poucas leis infantis, aversão ao divórcio entre o bem e o mal, entre o belo e o feio (por que é mais valioso ser vermelho e não verde, ir para a esquerda e não para a direita, ser grande ou pequeno ?). Aversão, finalmente, à dialética jesuítica, que pode explicar tudo e encher a cabeça das pessoas de idéias oblíquas e obtusas, sem qualquer base fisiológica ou étnica, tudo isso por meio de artifícios obscurecedores e ignóbeis promessas de charlatões. (24)

E cada um desses grupos, inimigo feroz de todos os outros grupos, procurando aniquilá-los. Cada um se pensando e se propondo como a única e a última possibilidade de criação e como a culminância - final - da história da criação humana. Cada um se automeando como o absoluto da ruptura, o único da invenção do novo. E o resto é escória.

Quando pensarmos nas vanguardas modernistas, nesse seu radicalismo de ruptura unilateral, nessa postura militarista contra todos os outros movimentos, no seu maniqueísmo muitas vezes simplório, em sua concepção linear da história, em sua obsessão pela novidade (que se degenerou muitas vezes na novidade pela novidade, no consumismo da novidade como o horizonte de relação entre a obra e o público) - atitudes que provocaram, inclusive o seu envelhecimento e caducidade precoces, e principalmente quando pensarmos em suas megalomanias de se autoconsiderarem como a única e a última possibilidade de criação artística - encerrando a própria história -, quando pensarmos nas vanguardas precisamos também pensar no tempo em que existiram, na mediocridade e na hipocrisia da arte oficial, na completa ausência de abertura para novos caminhos, na intolerância odienta com que foram tratados, e principalmente na luta pela sobrevivência que permanentemente empreenderam contra os cerrados cercos da incompreensão, discriminação, preconceitos e indiferenças de toda espécie.

Alguns exemplos tristemente célebres:

Paranóia ou Mistificação ? (A propósito da Exposição Malfatti). Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêem normalmente as coisas e em consequência fazer arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados, para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres.

A outra espécie é formada dos que vêem anormalmente a natureza e a interpretam à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica excessiva.

São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento.

Estas considerações são provocadas pela exposição da Sra. Malfatti, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e Cia.

Nenhuma impressão de prazer ou de beleza denunciam as caras; em todas se lê o desapontamento de quem está incerto, duvidoso de si próprio e dos outros, incapaz de raciocinar e muito desconfiado de que o mistificaram grosseiramente.

Monteiro Lobato (25)

Cubismo, dadismo, futurismo, impressionismo, etc., nada têm a ver com nosso povo alemão. Pois esses conceitos não são nem antigos nem modernos, mas apenas o gaguejar artificioso de homens aos quais Deus negou a graça de um autêntico talento artístico e em seu lugar deu-lhes o dom da loquacidade e do engodo. Confessarei agora, portanto, nesta hora, que cheguei à decisão final e inalterável de limpar a casa tal como fiz no domínio da confusão política: de

agora em diante livrarei a arte alemã dos seus
fabricantes de frases.

"Obras de artes" que não podem ser compreendidas
em si mesmas, mas, para a justificação de sua
existência, precisam daquelas bombásticas instruções
para seu uso, chegando finalmente à alma intimidada,
que está pacientemente disposta a aceitar esse
estúpido ou impertinente absurdo - de agora em
diante essas obras de arte já não encontrarão guarita
no povo alemão.

Todas aquelas frases feitas, "experiência interior",
"forte estado de espírito", "vontade poderosa",
"emoções prenes de futuro", "atitude heróica",
"empatia significativa", "a ordem sentida dos
tempos", "primitivismo original", etc - todas essas
desculpas tolas e mentirosas, toda essa algaravia já
não serão aceitas como desculpas ou sequer como
recomendações para esses produtos indignos e
destituídos de qualquer habilidade. Tenha alguém ou
não uma experiência íntima ou uma vontade forte,
terá de prová-lo pela sua obra, e não pela sua
algaravia. E, de qualquer modo, estamos muito mais
interessados na qualidade do que na chamada
vontade...

Observei, entre os quadros aqui apresentados, alguns
que nos levam à conclusão de que o olho mostra a
certos seres humanos as coisas de maneira diferente
do que realmente são, isto é, que há realmente homens
que vêem a atual população do nosso país como
cretinos corrompidos; que, em princípio, vêem os
prados como sendo azuis, as nuvens amarelas e assim
por diante; ou, como dizem, as sentem dessa maneira.

Não quero entrar aqui numa discussão sobre se as
pessoas em questão realmente vêem ou não, sentem ou
não, dessa maneira; mas, em nome do povo alemão,
quero proibir que esses infelizes, que obviamente
sofrem de uma doença dos olhos, tentem impor esses
produtos de sua interpretação errônea à época em que
vivemos, ou mesmo que os apresentem como "Arte".

Não, aqui só há duas possibilidades: ou esses chamdos "artistas" realmente vêem as coisas dessa maneira e portanto acreditam no que reproduzem; nesse caso, teríamos que examinar a sua deformação visual para se ver se é o produto de uma falha mecânica ou herdada. No primeiro caso, esses infelizes só podem ser dignos de pema; no segundo, seriam objeto de grande interesse para o Ministério do Interior do Reich, que teria então de examinar a questão da possibilidade de ser pelo menos contida a disseminação dese legado de terrível defeito dos olhos. Se, por outro lado, eles próprios não acreditam na realidade dessas impressões, mas tentam perturbar a nação com essa farsa por razões outras, então essa tentativa se enquadra na jurisdição do direito penal. Esta casa, de qualquer modo, não foi planejada nem construída para obras desse tipo de incompetente ou de criminoso da arte...

Adolf Hitler, discurso de inauguração da Grande Exposição de Arte Alemã, 1937 (26)

Sr. Presidente, muitos artistas, que são sinceros, honestos, mas que têm apenas um conhecimento superficial das complicadas influências que surgem no mundo da arte de hoje, escreveram-me - ou expressaram de outra maneira suas opiniões - afirmando que a chamada arte moderna ou contemporânea não pode ser comunista porque a arte na Rússia é hoje realista e objetiva...

Essa rejeição dúbia de qualquer relação entre o comunismo e a chamada arte moderna é uma resposta tão a propósito e tão espontânea dos defensores dos "ismos" na arte - desde os stalinistas de um vermelho vivo até os publicistas cor-de-rosa - que a identifica prontamente, para o observador, como uma prática da mesma e velha linha partidária. É a linha partidária dos esquerdistas - que hoje são grandes negociantes e querem acima de tudo continuar sendo

grandes negociantes -, destinada a confundir o artista legítimo, a desarmar o acadêmico que desperta e a enganar o público.

Como já disse antes, a arte é considerada uma arma do comunismo e o doutrinário comunista considera o artista como um soldado da revolução. É uma arma nas mãos de um soldado na revolução contra a nossa forma de governo e contra qualquer outro governo ou sistema que não seja o comunismo.

De 1914 a 1920 a arte foi usada como uma arma da Revolução Russa para destruir o governo czarista, mas, quando essa destruição se realizou, a arte deixou de ser uma arma e tornou-se um meio de propaganda, retratando e exaltando as maravilhas imaginárias, os benefícios e a felicidade da existência sob o Estado socializado...

Que são esses ismos que constituem a base da chamada arte moderna ? ...Cito a lista dos degenerados sem pretender que ela seja exaustiva: dadaísmo, futurismo, construcionismo, suprematismo, cubismo, expressionismo, surrealismo e abstracionismo. Todos esses ismos são de origem estrangeira e realmente não deviam ter um lugar na arte americana. Embora nem todos sejam meios de protesto social ou político, são todos instrumentos e armas de destruição.

O cubismo visa à destruição pela desordem planejada.

O futurismo visa à destruição pelo mito da máquina...

O dadaísmo visa à destruição pelo ridículo.

O expressionismo visa à destruição macaqueando o primitivo e o insano...

O abstracionismo visa à destruição pela criação de lavagens cerebrais.

O surrealismo visa à destruição pela negação da razão...

Os artistas dos "ismos" mudam suas designações com a mesma frequência e facilidade das organizações que servem de fachada aos comunistas. Picasso, que é também dadaísta, abstracionista ou surrealista, tão

mutável quanto a moda determina, é o herói de todos os loucos da chamada arte moderna...

Léger e Duchamp estão agora nos Estados Unidos para colaborar na destruição de nossos padroões e tradições. O primeiro contribuiu para a causa comunista na América; o segundo é hoje considerado pelos neuróticos como surrealista...

Pouca diferença faz o lugar de onde se estude a história desses movimentos, sejam eles o surrealismo, o dadaísmo, o abstracionismo, o cubismo, o expressionismo ou o futurismo. A evidência das más intenções está por toda parte, o que difere é apenas a denominação dessa arte contorcionista. A questão é: que fizemos nós, o simples povo americano, para merecer essa praga que caiu tão diretamente sobre nós? Quem nos lançou essa maldição? Quem deixou penetrar em nossa pátria essa horda de insetos portadores de germes nocivos à arte? ...

Estamos agora em face de uma situação intolerável, com as escolas públicas, colégios, universidades, escolas de arte e escolas técnicas invadidos por uma horda de mutiladores estrangeiros da arte, que estão vendendo aos nossos jovens de ambos os sexos uma doutrina subversiva de "ismos", inspirada pelos comunistas e a eles ligada, com um objetivo comum, conhecido: a destruição que nos espera se esse caminho marxista não for abandonado..

George A. Dondero, discurso prnunciado na Câmara dos Deputados dos Estados Unidos, 1949. (27)

Quando pensarmos nas vanguardas é preciso também pensar na generosidade de suas utopias de nova linguagem, nova arte - para novo homem e nova sociedade. E no ardor - muitas vezes juvenil - com que se consumiram no olho do furacão, no centro de convergências e irradiações da crise sem fim deste século fragmentário e vertiginoso que agora chega ao seu final.

Também neste campo - o da generosidade das utopias e os perigos totalitários que elas encerram - também aqui as artes plásticas e a literatura modernas servem para nós de metáfora e metonímia. Assim como no campo artístico, as

utopias na sociedade e na educação têm essa face de dois gumes: de um lado, o libertário; de outro, o totalitário.

Como a utopia pode representar a morte da liberdade, da ética, da história, da vida cotidiana? A utopia pode se converter em um fantasma que sorve todas as energias da existência e que usa todas as coisas e os seres como instrumentos. Se ela for vivenciada cegamente com um Fim Supremo, uma Causa Suprema, tudo o mais será considerado apenas meio. Todas as coisas, as pessoas, os acontecimentos tornam-se secundários, sem luz própria. Em nome da utopia realiza-se uma instrumentalização de todas as dimensões da existência. Assim também, se a utopia detém o monopólio da verdade e da história, empreende-se, novamente em seu nome, uma destruição de todos os valores éticos. Todos os meios são permitidos, todos os meios são válidos. Instaura-se um reino de totalitarismo, legitimado pela causa utópica. E, com isso, vai-se consumando a perda da vida presente, da história cotidiana. Da alegria de viver. Do valor sagrado da multiplicidade das formas de existência. Assim, a traição e a morte das esperanças que nos fazem humanos.

VI - A morte das utopias: o desencantamento do mundo

O mundo está cada vez mais desalmado.

Ernesto Sábato

Porque é nosso o exílio.

Não o reino.

José Angel Valente

A história da poesia moderna é de um descomedimento . Todos os grandes protagonistas, após traçar um signo breve e enigmático, estilhaçaram-se contra o rochedo. O astro negro de Lautréamont rege o destino de nossos mais altos poetas. Mas este século e meio foi tão rico em infortúnios quanto em obras: o fracasso da aventura poética é a face opaca da esfera; a outra se compõe da luz dos poemas modernos. Assim, a interrogação sobre as possibilidades de encarnação da poesia não é uma pergunta sobre o poema e sim sobre a história: será uma quimera pensar em uma sociedade que reconcilie o poema e o ato, que seja palavra viva e palavra vivida, criação da comunidade e comunidade criadora ?

Octavio Paz

As utopias modernistas - criação de nova linguagem e nova arte. homem novo em sociedade nova - têm, como temos visto, uma face romântica e uma face iluminista.

De um lado, com enraizamento fundo no Romantismo. em especial o alemão, a face em que predomina a expressão, o valor simbólico e emocional das formas e das cores, a busca de um novo espírito criador, uma nova liberdade de criação e imaginação, uma nova subjetividade (inclusive, com a emersão dos campos inconscientes), a emancipação espiritual do homem. Contra a miséria e a mediocridade espiritual da sensibilidade na e da sociedade burguesa moderna e sua arte acadêmica sem alma, sem intensidade, inautêntica e decorativa. Arte de necessidade interior, de gritos e gemidos, de gestos desesperados e

libertários, de crise com a razão científica e social dominante, essa face tem no Expressionismo e no Surrealismo os seus movimentos mais representativos e fecundos.

De outro lado, a face iluminista - construtiva -, propondo uma nova arquitetura artística e social, uma nova geometria da criação, interlocutora da revolução cinético-tecnológico-urbano-industrial e da nova sociedade que se engendra de modo vertiginoso, na qual é preciso atuar criadoramente, intervindo nos espaços, ritmos e objetos, para criar a nova realidade. Uma arte que constitui também um novo racionalismo, uma espécie de nova razão iluminista, crítica e transformadora da sociedade do século XX. Cubismo, Construtivismo, Neoplasticismo, a Bauhaus, e de certo modo o Futurismo (no sentido de integração entre a arte e a máquina, não no sentido da negação do racionalismo) são os movimentos mais reconhecidos dessa vertente.

Ambas as vertentes revelam-se projetos inacabados, que se esgotam e são destruídos no desenrolar do século XX. As diferentes trajetórias das vanguardas convergem para o mesmo destino: o inacabado e a morte. Fico pensando em uma alegoria para esse desencantamento do mundo que é uma das marcas do artista moderno. Realmente, mais do que nunca pelos signos da utopia, a arte moderna traz os signos da solidão e da perda das ilusões e esperanças. A aventura utópica vai se convertendo em isolamento cada vez maior. Em inviabilidade. A criação, cada vez mais, configura-se como cruzamento de impossibilidades. A fratura, a perda, o exílio. O nihilismo. O silêncio. O suicídio. Pensando nas desfigurações, no inacabado e na morte, cresce em mim a imagem de Maiakóvski. Algumas décadas depois de Cézanne e Van Gogh, o suicídio de Wladimir Maiakóvski, revolucionário cubo-futurista, o poeta da revolução bolchevique e do modernismo russo, seu suicídio pode ser configurado como nova alegoria do destino trágico e da inviabilidade do artista revolucionário moderno, assim como símbolo da morte de suas utopias.

Maiakóvski fez poesia viva e vitalizante. Poeta da revolução soviética, fundador do cubo-futurismo russo, inventor de nova linguagem lírica e nova linguagem política, criador de gênio na poesia, no teatro, no cinema, nas artes gráficas, nos ensaios de teoria poética. Três anos de trabalho, dia e noite, no ROSTA, a agência revolucionária. Vive nas linhas de frente, no trem vermelho que atravessa a Rússia: personifica o artista que não separou a palavra e a idéia da ação; não se encerrou em gabinetes intelectuais. Tanto na vida como na obra, Maiakóvski personifica a ruptura com o passado e a paixão de criar o

futuro. Com uma intensidade de difícil paralelo. No entanto, ao final dos anos 20, com o stalinismo no poder e o realismo-socialista erigindo-se como a arte oficial do Partido (e, assim, do Estado e de toda a União Soviética), Maiakóvski mal consegue realizar uma exposição relativa a vinte anos de trabalho. Cercado pelo obscurantismo dominante e pela inviabilidade de seus projeto, assim como pela usina incendiária de suas paixões, suicida-se aos 37 anos, em 1930. Estigma e alegoria. Criador de formas revolucionárias e sentidos revolucionários. Artista militante da grande revolução. Inventor e descobridor de novos continentes. Isolado, perseguido, incompreendido. Morto.

Outra trajetória que alegoriza o destino de desencantamento do mundo é a de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa. Encontramos em sua poesia, primeiramente, a exaltação futurista das máquinas, da era tecnológica da velocidade. A celebração do futuro, como em Ode Triunfal:

*Á DOLOROSA LUZ das grandes lâmpadas elétricas da fábrica
Tenho febre es escrevo.*

*Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.*

*Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r- eterno !
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria !
Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papelas fora de tudo com que eu sinto !
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas !*

*Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical -
Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força -
Cantos, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes elétricas
Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão,
E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta,
Átomos que hão de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do*

*século cem,
Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por
estes volantes,
Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,
Fazendo-me um excesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma.*

*Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime !
Ser completo como uma máquina !
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo !
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto.
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável ! (28)*

Depois, a desilusão, o cansaço, o desespero, o nihilismo, a recusa de todos os valores da chamada sociedade ocidental, como em Lisboa Revisited:

*NÃO: NÃO quero nada.
Já disse que não quero nada.*

*Não me venham com conclusões !
A única conclusão é morrer.*

*Não me tragam estéticas !
Não me falem em moral !*

*Tirem-me daqui a metafísica !
Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas
Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências !) -
Das ciências, das artes, da civilização moderna !*

Que mal fiz eu aos deuses todos ?

Se têm a verdade, guardem-a !

*Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica.
Fora disso sou doido, com todo o direito a sê-lo.
Com todo o direito a sê-lo, ouviram ?*

Não me macem, por amor de Deus !

*Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável ?
Querem-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa ?
Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.
Assim, como sou, tenham paciência !
Vão para o diabo sem mim,
Ou deixem-me ir sozinho para o diabo !
Para que havermos de ir juntos ?*

*Não me peguem no braço !
Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho.
Já disse que sou sozinho !
Ah, que maçada quererem que eu seja da companhia !*

*Ó céu azul - o mesmo da minha infância -
Eterna verdade vazia e perfeita !
Ó macio Tejo ancestral e mudo.
Pequena verdade onde o céu se reflete !
Ó mágoa revisitada. Lisboa de outrora de hoje !
Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.*

*Deixem-me em paz ! Não tardo, que eu nunca tardo...
E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho ! (29)*

Algum tempo depois das duas primeiras décadas do século - e particularmente da Segunda Guerra Mundial - as utopias modernistas encontram-se em ruínas. Uma terra desolada.

A perda das ilusões e das esperanças tem como resposta uma arte nihilista. Sem nenhuma utopia. Isolada de tudo, centrada apenas em sua linguagem - linguagem entendida geralmente como objeto. Arte muitas vezes autista. Incapaz de reconhecer as outras dimensões da cultura e da vida. Perda radical dos sentidos, das significações. Fragmentação absoluta, inclusive da própria linguagem.

*Tempo em que as mulheres parem agachadas sobre
uma tumba.
Samuel Beckett (30)*

*O tema da peça não é nem a mensagem, nem os
fracassos da vida, nem o desastre moral dos velhos,*

*mas as cadeiras, isto é a ausência de pessoas, a
ausência do imperador, a ausência de Deus, a
ausência de matéria, a irrealidade do mundo, o vazio
metafísico; o tema da peça é o nada.*
Ionesco (31)

*A idéia de que o homem podia e devia transformar o
mundo, este velho dogma dos revolucionários, tornou-
se irrealizável; não tem mais validade.*
F. Durenmatt (32)

*O verdadeiro escritor nada tem a dizer. Tem apenas
uma maneira de dizer.*
Robbe-Grillet (33)

Ao mesmo tempo, desenvolve-se um outro processo mortal para a criação: a procura do novo degenera-se quase sempre em procura de novidade. Não a novidade que permanece novidade, mas a novidade para o consumo voraz e predatório. Assim, o absurdo envelhecimento de tudo, o esclerosamento e a sensibilidade precoce das obras e suas invenções- produtos de consumo, que têm no campo da arte a mesma lógica do consumismo da sociedade capitalista pós-industrial. Obra-objeto-novidade-para consumo. Assim, esgotamento e decadência. E muitas das grandes personalidades criadoras condenadas à solidão, à incompreensão, ao silenciamento. Além disso, como não existem critérios objetivos para a valorização das obras, ou pelo menos como os critérios são objetiváveis a curto prazo, passa a ser a novidade o único critério de valor, o único referencial reconhecido e referendado - quase sempre por consórcios de críticos-galerias-órgãos de grande imprensa-instituições oficiais. Vozes das mais diferentes posições ideológicas e estéticas reconhecem essa celebração unilateral da novidade, como reconhecem a redução do universo artístico que essa posição acaba engendrando.

*...Público de Vanguarda é aberto a qualquer coisa.
Seus veementes representantes - curadores, diretores
de museus, educadores de arte, negociantes -
precipitam-se para organizar exposições e fornecer
rótulos explicativos antes mesmo da tinta ter secado
na tela ou de o plástico ter endurecido. Críticos
cooperantes vasculham os estúdios como olheiros dos
grandes clubes de futebol em busca de novos craques,*

preparados para descobrir a arte do futuro e tomar a iniciativa no estabelecimento de reputações. Os historiadores de arte estão a postos com máquinas fotográficas e livros de notas para se certificarem de que todo novo detalhe pode ser registrado com segurança. A tradição do novo reduziu todas as outras tradições à trivialidade...

Harold Rosenberg (34)

A instituição da novidade como valor fundamental da arte tornou-se uma espécie de terrorismo que inibe o juízo crítico e garante a vigência impune de qualquer idéia idiota. Como nas organizações políticas radicais, onde o exercício da sensatez pode ser tomado como indício de covardia ou traição, assim nos campos da "vanguarda" levantar dúvidas sobre qualquer suposta inovação já era naquela época atitude suicida: quem a isso se achesse era imediatamente taxado de retrógrado, como hoje é taxado de "careta". Com isso criou-se uma espécie de convivência forçada (ou não) entre artistas e críticos, que terminaram - devido precisamente ao esoterismo de seu universo estético - por constituírem uma espécie de seita. Como esse prestígio da novidade é consubstancial à nossa civilização consumista, ela, mesmo sem entender e também por oportunismo, avaliza as extravagâncias estéticas abrindo-lhes as portas das instituições oficiais e comerciais. Naturalmente, esse fenômeno tem causas profundas, que vêm desde a ruptura da arte com o processo de representação, até as imposições do mercado de arte, que exige sempre novidades para manter ou ampliar suas vendas. Daí o rápido êxito e declínio das "modas" que não refletem uma aquiescência dos artistas ao gosto do público, mas uma necessidade de estimulá-lo e provocá-lo, conforme observa Giulio Carlo Argan. A crítica, como já vimos, não escapa a esse processo de adequação da arte às exigências do consumo, e dá sua colaboração, precipitando a obsolescência das mesmas obras cujo êxito anunciara

*Uns nos outros amparados
O elmo cheio de nada. Ai de nós !
Nossas vozes dessecadas,
Quando juntos sussurramos,
São quietas e inexpressas
Como o vento na relva seca
Ou pés de ratos sobre cacos
Em nossa adega evaporada*

*Fôrma sem forma, sombra sem cor,
Força paralisada, gesto sem vigor;*

*Aqueles que atravessaram
De olhos retos, para o outro reino da morte
Nos recordam - se o fazem - não como violentas
Almas danadas, mas apenas
Como os homens ocios
Os homens empalhados.*

(...)

IV

*Os olhos não estão aqui
Aqui os olhos não brilham
Neste vale de estrelas túbias
Neste vale desvalido
Esta mandíbula em ruínas de nossos reinos perdidos*

*Neste último sítio de encontros
Juntos tateamos
Todos à fala esquivos
Reunidos na praia de túrgido rio*

*Sem nada ver, a não ser
Que os olhos reapareçam
Como a estrela perpétua
Rosa multifoliada
Do reino em sombras da morte
A única esperança
De homens vazios.*

pouco antes. Assim, a condição de mercadoria a que a obra de arte se submete, desde a instauração do regime capitalista, atinge-lhe a própria essência, tornando-a apenas uma mercadoria como as outras. O artista, por sua vez, ou entra na desabalada carreira da obsolescência das modas ou não se submete e corre o risco de ser ignorado pela crítica, pelas instituições oficiais e pelo mercado.

Ferreira Gullar (35)

Também a nova ordem social e política revela-se opressiva e totalitária. O neo-colonialismo expõe a barbárie da civilização européia - sem ilusões - na Ásia (especialmente na China) e na África. O nazifascismo e o stalinismo engendram o terror totalitário como forma e sistema de governo, nos vários campos da sociedade e da arte. Os genocídios sistematicamente executados revelam a crescente barbarização do mundo moderno. Massacres planejados e dirigidos burocraticamente, à distância, como afirma E. Hobsbawn. Massacres pensados e praticados com sofisticados aparatos científicos e tecnológicos. Os milhões de mortos nas guerras, principalmente as mundiais, e posteriormente o mundo da Guerra Fria, da corrida nuclear, da devastação do meio-ambiente, dos impérios financeiros-industriais-tecnológicos-militares, da manipulação sem precedente e sem paralelo cotidianamente praticada pelos meios eletro-eletrônicos da comunicação de massa, com sua multiplicação de imagens que parece banalizar e esterilizar tudo, a perda cada vez maior de identidade pessoal e de expressão própria, este mundo da segunda metade do século XX evidencia - sem nenhuma ilusão - o fracasso dos inacabados projetos modernistas e suas utopias libertárias, que acreditavam construir nova ordem racional e sensível, em uma sociedade nova, que engendraria a emancipação dos indivíduos e das multidões urbanas.

Hoje, no final do século, com a banalização cada vez mais amorfa da chamada cultura pós-moderna, e com a manipulação sem fim do mercado de arte, a perda contínua e crescente de formas e sentidos ratifica o fim das utopias modernistas do início do século XX. As palavras de Elliot parecem absurdamente atuais:

Os Homens Ocos

I

Nós somos os homens ocos

Os homens empalhados

V

*Aqui rondamos a figueira-brava
Figueira-brava figueira-brava
Aqui rondamos a figueira-brava
Às cinco em ponto da madrugada*

*Entre a idéia
E a realidade
Entre o movimento
E a ação
Tomba a Sombra*

Porque Teu é o Reino

*Entre a concepção
E a criação
Entre a emoção
E a reação
Tomba a Sombra*

Porque Teu é o Reino

*Porque Teu é
A vida é
Porque Teu e o*

*Assim expira o mundo
Assim expira o mundo
Assim expira o mundo
Não como uma explosão, mas com um suspiro. (36)*

Nessa terra devastada e desolada, em seus subterrâneos, germinam-se novas utopias. Novas recusas das misérias materiais e espirituais. Novos projetos individuais e coletivos. Nascem e crescem, a partir da necessidade de resgatar a sensibilidade, a imaginação, a racionalidade. Novas esperanças - feitas da mesma matéria de que se fazem os sonhos e os corpos - de mudar a vida e humanizar o mundo.

VI - Um Novo Espírito Utópico: O Reencantamento do Mundo

*Como muitos sonhadores, confundi a verdade com o
desencanto.*

JeanPaul Sartre

*A esperança só nos é dada por consideração àqueles que
não têm mais esperança.*

Walter Benjamin

*Ah, somos irmãos, criaturas inquietas e sofredoras,
mas não nos reconhecemos uns nos outros.
É preciso outro amor ainda, outro amor...*

Thomas Mann

E vi um novo Céu e uma nova Terra.
Apocalipse, de S. João

O mundo moderno é marcado por grandes utopias e grandes perdas de esperanças. As vanguardas modernistas condensam e intensificam, no campo das artes e da linguagem, esses projetos e essas desilusões, como metáforas e metomínias da aventura do século XX e de sua desventura.

Escrevo num tempo de morte das utopias, a apenas alguns anos do século XXI. Morte temporária. Não acredito nas teorias do fim da história, nem da morte da poesia, da arte e da utopia. Morre um modo de conceber e de fazer a história. A poesia. A arte. A utopia. Muitos outros nascem e nascerão, das necessidades e também das possibilidades da vida pessoal e coletiva.

O pensamento utópico é uma necessidade da condição humana. Faz parte do processo de construção da realidade. Faz parte da atividade criadora do homem pelo próprio homem. É uma das formas simbólicas de interpretação e arquitetura do mundo, como pensava Cassirer para a linguagem, as artes, a filosofia, a ciência, os mitos. A atividade utópica é parte da praxis que revela e arquiteta sentido para a vida humana. E que propicia a experiência de estar vivo e se sentir vivo, assim como os mitos na concepção de Campbell.

Redenção do passado, revolucionamento do presente, gestação do futuro: o espírito utópico - como a filosofia - é também um principiante perpétuo. Sempre recomeçando. Reprincipiando dos princípios perdidos. Das sombras dos desejos derrotados. E das ruínas e dos vestígios das lutas e sonhos do passado.

Um dos mistérios do pensamento utópico é que ele - a meu ver - não se volta necessariamente para o fim da história, nem para fora da história. Assim como não se identifica com as linearidades históricas. Nem ucronia, nem cronologia: a utopia é transhistórica.

Como a poesia para Aristóteles, o pensamento utópico conta e evoca o que poderia ter sido, e o que pode e poderá vir-a-ser. Sua linguagem enraiza-se num solo e sub-solo comuns à poesia, ao pensamento simbólico, aos mitos. Como a arte, a linguagem utópica é grito e alegoria. Gesto e geometria. Nela pulsam desesperos e esperanças, desejos e nostalgias.

Há no presente, na própria memória, um impulso e uma ruptura, um germinar e uma antecipação do que está para vir (...). A verdadeira vontade utópica não é de modo algum uma ambição infinita; ela reclama sobretudo o que é simplesmente imediato.

Ernest Bloch (37)

A vivência utópica faz-me pensar na relação com o sagrado, na relação com Deus, de inúmeras vias místicas: ela é ao mesmo tempo ausência e presença, o que falta e o que transborda. Por um lado, projeteo-destino-esperança. Por outro lado, presença-comunhão-epifânia.

Acredito na distinção, feita por Karl Manhein, do pensamento utópico em relação ao ideológico: este visa legalizar/legitimar o mundo estabelecido, aquele procura transformá-lo. Assim, tem necessariamente duas faces, duas dimensões. De um lado, uma utopia de negação, que revitaliza o necessário movimento negativo, de crítica e de recusa das ordens estabelecidas (para nós, a necessária crítica ao capitalismo e à sociedade burguesa contemporânea). Por outro lado, uma utopia de afirmação, de anúncio: num universo probabilista, não-determinista tanto na natureza como na sociedade humana, enuncia possibilidades outras de futuro.

O novo espírito utópico de que falo, que pressinto, revela-se não-totalitário. Relativista. Não domesticado. E também não grandiloquente. Um espírito utópico que se reconhece como processo, vir-a-ser. Que se enraiza nas fendas e nas frestas do cotidiano e não em grandes maquinarias de uma História determinística. Nem em correntezas de pulsões sem nome. Assim, esse pensamento traz em si muito da "melancolia heróica" que Ernst Fischer reconhecia em Walter Benjamin. Um espírito utópico que não cega a si mesmo para ter visões, que convive com a esperança e a dúvida, que não pretende acabar com a história. Um espírito utópico que permanece reconhecendo sua própria precariedade, dialogando com ela, assim como com os limites de suas possibilidades, seu dançado destino sobre abismos.

Não se trata, certamente, de um espírito que se constói em termos científicos e lógicos. Como escreveu Leandro Konder, em sua obra *O Marxismo da Melancolia*, sobre Walter Benjamin:

A libido libertária não deriva de nenhuma constatação científica. A vontade de realizar a revolução, transformar o mundo, redimir a humanidade, bebe a sua água em fontes diversas (38)

No entanto não é necessariamente irracionalista. E não deve sê-lo. Tem necessidade de dialogar com a razão, sem se reduzir ao seu domínio. Não inimigo da razão, mas parceiro de viagem. É preciso lembrar: uma das mais profundas raízes utópicas do pensamento ocidental é o projeto de conciliar razão e história, representado para nós, nos últimos cento e cinquenta anos, principalmente, pela filosofia de Marx. (E também é preciso lembrar, sempre, diante de tantas desfigurações do pensamento filosófico e político, que o próprio Marx ressaltava que não era "marxista"...).

Nesse instante sou levado a pensar: a morte das concepções mecanicistas da história, a morte dos determinismos e dos historicismos não significa, de modo algum, a morte da história.

As afirmações de que as utopias acabaram de vez, como as teses do fim da história, são mais uma forma contemporânea de horror, mais um pesadelo que engendra novos monstros. E condena os que vivem, trabalham, sonham, lutam

- condena-os à permanência das misérias materiais e espirituais que cercam nosso tempo.

Apesar da morte das utopias nesse momento histórico, inclusive e especialmente das utopias políticas e sociais - enterradas ainda em sobrevida, com o estado de decomposição das sociedades que reivindicavam o socialismo, os países do "socialismo real" - apesar disso, a herança utópica não desaparecerá. O solo e o sub-solo de necessidades pessoais e coletivas, em que as utopias nascem e crescem, continuam vastos e profundos. Acredito que é possível, em outras circunstâncias históricas e existenciais, resgatar a força de seus projetos, a energia individual e social de seus desejos. Acredito na possibilidade de novas gerações realizarem sonhos, projetos, desejos e paixões de gerações que passaram. Não repetidos, mas retomados, transformados, transfigurados. Assim como podem realizar outros horizontes utópicos, novos e anelantes. Os ideais libertários de uma vida mais criadora, mais livre, mais fraterna, com mais justiça e beleza, em que as crianças realmente nasçam para serem felizes numa comunidade viva e criadora, com uma existência mais lúcida e mais poética, esses ideais continuam existindo, ainda que minoritários, ainda que residuais em nosso tempo de fim deste século das ilusões perdidas.

A antiquíssima toupeira que irrompe do chão da história nos momentos de irrupção dos desejos coletivos, essa toupeira tem outros nomes, além da revolução. Ela também se chama liberdade, esperança, utopia. Entre nós, quais são seus vestígios ?

Como vimos, representado pela arte, o mundo moderno estruturou-se utopicamente em duas vertentes: uma utopia iluminista, de um lado, e uma utopia romântica, por outro lado. Ambas as vertentes esgotaram-se, envelheceram, morreram. Os dias de hoje, do chamado mundo pós-moderno, são em grande parte uma terra desolada. O pós-modernismo, de um modo geral, tem produzido uma cultura de arremedos e clonagens. Arremedos de criação: sem vida própria, sem necessidade interior. Caricaturas que não se assumem, ou seja, caricaturas não com função crítica, mas ornamental. E também clonagem: cópia da cópia da cópia...Reprodução ilimitada do mesmo, da mesma insignificância. Banalização de formas. Consumismo de banalizações do amorfo. Continua perda de formas e sentidos, como escreve Italo Calvino.

Em termos de artes, nunca se representou tanto a alegoria da veste invisível do imperador, de Anderson. Nunca o imperador esteve tão nu, nunca o mercado

de arte ~~foi~~ tão manipulado. Naturalmente, existem criações autênticas. Geralmen~~te~~ isoladas, continuam fazendo seu mundo, quase sempre à margem dos novos ~~clichês~~ clichês dominantes, dos novos estereótipos que representam hoje o poder est~~abelecido~~ abelecido - e não o que sobrou das belas artes acadêmicas. Há muito logro, m~~uito~~ engodo. Muita pose-transgressão institucionalizada. Muita imitação ~~mediocre~~ da criação heróica das vanguardas. Mas não vale a pena acumular ~~amarguras~~ amarguras com a mediocridade triunfante. Isto também perecerá. E a criação vi~~va~~ e verdadeira - há de permanecer. Nesses momentos de morte das utopias e ~~de~~ banalização consumista, para nós, no fim do século, a algumas pulsações ~~do~~ século XXI, o que se anuncia ?

Acredito ~~que~~ nosso tempo será marcado como o de nascimento de um novo espírito u~~tópico~~ tópico - nas artes, na cultura, na própria vida. Tempo de um novo renascim~~ento~~ ento. Mais do que a morte multiplicada pela cultura dos clones, arremed~~os~~ os e banalização consumista, nosso tempo é signado pelo parto de um novo pens~~amento~~ amento utópico. Ainda pouco visível, ainda em muito secreto, mas que pode ~~ser~~ ser pressentido em inúmeros campos. Muitas fontes de que se nutre. Raízes qu~~e~~ e se visibilizam, aos poucos. Necessidade vital, é possível rastrear resíduos ~~e~~ vestígios de um novo renascimento.

Há um r~~essurgimento~~ essurgimento do espírito religioso, em particular a religiosidade cósmica, ~~a~~ a que reconhece o mistério e a irmandade de tudo o que existe, espírito d~~e~~ e religiosidade não ligado a nenhuma instituição, mas intensamente ecumênic~~o~~ o e panteísta, religando o homem contemporâneo às suas raízes terrenas ~~e~~ cósmicas. Essa nova religiosidade também se irmana com o ressurgim~~ento~~ ento dos mitos, reconhecidos novamente como vasto manancial de símbolos ~~e~~ energias, metáforas matrizes e motoras do comportamento individual ~~e~~ coletivo. Penso novamente em Campbell:

*A função do artista é a mitologização
do cotidiano e do mundo.*

*Ver a vida como um poema; ver a si próprio
participando de um poema, é isso que
a mitologia nos dá. (39)*

Esse senti~~mento~~ mento mitopoético, essa nova religação amorosa com o mistério da irmandad~~e~~ e de tudo o que existe, esse reconhecimento do sagrado, essa nova reverência ~~pela~~ pela vida universal, encontramos essa nova relação de religiosidade nos mais ~~v~~ariados campos do conhecimento erudito, das artes e da literatura às ciências e ~~à~~ filosofia.

Movido por um instinto profundo, sempre procurei sacralizar o cotidiano, desbanalizar a vida real, criar e recriar a dimensão do feérico.

Murilo Mendes. (40)

O que podemos experimentar de mais belo é o mistério. Ele é a fonte de toda arte e ciência verdadeira. Aquele que for alheio a essa emoção, aquele que não se deter a admirar as coisas, sentindo-se cheio de surpresa, esse já está, por assim dizer, morto e tem os olhos extintos. O que fez nascer a religião foi essa vivência do misterioso - embora mesclado de terror. Saber que existe algo insondável, sentir a presença de algo profundamente racional e radiantemente belo, algo que compreenderemos apenas em forma muito rudimentar - é esta a experiência que constitui a atitude genuinamente religiosa. Neste sentido, e unicamente neste sentido pertencem aos homens profundamente religiosos.

Albert Einstein (41)

Deixar minha mão correr e ao mesmo tempo respeitar a grandeza e o caráter sagrado de tudo o que vive.

Henri Matisse (42)

Abismado em meus pensamentos permanecia sentado na ponte do lanchão, esforçando-me por encontrar a concepção elementar e universal da Ética, que eu não havia descoberto em nenhuma filosofia. Enchia horas e horas com sentenças desalinhavadas, só para permanecer concentrado naquele problema. Ao fim do terceiro dia, no momento em que atravessávamos uma manada de hipopótamos, ao cair da tarde, brotou-me na mente, imprevista e espontaneamente, a frase:
REVERÊNCIA PELA VIDA.

A porta de ferro se abriu ! a senda surgira por entre a espessura. Descobri a idéia de que a afirmação do mundo e da ética combinam conjuntamente.

Albert Schweitzer (43)

Um novo diálogo também se principia entre a religiosidade cósmica e os mitos, de um lado, e a filosofia da ciência, de outro lado. Particularmente, a filosofia da nova física, tanto na dimensão do macro - com a teoria da relatividade - como na dimensão do micro - com a teoria quântica. Há uma nova concepção da própria natureza da matéria e do universo, que leva ao diálogo com milenares pensamentos mágicos, místicos, mitopoéticos. Muitos grandes cientistas reconhecem essas convergências:

As noções acerca da compreensão humana (...), ilustradas pelas descobertas na Física atômica, estão longe de constituir algo inteiramente desconhecido, inédito, novo. Essas noções possuem uma história em nossa própria cultura, desfrutando de uma posição mais destacada e central no pensamento budista ou hindu. Aquilo com que nos depararemos não passa de uma exemplificação, de um encorajamento e de um refinamento da velha sabedoria.

Julius Robert Oppenheimer (44)

Se buscamos um paralelo para a lição da teoria atômica (...) (devemos nos voltar) para aqueles tipos de problemas epistemológicos com os quais já se defrontaram, no passado, pensadores como Buda e Lao Tsé em sua tentativa de harmonizar nossa posição como expectadores e atores no grande drama da existência.

Niels Bohr (45)

A grande contribuição em termos de Física teórica que nos chegou do Japão desde a última guerra pode ser um indicio de uma certa relação entre as idéias filosóficas presentes na tradição do Extremo Oriente e a substância filosófica da teoria quântica.

Werner Heisenberg (46)

Penso que nosso tempo também venha a ser o de superação da mentalidade tradicional da sociedade industrial-tecnológica, da sua imagem mecanicista do homem fundada na primeira revolução industrial, no racionalismo cartesiano e na mecânica de Newton. O próprio desenvolvimento dessa sociedade

tecnológica, seu desenvolvimento vertiginoso ajuda a superar a concepção do homem-máquina e do universo-mecanismo, criando um novo análogo, um novo referencial tecno-científico-industrial para a imagem do homem e do mundo: esse novo referencial, essa nova analogia se funda não mais na estrutura e funcionamento dos artefatos mecânicos, mas na eletrônica e na cibernética, por um lado, e na concepção de energia, por outro lado, em íntima relação com a nova concepção da matéria, tanto em sua dimensão micro-atômica quanto na dimensão estelar. À nova biologia, à nova química, à nova física (na quântica como na da relatividade) acrescentam-se também os novos racionalismos dialéticos enraizados em Hegel e Marx, as psicologias do inconsciente, as antropologias não eurocêntricas, as epistemologias não logocêntricas. Uma nova imagem do homem e do mundo vai-se formando, fundada nas imagens análogas dos fluxos de energia, dos campos de força, das nuvens de elétrons, dos microcircuitos, dos quarks e quasars, dos nascimentos e mortes de estrelas, das irradiações cósmicas...E vai-se formando uma nova interdisciplinaridade, necessária e convergente, em que os vários campos do conhecimento se reconhecem interlocutores.

Disseminam-se por todo o mundo os movimentos ecológicos. Mesmo com todos exageros e modismos, é um fenômeno de consciência planetária. A redescoberta da idéia e do sentimento de que somos - todos - habitantes e cidadãos de uma mesma Terra, irmãos de uma só espécie (a despeito de todas as diferenças e distâncias), num mesmo lugar cósmico.

A militância ambientalista procura não somente resgatar a Terra devastada, salvar espécies em extinção, refazer equilíbrios destruídos, mas também gesta uma nova relação com a natureza, relação que se tornou historicamente possível inclusive pelo próprio estágio de desenvolvimento científico-tecnológico: pela primeira vez, a sobrevivência do homem não implica a necessidade de lutar contra a dominação da natureza, nem lutar para dominar a natureza. Hoje é possível - e necessária - uma nova irmandade do homem com o planeta, consubstanciada nos projetos de desenvolvimento auto-sustentado.

Nesse instante, ao lado de minhas mãos, dois textos-manifestos. Em ambos pulsam os signos da utopia:

Petição pelos direitos das futuras gerações

Declaração dos direitos das futuras gerações

Artigo 1 - As futuras gerações têm o direito a uma Terra livre de contaminação e da devastação, para que todos possam desfrutá-la como cenário fértil da História da Humanidade, da sua cultura e dos laços sociais que fazem de cada geração e indivíduo um membro da família humana.

Artigo 2 - Cada geração, participando da herança e propriedade da Terra, tem o dever, como administradora das futuras gerações, de evitar danos irreparáveis e irreversíveis à vida na Terra e à liberdade e dignidade humanas.

Artigo 3 - É, portanto, responsabilidade imprescindível de cada geração manter uma vigilância constante e uma avaliação prudente dos distúrbios tecnológicos e das modificações que afetam adversamente a vida na Terra, o equilíbrio da Natureza e a evolução da Humanidade, para proteger os direitos das futuras gerações.

Artigo 4. Serão tomadas todas as medidas apropriadas, incluindo educação, pesquisa e legislação, para garantir esses direitos e assegurar que não sejam sacrificados por conveniências presentes.

Artigo 5 - Para tanto, governos, organizações não-governamentais e indivíduos deverão utilizar os seus recursos e imaginação para implementar esses princípios como se estivessem na presença dessas futuras gerações, cujos direitos procuramos estabelecer e perpetuar.

Equipe Jacques-Yves Cousteau (47)

Um dia a terra vai adoecer. Os pássaros cairão do céu, os mares vão escurecer e os peixes aparecerão mortos na correnteza dos rios. Quando esse dia acontecer, os índios vão perder o seu espírito. Mas vão recuperá-lo, em seguida, para ensinar ao homem branco a reverência pela sagrada terra. Ai, então, todas as raças vão se unir sob o símbolo do arco-íris

*para terminar com a destruição. Será o tempo dos
guerreiros do arco-íris.
Profecia de uma velha índia, "Olhos de Fogo", feita há 200 anos.
(48)*

A ética Greenpeace

*A ética Greenpeace é a da responsabilidade pessoal e
da confrontação não-violenta.*

*De acordo com essa ética, uma pessoa que
testemunha uma injustiça se torna responsável por
ela. Ela precisa, então, decidir entre agir contra a
injustiça ou deixá-la acontecer. Essa escolha é uma
questão de consciência individual.*

*A missão Greenpeace é apresentar essa escolha ao
mundo, mostrando a todos as injustiças contra o meio
ambiente. Acrescentando, a ética exige ação direta e
não-violenta da parte dos membros do Greenpeace,
para colocar um fim às atividades ambientalmente
insanas. A não-violência é central para qualquer ação
Greenpeace. Devemos impedir um mal sem oferecer a
violência pessoal aos seus causadores. Nossa maior
força deve estar na vida em si e no compromisso de
dirigir nossas vidas para proteger outras. (49)*

A Filosofia Greenpeace

*Exatamente como Copérnico demonstrou que a Terra
não é o centro do Universo, também a Ecologia
ensina que o ser humano não é o dentro da vida em
seu planeta.*

*Através do estudo da Ecologia, o Homem embarcou
na busca de uma compreensão da ordem dos grandes
sistemas, que fundamentam o fluxo da vida em nosso
planeta. A Ecologia ensinou-nos que a Terra toda é
parte do nosso "corpo" e que nós precisamos
aprender a respeitá-la, da mesma forma que*

respeitamos nós mesmos. O mesmo que sentimos por nós mesmos devemos sentir por todas as formas de vida: as baleias, as focas, as florestas, os mares. A extraordinária beleza do pensamento ecológico está em que ele proporciona um caminho para um entendimento e uma compreensão da vida em si. Esse entendimento é vital para a existência conservada de nosso meio ambiente e de nós mesmos. (50)

No campo apodrecido da política, provavelmente a mais desgastada das instituições nos dias de hoje, neste campo crescem os movimentos para transformar a prática política. Esses movimentos são marcados por duas matrizes: democratizar o poder e resgatar a ética. A política como atividade cotidiana e coletiva. A descentralização dos círculos do poder. A "transparência" nos variados níveis da administração pública. A participação comunitária. O repúdio à inúmeras formas de corrupção e sua secular impunidade. A redescoberta do valor universal da democracia. A reavaliação da democracia como prática da cidadania.

Ao reconhecimento do valor universal da democracia e dos direitos da cidadania, necessariamente se acrescenta a extensão dos princípios democráticos: não pode haver democracia política sem democracia econômica e social. A sociedade politicamente democrática precisa demonstrar que é capaz de promover a emancipação dos oprimidos e expoliados, o resgate dos excluídos. Essa utopia de uma democracia que possibilita e promove liberdade e justiça contrapõe-se à crescente barbarização de nossa sociedade e do mundo: trata-se de uma necessidade de sobrevivência. Ao mesmo tempo consciência da necessidade e consciência das possibilidades.

Nunca se teve tanta consciência dos direitos humanos individuais e coletivos. Nunca se lutou tanto internacionalmente pelo respeito à vida democrática. Este é mais um dos paradoxos da nossa era: nunca houve tantos desrespeitos, tantas violações, tantos genocídios; ao mesmo tempo, nunca se reconheceu tanto a necessidade e a importância dos direitos da cidadania. A organização Anistia Internacional escreve algumas das mais belas páginas do ressurgimento da utopia entre nós. Lembro-me, agora, de outro símbolo da luta pela paz e pelos direitos civis: mais de vinte anos após sua morte, cresce a imagem de Bertrand Russell. Desde a adolescência até sua velhice quase centenária, Russell personifica a paixão militante e a inteligência comprometida com as causas da humanidade.

Três paixões, simples, mas irresistivelmente fortes, governaram-me a vida: o anseio pelo amor, a busca do conhecimento e a dolorosa piedade pelo sofrimento humano. Tais paixões, como grandes vendavais, impeliram-me para aqui e acolá, em curso instável, por sobre profundo oceano de angústia, chegando às raias do desespero.

Busquei, primeiro, o amor, porque ele produz êxtase - um êxtase tão grande que, não raro, eu sacrificava todo o resto da minha vida por umas poucas horas dessa alegria. Ambicionava-o, ainda, porque o amor nos liberta da solidão - essa solidão terrível através da qual a nossa trêmula percepção observa, além dos limites do mundo, esse abismo frio e exânime.

Busquei-o, finalmente, porque vi na união do amor, numa miniatura mística, algo que prefigurava a visão que os santos e os poetas imaginavam. Eis o que busquei e, embora isso possa parecer demasiado bom para a vida humana, foi isso que - afinal - encontrei.

Com paixão igual, busquei o conhecimento. Eu queria compreender o coração dos homens. Gostaria de saber porque cintilam as estrelas. E procurei apreender a força pitagórica pela qual o número permanece acima do fluxo dos acontecimentos. Um pouco disto, mas não muito, eu o consegui.

Amor e conhecimento, até ao ponto em que são possíveis conduzem para o alto, rumo ao céu. Mas a piedade sempre me trazia de volta à terra. Ecos de gritos de dor ecoavam em meu coração. Crianças famintas, vítimas torturadas por opressores, velhos desvalidos a constituir um fardo para seus filhos, e todo o mundo de solidão, pobreza e sofrimento, convertem numa irrisão o que deveria ser a vida humana. Anseio por aliviar o mal, mas não posso, e também sofro.

Eis o que tem sido a minha vida. Tenho-a considerado digna de ser vivida e, de bom grado, tornaria a vivê-la, se me fosse dado tal oportunidade.

Bertrand Russell (51)

O final do texto de Russell faz-me pensar, agora, na amizade. No calor humano. Na solidariedade. Na camaradagem. Num mundo cada vez mais sem alma, de crescimento da barbárie em meio ao maior progresso científico-tecnológico da história, nesse mundo cada vez mais desalmado - expressão que se encontra em pensadores e literatos tão díspares como Kepler, Rousseau, Marx, Jung, Habermas, Sábato, entre tantos e tantos - a bondade ressurgue como uma atividade revolucionária. Neste tempo de massacre e de desumanização, a fraternidade ressurgue como valor filosófico da mais alta instância. Da mais enraizada necessidade. E também como uma categoria política revolucionária. Uma recusa da crescente barbárie, uma atitude de transformação da vida e do mundo.

Lembro-me de Brecht, de seu poema em que o eu-lírico, em um quarto de hospital, alegra-se com o canto dos pássaros e com o pensar que, depois de sua morte, continuará a haver cantos e pássaros. Essa memória lírica se cruza, por afinidade, com uma entrevista de um antigo militante da utopia comunista, o escritor português contemporâneo, José Saramago. Narrador erudito e sofisticado, cosmopolita, de complexa criatividade, Saramago faz sua confidência, com um tom ao mesmo tempo esperançoso e melancólico:

Talvez o fato de os homens serem tão imperfeitos não queira dizer que não tenha havido, e ainda existam, alguns exemplos de sublime bondade. Talvez mais que teoricamente justos, esteticamente sensíveis ou politicamente inteligentes, o que nós precisamos mesmo é ser ativamente bons. (52)

Muitos filósofos repensam a razão, como parceiros da utopia. Pensam e configuram uma nova racionalidade, capaz de dialogar com as outras vozes. Capaz de atravessar o abismo entre o sensível e o racional. Capaz de se irmanar ao sonho e às linguagens para-rationais. Um racionalismo que não exclua o mistério e a poesia. A possibilidade de se desenvolver uma nova razão. Nesse momento, alguns nomes emergem, imprescindíveis, como Walter Benjamin, Gaston Bachelard, Octavio Paz. Benjamin, que em suas iluminações conjuga a filosofia dialética de Marx com a cabala judaica, a arte e a poesia. Octavio Paz,

que reconcilia em sua prosa-poesia a razão, a história e a poesia. E Bachelard, que pensa e poetiza os fundamentos da nova razão, irmanada à nova sensibilidade e à nova imaginação.

É preciso restituir à razão humana sua função de turbulência e de agressividade. Assim é que se contribuirá para a fundação de um surracionalismo que multiplicará as oportunidades de pensar. Quando esse surracionalismo houver encontrado sua doutrina, poderá ser posto em relação com o surrealismo, pois a sensibilidade e a razão terão recuperado, juntas, a sua fluidez. O mundo físico será então experimentado por meio de novas vias. Compreender-se-á de modo diferente e sentir-se-á de modo diferente.

Gaston Bachelard (53)

Assim também na educação e na filosofia. Grandes pensadores confabularam e praticaram esperanças que nos movem profundamente. Korczak, Freinet, Bloch, Buber, Mounier, Ilitch, Paulo Freire - esses nomes, dentre tantos outros possíveis, poeticamente simbolizam e encarnam para nós todos os que fizeram de seu destino a revolução da esperança e do diálogo, uma educação irmanada com a vida, crítica e criadora, amorosa e poética.

O educador não deve se abaixar até a criança, mas elevar-se a ela, e ao seu modo de ver e compreender as coisas.

Januz Korczak (54)

Todo homem - até mesmo o rico - é poeta entre os quinze e os vinte anos. A nova educação deverá fazer do homem um poeta em todas as idades - sem que lhe seja necessário escrever versos.

Viver a poesia é muito mais necessário e importante do que escrevê-la.

Murilo Mendes (55)

Ninguém liberta ninguém. Ninguém se liberta sozinho. Os homens se libertam em comunhão.

Paulo Freire (56)

*A criança, em um meio vivificado, em condições de
expressar a sua vida, os seus jogos e os seus trabalhos,
os seus pensamentos e os seus sonhos.*

(...)

*Abriam-se possibilidades infinitas diante de nós
porque tínhamos encontrado a vida.*

(...)

*Nós restabelecemos a unidade da vida da criança.
Esta não deixará uma parte de si mesma - e a mais
íntima - ao entrar na escola.*

Celestin Freinet (57)

Lembro-me, de um modo especial, de Rubem Alves e seu pensamento pedagógico neo-romântico, para o qual a educação é uma atividade criadora, que deve ser vivenciada com gestos amorosos. Um dos fundadores da teologia da libertação; reconciliador da teologia cristã com o desejo; contador de histórias para crianças; amante da poesia e da música; psicanalista sui generis, para quem nosso corpo é feito também de palavras e o inconsciente se organiza não apenas como linguagem mas como poema. Rubem Alves é uma das presenças imprescindíveis do pensamento utópico entre nós. Transcrevo um breve artigo em que, faz alguns anos, procurei realizar uma pequena antologia de sua libertária pedagogia da imaginação e do afeto.

Ao entrar na sala para ser entrevistado, como parte da tentativa de me tornar aluno da pós-graduação em Filosofia da Educação da UNICAMP, eu esperava encontrar um questionamento acadêmico, de comentários burocráticos sobre livros e autores. Mas um homem de olhos argutos e sonhadores me surpreendeu ao me dizer que eu falasse de coisas de que eu gostasse...

Conhecer Rubem Alves faz parte das minhas memórias de alegria.

Conviver com ele e com os companheiros de aulas tem sido uma travessia poética sempre recomeçada. Penso que precisamos compartilhar nossas esperanças, nossas lutas, nossos sonhos. Tornar comuns nossas experiências bonitas - que vida gera vida. Assim, recolho estes fragmentos de aulas, pedaços de fala que, mesmo retirados do seu contexto, podem - como metonímias e metáforas - despertar o gosto de conhecer esse longo poema que é a filosofia de Rubem Alves.

"Nosso corpo não é feito apenas de carne e de sangue, mas também de palavras.

A neurose é uma ruptura no poema do corpo, um verso que se perdeu. (...) O corpo percebe a coisa como dor sem nome. (...) É preciso dizer o nome para exorcizar o demônio. Se o inconsciente nos possui, é preciso descobrir o nome da dor para expulsar o demônio. O neurótico é um mágico: acredita na onipotência do desejo. Um mágico sem controle da magia.

Descoberta fundamental da psicanálise: os símbolos se transformam em carne. A psicanálise tenta decifrar o mistério de um símbolo que aparece sob a forma de um sintoma. Tenta exorcizar os demônios que se apossam de nossa carne e nos fazem sofrer. É preciso dizer os demônios com a boca para que eles não se digam com o nosso corpo.

No poema, o verbo se faz carne. O poema é revelação do universo, pelos símbolos. O poeta transcende as leis da linguagem, diz o que não pode ser dito.

O poema: poder mágico de evocar as coisas escondidas dentro de mim. Nós somos florestas: os seres mágicos que moram dentro de nós começam a aparecer. (...) O texto poético não é unívoco, ele é equivoco, tem muitas vozes. O poema marca o espaço das coisas que são ausentes, espaço para o desejo brincar. Há magia nas palavras, elas vibram umas com as outras, produzem reverberações...

Recuperar o dito. Por que não recuperar o não-dito ?

Falar dos bosques, não para cortar os bosques, mas para nos dar coragem de frequentar os bosques.

Frequentar os mistérios. As profundidades obscuras. A exegese - para nos dar coragem de sonhar.

O belo está presente no dito, como no não-dito. O belo é místico, no sentido de ver de olhos fechados.

A verdade habita o como do discurso.

A filosofia - uma luta contra o enfeitiçamento, para que as pessoas recuperem as suas falas.

Contra o feitiço ruim, o feitiço bom. Magia não se combate com a razão, mas com magia. A-magia-para-a-morte se combate com a magia-para-a-vida. Você exorciza a morte, não é com a verdade, mas com a vida.

Quero um texto sedutor de vida.

Nós perdemos a capacidade de ouvir, principalmente as coisas não ditas.

Devia existir (na escola) um curso de como ouvir.

É preciso que exista uma fala mansa para que o outro possa ouvir e possa também fazer sua fala.

Precisamos reaprender a falar como quem ouve, falar para abrir espaços...

O discurso fascista pretende instaurar o silêncio do outro.

Na Universidade as pessoas ficam presas de redes linguísticas, transformadas em repetidoras de slogans.

A ciência se pretende um discurso sem sujeito (no entanto) todo discurso científico revela um sujeito, um desejo de gravar o mundo daquele jeito. O discurso científico é um sonho, cujo sonho é não ter sonho. Ele sonha de não ter sonho.

Examino os nossos currículos e os vejo cheios de lições sobre o poder. Leio-os novamente e encontro-os vazios de lições de amor. (...) É preciso reaprender a linguagem do amor. (...) o corpo não luta pela verdade pura, mas está sempre prestes a viver e a morrer pelas coisas que ele ama.

Na sabedoria do corpo a verdade é apenas um instrumento e brinquedo de desejo...

Onde, nos nossos currículos, estão as coisas de amor? Gostaria de que eles se organizassem nas linhas do prazer: que falassem das coisas belas, que ensinassem física com as estrelas, pipas, piões e bolinhas de gude, a química com a culinária, a biologia com as hortas e os aquários, a política com o jogo de xadrez, que houvesse a história cômica dos heróis, as crônicas dos erros dos cientistas, e que o prazer e suas técnicas fossem objeto de muita meditação e experimentação.

Enquanto a sociedade feliz não chega, que haja pelo menos fragmentos de futuro em que a alegria é servida como sacramento, para que as crianças aprendam que o mundo pode ser diferente: que a escola, ela mesma, seja um fragmento de futuro...

A revolução social é o momento do parto - se tiver havido gravidez... Quando nos descobrimos participantes de sonhos comuns, tornamo-nos cúmplices.

Os conspiradores - aqueles que respiram juntos, quer respiram os mesmos desejos, que amam as mesmas coisas. É importante descobrir um desejo comum.

Que forças eu posso convocar contra a repressão? É preciso convocar eros para fazer o corpo lutar.

Não é a verdade que faz as pessoas lutarem, mas o amor.

A revolução é necessária (também) para que as pessoas sejam mais belas, não tenham no rosto as marcas do medo, da repressão, da fome.

A justiça e a fraternidade, não são elas mesmas nada mais do que condições para que os homens se tornem crianças e artistas? Não basta que os pobres tenham pão. É necessário que o pão seja comido com alegria, nos jardins. Não basta que as portas das prisões sejam abertas. É necessário que haja música nas ruas.

Uma política que nasça da canção do transbordar da fonte, política da ternura e não da azia, da visão utópica e não do ressentimento.

As idéias não nascem na cabeça; nascem nas mãos.

Não existem regras. O método aparece depois. Ninguém descobre nada seguindo método.

Você faz a coisa, depois você olha: como é que eu fiz o caminho ?

Com um outro problema vai ser diferente. O método é uma bengala que se pode jogar fora.

Se nós não estourarmos nossa imaginação pensando o impossível, nós não pensaremos radicalmente o possível; ficaremos como na imagem evangélica, a remendar os panos velhos.

A criatividade não pode ser administrada como uma linha de montagem. As boas idéias vêm das horas livres.

Falar de Deus é falar de esperanças para este mundo; as espadas transformando-se em arados, as lanças em tesouras de podar, coisas do profeta Isaías. Deus: poema do corpo, sobre sua mais alta esperança, desejo de ressurreição, de alegria e prazer, de amor e brinquedo...

Medito sobre a religião como um caminho para o riso e para a beleza.

Religião: confissão dos nossos segredos de amor. Os sonhos são a voz do desejo. E é aqui que nasce a religião, como mensagem do desejo, expressão de nostalgia, esperança de prazer.

Os mortos são necessários, mas precisamos continuar a enterrar os mortos, para que a gente tenha a liberdade de recriar a vida. A memória é linda, desde que ela não me possua, desde que eu possa contemplá-la, viver com ela. Eu quero o passado, ele é parte do meu corpo, da minha carne, mas não quero ser possuído pelo passado, para que eu seja capaz de viver feliz o presente.

Eu nasço dentro do limites, eu não sou Deus, eu sou marcado pelo passado, pelas cicatrizes, pelas marcas de objetos amados e perdidos, sentimentos de destruição que só eu sei, rostos que eu conheci. Trago em meu corpo as marcas do meu passado. As experiências se inscrevem no corpo como mapa de um paraíso a ser buscado - início de um projeto político. O ego está condenado a procurar um mundo que possa ser amado. Nós estamos condenados ao amor. (58)

Nas artes e na literatura há muitos sinais de criação de uma nova linguagem lírica - para muito além do sentimentalismo romântico e do reducionismo realista. Essa nova linguagem lírica tem relação profunda com a construção de nova subjetividade - não egolátrica - e com a nova dialética amorosa, a nova dança entre o feminino e o masculino. A emancipação da mulher, a redefinição dos papéis e das identidades sociais no mundo do trabalho, da família e da cultura, abrem também novos continentes para a expressão lírica e para a fundação da nova subjetividade, mais madura e mais criadora, que o

subjetivismo sentimental da tradição romântica e a neutralização pessoal da vertente realista.

Nova linguagem lírica, nova subjetividade, nova relação entre o feminino e o masculino... Cada vez mais, nese instante, faz-se presente a imagem de Murilo Mendes, o mais universal dos poetas do modernismo brasileiro. Espírito utópico e ecumênico, profundamente crítico e criativo, vidente e geômetra, Murilo atravessa muito dos dualismos em que até hoje nos limitamos. Sua criação de poesia funde o mais elevado rigor conceitual construtivo com a mais visionária fantasia imaginativa. Murilo é poeta de idéias, poeta-filósofo. E poeta de imagens, de intensa fanopéia, música da imaginação. Com pontos de contato com o surrealismo, mais por afinidade e convergência do que por influências, Murilo é um grande criador de metáforas e metonímias, que funde o onírico e o cotidiano. O coloquial e o cósmico. Poeta de intensa religiosidade, de um catolicismo ecumênico e libertário já nos anos 30, que conjuga com o socialismo igualmente libertário, Murilo é um poeta profundamente erótico e transcendentalista, experimentador de novas linguagens ao mesmo tempo em que recria a tradição lírica da língua portuguesa. Vivendo os últimos vinte anos de sua vida em Roma, como professor de literatura brasileira, até a morte em 1975, Murilo tem sido absurdamente ignorado entre nós. No entanto, cada vez mais, crescem os amantes de sua poesia, de sua prosa e sua filosofia poética, e de sua palavra utópica. Tenho tentado, já faz alguns anos, escrever um poema para ele.

o herói de asa única
(para Murilo Mendes)

1. O herói de asa única
descasca devagar o êxtase
neste planeta
ainda imaturo para alegria.

2. no cruzamento das impossibilidades
canaliza os ventos
para os sonhos,

chama a mulher metade-pássaro,
novo céu e nova terra,
a circulação e o movimento infinitos.

3. entre o visível e o invisível
segreda o que a forma
raras vezes revela.

.....
7. entre a fenda e a fresta,
o dançado destino.

o herói e a sua asa,
o vôo torto,
o líquido seminal da aurora,
quilômetros de aura
neste chão.

Murilo Mendes é um poeta da presença - amorosa, mística, social, erótica - mais do que da ausência. Sua prosa celebra a vida - apesar de. Mas não somente: celebra a vida - por causa de. Como uma pequena mostra de suas constelações, como um chamado para que se conheça sua obra, a mais universal da poesia moderna brasileira, transcrevo as razões que o levam a escrever,

*escrevo para me tornar visível/
para perder a chave do abismo (59),*

suas páginas chamadas de **Microdefinição do Autor:**

Murilo Mendes por Murilo Mendes

Microdefinição do autor

(A)

Sinto-me compelido ao trabalho literário: pelo desejo de suprir lacunas da vida real; pela minha teimosia em rejeitar as "avances" da morte (tolice: como se ela usasse o verbo adiar); pela falta de tempo e de ideogramas chineses; pela minha aversão à tirania - manifesta ou súbdola; à guerra, maior ou menor; pelo meu congênito amor à liberdade, que se exprime justamente no trabalho literário; pelo meu não-reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade; pelo meu dom de assimilar e fundir elementos díspares; pela certeza de que jamais serei guerrilheiro urbano, muito menos rural, embora gostasse de derrubar uns dez ou quinze governos dos quais omitirei os nomes: receio que outros governos excluídos da minha lista negra julguem que os admiro, coisa absurda; porque sou traumatizado pela precipitação diária dos fatos internacionais; por ter visto Nijinski dançar; pelo meu apoio ao ecumenismo, e não somente o religioso; por manejar uma caneta que, desacompanhando a idéia, não consegue viajar à velocidade de mil quilômetros horários; pelo meu ódio fisicocerebral ao fascismo, ao nazismo e suas ramificações; pela preferência a preferir Aliocha a Ivan e Dimitri Karamazov; porque dentro de mim

discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador; porque não separo Apolo de Dionísio; por haver começado no início da adolescência a leitura de Cesário Verde, Racine, Baudelaire; por julgar os textos tão importantes como os testículos; por sofrer diante da enorme confusão do mundo atual, que torna Kafka um satélite da Condessa de Ségur; pela minha tristeza em não poder conversar esquimau e mongóis; pela notícia de que Deus, diante da burrice e crueldade soltas, demitiu-se do cargo de administrador dos negócios do homem; pelo charme operante das cabeleiras e das pernilongas, das sexy a jato e das menos sexy a tilburi; pela fúria galopante dos quadros e colagens de Marx Ernst; pela decisão de Casimir Malevich, ao pintar um quadrado branco em campo branco; pela vizinhança através dos séculos, malgrado as sucessivas técnicas e rupturas estilísticas, de Schonberg e Palestrina; pelo meu amor platônico às matemáticas; pelo dançado destino e as incríveis distrações de Saudade; pelo meu não vertical às propostas de determinados apoetas e impostas no sentido de liquidação da poesia; pelas minhas remotas e atuais viagens ao cinematógrafo, palavra do tempo da infância; porque temo o dilúvio de excrementos, a bomba atômica, a desagregação das galáxias, a explosão da vesícula divina, o julgamento universal; porque através do lirismo propendo à geometria.

(B)

Pertenço à categoria não muito numerosa dos que se interessam igualmente pelo finito e pelo infinito. Atraem-me a variedade das coisas, a migração das idéias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história. Sou contemporâneo e participe dos tempos rudimentares da matéria - desde 900 bilhões de anos ? -, do dilúvio, do primeiro monólogo e do primeiro diálogo do homem, do meu nascimento, das minhas sucessivas

heresias, da minha morte e mínima ressurreição em Deus ou na faixa da natureza, sob uma qualquer forma; do último acontecimento mundial ou do acontecimento anônimo da minha rua. Na gruta de Altamira disse; eu estava aqui na época em que gravaram estes bichos. As portas da percepção abriram-se no momento-luz inicial dos tempos; talvez nunca se fechem. O minúsculo animal que sou acha-se inserido no corpo do enorme Animal que é o universo. Excitante, a minha fraqueza: alimenta-se dum foco de energia em contínua expansão.

(C)

De substrato pagão; covarde; oscilante; incapaz de habitar o faminto, o leproso, o pária; aterrorizado ante a cruz trilingue - máximo objeto realista - oclusa ao olho dos doutores, travestida pela montagem teatral de Roma barroca-poliédrica; obsedado pelo Alfa e o Ómega; bêbado de literatura, religião, artes, música, mitos; imbêbado de política, economia, tecnologia; expulso dos teoremas; tachado de analfabeto pelo físico nuclear e pela história, dama agitadaíssima; consciente da força agressiva do mundo moderno, da espantosa ambiguidade da natureza humana, indecisa entre adorar a matéria ou destruí-la; dinâmico na inércia, inerte no dinamismo sou.

(D)

Manipulo sempre, além do verbo comprar, o verbo perder; dialogo com a minha própria negação; temo alternativamente a cadeira elétrica e os fogos de bengala; atijo o conflito entre inspiração e estrutura; vejo-me empurrado pelo motor das musas (terrestres) inquietantes; hóspede dos enigmas; protegido pelo sense of humour, meu anjo-da-guarda; espero em vão o escafandrista ou o cosmonauta hors série capazes de manifestar os tesouros ocultos da poesia, máquina construtora-destruidora; sei que Don Giovanni e o convidado de pedra se completam; observo a novidade das coisas debaixo do sol.

(E)

*Tenho raiva de Aristóteles, ando à roda de Platão.
Sou reconhecido a Jó; aos quatro evangelistas; a São
Paulo, a Heráclito de Éfeso, Lao-tse, Dante, Petrarca,
Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Camões, Pascal,
Quevedo, Lichtenberg, Chamfort, Voltaire, Novalis,
Leopardi, Stendhal, Dostoievski, Baudelaire,
Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Nietzsche,
Ramakrishna, Proust, Kafka, Klebnicov, André
Breton;
a Ismael Nery, Machado de Assis, Mário de Andrade,
Raul Bopp; Manuel Bandeira, Oswald de Andrade,
Guimarães Rosda, Drummond, João Cabral de Melo
Neto;
a Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Stravinski,
Anton Webern, aos inventores do jazz;
aos "primitivos" catalães, a Paolo Uccello, Piero della
Francesca, Vittore, Carpaccio, Breughel, Van Eyck,
El Greco, Rembrandt, Vermeer de Delft, Goya,
Mondrian, Picasso, Paul Klee, Max Ernst, Arp;
a Chaplin, Buster Keaton, Eisenstein;
convicto de que acima das igrejas, dos partidos, das
fronteiras, todos os homens conscientes, em particular
os escritores, devem unir-se contra a guerra, a
massificação e a bomba atômica.
Roma, 14.2.1970 (60)*

É tempo de terminar estas notas sobre um novo espírito utópico. No campo das artes plásticas, de que temos tratado como metáfora e metomínia, o novo espírito utópico manifesta-se em plenitude na obra de Paul Klee. A ele dedicamos a segunda parte deste trabalho: Paul Klee, uma pedagogia da criação moderna.

A religação do homem com sua palavra, a redescoberta da expressão própria; da linguagem viva e criadora, uma nova unidade entre o sujeito e sua expressão, que é um dos sinais e uma das necessidades do novo espírito utópico, está tematizada na última parte deste trabalho: a utopia da palavra e o ensino de redação.

Apesar dos tempos difíceis em que nos movemos, e também por causa deles, gesta-se um novo espírito utópico, lutando para superar - entre outras temáticas

- o relativismo absoluto, a fragmentação dilacerada, os modismos banalizadores e consumistas, a neutralização da linguagem e da existência, os maniqueísmos sectários, as ondas odientas da barbárie contemporânea.

Esse novo espírito utópico, em sua luta para nascer e crescer, necessita de - e ao mesmo tempo propicia - uma conversão "religiosa", no sentido da religiosidade cósmica e cotidiana de que temos escrito. Um espírito de nova reverência pela vida, espírito não-dogmático, mas ecumênico e poético. Um novo renascimento, que faz necessário um renascimento interior, uma nova postura ética e amorosa, e uma nova comunhão entre os homens, assim como entre o humano e a natureza, uma nova vida - na qual a beleza torna-se novamente a verdade e a bondade, e a verdade se torne a beleza e a bondade e vice-versa infinitas vezes.

Como esta parte do trabalho foi aberta com as palavras-epígrafe de Garaudy, desejamos também que a sua voz marque o término desta unidade.

A dança, que nasceu e cresceu nas civilizações comunitárias e que estiolou nas civilizações individualistas, nos dias de hoje pode contribuir significativamente para a realização da síntese pela qual nossa época espera: a de uma sociedade aberta onde o comunitário não se degradasse em totalitário, nem a expressão da pessoa em individualismo, mas, ao contrário, o homem pudesse conjugar sinfonicamente, como numa dança bem dançada, sua dimensão social e sua criatividade em um sistema consciente de sua relatividade e aberto para o futuro, para suas profecias e suas utopias. Não se trata de criar uma nova magia por meio de uma gesticulação simbólica, alheia à vida e sem alcance sobre ela, mas de dar ao homem a imagem de como sua vida poderia ser um movimento harmonioso, livre e alegre, para nele despertar a nostalgia do futuro e a vontade de tornar esse possível realidade. Não existe ato mais revolucionário do que ensinar um homem a enfrentar o mundo enquanto criador. Esta forma viva de comunhão e de participação da dança moderna recupera para a dança sua função sagrada, isto é, sua função de criação do homem.

*Talvez ela seja, no sentido mais completo do termo, a
"Missa para o tempo presente".
O renascimento da dança como forma de cultura e de
vida é parte de uma luta mais geral por um modo
novo de vida, por um modo novo de vida, por um
novo regime econômico e político, por um homem
novo. A escolha existe - é preciso repetir sempre - e
nós somos responsáveis por ela: civilização do
confronto ou civilização do coral.*

*Sabemos em que terreno milenar pode brotar o futuro.
Não somos miseráveis expulsos de um jardim do
Éden, remoendo nostalgias e revoltas impotentes.
Também não estamos mais diante de um começo
absoluto, como amnésicos abandonados nus e
desarmados em um deserto lunar. A árvore continua
viva, mesmo que alguns de seus ramos estejam
mortos. Por onde começar ? (61)*

Segunda Parte

Paul Klee: uma pedagogia da criação moderna

*O mundo está pleno de ressonâncias.
O mundo constitui um cosmos de seres
que exercem uma ação espiritual.
A linguagem de segredo através do segredo.*
Wassily Kandinski

*Quando penso nos quadros dos novos artistas de toda a
Europa, e recorro, ao mesmo tempo, o que os europeus
costumaram chamar de pintura, se me presentifica a imagem
do espírito acossando gravemente à pintura... E tão bem esta
se sentia sem espírito ! E de pronto se vê aterrorizada,
golpeia desesperadamente à esquerda e à direita para impedir
a entrada do espírito. Este processo teria que desenhá-lo Paul
Klee. Somente ele poderia fazê-lo.*
Franz Marc

Para o lado de dentro há outro mundo, maravilhoso. É preciso explorá-lo. A visão do artista (Klee) concentra-se sobre o lápis; este se move e a linha sonha. No que se refere a Klee, talvez se possa afirmar que ele possuía a inteligência suprema entre todos os artistas da época moderna e coube-lhe estabelecer, em teoria e na prática, os seus fundamentos estéticos. A influência de Klee penetra até as fontes da inspiração e ainda está em ação, como fermento, no âmago da nossa cultura. Se essa cultura sobreviver à ameaça de guerra atômica, e se à nova época da arte iniciada na primeira metade do Século XX for consentido que se desenvolva com liberdade criadora, então a obra de Klee, visual e pedagógica, será inevitavelmente a principal seiva e a força impulsiva de seu crescimento.

Herbert Read

A obra de Klee adquire a dimensão de uma grande síntese, em que o construtivo e o lírico, o indivíduo e a natureza, a abstração e o objeto, a exatidão e a intuição, o cristalino e o terreno, se encontram e dialogam entre si.

Eduardo Subirats

I - Paul Klee, o que as linhas sonham

1. entre os mortos
um menino Klee
e os ainda não-nascidos
acasala o céu e a terra.

as linhas sonham
pequenos cavalos
pequenos camelos
um marujo Simbad
caligrafias em Tunis
letras que levitam
ancoradas no chão
de pontos costelares

2. as linhas sonham
pequenos pássaros
uma cúpula o cristal
com as pétalas trêmulas
um barco num jardim
de pirilampos
e labirintos

as linhas sonham
noturnamente
peixes de antes
animais marinhos
colagens de asas
a pulsar no informe.

3. as linhas sonham
fugas sem sombra

setas sem centro
movimentos que incitam

claros escuros acasos
ao combate

as linhas sonham
a música medida

.....
anéis de seiva

na luz que se adensa.

4. as linhas sonham
planetas mirins
circundantes ao sangue
esperma ancestral

como cometa
nas profundezas
lentamente urdido
até à nascente
centelhas sonhantes

- o sagrado
no corpo
aos pedaços.

5. as linhas sonham
danças de gênese:
as formas recomeçadas
as cores que maduram
quase-êxtase entre resíduos
(losangos que se penetram
amorosamente balões
no céu da infância
e do olho abstrato

que recorda
entre relâmpagos
e serenos).

6. as linhas sonham

um coração latente

a irradiar ritmos

na quietude

(mais perto da criação

do que o costume)

estrangeiro neste mundo

a tornar visível

o que as estrelas secretam

o que os filhotes sussurram

a infinitude na fenda.

7. amor apartado

mais próximo que a pele

um anjo

em ante-vôo entre os vencidos

de costas para o futuro

os braços que buscam

as esperanças perdidas

Klee

as linhas sonham

geometrias e rastros.

outono de 1990.

II -Uma pedagogia da criação: entre o século XX e o século XXI

As vanguardas modernistas em sua utopia também engendram uma pedagogia: além da criação de uma arte nova, desejam formar o homem novo em sociedade nova. Assim, vivenciam também um projeto utópico de educação - pelos sentidos, pela emoção, pela imaginação e por novas formas construtivas tanto das obras como dos discursos interiores.

A mais fecunda e duradoura utopia criadora do modernismo realiza-se na teoria da arte e nas obras de Paul Klee, assim como a mais poética pedagogia da criação moderna. Muitos dos princípios fundamentais da nova estética encontram-se nele e de sua teoria e sua prática de artista irradiam-se pelo século XX. Também em sua obra encontram-se linhas matrizes para a superação de limites, contradições e dilemas da modernidade em arte: sutilmente pulsam os sinais do futuro possível, da necessária aventura da criação no século novo que se anuncia para nós.

III - Pintor de pintores

Assim como Holderlin é um poeta de poetas, com influência vasta e profunda sobre a poesia moderna, mesmo desconhecido da maioria das pessoas e dos leitores, Paul Klee é um pintor de pintores. Pintor de poetas, de músicos, de artistas em geral, de filósofos. Em si mesmo, é um pintor-poeta, pintor-músico, pintor-filósofo. Em suas próprias palavras,

(O que) um artista precisa ser: poeta, pesquisador da natureza, filósofo. (1)

Sob os signos da criação desmedida de Cézanne e Van Gogh, Klee é um dos artistas que desconstrói o universo da representação figurativa da tradição clássica, representificada para nós na herança do Renascimento e quase sempre exemplificada pela prática e teoria de Da Vinci.

Klee descobre e inventa novos continentes no desenho e na pintura, novos processos criadores, novas formas e novos sentidos: arabescos de crianças, de fantasia e liberdade infinitas; metáforas emblemáticas com vestígios de figuras; gênese de formas e cores abstratas; imagens míticas, hieroglifos, resíduos da arte rupestre de milênios; espacializações rítmicas do tempo; a cor como poesia e arquitetura, metamorfoses em que se conjugam desenho e pintura, representação e abstração, música e poesia.

IV - Metonímia e metáfora: vestígios e símbolos

Tomando como referência a tese de Roman Jakobson, de que existem artes por excelência metonímicas (como o cubismo) e artes por excelência metafóricas (como Kandinski), em Klee encontramos um cruzamento dessas possibilidades. Sua criação é intensamente metonímica e metafórica.

Artista da mais madura sutileza, de processos extremamente depurados de expressão e construção, muitos dos seus trabalhos são arquitetados por relações de contiguidade: fragmentos de figuras, vestígios de seres, resíduos de formas. Como semi-círculos justapostos verticalmente, que representam (de modo não figurativo, no sentido de não reprodução naturalista-realista) as cúpulas e, por extensão, as cidades da Tunísia, por onde Klee viajou em 1914, criando muitas aquarelas e vivenciando sua primeira grande identificação com a cor.

Por outro lado, em seus desenhos e pinturas existe um permanente processo de metaforização: símbolos, emblemas, alegorias, figurações mitopoéticas. Como as flechas, de vasta e densa simbologia filosófica e metafísica, em muitos e muitos trabalhos representando (também de modo não convencional) a direção e o sentido dos movimentos internos das obras e de suas significações. Como a flecha ascendente, do movimento cósmico infinito. Como as setas da morte.

Há em Klee um predomínio das relações metafóricas, um primado das relações de evocação por semelhança, redes de símbolos e alegorias que emergem e que fazem convergir relações novas, até então impensadas e inapreendidas entre as figuras, os movimentos, as coisas e os seres. No entanto, apesar da dominância da função metafórica, é muito difícil separar os processos metonímicos das semelhanças, homologias e correspondências.

Um hai-cai de Issa, em sua iluminação de extrema simplicidade, passa a ser para mim uma espécie de sinal metonímico e símbolo metafórico da criação de Klee. Esse hai-cai também é, em si, um resíduo e uma possível alegoria:

*através de uma fresta
no papel da janela
a Via-Láctea (2)*

Assim é Klee. A sutileza da percepção do quase imperceptível. As significações quase impensadas ou impensáveis.

Outro texto que se afigura a mim como evocador de Klee, como criação gêmea, alma metade e corpo metade de sua obra, é o poema *Algo*, de Murilo Mendes:

*O que raras vezes a forma
Revela.
O que, sem evidência, vive.
O que a violeta sonha.
O que o cristal contém
Na sua primeira infância.(3)*

V - O visível e o invisível

Ao lado de Kandinski, Klee é o mais significativo artista-fundador dos pressupostos da representação moderna não figurativa (assim como da figurativa não convencional), de suas raízes, de seus princípios criadores. Mais do que um genial aforisma, o seu dístico sobre a arte é síntese inteligente e fecunda de toda a criação moderna:

*A arte não representa o visível;
ela torna visível. (4)*

Não reproduzir, tornar visível: este cruzamento de possibilidades é um ponto de irradiação e de convergência de muitos caminhos da modernidade em arte. Uma das marcas dessa modernidade é a crise da representação figurativa tradicional, em particular a advinda desde o Renascimento e que se revela esgotada e decadente nas obras do academicismo do século XIX e início do século XX. Klee é um dos descobridores-inventores da arte não-figurativa, do abstracionismo, e também de sínteses entre o abstrato e o representativo, de uma nova representação figurativa não naturalista-realista, em muitas obras inextinguíveis em inteligência e sensibilidade. Outra marca da arte moderna, como vimos, é a crise de identidade do artista e da obra. Klee, em seus trabalhos de criação, em seus diários e em suas aulas na Bauhaus, realiza de modo fragmentário e totalizante a nova teoria da arte - teoria da criação, teoria das formas e das cores - que implica também em uma nova teoria da percepção e uma nova pedagogia da imaginação. Milhares de páginas sobre a arte como metáfora da criação (divina), sobre a necessária relação com a natureza, sobre a concepção da obra como gênese de formas e sentidos e não como produto, e sobre o processo criativo enquanto flor e cristal, mistério e construção, - um diálogo entre o sujeito, a linguagem, a cultura e o cosmos - páginas que representam um dos mais lúcidos e fecundos campos de referências da estética do século XX e de possíveis caminhos do século XXI.

*A criação vive como gênese sob a superfície visível da
obra. Para trás olham todos os sábios, para a frente
(para o futuro) só os criadores. (5)*

Procuro um ponto distante, básico, onde seja possível encontrar uma fórmula para o homem, os animais, as plantas, a terra, o fogo, a água, o ar. (6)

Antigamente representavam-se coisas que se podiam ver sobre a terra, que se gostava de ver ou que se gostaria de ter visto. Hoje a relatividade das coisas visíveis tornou-se evidente, e com isto ganhou expressão a crença de que o visível, em relação ao universo, nada mais é do que um exemplo isolado, e de que são maioria outras realidades latentes. (7)

VI - A arte não figurativa

Em Klee, encontramos as razões e os fundamentos da arte não-figurativa e da figuração modernista. Por um lado, a morte, por saturação e esgotamento, das regras, normas e modelos acadêmicos, contrafacção da arte clássica. Por outro lado, a descoberta e a invenção de novas linguagens e novas dimensões da existência - características da aventura moderna. Em suas reflexões e em suas obras, Paul Klee faz uma espécie de nova gênese da expressão visual, reaprendendo a ver e a configurar o mundo e, além disso, reaprendendo a engendrar e signar novas realidades, novos mundos. Esse movimento tem duas faces: desconstruir a percepção e a expressão lógico-acadêmicos convencionais; constelar os novos princípios de percepção e expressão.

A arte não reproduz o visível, mas torna visível. A essência da arte gráfica seduz o artista, facilmente e não sem razão, para a abstração. O elemento esquemático e fabuloso do caráter imaginário é dado e se expressa, simultaneamente, com grande precisão. Quanto mais puro o trabalho gráfico, ou seja, quanto maior a ênfase dada aos elementos formais subjacentes à representação gráfica, tanto mais inadequada será a estrutura para a representação realista de objetos visíveis. (8)

Do figurativo ao original! ...Convocados...estão os artistas, que hoje se encontram próximos daquela base secreta onde a lei original alimenta as evoluções. (9)

De fato, começo ver um caminho que poderá levar a um desenvolvimento do meu tipo de linha. Finalmente encontro uma saída para o beco sem saída do ornamento, em que me vi um dia em 1907.

Refortalecido por meus estudos naturalistas, posso ousar adentrar uma vez mais o meu campo primordial da improvisação psíquica. Aqui, ligado a uma impressão natural apenas de forma totalmente indireta, posso ousar novamente dar forma ao que já levo na alma. Anotar vivências que podem se transformar em composições lineares até mesmo na noite escura. Aqui, há muito tempo existe uma nova possibilidade criativa, outrora interrompida pelo medo do isolamento. Desta forma, minha verdadeira personalidade ganhará expressão, e poderá se espriar no campo da liberdade máxima. (10)

A pintura naturalista, que continuo a cultivar para uma orientação básica e para treino, tem sobretudo a desvantagem de não deixar espaço para minha capacidade de produção linear. De fato, nela não existem linhas como tais: as linhas surgem exclusivamente para limitar áreas de tonalidades ou cores diferentes. As manchas de cor e os tons são a forma mais simples de se captar, viva e diretamente, toda e qualquer impressão natural. A linha enquanto tal só poderia surgir nessa pintura rigidamente científico-naturalista se a cor fosse deixada de lado: na pintura tonal, portanto, e como substitutivo para a fronteira cromática entre duas superfícies de mesmo valor tonal e de diferente valor cromático na natureza.

Uma obra de arte consegue transcender ao naturalismo quando a linha - como ocorre nos desenhos e quadros de Van Gogh e na arte gráfica de Ensor - aparece como elemento pictórico autônomo. No caso de Ensor, a justaposição das linhas em suas composições gráficas é notável. (11)

VII. Abstrato, mas com recordações

Além do abstracionismo, que se apresenta como a livre expressão de linhas e cores e formas, música das virtualidades das formas visuais, em que se fabula a visibilidade de vivências espirituais, além da abstração - que poderia se tornar, por sua vez, um novo academicismo e uma nova ditadura estética, excludente de outras possibilidades de criação, Klee soube também resgatar formas visuais representativas, formas da natureza e da representação estética da história da arte: formas figurativas, mas nunca acadêmicas, nunca mimese-cópia, não-convencionais, transfiguradas.

*1915. O coração que batia por este mundo parece estar mortalmente ferido dentro de mim. É como se apenas lembranças me unissem a "estas" coisas
...Estarei me tornando um tipo cristalino ?*

De um modo geral, Mozart buscou refúgio (sem deixar de encarar seu inferno !) no lado alegre. E quem não tem consciência disso poderia confundí-lo com o tipo cristalino.

Abandonamos o âmbito do aqui e agora e buscamos edificação do outro lado, onde é possível uma afirmação total.

Abstração.

O frio romantismo deste estilo sem phatos é inédito.

Quanto mais horrível este mundo (como hoje precisamente), mais abstrata a arte: um mundo feliz, em contrapartida, produz uma arte que lhe é própria.

O hoje é a passagem do ontem. No grande fosso de formas há pedaços quebrados aos quais ainda recorreremos. Eles nos fornecem os motivos para a abstração.

Um terreno de ferro velho, cheio de elementos não autênticos, para a formação de cristais impuros.

Assim é o hoje.

Mas: um dia a mina de cristal sangrou. Pensei que estava morrendo, guerra e morte. Será que sou capaz de morrer, eu, cristal ?

Eu, cristal.

Por muito tempo tive esta guerra dentro de mim. Por isso tudo isso não me diz nada interiormente.

Para conseguir sair do monte de escombros à minha volta, precisava voar. E voei. Naquele mundo em ruínas estou apenas em lembrança, exatamente como às vezes nos lembramos de alguma coisa passada.

Assim, sou "abstrato com recordações".(12)

Nas primeiras décadas do século XX, a obra de Paul Klee já superava dicotomias em que muitos dos movimentos modernos amesquinhavam-se e destruíam-se. Seus desenhos e pinturas representam já uma outra idade, além do antagonismo entre abstrato e figurativo. Sua obra, além de expressão maior da criação moderna, é também uma possibilidade de síntese superadora da ruptura entre a tradição e a modernidade. A vanguarda de Klee não é maniqueísta e simplória, como a de tantos modernos, para quem tudo o que é passado é morto e tudo o que é novo é vivo. Tanto em sua teoria como em sua prática de artista, Klee supera muitas das dicotomias com que até hoje, no fim do século, muitas vezes, nos mutilamos.

VII - Abstração e Representação: a forma e a vida

Proposições de importância vital emergem da reflexão de Klee, de sua teoria das formas e de sua teoria da criação: a abstração é uma das vias, uma das possibilidades; não a única, nem necessariamente excludente em relação às possibilidades representativas.

A representação não se reduz à representação figurativa tradicional; nem mesmo esta se reduz à reprodução naturalista-realista do visível.

A dimensão cognitiva (na concepção da obra) e o processo construtivo (na criação das obras) são necessários mas não são suficientes. É necessária e imprescindível a "chama infinita", a "intuição", a "inspiração", a energia misteriosa da criação. Esse pensamento artístico não deve, ao meu ver, ser entendido como uma atitude irracionalista: a "chama misteriosa" não é contrária à razão, mas para além da razão. Não irracional, nem a-racional, mas para-racional.

A obra de arte tem autonomia relativa: é uma realidade nova; não se reduz à mimese de elementos da realidade; possui princípios próprios de arquitetura e de significação. No entanto, a obra é também revelação, representificação. Nela reconhecem-se - recriados, de forma análoga à criação da natureza e dos cosmos - coisas, seres, ritmos, idéias, signos, da realidade natural, da história, da vida que se vive com os outros, da dimensão espiritual interior. Um desenho, uma pintura, não são apenas elaborações livres de pontos, linhas, planos, espaços, cores. Têm vida própria, princípios específicos de configuração, mas fazem parte da vida humana, natural e cósmica.

Assim, Klee não se reduz ao horizonte comum das vanguardas. Não se reduz à ruptura e à negação do estabelecido. Não se reduz a experimentos de novidade pela novidade.

Assim também, Klee não é um pintor "abstrato", no sentido restrito da concepção. Ele é abstrato, mas com recordações, resíduos, vestígios, iluminações, epifanias...Em suas próprias palavras:

A forma ocupa o primeiro plano do interesse. É por ela e para ela que se voltam os esforços. Ela é o ponto central de nosso métier. Contudo, seria errôneo concluir que os conteúdos que as formas encerram são secundários. (13)

Julho. Quanto às artes plásticas "puras", as coisas não são simples quanto diz o dogma. Em última análise, um desenho não é um mero desenho, por mais autônoma que seja sua execução. Ele é símbolo, e, quanto maior a profundidade com que as linhas de projeção imaginária atingem dimensões mais elevadas, tanto melhor. Nesse sentido, jamais chegarei a ser um artista plástico puro, tal como define o dogma. Nós, criaturas superiores, também somos filhos de Deus mecanicamente perfeitos; não obstante, temos intelecto e alma atuando dentro de nós em dimensões completamente diferentes. (14)

Julho. À janela aberta do caixa, eu me perco em pensamentos. Toda transitoriedade não passa de uma parábola. O que vemos é uma sugestão, uma possibilidade, um recurso. Para começar, a verdadeira, propriamente dita, jaz no âmago das coisas, invisível. O que nos cativa nas cores não é a iluminação, mas a luz. Luz e sombra constituem o universo gráfico. A claridade difusa de uma leve neblina é mais rica em fenômenos do que um dia ensolarado. Fina camada de neblina antes de ser atravessada pelo astro. Difícil a reprodução na pintura, devido à fugacidade do instante. É preciso que ele penetre a alma. O elemento formal deve ser amalgamado à visão de mundo (...)

Experimentamos com a forma em função da expressão e das revelações que esses experimentos produzem em nossa própria alma. Dizem que a filosofia se inclina para a arte. A princípio eu me assombrava com tudo o que via. Pois eu pensava apenas na forma, todo o resto sendo uma decorrência natural. A consciência desperta, este "todo o resto", de muito me serviu

desde então, além de me ter possibilitado variar enormemente o processo de criação. Agora que eu conseguira desbravar meu caminho pelo mundo da forma, poderia até voltar a ser ilustrador de idéias. Então, passei a não ver mais a arte como abstrata. Restou apenas a abstração da transitoriedade. O objeto continuava sendo o mundo, ainda que este mundo visível. (15)

Somos artistas, homens práticos, de ação, razão pela qual atuamos, por natureza, em um âmbito preferencialmente formal. Sem esquecer de que antes do início formal, ou mais simplesmente, antes do primeiro traço, existe toda uma história precedente, e não apenas o anseio, o prazer do homem em se expressar; não apenas a necessidade exterior de fazê-lo, mas também um estado geral de sua condição humana, cuja direção recebe o nome de visão de mundo, e que surge, aqui e acolá, com a necessidade interior de manifestar-se. Faço questão de frisar isso, para que não se produza o mal-entendido de que uma obra se compõe apenas de forma. (16)

Tais mal-entendidos levam à construção pela construção. Como fantasmas, elas povoam as cabeças dos asmáticos de peito estreito, que produzem leis em lugar de obras. Que não possuem dentro de si uma quantidade suficiente de oxigênio que lhes permita entender que as leis devem constituir apenas o solo sobre o qual floresça alguma coisa. Que só se investigam as leis com a finalidade de se testarem obras, de se verificar em que medida elas se desviam das obras naturais que nos cercam - terra, animais e pessoas - , sem por isso tornarem-se absurdas. Que as leis são apenas uma base comum para a natureza e para a arte. (17)

Precioso é o conhecimento das leis, com a condição de precaver-se de todo esquematismo que confunde lei desnuda com realidade viva (18)

IX - O processo de criação: a flor e o cristal

Em Klee não só a representação e a abstração dialogam, mas também a emoção e a razão, o sentir e o pensar, o intuitivo e o intelectual.

Ele é um artista profundamente intuitivo, mágico, vidente, gestador de sua obra. Ao mesmo tempo, é um artista profundamente lúcido, rigoroso, arquiteto, inventor de sua obra. A antiga antagonização entre artistas-mágicos e artistas-arquitetos, entre a arte das pulsões e a arte das geometrias, esse antagonismo não faz sentido em Klee. Nele coexistem e dialogam fantasia e rigor. O intuitivo e o racional. Sua obra é flor e cristal.

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

A libertação dos elementos, seu agrupamento em subdivisões menores, o desmembramento e a reconstrução em um todo sob diversos aspectos ao mesmo tempo, a polifonia pictórica, a obtenção da estabilidade através de um equilíbrio de movimentos, todas estas são complicadas questões formais, cruciais para se dominar o problema da forma, mas ainda não são arte em uma esfera mais elevada. Nesta esfera mais elevada, por detrás da pluralidade de sentidos, há um mistério derradeiro, e a luz do intelecto, lastimavelmente, se apaga. (19)

Não permita que a chama infinita seja sufocada pelo peso da lei. (20)

Apesar de rigorosamente analítico e crítico de artista permanentemente reflexivo, no processo de criação de Klee - em sua concepção de arte - predomina o intuitivo, que pressente o mistério da criação e reconhece o mistério na gênese da obra que, de certo modo, se faz existir através de nós,

mas com vida própria, voz que emerge dos milênios da civilização e da própria natureza, do próprio cosmos, reveladora de outras dimensões.

O artista é natureza. A arte é metáfora da criação cósmica. Quase tudo em Klee é mitopoético. Tem a aura do sagrado - da natureza, das artes míticas primitivas, da(s) divindade(s).

Construímos e construimos, e não obstante a intuição continua sendo uma coisa boa. Sem ela pode-se conseguir algo considerável, mas não tudo... à arte conferiu-se espaço para a investigação exata, e as portas para isso estão abertas há algum tempo... Tudo isto é muito bom, mas falta uma coisa: apesar de tudo, a intuição não pode ser inteiramente substituída. Apresentam-se provas, fundamenta-se, sustenta-se, constrói-se, organiza-se: coisas boas. Mas não se chega à totalização... Tranquilizemo-nos: construtivo não significa total. A virtude consiste em, ao cultivarmos a exatidão, estabelecermos as bases para uma ciência específica da arte, incluindo nela o grande e desconhecido X... (21)

Através de sua experiência convertida em trabalho e adquirida por diferentes vias, a pessoa que realiza o estudo comprova o grau alcançado por sua comunicação com o objeto natural. O aumento de sua capacidade de contemplação e de observação da natureza permite-lhe, quanto mais ele ascende ao nível de concepção de mundo, chegar à livre configuração de imagens abstratas que, para além do aspecto esquemático desejado, levam a uma nova naturalidade, à naturalidade da obra. Ele cria, então, uma obra, ou toma parte na criação de obras que constituem paralelos da obra de Deus. (22)

X - O conhecido e o desconhecido

Reconhecemos em Klee o primado do mistério, a "chama infinita". A obra é metáfora da criação divina. O artista é natureza e dialoga com a natureza. Mas Klee é também cristal. Reconhecemos em seu trabalho as constelações construtivas.

Klee é um geômetra. Intencionalmente lúcido. Reflexivo, crítico, questionador consciente dos processos de criação, reconhecedor sutil das linguagens que se cruzam incessantemente na criação moderna. Não apenas um inventor de novas formas e de novas linguagens, mas um dialogador com os processos criativos da história da arte. Um erudito - mas como se fosse um recém-nascido. Essa atitude atravessa a história de sua criação, desde os primeiros anos do século até sua obra mais moderna.

Começo a aprender desde o início, começo a criar formas como se eu nada soubesse de pintura. Quero ser como um recém-nascido, não saber absolutamente nada acerca da Europa; ignorar fatos e modas, ser quase um primitivo. E, a seguir, quero fazer qualquer coisa muito modesta, procurar sozinho um tema reduzido, um tema que o meu lápis possa abarcar sem qualquer técnica... Não é tanto uma questão de vontade como de destino. (23)

Encontramos nosso estilo quando não podemos fazer de outra maneira, isto é, quando não podemos fazer outra coisa. O caminho para o estilo: GNOTHI SEAUTON (conhece-te a ti mesmo) (24)

Nova dialética. Nova síntese: entre o conhecido e o desconhecido. Entre o consciente e o não-consciente. Entre a geometria e a emersão psíquica. Imanência e transcendência se fundem na criação de Klee. Lírico e cerebral.

Fantasia-rigor. Encantamento e geometria. A flor e o cristal. As linhas das pulsações e as linhas da intencionalidade crítica compõem cada obra dele. O sonho e a lógica se irmanam quando ele pinta e desenha como um menino e, ao mesmo tempo, como um filósofo da arte e da criação.

A natureza pode se permitir abusos em tudo: o artista precisa ser parcimonioso até nos mínimos detalhes. A natureza é eloquente a ponto de confundir, o artista deve ser absolutamente taciturno. Ademais, para se obter êxito é essencial que nunca se trabalhe já de início com uma impressão do quadro concebida de antemão. Ao contrário, é preciso entregar-se àquilo que vai se formando na área a ser pintada. A impressão geral terá por base, então, a ponderação da economia: produzir o efeito do todo a partir de etapas.

Vontade e disciplina são tudo. Disciplina com respeito à obra como um todo, vontade com respeito a cada uma de suas partes. Aqui, vontade e habilidade são como que uma única coisa: quem não é capaz não pode querer. E a obra se conclui a partir dessas partes, graças à disciplina voltada para o todo. Se em meus trabalhos às vezes se produz uma impressão primitiva, essa "primitividade" é explicada por minha disciplina de reduzir tudo a poucos estágios. Ela nada mais é do que economia, ou seja, o derradeiro conhecimento profissional. O contrário, portanto, da verdadeira primitividade. (25)

XI - A obra como movimento.

A obra como gênese

O pensamento de Klee engendra uma mudança nos fundamentos da percepção, dos processos de criação e da concepção da arte. A figuração representativa tradicional dá lugar a uma obra em que a figura não convencional e a abstração se confabulam, num equilíbrio de outra ordem: o equilíbrio do movimento, da gênese contínua.

*Diz-se que Ingres ordenou o repouso;
quero ir além do pathos e ordenar o movimento. (26)*

Klee é um artista heracliteano. Também para ele a realidade é movimento, transformação, devir. E também sabe que a natureza ama ocultar-se, e pulsa com secretas linguagens. E também em sua criação a harmonia oculta revela-se muito mais significativa do que a aparente.

Fico imaginando Klee lendo o poema Reflexão nº 1. de Murilo Mendes:

*Reflexão nº 1
Ninguém sonha duas vezes o mesmo sonho
Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio
Nem ama duas vezes a mesma mulher.*

*Deus de onde tudo deriva
É a circulação e o movimento infinito.*

*Ainda não estamos habituados com o mundo.
Nascer é muito comprido. (27)*

Este poema é tão próximo de seu pensamento artístico e de suas obras, que poderia ser um Murilograma para Paul Klee.

Movimento, metamorfose, gênese. A obra é vir-a-ser.

Não pensar na forma, mas na formação.

*Ao artista interessam mais as forças formadoras do
que as formas finais. (28)*

*Todo vir-a-ser está sujeito ao movimento... Também no
cosmos o movimento é um dado. O repouso sobre a
Terra representa apenas uma inibição casual da
matéria. Considerar primária esta detenção é uma
ilusão... Também a obra de arte é sobretudo gênese;
nunca se pode vivê-la como produto. (29)*

*A criação vive como gênese sob a superfície visível da
obra. Para trás olham todos os sábios; para a frente
(para o futuro) só os criadores. (30)*

*No meu processo de criação, toda vez que um tipo
logra ultrapassar o estágio de sua gênese, e eu me
aproximo bastante do meu objetivo, a intensidade
perde-se muito rapidamente, e preciso procurar novos
caminhos. Mas produtivo, essencial, é precisamente o
caminho, pois o vir-a-ser é mais importante do que o
ser.*

*Nunca, em parte alguma, a forma é resultado
adquirido, acabamento, remate, fim, conclusão. Há
que considerá-la como gênese, como movimento. Seu
ser é vir-a-ser. (31)*

*A gênese enquanto movimento formal é o essencial
numa obra.*

No início o motivo, ativação da energia, esperma.

*As obras como modelagem de formas em sentido
material: o feminino ancestral.*

*As obras como esperma determinante de formas: o
masculino ancestral.*

Meu desenho pertence ao âmbito masculino. (32)

Inclusive **P**ara o espectador, a obra é gênese, movimento. E a recepção é ativa:
o perceb**e**dor é um recriador ativo.

A atividade essencial do observador também é temporal. Parte por parte ele as traz para a cova da visão, e para concentrar sua atenção em uma nova peça, tem que abandonar a anterior...os olhos do observador, que ao explorarem a peça comportam-se como animais pastando, percorrem caminhos para eles traçados na obra...A obra plástica surge do movimento, ela própria é movimento imobilizado e é percebida em movimento (músculos oculares). (33)

XII - A presença da natureza, o diálogo com a natureza

Outro princípio que funda as reflexões e os trabalhos criadores de Klee é a presença da natureza, imanente às obras. O diálogo com a natureza é imprescindível. A relação com a natureza. O artista é parte da natureza e do cosmos, e sua obra é uma realização - na dimensão do humano e da Terra - similar à criação cósmica. Penso, agora, nas correspondências da alquimia medieval, nas homologias entre o macro e o micro, no homem e sua obra como síntese da natureza e da espírito:

Importante é a lei segundo a qual a natureza funciona e o modo como ela se revela a cada artista. (34)

A comunicação com a natureza é condição sine qua non para o artista. O artista é um ser humano, ele próprio é natureza, um pedaço de natureza dentro do reino da natureza. (35)

Redução ! Querendo dizer mais do que a natureza, cometemos o erro absurdo de querer dizê-lo com mais meios do que ela, e não com menos meios. Luz e formas racionais confrontam-se; a luz movimentada as formas, encurva retas, ovaliza paralelas, inscreve círculos em intervalos, aciona esses intervalos. Daí a inesgotável variedade. (36)

É missão do artista penetrar o quanto seja possível neste terreno secreto, onde a lei primordial alimenta o desenvolvimento. Que artista não desejaria habitar o órgão central de todo o movimento no espaço-tempo (seja o cérebro ou o coração da criação) do qual derivam sua vida e todas as funções ? No seio da natureza, no terreno primordial da criação, onde está escondida a chave de todas as coisas ? Nosso pulsante

coração nos leva até abaixo, para o terreno primordial. (37)

Trabalhar com branco corresponde a pintar na natureza. No momento em que começo a deixar o âmbito muito específico e rigidamente gráfico da energia preta, tenho plena consciência de que estou entrando num campo extremamente vasto, no qual uma orientação adequada será impossível a princípio.

Essa terra incógnita é suficientemente misteriosa. Mas é preciso avançar. Quem sabe se a mão da mãe natureza, ultimamente tão próxima de mim, não vai me ajudar a atravessar algumas passagens difíceis. É preciso avançar, porque há muito tempo há indícios de que essa passo adiante vem sendo preparado. Naturalmente, todo o trabalho que realizei nos últimos dois anos não se resume às gravuras a que me referi...Acontece que um grande número de esboços não pôde ser incluído ordenadamente dentro de uma visão formal claramente rígida e abstracionista.

Continuam ali, esperando.

Sinto-me amadurecido para avançar.

Começo logicamente pelo caos, a forma mais natural de se começar. Sinto-me tranquilo, uma vez que por ora eu mesmo tenho o direito de ser caótico. É a mão maternal. Frente à superfície branca, ao contrário, eu quase sempre me encontrava numa posição de hesitação e temor. O empurrão inicial era dado por mim mesmo, que acabava me embrenhando nos estreitos caminhos das concepções lineares. Ai dava certo, pois eu havia me exercitado muito e com muita coerência nesse campo.

Por enquanto, é confortável poder estar no caos.

Os primeiros sinais de claridade sobre esse fundo também não têm a mesma veemência dominadora das energias pretas sobre fundo branco. Isso nos possibilita continuar trabalhando muito mais comodamente. O efeito primário do preto percorre o caminho oposto: começa onde a natureza termina. Agora, porém, é como se o sol nascesse jogando sua

*luz rasante por sobre vales sombrios, e aos poucos
fosse iluminando as profundezas, à medida que
subisse pela abóbada celeste. Os últimos espaços
escuros não passam de resíduos.*

*Alguns conceitos técnicos que tudo isso me traz:
xilogravura e uma espécie de litografia. Talvez esteja
próxima à recompensa por tantas
horas amargas. (38)*

XIII - Uma nova percepção-expressão

Se realmente o artista expressa o que percebe, e percebe o que expressa, como pensava Herbert Read, a arte moderna é uma nova percepção-expressão do mundo, tanto no sentido da descoberta como no da construção do real.

A nova concepção da obra, tanto nos processos de criação como na significação da obra no mundo, pressupõe e ao mesmo tempo desenvolve, além de uma nova teoria das formas, uma nova teoria da percepção e da imaginação. Uma visão nova, que em Klee relaciona uma concepção do homem primordial, permanente, com a experiência inovadora da existência moderna, da vida pessoal e da história coletiva do século XX.

*Aprender a ver atrás da fachada.
Aprender a reconhecer as forças subjacentes.
Aprender a examinar as profundezas, a desnudar.
Aprender a organizar o movimento em relações
lógicas.
Aprender o que é a lógica. Aprender o que é um
organismo. (39)*

Alguns exemplos:

*Um homem da Antiguidade navegando em um barco,
encantado de navegar e usufruindo as engenhosas
comodidades de bordo. Daí a maneira de representar
de nossos pais. Agora, que um homem de nossos dias,
que caminha por um transatlântico, percebe:*

- 1. seu próprio movimento;*
- 2. o rumo do navio, que pode ir em sentido contrário;*
- 3. a direção e a velocidade da corrente;*
- 4. a rotação da Terra;*
- 5. a translação da Terra;*
- 6. ao redor, as translações da lua e dos planetas.*

*Resultado: um complexo de movimentos no universo,
tendo por centro o Eu no navio.
A floração de um pé de maçã, suas raízes, a ascensão
da seiva, o tronco, um corte que mostre os anéis do
crescimento, a flor, sua estrutura, suas funções
sexuais, o fruto, a envoltura que resguarda as
sementes. Um complexo de estados de crescimento.
Um homem dormindo, a circulação de seu sangue, a
respiração medida de seus pulmões, o delicado
funcionamento dos rins, e na cabeça todo um mundo
de sonhos relativos às possibilidades do destino. Um
complexo de funções unidas pelo descanso. (40)*

O diálogo com os invisíveis poderia pressupor uma atitude de alheamento da realidade visível, objetiva, social. Mas, como vemos, em sua teoria da arte Klee dialoga com o seu tempo. Não ignora o dinamismo da vida cotidiana, seus intensos ritmos. Nem ignora a era tecnológica, nem a revolução do conhecimento científico. Não esquece as contribuições da ciência para o desvendamento do mundo material e biológico como movimento de átomos, moléculas, células, assim como movimento dos planetas, constelações, galáxias no universo em expansão. Não esquece as inovações técnicas que mudam a existência do dia-a-dia. Principalmente, os novos continentes revelados à percepção cotidiana pela fotografia e, de modo especial, pelo cinema. Novas experiências sensoriais, novas perspectivas, novos campos do conhecimento.

A expressão-percepção do homem do século XX é realmente outra. Não no sentido superficial, um tanto esquemático, ingênuo, dos futuristas italianos e dos cubo-futuristas russos, por exemplo, para quem a velocidade em um Ford bigode ou em um aeroplano iria modificar a natureza da própria percepção sensorial. Mas no sentido de Braque e de Benjamin, entre outros. Para Braque, arquitetador do Cubismo, o pintor deve representar as coisas não somente como ele as vê, mas também como poderia ter visto, e como outros poderiam ter visto. Essa multiplicidade de perspectivas possíveis muda a qualidade de percepção, reeduca o sentido visual, e é uma das funções da pintura moderna. Para Benjamin, em seu conhecido ensaio sobre a obra de arte no tempo de sua reprodução técnica, o cinema empreende uma revolução visual, revelando o visível não-consciente:

*Procedendo ao levantamento das realidades, através
de seus primeiros planos, que também sublinham os*

detalhes ocultos nos acessórios familiares, perscrutando as ambiências banais, sob a direção engenhosa da objetiva, se o cinema, de um lado, nos faz enxergar melhor as necessidades dominantes da nossa vida, consegue, de outro, abrir imenso campo de ação do qual não suspeitávamos. Os bares e as ruas de nossas grandes cidades, nossos gabinetes e aposentos, as estações e as usinas, pareciam aprisionar-nos sem esperança de libertação. Então, veio o cinema e, graças à dinâmica de seus décimos de segundo, destruiu esse universo concentracionário (...)

A natureza que fala à câmara é completamente diversa da que fala aos olhos, mormente porque ela substitui o espaço onde o homem age conscientemente por um outro onde sua ação é inconsciente. Se é banal analisar, pelo menos globalmente, a maneira de andar dos homens, nada se sabe, com certeza, de seu estar durante a fração de segundo em que estica o passo.

Conhecemos em bruto o gesto que fazemos para apanhar um fuzil ou uma colher, mas ignoramos quase todo o jogo que se desenrola realmente entre a mão e o metal, e com mais forte razão ainda devido à alterações introduzidas nesses gestos pelas flutuações de nossos diversos estados de espírito. É neste terreno que penetra a Câmera, com todos os seus recursos auxiliares, de imergir e emergir, seus cortes e seus isolamentos, suas extensões de campo e suas acelerações, seus enquadramentos e suas reduções.

Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente coletivo. (41)

Muitos grandes artistas reconhecem o nascimento de uma nova percepção - expressão do mundo, e escreveram poeticamente sobre essa aventura:

Quando eu tinha a idade infantil sabia desenhar como Rafael, mas precisei de uma vida inteira para aprender a desenhar como as crianças.

Pablo Picasso (42)

Entre as muitas desgraças que herdamos, faremos bem em reconhecer que a maior liberdade de espírito nos foi deixada. Não devemos dar-lhe mau uso. Reduzir a imaginação à escravidão, mesmo quando isso poderia levar ao que grosseiramente chamamos felicidade, é fugir a tudo o que, nas profundezas do eu, achamos de suprema justiça. Só a imaginação me diz o que pode ser.

André Breton (43)

Percorreremos com uma varinha mágica a arte do passado e do presente. Mostramos apenas aquela que se mantém imune a constrangimentos da convenção. O nosso devotado amor foi estendido a toda expressão artística que nasce de si mesma, vive por seus próprios méritos e não caminha apoiada às muleteas do costume. Sempre que vimos uma fenda na crosta da convenção, para ela chamamos atenção, porque esperamos encontrar uma força subjacente que um dia virá à luz.

Franz Marc (44)

Por vezes, o horizonte é definido por uma parede, atrás da qual se eleva o ruído de um trem que vai desaparecendo. Toda a nostalgia do infinito nos é revelada por detrás da precisão geométrica do quadrado. Experimentamos os movimentos mais inesquecíveis quando certos aspectos do mundo, cuja existência ignoramos completamente, se nos depara de súbito e nos colocam diante da revelação de mistérios que estiveram o tempo todo ao nosso alcance mas não podemos ver porque somos demasiado míopes, nem podemos sentir porque os nossos sentidos estão inadequadamente desenvolvidos. Suas vozes mortas falam-nos de perto, mas soam como vozes oriundas de outro planeta.

De Chirico (45)

Ver é já em si, uma operação criadora, que exige um esforço. Tudo o que vemos na vida cotidiana sofre em maior ou menor grau a deformação que nossos hábitos adquiridos engendram e este fato é talvez mais perceptível numa época como a nossa, em que o cinema, a televisão, a publicidade e as revistas nos impõem diariamente uma onda de imagens feitas que são, na escala de visão, o que o preconceito é na escala de inteligência. O esforço necessário para poder desprender-se ou libertar-se exige um certo tipo de coragem; e essa coragem é indispensável ao artista, que deve todas as coisas como se as visse pela primeira vez. Há que saber ver a vida como quando se era um menino. E a perda dessa possibilidade impede a expressão de maneira original, isto é, pessoal (...)

Há que saber conservar o frescor da infância quando se faz o contato com os objetos; há que saber preservar essa inocência. Há que saber seguir sendo criança toda a vida, ainda quando se é homem, ao extrair a consciência de sua força da existência dos objetos. E não permitir que a existência dos objetos limite a imaginação.

Henri Matisse (46)

XIV - Paralelo com Picasso e Franz Marc

Perguntado sobre Paul Klee, Picasso respondeu: Pascal-Napoleão. Muitas vezes penso no paralelo e no contraponto entre as presenças desses dois fundadores da arte moderna. Ambos foram os maiores criadores do léxico, da sintaxe, enfim, da nova gramática das formas e das artes visuais do século XX.

A extensão e a multiplicidade de suas obras não têm paralelo, não somente na modernidade, mas em toda a história da arte ocidental. No entanto, são profundamente diferentes. Picasso é a face evidente e explícita do modernismo: telúrico, incansável propagandista de suas idéias e obras. Klee é a dimensão vital mas implícita, sutil. O sopo da criação, a ânima nas entrelinhas da história. Klee trabalha abaixo da superfície do visível, trabalha nas matrizes da criação, nas raízes da linguagem moderna. A presença ensolarada de Picasso transborda em sua vida e sua obra. Por isso, duas décadas depois de sua morte, em 1973, aos noventa e dois anos, sua obra se ressentia muito da ausência do seu criador, e de seu gênio. E declina, não somente no campo do (re)conhecimento público, como também no campo da avaliação crítica. Klee, ao contrário, cresce com o tempo. Cinco décadas depois de sua morte, em 1940, aos sessenta e um anos, sua obra avulta-se com o tempo. Sua influência é cada vez maior e cada vez mais reconhecida.

Além da semelhança em extensão e diversidade, além do contraponto entre o explícito e o implícito, outra dimensão em que sempre repenso a relação Picasso/Klee é a concepção da arte como função mágica. Também aqui eles se revelam profundamente semelhantes e profundamente diferentes.

O mágico em Picasso é o dionísico telúrico, que transborda a partir das coisas e dos seres mais imediatos da existência.

Todo mundo costuma falar da influência que tiveram sobre mim as esculturas negras. Quando descobri a arte negra, há quantos anos, e pintei o que chamam a minha época negra, foi para me opor ao que então se chamava "beleza" nos museus. Nesse momento, para a

maioria das pessoas, uma máscara africana era apenas um objeto etnográfico. Quando fui ao museu do Trocadero, a pedido de Diraim, senti-me sufocado pelo cheiro de bolor e de abandono que se desprendia do ambiente. Estava sozinho. Queria ir embora, mas não o fazia. Fui ficando. Compreendi que aquilo era muito importante. Alguma coisa estava acontecendo comigo. As máscaras não eram como as outras esculturas. Em absoluto. Eram coisas mágicas, intercessoras, mediadoras... Estavam contra tudo, contra os espíritos desconhecidos e ameaçadores.

Continuei olhando os fetiches e então acabei por compreender.: também eu estou contra tudo. Também eu creio que tudo é desconhecido, que tudo é inimigo. Tudo. Não os detalhes - as mulheres, as crianças, os animais, o tabaco, as diversões - mas o Todo ! (...) E compreendi então que era esse o sentido próprio da pintura. Não é um processo estético; é uma forma de magia que se interpõe entre o universo hostil e nós, impondo uma forma aos nossos terrores e nossos desejos. No dia em que compreendi isso, soube que tinha encontrado meu caminho.

Pablo Picasso (47)

Em Klee, o mágico é órfico, apolíneo, cósmico. Irradia-se do fundo cósmico das coisas e dos seres. Emanada da totalidade amorosa, do mistério divino

Sou inacessível na imanência. Não sou de modo algum captável; neste mundo, pois resido entre os mortos como entre os não-nascidos.

O fim da minha vida e da minha arte, por certo, consistirá em estar ancorado na totalidade do mundo; ser estrangeiro aqui, mas forte. (48)

Apesar das lacunas, das perdas, das fraturas, das rupturas, dos sinais de menos, das mortes - a harmonia universal, em gênese que não cessa, movimento que não se extingue.

As mais belas páginas de Klee sobre a relação entre arte e existência são os momentos de seus Diários em que ele se recorda de Franz Marc, o mais querido

amigo, parceiro de criação, morto prematuramente na Batalha de Verdun, em 1916. Nesses escritos, o paralelo entre Klee e Marc traz muitas iluminações.

Quando digo quem é Franz Marc, tenho de confessar, ao mesmo tempo, quem sou eu, pois muito daquilo de que participo pertenceu a ele também.

Ele é mais humano, ama mais calorosamente, mais abertamente. É humano para com os animais. Eleva-os à sua altura. Não se dissolve primeiro até não passar de uma parte do todo, para não colocar ao mesmo nível, não apenas dos animais, mas também dos vegetais e dos minerais. Para Marc, a noção de Terra precede à de universo (não quero dizer que ele não teria evoluído em direção ao universal. Mas, então, por que ele morreu?).

Nele há o fáustico, o irredimível. Eternamente questionando (...)

Uma de suas características consistia no impulso feminino em falar a todo mundo sobre sua riqueza. O fato de nem todos o seguirem enchia seu coração de dúvidas sobre seu próprio caminho. Por várias vezes pressenti, angustiado, que ele retornaria à simplicidade terrena, terminada essa fase de efervescência. Não estabelecer um contato com esse mundo com preteensão à totalidade, mas entregar-se completamente a ele por puro amor à humanidade.

Meu ardor se parece mais com o dos mortos ou dos não-nascidos. Não é de estranhar, portanto, que ele encontrasse mais amor. O calor de sua nobre sensualidade atraía muita gente. Marc foi também um homem singular, e não uma criatura neutra.

Lembrava-me de seu sorriso toda vez que meus olhos deixavam de ver um aspecto desta Terra. Na arte, como na criação, importa tanto o último dia quanto o primeiro.

À minha arte falta uma espécie de humanismo apaixonado. Não sinto um amor terreno pelos animais e por todos os seres. Também não me curvo diante deles, nem procuro elevá-los até mim. Prefiro dissolver-me primeiro no todo, e então vejo-me num

patamar de fraternidade com relação ao próximo, a todos aqueles que, com eu, habitam a Terra. Tenho. A noção de Terra cede espaço à de universo. Meu amor é longínquo e religioso.

Qualquer aspecto fáustico me é alheio. Coloco-me num ponto de criação remoto, primitivo, onde estabeleço pressupostos para pessoas, animais, vegetais, minerais, para terra, fogo, água e ar, e para todas as forças que atuam ao mesmo tempo. Milhares de perguntas se calam, como se tivessem sido respondidas. Lá não existe doutrina nem heresia. As possibilidades são infinitas, e só a crença nessas possibilidades continua a viver criativamente dentro de mim. (...)

O homem retratado em minha obra não é espécie, mas um ponto cósmico.

A arte é uma parábola da criação. (49)

XV - A missão do artista

Todos os que desejam da arte e do artista um comportamento e uma militância político-social explícita, seja tal expectativa motivada por concepções mecanicistas ou/e doutrinárias, seja por desespero diante das injustiças estabelecidas, todos esses pensarão que Paul Klee fez arte escapista, de fuga da realidade, alienada, esotérica, de torre de marfim, arte-pela-arte etc. No entanto, se não fez obra óbvia e imediatamente político-social, sua criação é profundamente compromissada e revolucionária.

Por um lado, Klee nunca fez arte conformista ou decorativa, essas duas formas que acabam, muitas vezes, disfarçando a ferocidade das dominações. Nunca fez intimismos à sombra do poder, nem se deixou cooptar pelas seduções das glórias oficiais e dos colonismos sociais. Sua criação foi incompreendida e perseguida. Ele é um dos mais importantes artistas confiscados pelo nazismo e expostos na tristemente célebre Exposição de Arte Degenerada, de Munique, em 1937. Também os fascismos de esquerda, em especial o realismo zadnovista, discriminaram e perseguiram as concepções desse grande pintor, que não abre mão de liberdade crítica e criadora.

Por outro lado, Klee fez por mais de trinta anos as obras que vivenciava como necessárias e verdadeiras: também no campo da arte, essa atitude é revolucionária. Inclusive politicamente revolucionário, se pensarmos a política em sentido mais amplo e mais profundo. Em seus desenhos e pinturas, e em milhares de páginas, Klee descobriu, despertou e desenvolveu muitas possibilidades novas de percepção, e novos campos na capacidade de linguagem, de inteligência e de imaginação. Isto também é profundamente revolucionário, pois uma obra assim desconstrói os processos das dominações políticas e ideológicas.

Uma obra que desaliena a percepção, levando a reaprender a ver o mundo, é politicamente revolucionária.

Uma obra que desenvolve a capacidade de imaginação e faz ressurgir o espírito questionador da realidade, é politicamente revolucionária.

Revolucionária em sentido profundo: no sentido de que leva a falar o que a ideologia cala, assim como leva a desdizer o que a dominação ideológica diz e obriga a dizer.

A missão do artista, segundo Klee, revela-se para nós em plenitude na alegoria da árvore, que é uma das matrizes de sua teoria da criação:

O artista ocupou-se com este mundo multiforme e, em certa medida, incutiu-lhe sua orientação, silenciosamente, solitariamente. Ele está tão bem orientado que pode dar ordem ao fluxo de fenômenos e experiências. Esse sentido de direção na natureza e na vida, essa sequência de ramificações e expansões, compararei com as raízes de uma árvore. Das raízes a seiva sobe ao artista, corre por ele, flui a seus olhos.

Ele é tronco da árvore.

Sobrepujado e ativado pela força da corrente, ele transmite sua visão à sua obra.

À vista plena do mundo, a copa da árvore desdobra-se e expande-se no tempo e no espaço; o mesmo ocorre à sua obra.

Ninguém espera que uma árvore forme sua copa exatamente da mesma forma que as suas raízes. Entre o alto e o fundo não podem existir imagens que sejam o reflexo exato umas das outras. É óbvio que diferentes funções, atuando em elementos diferentes, devem produzir divergências vitais.

Mas é justamente ao artista que, por vezes, são negados esses desvios da natureza que a sua arte exige. Tem sido até acusado de incompetência e deliberada distorção.

E, no entanto, postado em seu lugar certo, como o tronco da árvore, ele nada mais faz do que acumular e transmitir o que sobe das profundidades. Não provê nem controla - apenas transmite.

A sua posição é humilde. E a beleza da copa não é obra sua; meramente passou através dele. (50)

XVI - Transcendência: arte e religiosidade

Criar um universo formal que tivesse essa afinidade com a suprema criação, que um sopro fosse capaz de traduzir a expressão do momento religioso em ação. (51)

Realmente, para Klee a função da arte não é a de qualquer tipo de reprodução da realidade social e histórica, nenhuma mimese do tipo naturalista-realista. A função da arte é a criação de novas realidades, que desenvolvem novas possibilidades de compreensão e de expressão do mundo. Novas realidades que são também revelação de vivências secretas, inapreendidas, não reconhecidas.

As realidades da arte são as que tornam a vida um pouco mais ampla do que ela geralmente parece ser. Pois não reproduzem de um modo mais ou menos temperamental apenas o que é visto, mas tornam visível o que se percebeu secretamente. (52)

A criação artística religa o homem às raízes de sua experiência terrena e cósmica. Assim, transcendem às limitações do cogito cartesiano e do utilitarismo da história cotidiana. Transcendem a cinza dos dias desgastados, a vida mediocrizada, representando inclusive a possibilidade de participação-comunhão no mistério da obra, parte do mistério da criação cósmica, da gênese infinita do mundo, do homem e do universo. Essa dimensão de transcendência significa, para Klee, uma possibilidade de elevação e de cura pela arte. Nesse sentido, sua criação artística e sua concepção estética são profundamente religiosas.

Ainda se pode falar racionalmente do efeito e da cura que ela (a arte) exerce, na medida em que a imaginação, a quem os estímulos instintivos deram asas, nos induz a estados ilusórios que, de alguma

forma, nos encorajam e estimulam mais do que os estados naturais conhecidos, ou os supranaturais conscientes.

Podemos dizer ainda que os símbolos confortam o espírito, fazendo-o ver que não existem para ele apenas as possibilidades terrenas, a despeito do quanto elas possam vir a aumentar. Que a seriedade ética domina doutores e clérigos e, ao mesmo tempo, zomba às gargalhadas deles.

Pois até mesmo a realidade aumentada não pode protegê-los por muito tempo.

O jogo da arte ignora as coisas derradeiras, e não obstante consegue obtê-las.

Anime-se ! Valorize estes passeios ao campo ! Mude seu ponto de vista uma vez como quem troca de ares, e veja-se transportado para um mundo que, enquanto o diverte, o fortalece para a inevitável volta ao mundo cinzento do dia-a-dia do trabalho.

Mais ainda...eles o ajudam a desvestir a capa que faz com que, em alguns momentos, você presuma ser Deus. Ajudam-no a ficar na expectativa de novos feriados, nos quais a alma vai à mesa para nutrir seus nervos famintos e encher com seiva nova suas lânguidas veias.

Deixe-se tragar por este mar revigorante, por um largo rio ou por encantadores riachos, tais como os da arte gráfica aforística, pluri-ramificada. (53)

XVII - Dez anos na Bauhaus

O objetivo final de qualquer atividade criadora é a construção ! Arquitetos, pintores e escultores, temos todos de reaprender a conhecer e a compreender as múltiplas facetas da construção no conjunto e nas diversas partes; só assim estaremos aptos a animar as nossas obras com um espírito arquitetônico, fato que esquecemos na arte de salão. Formemos, pois, um grêmio de artesãos sem a arrogância classista que pretende levantar preconceitos entre artistas e artesãos ! Desejemos, inventemos e criemos, em comum, a nova construção do futuro que será um todo: arquitetura, escultura e pintura...(54)

Este fragmento do Manifesto de 1919, de fundação da Bauhaus, já revela o projeto utópico de Gropius e seus companheiros. Realmente, a Escola de Arquitetura e Artes Aplicadas é um dos epicentros da aventura modernista. Uma escola que conciliava arte, artesanato e projetos para a indústria. Uma escola em que alguns dos maiores artistas da Europa eram professores, moravam nela e ali tinham seu atelier. Um centro de ensino do mais elevado nível, centro de debates e de produção, que conjugava a teoria e a prática da utopia do modernismo: a construção do futuro. Com a arte e a partir dela, a criação de um homem novo em uma sociedade nova. Este projeto procura adequar-se à sua época, à sociedade urbana-industrial das primeiras décadas do século XX e procura também atuar criadoramente na transformação dessa sociedade. Não é possível pensar a cultura de nosso tempo sem pensar na Bauhaus.

Prezado Paul Klee. Convidamo-lo unanimemente para que venha a Weimar atuar conosco como professor na Bauhaus. (55)

Klee recebe este telegrama assinado por Gropius e outros, no outono de 1920. No começo de 1921 inicia seu trabalho como professor na Bauhaus, que durará dez anos, quase todo na companhia de Kandinsky, que chega em 1922.

A Escola é uma espécie de microcosmos do modernismo, com suas iluminações criadoras, com seus dilemas e suas contradições. Klee e Kandinsky participam profundamente dessa experiência, em particular como professores nos cursos básicos sobre os fundamentos da teoria da arte e da teoria das formas, que ambos desenvolviam, cada um por si. Existe uma contradição entre o caráter teórico desses cursos e as posições filosóficas universalizantes de Klee (e também de Kandinsky) de um lado, e de outro lado os objetivos pragmáticos da Bauhaus, de apresentar trabalhos viáveis para a indústria alemã. Outra contradição acontece entre a concepção da arte "espiritualizada", "autônoma" de Klee e a vertente "politizada", dos professores e alunos que praticam uma ação imediata, uma militância direta anti-nazista, de compromisso social-democrata e socialista. Essas contradições revelam-se criadoras e fecundas enquanto não se tornam uma antagonização, uma dicotomia excludente. Com o passar dos anos a convivência vai se tornando cada vez mais difícil, as lutas mais acirradas, convertendo-se numa causa interior do fim da Bauhaus que, perseguida ferozmente pelo nazismo, opta pela auto-dissolução em 1933, depois de ter se mudado de Weimar para Dessau, em 1925 e depois da saída de Gropius, em 1928.

Esses anos de docência na Escola são fundamentais para o desenvolvimento das idéias estéticas de Klee, para seu amadurecimento teórico e arquitetura mais orgânica de seu pensamento artístico. Assim também para sua atividade criadora: acredita-se que metade de todas suas obras tenha sido realizada nesse tempo, ao lado de centenas e centenas de páginas que formam o corpo mais significativo da teoria da arte moderna.

Mesmo os críticos que vêem negativamente as idéias e as criações de Klee, como Rainer Wick, em cuja obra *Pedagogia da Bauhaus* colhemos vários dos fragmentos da teoria de Klee expostos neste breve ensaio, mesmo os críticos opositores reconhecem a importância dele na história da Bauhaus e reconhecem também sua atitude aberta, dialógica, não-dogmática, não-autoritária como professor. Parece-me que ele tinha consciência aguda das contradições e também da necessária adequação das aulas ao projeto educacional da Escola. Por suas próprias palavras aos alunos, percebemos a sensibilidade de sua vocação pedagógica, manifestada e desenvolvida nesses

anos, dos mais fecundos de todo o nosso século, apesar de todas as contradições e também por causa delas.

No sexto curso de repetição (semestre de verão de 1922) Klee considera que sua tarefa como professor consiste "em transmitir minha experiência configurada em figuras ideais (desenhos e pinturas), experiência esta que gira em torno da construção de uma unidade a partir de pluralidades. Tal experiência eu procuro transmiti-la a vocês em parte através de sínteses (quero dizer, permito que vejam minhas obras), e em parte através de análises (ou seja, desmembro as obras em suas partes essenciais). Passo-as, então, às mãos de vocês como se fossem brinquedos, e lhes dou razão quando vocês destroem esses brinquedos para verem como são feitos". (56)

*"Não que nossa preocupação central seja fazer de vocês desenhistas e pintores. Mas precisamos desenhar e pintar juntos, pois tais atividades levam forçosamente ao contato com as leis essenciais".
Palavras de Paul Klee a seus alunos durante uma aula do início de 1924. (57)*

XVIII - Uma didática poética

Principalmente nesses dez anos de trabalho como professor na Bauhaus, Klee escreve centenas e centenas de páginas: teoria da arte e teoria da criação, uma "poética altamente pessoal" e ao mesmo tempo de dimensões universais. Como artista e como professor, Klee exerce e exemplifica uma intensa atitude analítica e reflexiva sobre os processos e as significações da criação. Desenvolve uma rigorosa análise dos elementos estruturantes das artes plásticas, partindo do ponto, linha, plano e espaço, desenvolvendo uma teoria das formas e uma teoria das cores. De um lado conceitos rigorosos, expostos de modo analítico-elementar: dos elementos primários, dos princípios elementares para as organizações mais complexas e totalizantes. De outro lado, pensa e escreve com linguagem metafórica, rica de alegorias, com muitos paralelismos (em especial, com a música), muitas digressões filosóficas, criando uma simbologia densa e expressiva. Um texto didático e anelante. Também a prosa de Klee, como sua obra de artista, se revela ao mesmo tempo racional e poética.

Enumero alguns exemplos da sua maneira analítico-elementar e da sua linguagem alegórica, de sua reflexão que é também uma didática e uma pedagogia da criação moderna. A sua linguagem, ao mesmo tempo didática e poética, revela um poder de evocação, um grande chamado à criação, motivando intensa e despidoradamente seus alunos.

Pontos, energias lineares, planas e espaciais: tais são os elementos formais da arte gráfica. Um exemplo de elemento plano que não se compõe de subunidades é a energia sem modulação obtida pelo traço feito com um lápis de ponta grossa. Um exemplo de elemento espacial é uma mancha vaporosa, em forma de nuvem, que apresenta diferentes graus de intensidade e que é obtida por um pincel cheio de tinta. Mas desenvolvamos tais idéias. vamos adotar um plano topográfico e fazer uma pequena viagem à terra

do conhecimento mais profundo. Transposto o ponto morto, o primeiro ato dinâmico (a linha). Pouco tempo depois, uma parada para respirar (linhas interrompidas ou articuladas por diversas paradas).

Olhamos para trás para sabermos o quanto já percorremos (movimento contrário). Em pensamento, ponderamos as distâncias do caminho daqui para lá (feixe de linhas). Um rio quer impedir que prossigamos: utilizemo-nos de um barco (movimento ondular). Rio acima deve haver uma ponte (série de arcos).

Do outro lado encontramos alguém que, como nós, também viaja para a terra do conhecimento mais profundo. A alegria do encontro faz com que a princípio caminhemos juntos (convergência); pouco a pouco as divergências começam a se fazer sentir (duas linhas, cada qual seguindo o seu rumo independentemente). Cada uma das partes demonstra uma certa excitação (expressão, dinâmica e psique da linha).

Atravessamos um campo não cultivado (um plano atravessado por linhas); em seguida, uma densa floresta. Um de nós se perde, procura, e em dado momento descreve o clássico movimento de um cachorro farejando.

Já não estou mais tão tranquilo: há um outro rio e sobre ele paira neblina (elemento espacial). Mas logo a neblina se dispersa.

Cesteiros voltam para casa com suas carroças (a roda). Com eles segue uma criança de cabelos encaracolados, brilhantes (movimento em espiral).

Mais tarde o ar se torna mais abafado e escurece (elemento espacial). Um relâmpago no horizonte (a linha zigue-zague). Apesar disto, há estrelas no céu (pontos dispersos).

Logo chegamos à nossa primeira hospedagem. Antes de adormecermos, alguma coisa ainda nos virá à lembrança, pois mesmo uma pequena viagem como esta é muito impressionante.

Linhas as mais diversas. Manchas. Pontos. Superfícies lisas. Planos formados por pontos, por linhas. Movimento ondular. Movimento interrompido, articulado. Movimento contrário. Linhas enredadas, tissulares. Elementos murais e em forma de escamas. Unissonância. Polifonia. Linhas que se enfraquecem e outras que se intensificam (dinâmica). A alegre harmonia da primeira etapa, seguida de inibições; o nervosismo ! O tremor contido, o alívio de golfadas de ar cheias de esperança. Antes da tempestade, o ataque dos moscões ! A fúria, a matança. A certeza de que tudo acabará bem é nossa bússola mesmo na escuridão do bosque e no crepúsculo. O relâmpago que lembrava a curva de febre de uma criança enferma...há muito tempo. (58)

Vamos dividir uma extensa faixa branca em sete campos e primeiramente cobrir seis deles (à exceção do sétimo campo) com uma fina camada de aquarela vermelha. Estando seca esta camada vermelha, cobrimos com uma fina camada de aquarela verde os campos inferiores (à exceção do primeiro campo) da mesma faixa. Uma vez secas essas duas camadas, teremos um campo um, vermelho, e um campo sete, verde. Entre eles, porém, existem cinco campos descorados, de dois a seis. O efeito um tanto débil dessas duas primeiras fases somadas nós o podemos intensificar através da adição de várias camadas alternadas de vermelho, de cima para baixo, e de verde, de baixo para cima...Na linguagem da pintura, esse tipo de mistura de cores chama-se veladura. Ela consiste na adição de camadas separadas pelo espaço de tempo que vai de uma aplicação a outra. A cada etapa acrescenta-se alguma coisa...Através da gradação obtida na soma, tem-se, no efeito final, um movimento de gradação precisa do vermelho ao vermelho esverdeado e ao verde e vice-versa... (59)

Diversas manchas atuando como partes (sons) do acorde cromático, dispersas sobre o todo, reunidas para formar figuras, às vezes com a ajuda de uma linha de contorno; (...)

Conheço bem a harpa eólica, cujas delicadas melodias têm a peculiaridade de soarem de fora para dentro. Conheço bem o ethos que corresponde a essa esfera.

Conheço igualmente bem o patético terreno da música, e com frequência busco na pintura analogias pictóricas com ele.

Cada vez mais estou convencido do paralelismo entre música e arte plástica...

Cada cor tem início em seu próprio nada, no ponto culminante da cor vizinha, a princípio sem qualquer ressonância, e vai crescendo até atingir seu ponto culminante, para dali novamente extinguir-se, lentamente, em seu próprio nada, no ponto culminante da cor vizinha".

Para a caracterização desses movimentos cromáticos Klee emprega com frequência a terminologia da música. Ele fala de um crescendo e de um diminuendo, e prossegue:

"Mas a isso somas-se ainda o seguinte: no círculo as cores não soam em uníssono...mas em um tipo de canto a três vozes...Como em um Cânone, as vozes vão entrando uma em seguida da outra. Em cada um dos três pontos principais culmina uma voz, suavementecomeça a soar uma segunda, e se extingue uma terceira".

Por conseguinte, Klee chama essa relação polifônica e essa harmonia das três cores básicas de cânone da totalidade cromática. (60)

Ela (a formação da flecha negra) consiste no crescente desenvolvimento de energia a partir do branco dado, do branco existente, presente, até o preto que se concretiza, ativo, futuro. E por que não o contrário ? Resposta: a ênfase está sobre o específico minoritário frente ao genérico majoritário. Este

último é próprio à situação, é o habitual; o primeiro é não-habitual, ativo. E a flecha voa em direção da ação... O branco dado, o branco que se saciou de ver, é recebido com pouca aclamação pelos olhos a ele acostumados; com respeito à particularidade contrária da ação que se inicia, porém, a vivacidade do olhar aumenta até atingir seu ponto culminante ou até o final de tal ação. (61)

XIX - Utopia e melancolia

O futuro está adormecido dentro do ser humano; só precisa ser despertado.

O coração que batia por este mundo parece estar mortalmente ferido dentro de mim (...) Para conseguir sair do monte de escombros à minha volta precisava voar. E voei. Naquele mundo em ruínas, estou apenas em lembrança, exatamente como às vezes nos lembramos de alguma coisa passada.

Paul Klee vivencia a aventura utópica do modernismo - criar a arte nova, o homem novo na sociedade nova - em um dos seus centros vitais de irradiação, a Escola de Bauhaus. Antes e depois da experiência como professor, e também durante este tempo, Klee descobre e desenvolve os princípios, os fundamentos teóricos e práticos da criação moderna. Ao mesmo tempo, diferencia-se profundamente dos outros artistas das vanguardas. Sabe a insuficiência da destruição, da ruptura. Sabe que não basta o exercício da novidade (o consumismo do novo). Assim, para ele a abstração é uma das possibilidades, como os outros ismos. A destruição do velho não significa automaticamente a criação do novo.

Revela-se um grande solitário. Sua participação no grupo expressionista alemão O Cavaleiro Azul é uma passagem tangencial. Na Bauhaus, ensina solitariamente. Não se identifica com a militância dos ismos, nem frequenta os grupos de artistas. Juntamente com a utopia, Klee traz consigo a solidão e funda melancolia. Solidão positiva do grande criador que precisa fazer as travessias que só ele poderá fazer. Solidão negativa, de sentir-se sempre um estranho, um estrangeiro, a de quem não tem pares, não tem parceiros, não tem companheiros de viagem. A morte prematura de amigos modernistas, em particular Franz Marc, na Primeira Guerra Mundial, e a própria barbárie da guerra, promovida pela mais desenvolvida e sofisticada civilização (urbana, industrial, científica-tecnológica), fere mortalmente o coração criativo de Klee.

Uma das imagens mais críticas e mais melancólicas de Klee é o seu desenho chamado *Angelus Noons*. Walter Benjamin fez desse anjo uma das iconografias de sua análise da vida burguesa moderna, uma das principais alegorias das suas teses sobre a história.

Há um quadro de Paul Klee intitulado Angelus Novus. Ele representa um anjo que parece afastar-se daquilo que está olhando. Seus olhos estão arregalados, a boca e as asas abertas. Assim deve ser o anjo da história. Seu rosto está voltado para o passado. Onde vemos um encadeamento de acontecimentos, ele enxerga uma única catástrofe contínua, que amontoa ruínas sobre ruínas, jogando-as a seus pés. Ele gostaria de se deter um pouco, ressuscitar os mortos, reorganizar os vencidos. Do paraíso, entretanto, sopra um vento de tempestade, que lhe imobiliza as asas, impedindo-o de fechá-las. A tempestade empurra-o, irresistivelmente, na direção do futuro (para o qual ele está de costas), enquanto à sua frente se acumulam ruínas e ruínas, que se elevam até o céu. É essa tempestade que chamamos de progresso. (62)

A solidão também nasce e cresce da incompreensão e do não-reconhecimento de seu trabalho. Os seus Diários têm muitas notícias de recusas de exposições. Inúmeras incompreensões. Mesmo na maturidade, sua obra é muito pouco reconhecida (diante da importância vital que representa para o século). Ainda hoje, cinquenta e cinco anos depois de sua morte, apesar do crescente reconhecimento, ainda estamos muito longe de fazer justiça à criação de Klee.

Solidão e melancolia. Como temperamento, desde a juventude ele já se revela reflexivo e melancólico. Sereno. Amante da música, da poesia, da filosofia. Esse homem, esse temperamento, vive um mundo de grandes transformações. E também de muitas utopias que se perdem, por esgotamento ou desfiguração. Como o Dadá. Como o Futurismo italiano. Mundo que se decompõe velozmente. A sociedade burguesa apodrece e esfacela-se, antes e depois da Grande Guerra. O totalitarismo grassa na Europa, particularmente na Alemanha. e o futuro não se gesta como se sonhava.

Como em muitos melancólicos reflexivos, parte dessa melancolia vem da consciência inelutável da distância que há entre o que está sendo e o que

deveria ser, e entre o que aconteceu e o que poderia ter acontecido. Outra parte vem da percepção aguda do reconhecimento - sem ilusões - das limitações em que se move nossa existência. E da precariedade de nossas forças diante dos necessários destinos e das desejadas criações. Nesse aspecto, Klee faz-me lembrar - com variadas nuances - de outros grandes criadores: Benjamin, Yeats, Rilke. No Brasil, Murilo Mendes.

Para Klee, assim como para tantos melancólicos, a necessária negatividade, a necessária recusa das misérias materiais e espirituais muitas vezes se manifesta pela ironia. A ironia como denúncia. E também como anúncio.

Se eu sobreviver, uma voz insolente ficará clamando dentro de mim. Pois quanto mais me construí, é verdade, mais o vasto mundo burguês à minha volta parece-me estar desmoronando. (63)

A sátira não deve ser uma insatisfação superficial, mas uma insatisfação em vista de algo mais elevado. Homem ridículo, homem divino. Ou então, ódio à mediocridade da lamacenta baixeza humana diante da elevação que a humanidade tem possibilidade de atingir. (64)

O herói com asa, um herói tragicômico, talvez um antigo D. Quixote...Diferentemente das outras criaturas divinas, este homem tenta levantar vôo com sua única asa de anjo. Rompe braços e pernas ao fazê-lo, mas se mantém, apesar de tudo, sob o estandarte de sua idéia. (65)

Uma das falas mais lúcidas, mais sutis, mais precisas, sobre as fecundidades e as limitações da utopia modernista, é a confissão de Klee, na conclusão de uma palestra acerca da arte moderna. Nela coexistem melancolia e esperança.

Nada pode ser apressado. As coisas devem crescer, devem crescer para cima, e se chegar alguma vez o momento da grande obra - então tanto melhor. Devemos continuar pesquisando e explorando. Descobrimos partes, mas não o todo !

*Ainda nos falta a força essencial para isso: não existe
gente para nos apoiar.
Mas estamos procurando pessoas. Iniciamos a busca
no Bauhaus. Começamos aí como uma comunidade
para a qual cada um de nós deu o que tinha.
Mais não podemos fazer. (66)*

XX - Melancolia e Encantamento

O Herói com asa (1905)
Cúpulas Vermelhas e Brancas (1914)
Diante das Portas de Kairovan (1914)
Estatuetas (1916, 1917)
Flores Noturnas (1918)
Vila R (1919)
Flora Cósmica (1923)
Cena de Simbad, o Marujo (1923)
A Magia dos Peixes (1925)
Pequena História de um Anãozinho (1925)
Vilas Florentinas (1926)
A Grande Cúpula (1927)
Pintura Mural (1929)
Estrada Principal, Estradas Secundárias (1929)
Polifonia (1932)
Folhas Escassas (1934)
Nova Harmonia (1936)
Legenda do Nilo (1937)
Insula Dulcamara (1938)
A Bela Jardinière (1939)
A Morte e o Fogo (1940)

Para mim, Klee não é apenas o mais genial criador do modernismo nas artes plásticas e o seu maior pensador. Para mim, é aquele com quem tenho - desde o início, desde antes e sempre - a mais profunda empatia. Muitos de seus desenhos e pinturas e escritos levam a sonhar, a refletir, a criar, a viver. Despertam o amor mais duradouro. O mais florescente.

Quando penso em Klee, quando reencontro suas sutis constelações mitopoéticas, seus ensaios - poemas em prosa, duas palavras emergem em inumeráveis camadas da memória e do afeto: melancolia e encantamento. A mais funda melancolia, mas ainda maior encantamento.

Paul Klee é um melancólico, mas com iluminações.

Melancólico, mas que não celebra a morte.

Melancólico, mas que leva a refletir, leva a sonhar, faz viver.

Melancólico, mas com a alegria secreta da criação. O que para ele significa estar ancorado na Terra. Enraizado na criação cósmica, no movimento infinito da vida. O que significa também um reencontro com os semelhantes, e com os bichos, as plantas, a matéria do mundo.

A alegria secreta da criação - em que o visível e o invisível se acasalam.

XXI - Entre os mortos e os que ainda não nasceram

Desejo terminar esta breve travessia sobre Klee - revelador de universos, nas formas mais simples, mais poéticas, mais sutis - com a evocação da voz de seu filho, Felix Klee.

No início de maio de 1940, meu pai foi para um sanatório de Ticino em busca de repouso, mas suas forças esgotavam-se a olhos vistos e ele jamais voltou para casa. Nas primeiras horas da manhã de 29 de junho de 1940, Klee adormeceu suavemente, e passou para um mundo mais longínquo. Seus restos mortais foram entregues às chamas do crematório de Lugano. Num dia de outono tão lindo como hoje, vamos visitar o túmulo de meus pais, a paz bucólica do cemitério de Schosshalden me faz lembrar os dias felizes de minha infância. Ásters amarelas e brancas, begônias e rosas foram plantadas em torno do túmulo de meu pai. E deciframos o epitáfio da grande laje:

AQUI JAZ O PINTOR

PAUL KLEE,

NASCIDO AOS 18 DE DEZEMBRO DE 1879

FALECIDO AOS 29 DE JUNHO DE 1940

*NESTE MUNDO NÃO POSSO SER
COMPREENDIDO,
POIS MORO TÃO BEM ENTRE OS MORTOS
QUANTO ENTRE OS NÃO-NASCIDOS.
UM POUCO MAIS PERTO DA CRIAÇÃO DO QUE
É USUAL,
MAS NEM DE LONGE SUFICIENTEMENTE
PERTO. (67)*

A Utopia da Palavra: A Poesia

Quem vai ao fundo do sonho encontra o sonho natural, um sonho de primeiro cosmos e de primeiro sonhador. Então o mundo já não está mudo. O sonho poético reanima o mundo das primeiras palavras. Todos os seres do mundo se põem a falar segundo o nome que usam. Quem lhes deu nome? Não teriam dado nome a si mesmos, tão bem escolhido foi? Uma palavra arrasta outra. As palavras do mundo querem fazer frases. O sonhador sabe bem que, duma palavra que sonha, faz sair uma avalanche de palavras... No sonho cósmico, nada fica inerte, nem o mundo nem o sonhador. Tudo vive numa vida secreta de que tudo fala sinceramente. A poesia é a criação do ser pela palavra.

Gaston Bachelard

O principal objetivo da Educação é criar homens que sejam capazes de realizar coisas novas, não simplesmente de repetir o que outras gerações fizeram e sim homens que sejam criativos, inventivos e descobridores.

Jean Piaget

Após meses de trevas interiores tive de repente e para sempre a certeza de que qualquer ser humano, mesmo se suas faculdades naturais forem quase nulas, penetrará nesse reino de verdade reservado ao gênio, somente porque ele deseja a verdade e faz perpetuamente um esforço de atenção para atingí-la.

Simone Weil

I - A Linguagem como Dimensão da Existência

*Assim como o conhecimento pressente a linguagem,
a linguagem recorda o conhecimento.*

Holderlin

*Entre palavras circulamos, nascemos,
vivemos e morremos
e também palavra somos.*

Carlos Drummond de Andrade

*A linguagem não é mais a seiva das significações, mas o
próprio ato de significar, e o homem falante ou o escritor não
pode governá-la voluntariamente, assim como o homem
vivente não pode premeditar o detalhe e os meios de seus
gestos. A única maneira de compreender a linguagem é
instalar-se nela e exercê-la.*

Merleau-Ponty

*Toda palavra é adâmica,
nomeia o homem
que nomeia o objeto.*

Murilo Mendes

*O homem é o ser que se criou ao criar uma linguagem.
Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo.*

Octavio Paz

Vida toda Linguagem...

Um poema de Mário Faustino, jovem poeta poundiano dos anos 50, morto prematuramente aos trinta e dois anos, tem sido companheiro de travessias desde os meus anos de estudo na Faculdade de Letras:

Vida Toda Linguagem

*Vida toda linguagem,
frase perfeita sempre, talvez verso, geralmente sem qualquer adjetivo,
coluna sem ornamento, geralmente partida.*

*Vida toda linguagem,
há entretanto um verbo, um verbo sempre, e um nome
aqui, ali, assegurando a perfeição
eterna do período, talvez verso,
talvez interjetivo, verso, verso.*

*Vida toda linguagem,
foto sugando em língua compassiva
o sangue que criança espalhará - oh metáfora ativa:
leite jorrado em fonte adolescente,
sêmen de homens maduros, verbo, verbo.*

*Vida toda linguagem,
bem o conhecem velhos que repetem,
contra negras janelas, cintilantes imagens
que lhe estrelam turvas trajetórias.*

*Vida toda linguagem
como todos sabemos
conjuguar esses verbos, nomear
esses nomes:*

*amar, fazer, destruir,
homem, mulher e besta, diabo e anjo
e deus talvez e nada.*

*Vida toda linguagem,
vida sempre perfeita,
imperfeito somente os vocábulos mortos
com que um homem jovem nos terraços do inverno, contra a chuva,
tenta fazê-la eterna - como se lhe faltasse
outra, imortal sintaxe
à vida que é perfeita
língua
eterna.*

Mario Fautino (1)

Para mim, este poema tornou-se símbolo do modo como penso e como procuro viver a linguagem: dimensão da existência.

Próximo a minha mão, um jornal. Uma notícia: escavações no Oriente descobrem uma estatueta de trinta mil anos. Um corpo de mulher. Grávida ou propícia à gravidez. Uma imagem - provavelmente - de culto. Símbolo de fecundidade. Trinta mil anos. A paisagem do mundo natural e humano era radicalmente diversa. Como se morava. Como se vestia. Como se trabalhava. Poucos traços em comum indicam que somos de uma mesma espécie. No entanto, a arte nos reunifica. Este pequeno ícone ancestral poderia ser uma escultura de Klee ou Picasso, Henri Moore ou Giacometti. A imagem, o símbolo recriam e representificam nossa unidade: somos irmãos.

Somos realmente seres de signos, de representação, de linguagem. Precisamos descobrir e contruir sentidos para a existência. Somos - especialmente - seres de palavras. Penso na antropologia, em suas diversas correntes, que convergem na visão da palavra: a linguagem verbal, a linguagem duplamente articulada é um dos marcos distintivos da nossa espécie humana, ao lado da criação de ferramentas para fazer ferramentas. Marca universal e diferença específica do humano. Precisamos de significações. Fazemos a vida com signos, com símbolos. A linguagem atravessa praticamente todas as dimensões da nossa existência, funde-se com nossos fazeres, confunde-se com as coisas do mundo e com nossas vivências interiores. O que sofremos. O que fazemos. O que sonhamos. Vida toda linguagem. A linguagem não é um instrumento exterior, que se manipula mecanicamente. Reduzir a linguagem, e a língua, e a fala, a um mecanismo de expressão é um reducionismo grosseiro, que reproduz dualismos há muito superados.

*Procurando descrever o fenômeno da fala e o ato
preciso de significação, teremos oportunidade de
ultrapassar definitivamente a dicotomia clássica entre
sujeito e objeto.
(...) há um parentesco entre as psicologias empiristas
ou mecanicistas e os psicólogos intelectualistas.
Na primeira concepção, estamos aquém da palavra
como significativa; na segunda, estamos além; na
primeira, não há ninguém que fale; na segunda, há
um sujeito, mas não é o sujeito falante, é o sujeito
pensante.*

(...) ultrapassa-se tanto o intelectualismo quanto o empirismo por meio da simples observação de que a palavra tem um sentido.

A palavra é um gesto e sua significação um mundo.

Se só consideramos o sentido conceitual e terminal das palavras, é verdade que a forma verbal - com exceção das desinências - pareça arbitrária. Não seria desta forma se considerássemos o sentido emocional da palavra, (...) seu sentido "gestual" que é essencial por exemplo na poesia. Pensar-se-ia então que as palavras, as vogais, os fonemas são várias maneiras de cantar o mundo...

A predominância de vogais numa língua, das consoantes numa outra, os sistemas de construção e de sintaxe não representariam tantas convenções arbitrárias para exprimir o mesmo pensamento, mas várias maneiras para o corpo humano celebrar o mundo e finalmente de vivê-lo. Daí advém que o sentido pleno de uma língua não é nunca traduzível numa outra. Podemos falar várias línguas, mas uma delas permanece sempre àquela na qual vivemos.

Seria necessário, pois, buscar os primeiros esboços da linguagem na gesticulação emocional pela qual o homem superpõe ao mundo dado o mundo segundo o homem.

Merleau-Ponty (2)

A linguagem é dimensão da existência. No entanto, como está entre nós, em nossos dias, a relação entre a palavra e a vida ?

Uma das maiores crises de nosso tempo é a crise da linguagem. A perda da palavra, a perda da expressão própria, a perda de comunicação autêntica, a perda de uma linguagem pessoal e criadora. Essa é uma das mais profundas desfigurações da segunda metade do século XX. E um dos maiores paradoxos da nossa era: vivemos cercados de sistemas de comunicação, temos os maiores e mais complexos instrumentais de comunicação de toda a história e, ao mesmo

tempo, nunca tivemos tão pouco a palavra própria, a expressão pessoal, uma linguagem que expressasse e encarnasse nossa identidade pessoal, uma comunicação verdadeira em que mutuamente nos reconhecêssemos.

A perda da palavra. A morte da linguagem. As falas cada vez mais neutralizadas. Uniformizadas. Cada vez mais insignificantes. Estereotipadas. Reduzidas ao informe homogêneo. Cada vez mais sem voz, o homem contemporâneo tem dissolvida sua linguagem e sua identidade pessoal e pública. A inconsistência da linguagem, das imagens, da história, da vida.

Penso, agora, em Italo Calvino. "Seis Propostas para o Próximo Milênio":

Às vezes me parece que uma epidemia pestilenta tenha atingido a humanidade inteira em sua faculdade mais característica, ou seja, no uso da palavra, consistindo essa peste da linguagem uma perda de força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias. O vírus ataca a vida das pessoas e a história das nações, torna todas as histórias uniformes, fortuitas, confusas, sem princípio nem fim. Meu mal-estar advém da perda da forma que constato na vida, à qual procuro opor a única defesa que consigo imaginar - uma idéia de literatura.
Italo Calvino (3)

É preciso redescobrir e revivificar a linguagem. Recomeçar a palavra viva. Essa é uma das aventuras - de necessidade e de liberdade - neste fim de século e de milênio. Renascer a palavra significa também o renascimento da poesia.

II - Algumas palavras sobre Hermenêutica e Leitura de poesia

A natureza ama ocultar-se.
Heráclito

*O símbolo leva a pensar.
Nosso modo de tomar parte nos gemidos da
criação consiste em inscrever nossa esperança numa
leitura atenta e numa ação inovadora.*
Paul Ricoeur

A hermenêutica de Paul Ricoeur -

*trabalho de pensamento consiste em decifrar o sentido
oculto no sentido aparente- (4)*

tem contribuído em muitas dimensões do pensamento epistemológico, com reflexões sobre método e cientificidade possíveis na história e nas ciências humanas em geral, com uma inovadora perspectiva crítico-interpretativa para a análise dos discursos ideológicos e as necessárias desmistificações, assim como tem possibilitado superação de dicotomia entre o explicativo e o compreensivo, revelando-se uma alternativa aos métodos positivistas e neo-positivistas que, muitas vezes, com o seu rigor excludente, perdem os sentidos mais vivos, mais autênticos e mais diferenciadores do homem vivido. O pensamento de Ricoeur tem possibilitado, assim, um diálogo com múltiplas perspectivas epistemológicas. Um diálogo interdisciplinar. Não-dicotômico. Como uma filosofia que é permanentemente uma meditação sobre a linguagem, sobre as múltiplas funções da significação, possibilita um diálogo criador não apenas entre as perspectivas contemporâneas de Goldman e Habermas, mas torna possível uma reconciliação entre Descartes e Kierkegaard, e mesmo entre Marx e Rimbaud.

Penso que um trabalho fecundo a ser desenvolvido - que espero ter condições de ao menos esboçá-lo qualquer dia - seria a contribuição possível do pensamento hermenêutico, em particular o de Paul Ricoeur, como um

pensamento epistemológico que reconhece a importância vital da linguagem simbólica, a contribuição dessa filosofia para a leitura do texto poético. O poema, texto que apresenta uma arquitetura especial de linguagem, que revela dimensões novas da linguagem - multívocas, plurissignificantes, prenes de símbolos. Acredito, como Paul Valéry, que a poesia é a linguagem em estado nascente. A palavra poética é produção de sentidos, atividade criadora que revela abismos e travessias entre as outras vozes da nossa voz. O poema é o resgate, no conjunto de possibilidades da língua, contra as cristalizações mortas da fala, é resgate das palavras que nomeiam e enunciam o ser. A poesia é reimersão nas raízes do ser que se fala, é emergência dos princípios ônticos da linguagem e da consciência. Ao mesmo tempo, é corpo e existência. A palavra adâmica. Como a antiga palavra sagrada da Grécia Arcaica, a palavra das videntes-poetas, a palavra-alethéia, a misteriosa voz do sagrado. A palavra na via da verdade, não a da lógica, mas a da poesia.

O texto poético, criador de sentidos, redes de símbolos que geram símbolos, revela outros continentes da linguagem, organizada de modo especial e diferenciado das outras funções significantes; revela outros processos de organização do discurso, que ao mesmo tempo inovam e preservam a língua; revela novas relações entre a fala e a escrita, assim como entre a palavra cotidiana e a criação simbólica. A obra poética revela-se também como projeção de possibilidades da compreensão de si, com outras danças de sentidos, outras constelações de ritmos, imagens e idéias. O poema: ato vivo da palavra criadora, ato de produção de sentidos além dos literais, recriação de sentidos possíveis na multiplicidade dos signos e na unidade da linguagem.

A leitura de um poema é necessariamente uma leitura simbólica, uma interpretação criadora de sentido, que reconhece o poema como objeto não de consumo, mas de produção de sentidos, e que precisa realizar potencialidades simbólicas do texto poético. O poema precisa do leitor. O poema precisa da leitura para realizar seus sentidos latentes. Nas palavras de Octavio Paz:

Se a comunhão poética se realiza de verdade, quero dizer, se o poema ainda guarda intactos seus poderes de revelação e se o leitor penetra efetivamente em seu âmbito, produz-se uma recriação. O leitor recria o instante e cria-se a si mesmo. O poema é uma obra sempre inacabada, sempre disposta a ser completada e vivida por um novo leitor. (5)

É preciso ler o texto poético conjugando racionalidade e imaginação. Cada leitura é uma travessia de símbolos. Uma redescoberta e uma re-criação de sentidos. É preciso ler criadoramente, com lógica. É preciso ler lucidamente, com imaginação. O leitor revela-se e realiza-se como co-autor. De certo modo, numa analogia que é próxima do pensamento de Ricoeur, como a atividade psicanalítica, entendida como um "texto" criado conjuntamente pelo psicanalista e pelo psicanalisado...Essas leituras que descobrem e realizam sentidos latentes, leituras simbólicas por sua própria natureza, tanto na prática psicanalítica como no texto poético, revelam a emergência de signos e pensamentos não pensados, vão além da intencionalidade lógica do sujeito consciente, do cogito cartesiano, e, assim, revelam-se fontes de exemplos da necessária superação dos filósofos dualistas do sujeito epistemológico tradicional. Necessária superação, inclusive, de muitas ilusões de ciência e onisciência, ilusões que precisamos perder, sem perder as esperanças de uma atividade simbólica mais viva, mais autêntica e mais criadora. Tanto poética como filosoficamente: dizer sentidos não-ditos, dizer sentidos dizíveis, que fazem humana a existência.

Acredito que o pensamento hermenêutico de Paul Ricoeur possa contribuir para saltos de qualidade na leitura simbólica, na vivência simbólica em geral, desde a dimensão da linguagem como a consciência prática dos homens (inclusive instrumentalizada ideologicamente), moeda a mais universal das trocas simbólicas que constituem as sociedades, até a linguagem adâmica e fundadora do ser, a permanentemente redescoberta e novamente ocultada morada do ser.

Gostaria de terminar estas breves anotações com palavras escritas há quase meio século e que neste momento clareiam os meus olhos:

*Tudo me é dado a princípio sob forma indiferenciada,
como correlação de meu projeto indiferenciado
de existir, e tenho a compreensão original de que
escolherei a iluminação de certos lugares
intramundanos escolhendo-me a mim mesmo. Assim,
dizer que ignoro originalmente é dizer que a verdade
é minha possibilidade, que ela me espera e que sou o
ser por quem a verdade virá do interior
do mundo. (6)*

Estas palavras, de um manuscrito de Sartre, ressoam em mim e chamam outras palavras-irmãs, de outra confissão amorosa:

Tenho algo a descobrir de próprio, algo que ninguém possui a tarefa de descobrir em meu lugar. Se minha existência tem um sentido, se ela não é vã, tenho uma posição no ser que é um convite a colocar uma questão que ninguém pode colocar em meu lugar. A estreiteza de minha condição, de minha informação, de meus encontros e de minhas leituras já esboça a perspectiva finita da minha vocação de verdade. No entanto, por outro lado, procurar a verdade quer dizer que aspiro a dizer uma palavra válida para todos, que se destaca sobre o fundo de minha situação como um universal.

Paul Ricoeur (7)

III - A Utopia da Palavra: a Poesia

Quem dá nome aos seres ? Ao primeiro homem, conta o livro do Gênesis, foi dado o poder de nomear. O poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia.

Alfredo Bosi

Poesia significa deixar ressoar atrás das palavras a palavra primordial.

Gerhart Hauptmann

A poesia é linguagem em estado nascente.

Paul Valery

A poesia - toda - é uma viagem ao desconhecido.

Maiakóvski

A poesia é o autêntico real Absoluto. Isto é o cerne da minha filosofia. Quanto mais poético, mais verdadeiro.

Novalis

A alquimia poética: apesar de tudo, os poemas continuam transformando os sinais de menos, as marcas das misérias, as lacunas, as fraturas, as perdas de forma e de sentido - em linguagem viva e criadora, em palavras grávidas de símbolos e de vida reinventada. Apesar de tudo, nascem e crescem novos poemas, trazendo não apenas o que se perdeu e o que poderia ter sido, mas também enunciando vozes de desejos, pulsares de paixões, vestígios trêmulos de futuro: o sonho dos signos, o sonho das células, o sonhos dos amantes.

A poesia enraíza-se na linguagem. Emerge da própria natureza das palavras. Mas não é apenas um produto da linguagem: é muito mais produção de linguagem e produção em linguagem - de ritmos, imagens e significações fundamentais da criação da cultura e, creio como Klee, da própria criação cósmica.

Penso em Shelley, sempre presente nas cosmogonias poéticas desde minha juventude, representando a teoria poética romântica em seus poderes de revelação.

*Na infância da sociedade, o autor é necessariamente
poeta, porque a própria linguagem é poesia.
A poesia irrompe da própria natureza da linguagem.
Música planetária para ouvidos mortais,
a poesia transforma tudo o que toca;
sua secreta alquimia
transmuta em ouro potável
as águas letais que da morte escorrem pela vida. (8)*

Penso em Hölderlin, órfico e solitário, cuja loucura se enraíza na recusa em aceitar a perda do sagrado na vida moderna e a perda da poesia como palavra divina.

O que existe, os poetas fundam. (9)

Penso em Oswald de Andrade, inventor de relâmpagos de poesia, vertigem dos signos, ponta de lança do futuro.

*Descobri com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi. (10)*

Penso em Mário de Andrade, mestre da multiplicidade modernista, em sua amorosa maiêutica da criação, que personifica a utopia pedagógica da cultura moderna.

*O assunto poético é a conclusão mais antipsicológica
que existe. A impulsão lírica é livre, independente de
nós, independente de nossa inteligência. Pode nascer
de uma réstia de cebolas como de um amor perdido
(11)*

Penso em Octavio Paz, em sua prosa consteladamente poética, que reconcilia a razão e a poesia.

*A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono.
Operação capaz de transformar o mundo, a atividade
poética é revolucionária por natureza; exercício
espiritual, é um método de libertação interior. (12)*

Penso em Fernando Pessoa, o mistério-alegoria da multiplicação dos eus na fragmentação moderna, unidade do que falta e do que transborda.

*O poeta é um fingidor,
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente (13)*

Penso em Manuel Bandeira, lírico da simplicidade mais essencial, profeta-zendo do alumbamento com o cotidiano mais impercebido.

O último poema

*Assim eu quereria meu último poema
Que fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos intencionais
Que fosse ardente como um soluço sem lágrimas
Que tivesse a beleza das flores quase sem perfume
A pureza da chama em que se consomem os diamantes mais límpidos
A paixão dos suicidas que se matam sem explicação (14)*

Penso em Carlos Drummond, poeta-filósofo a escavar os vazios e as ilusões, o anti-lírico do beijo tácito e da sede infinita.

*Penetra surdamente no reito das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos (15).*

Penso em Murilo Mendes, poeta-Mozart e poeta-Klee, palavra-utopia, poesia-liberdade.

*O poeta não tem imaginação.
Ele é absolutamente realista. (16)*

O poema - raro instante de síntese entre o intelectual e o sensível. Entre o desejo e a forma.

O poema **n**ão se reduz a uma organização especial dos signos verbais.

O poema **r**ealiza - e reunifica - os campos de possibilidade das palavras: a dimensão **d**a materialidade sonora, a dimensão imagística, a dimensão das emoções, **a** dimensão dos sentidos. Ritmos-imagens-significações em unidade viva.

A unidade inconsútil do signo - em sua manifestação mais intensa, mais condensada, mais criadora. E o poema traz ainda os sinais do mundo. E os sinais dos corpos. A palavra mágica. A palavra que nomeia e faz nascer realidades **n**ovas. A palavra fundadora.

O verbo **s**e faz carne e habita entre nós. A carne absoluta da poesia que as palavras **s**onham, desde o nascimento. Que as palavras gestam, mesmo as mais dissipadas **n**os dias quase impercebidos.

A raiz da **p**alavra é a poesia.

O nascimento da linguagem - que se confunde com o nascimento da história - fez-se com experiências poéticas. A poesia como ritual. A palavra mágica. A palavra **s**agrada. Vaticínios. Profecias. Encantações.

Muitos milênios depois, cada poema recria os primeiros espantos e os primeiros **a**lumbramentos do homem diante de si mesmo, diante do outro, diante do **c**osmos.

A experiência da poesia redescobre a linguagem, recria a vida.

A poesia: a utopia da palavra.

Cada poema refaz o encantamento do mundo. Apesar de tudo, se cria.

IV - Poesia e magia: diálogos com os invisíveis

*Até as pequenas flores compartilham da eternidade;
tudo está para sempre gravado,
todos os gestos têm reflexos nos céus.*
Paracelso

*Num grão de areia ver um mundo,
Na flor silvestre a celeste amplidão.
Segurar o infinito em sua mão
E a eternidade num segundo*
William Blake

*Somos as abelhas do invisível.
Loucamente juntamos o mel do visível
para armazená-lo na grande colméia dourada
do invisível.*
Rainer Maria Rilke

O enorme flanco da rocha é talhado em forma de caverna, onde cem largas entradas conduzem a cem portas, das quais saem outras tantas vozes, respostas da sibila. Já se tinha chegado à entrada da porta, quando a virgem diz: "É o momento de interrogar os destinos: o deus ! eis o deus!" Logo que pronunciou tais palavras diante das portas, imediatamente seu rosto e seu aspecto se alteraram; sua cabeleira ficou em desordem; mas o peito estava arquejante e o coração intumescido pelo sagrado furor; parece maior, a voz não tem som humano, pois já sentiu o sopro e a proximidade de deus (...) Entretanto, rebelde ainda à posse de Febo, a sacerdotisa se debate furiosamente no seu antro, como uma bacante, e procura sacudir do seu peito o deus poderoso; mas este tanto mais lhe fatiga a boca raivosa, domando seu coração selvagem, e a modela segundo sua vontade que a oprime.
Vergílio (17)

Este fragmento de A Eneida evoca para mim a relação de milênios entre poesia e magia. As falas da sibila, mais que aforismas, eram poemas intensamente metafóricos. Em toda a antiguidade, tanto na raiz da herança clássica greco-latina como nas culturas do oriente, é reconhecido o fundamento mágico da poesia: palavra reveladora, ritual de encantação, jogo sagrado, voz divina. O poeta é vidente. Vate - profeta, sacerdote, advinho, educador.

No mundo moderno, apesar da perda profunda do sentido de sacralidade da linguagem (como da vida cotidiana) a herança da palavra-vaticínio, palavra-profecia, palavra-encantação, subsiste em inúmeros autores, principalmente poetas como Blake, Shelley, Keats, Novalis, Hölderlin, Baudelaire, Lorca, Rilke, Yeats, entre tantos grandes criadores. Além do reconhecimento e da vivência (mesmo que pelo avesso, pela perda, pela ausência) da poesia como ritual sagrado, um traço em comum entre esses poetas é o processo de criação.

Tenho diferenciado dois tipos fundamentais do processo criativo, duas espécies de artistas: os videntes e os arquitetos. Para os primeiros, a criação é um parto, uma gênese. Há um trabalho invisível de maternidade. O nascimento do poema é um instante de revelação. Para os segundos, a poesia é uma produção, extremamente complexa e sutil. Trata-se de uma geometria, de uma construção, em que se configuram iluminações da inteligência. A obra é invenção. Na verdade, esses dois processos de criação e essas duas espécies de artistas relacionam-se por oposição e complementaridade. Em uns predominam a vidência; em outros, a arquitetura.

Naturalmente, a herança filogenética e ontofilogenética da poesia como magia está ligada em profundidade aos artistas videntes. Apesar de inumeráveis diferenças quanto ao grau de consciência que têm de suas obras, neles a criação é mistério. Uma forma de diálogo com os invisíveis. Uma visitação. Um rito de anunciação.

Em minhas relações com a poesia, em minhas tentativas de escrever, tenho sido, sempre, um arquitetador. Não raramente, um poema leva meses, anos para ser criado. Não sei quantas vezes escrito e reescrito, aos pedaços, sob forte trabalho de intencionalidade que é necessário, mas não suficiente, para a realização do texto. Muitos poemas, inclusive, permanecem para sempre inacabados, não chegando a ter realidade própria, vida própria. No entanto, mesmo como estrangeiro, reconheço a essencialidade do processo criativo dos videntes. Minha experiência mais próxima com o mistério da criação é com a poesia de Eliana dos Santos, com a qual tenho tido a felicidade de conviver.

Seus poemas emergem como vozes mitopoéticas, estranhamente familiares. De milhares de páginas gestadas por Eliana, a presença de mistério que mais me marca é o longo poema *O Amor em um Outono Eterno*. Nele dialogam um antigo daimon - ferido, agonizante, com linguagem elegíaca, de melancolia heróica - e uma antiga bruxa - com lirismo cósmico e terreno, amorosa alquimia verbal - capaz de curá-lo, capaz de curar os ferimentos do corpo e da alma, com encantações poéticas, rituais mágicos com elementos da natureza e palavras sagradas. Este longo poema de mais de uma centena de páginas foi escrito em dois dias. Este texto recria em nosso tempo a intensidade das tragédias gregas, pela beleza estremeceadora das falas, pela sabedoria imortal que revela nos diálogos entre os dois seres amantes, pela capacidade evocativa e transfiguradora com que expressa o desencantamento e o reencantamento do mundo, pelo frescor e eternidade de suas metáforas mitopoéticas. Este poema é para mim uma das obras fundamentais da poesia moderna: e foi feito - em termos materiais de escritura - em dois dias. Convivo com ele há muitos anos, quase uma década. Tive a alegria de participar de sua publicação parcial em 1990. Cada vez que o releio cresce em mim a consciência de sua plenitude.

Para Eliana, ela não é autora do texto: ela se reconhece co-autora de *O Amor em um Outono Eterno*. Há uma convergência de vozes na gênese da obra. Diálogos com os invisíveis. Em sua concepção poética, a poesia é essencialmente palavra mágica. O poema revela e recupera a natureza mágica das palavras. O poema é um campo energético altamente condensado e intensamente irradiante. As imagens e os ritmos poéticos: energia que atua alquimicamente, tanto na deflagração de catarses, como no sentido de intensas condensações simbólicas. O símbolo como força concreta, como forma de energia. A criação poética como energêcia das dimensões mais profundas da linguagem e da vida: o autor é co-criador. O texto como campo mágico: revelação de correntezas psíquicas e pessoalização de energias psíquicas. A poesia como trabalho simbólico interior, trabalho invisível. O aprendizado do mistério, a reverência pelo desconhecido. A convivência amorosa com símbolos irreduzíveis à razão. O texto-vital. O texto-oração. A possibilidade da cura pelos símbolos. A poesia mágica refaz a ligação entre a arte e a vida, entre o humano e o divino.

Gero a futura poesia, ao fazê-la calar-se em mim. É preciso saber acatar esse momento. Aprender o movimento-mater das coisas, do Todo. A poesia tem esse movimento. Poso senti-la em minhas células, em minhas veias, correndo por entre os átomos. Saltando

os abismos do infinitamente pequeno, compondo aos poucos um corpo, um ser. Sinto-a agora. Uma travessia dos mundos para dentro. Mundos que a poesia percorre com a naturalidade de uma pessoa andando pelos cômodos de sua casa.

Eliana dos Santos (18)

A concepção poética de Eliana faz-me lembrar, muito, de Guimarães Rosa. Em suas cartas ao tradutor italiano, Edoardo Bizzari, o criador de *Grandes Sertões: Veredas*, confidencia:

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse "traduzindo", de algum ato original, existente alhures no mundo astral ou no "plano das idéias", dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando nessa "tradução". Assim, quando me "re"-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do "original ideal", que eu desvirtuara... Quero afirmar a Você que, quando escrevi, não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino/cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase "mediúnico" e elaboração subconsciente. Depois, então, do livro pronto e publicado, vim achando nele muita coisa; às vezes, coisas que se haviam urdido por si mesmas, muito milagrosamente. Muita coisa dele, livro, e muita coisa de mim mesmo. Os críticos e analistas descobriram outras, com as quais tive que concordar. Algumas delas é que vou expor aqui a Você - ainda que sem esperança de lhe mostrar nada de novo. Sem imodéstia, porque tudo isto de modo muito reles, apenas, posso dizer a Você o que Você já sabe: que sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes, talvez, como o Riobaldo do "G.S: V.", pertença eu a todas. E especulativo, demais. Daí, todas as minhas constantes,

preocupações religiosas, metafísicas, embeberam os meus livros. Talvez meio existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neo-platônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou.

E eu mesmo fiquei espantado de ver, a posteriori, como as novelas, uma mais, outras menos, desenvolvem temas que poderiam filiar-se, de algum modo, aos "Diálogos", remotamente, ou às "Eneadas", ou ter nos velhos textos hindus qualquer raizinha de partida. Daí, as epígrafes de Plotino e Ruysbroeck.

Por outro lado, o sertão é de suma autenticidade, total. Quando eu escrevi o livro, eu vinha de lá, dominado pela vida e paisagens sertanejas. Por isto mesmo, acho, hoje, que há nele certo exagero na massa da documentação.

Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são "anti-intelectuais"- defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff - com Cristo.

Guimarães Rosa (19)

A poesia, para Eliana, não existe apenas nas palavras. É uma espécie de energia universal que participa da vida humana, e dos bichos, e das plantas, e da Terra e do Cosmos. Como o Amor que move o sol e outras estrelas, de Dante. Como o Amor-força cósmica que se revela nos amantes, mesmo em desencanto, de Camões. Na verdade, na concepção de Eliana as palavras não são apenas signos verbais. São elementos mágicos, alquímicos. A linguagem é mundo. O mundo é linguagem. Assim, além da escritura dos poemas, em seu trabalho como psicopedagoga, Eliana tem descoberto e revelado a poesia no processo de alfabetização. Transcrevo um texto seu, publicado no Jornal da Educação, da Secretaria Municipal de Educação de Campinas, em agosto de 1990.

"um pega-pega entre árvores"

*Alfabetização: a ação do alfabeto no universo infantil.
Escrever, o que é escrever? Escrever o quê? E para
quê?*

*Estas preocupações precisam estar vivas em nosso
corpo educador quando ele sai por aí com as crianças
que chegam na 1ª série com um jeito tão sério, uma
face tão séria e nunca poderiam imaginar que
passariam por uma educação em série: deformada,
deformante.*

*Não se trata apenas de adquirir o alfabeto como quem
adquire um pinheirinho de natal, todo verdinho, mas
longe da sua natureza, de suas raízes, de sua terra. E
ele durará tão pouco. Crianças-pinheirinhos,
arrancados de sua natureza, em uma sala enfeitada
para os ritos de aprendizagem, da escrita, da leitura.*

*O alfabeto/a escrita/ as palavras são signos de uma
construção, de uma arquitetura longa, longa,
engenhosamente trabalhada pelos homens. O alfabeto
é o signo de uma língua, de um povo que tal uma
feiticeira apaixonada cria e recria-se eternamente
para o seu amor... palavras e cânticos e poemas sem
fim.*

*Alfabetizar é mais que estratégias para facilitar a
"aquisição" da escrita e da leitura (aquisição recorda
inquisição, processo penal, julgamento, fogueira,
condenações, enfim, pinheiros decapitados).*

*Alfabetizar é mais que ofertar esta memória antiga de
um povo e de sua língua. Alfabetizar é tornar capaz
de fazer com que esse povo e essa língua continuem
encantadas - vivas nas crianças que entram nesse
reino e nele irão viver. É não arrancar o pinheirinho
para o Natal, mas sim plantar um no jardim ou no
quintal e vê-lo crescer, crescer, encantar a paisagem
e colher de suas sementes e saborear de suas
sombras.*

*Alfabetização é sobretudo também, um caminho de
humanização. A escrita como um dom mágico, capaz
de encher as horas de beleza e felicidade. Escrever é o*

caminho do mundo que alarga os caminhos do mundo.

Escrever mora no nosso corpo...há um riacho cristalino e azul, que é a escrita - mora dentro de nós.

A escrita é invenção. Escrever é inventar um mundo.

É criar um mundo. A pergunta é: qual a escrita que queremos inventar ? qual a escrita que queremos escrever ?

Podemos escolher a alfabetização em série, onde todos falam as mesmas coisas, e as crianças são copistas da realidade já escrita por alguém - ou descrita - reprodutoras fiéis do conhecimento já elaborado, ou a alfabetização que inventa, reinventa, controe, liberta. Escrever o quê ? Ler o quê ? Escrita (aquisição formal de letras/palavras ?) e sensibilidade, corpo e alma de um só corpo: uma educação humanizada. A criança então está ali, diante de nossos olhos. Algo mudou. Algo importante virá. elas sabem, o corpo inteiro está ali, a contar, nos olham assim...gravemente. graves e silenciosas, esperando.

"Vim para a 1ª série, o que vai acontecer comigo agora ?", me perguntou um menininho. E eu lhe respondi, seriamente. gravemente: "o que vai acontecer agora? (e dei de ombros), o que vai acontecer agora é que você vai virar um repolho, um delicioso repolho". E ele não gostou da idéia. "Não quero virar um repolho". E eu lhe disse: "que bom, também não quero que você vire um repolho". E nessa cumplicidade contra o repolho. algo tão bobo de ser, (para que sofrer/esperar para ser um repolho), a descontração, a alegria, a vida. um alfabeto mágico e esquecido, quase sempre.. por aqueles que são chamados de educadores-alfabetizadores.

E ela está ali, a criança. universo fragmentado, esvaziado, contido, começa a falar...as palavras contam uma prosa (uma oralidade) fechada, fria, uma enumeração sem graça, monótona, chata demais.

"Fui no passeio, meu pai saiu. comi pipoca, gostei que vi um cavalo, fui no zoológico..."

e a gente ali escutando aquele cântico amorfo, e perguntando "e o que mais ?" "E não havia mais. Era o nada. A criança com uma memória em linha reta, como um empilhar de tijolos velhos, o fato vivido perdeu-se do vivido (ou não foi vivido). Não há movimento. Palavras-pedras compondo um mosaico sem fervor, sem quentura, sem cozimento, sem participação, sem explicação, sem interrogação, sem respiração. Não há transfiguração: ação da figura a andar e viver e sentir.

Linguagem é mundo. Linguagem fria é mundo frio.

Linguagem monótona, sem criação, é mundo monótono, vazio de encantamentos e alegrias. Na palavra do homem, quando ele diz, está o homem. Então assim, percebendo a linguagem como mundo, mundo interno, pessoal. Compreendendo a alfabetização como um longo caminho de inventar mundos, ou o próprio mundo, iniciou-se esse trabalho vagaroso de uma pedagogia do encantamento. Assim começou a recriação do universo infantil, a libertação da narrativa monótona, chata, sem viço e que traduzia/significava um universo pessoal desvitalizado, des-encantado. Narração do mundo fragmentado, sem beleza e ardor, sem paixão. Como essas crianças poderiam algum dia amar o delicado ofício do verbo/palavra linguagem/conhecimento ?

Como ?

"era uma vez uma festa que tinha bolo, sorvete, milho e pedrinha de sal" (Pablo S. de Campos, 7 anos, iniciando seu caminho de libertar sua linguagem, seu mundo, suas palavras, em palavras).

"era uma vez um arco-iris e perto dele tinha um lago" (Antonio Pedro, 7 anos, iniciando seu caminho de contar/escrever seu mundo, o mundo).

O eu-infância então recria o fato, memória distante do fato nele mesmo, memória próxima do meio que circunda o fato: o mundo, o outro, o eu em re-ligação com o mundo e os outros. Sentido de humanização que a educação, às vezes, esquece. A criança

compondo um jogo onde o fato responsabiliza-se no universal. A reconquista da solidão infantil - hoje perdida nas mãos educadoras que estão sempre cheias de modelos prontos, enchendo o silêncio (o lugar de manutenção/gestação de qualquer coisa) de coisas prontas.

Linguagem esvaziada de belezas. Esse é o mundo que a criança recebe de herança e que a escola eterniza.

Não há mais vazios...Esvazia-se os vazios...e os lugares silenciosos em nós são os lugares de gestação do novo. Um corpo inteiro tomado não deixa espaço para novas formas como um pedaço da terra inteiro plantado...onde os vazios de terra para novas sementes ?

"hoje choveu e ventou um pouco,

de manhã, frio,

à tarde, calor,

de noitinha, frio,

O jardim e as árvores ainda estão com flores

E as flores vão morrer"

(Marina Martinelli, 7 anos)

Recriando a alfabetização, aventurando, eis a descrição encantada do outono. Um poema. Marina é uma menina que viveu o outono, não perguntou ao oráculo das pedras. Em sua solidão, olhou, sentiu e transfigurou a narrativa porque seu corpo inteiro sentiu, trabalhou uma escrita encantada, testemunho de olhar encantado. testemunho de um mundo encantado. A educação pode vir-a-ser um dos mais fortes poemas de libertação que os educadores podem imaginar ou sonhar.

"era uma vez

um sol, uma lua, uma estrela,

Eles ficavam olhando o leão, o menino

a rosa, o cavalo, o gato,

e o sol e a lua e a estrela,

eles ficavam olhando os bichos,

*as plantas e as pessoas,
para deixarem eles todos
brilhando
e sempre com vida"*
(Antonio Pedro, 7 anos, após algum tempo)

*"A ave viu um anjo
e ficou apaixonada,
a ave desceu do céu.
Ficou brincando com ele
na floresta,
estavam brincando de
pega-pega, entre as árvores"*
(Pablo, já caminhando a sua linguagem, agora cheia
de imagens).
Essas palavras,
elas apenas querem dizer que nossos olhos de
alfabetizadores deixam "eles" (os meninos e as
meninas) todos brilhando e sempre com vida. (20)

V - Uma pedagogia poética para o ensino de Redação

Criar formas é viver.
Augusto Macke

Alegria de viver, alegria de criar.
Mário Pedrosa

*Escrever é revelar o mundo e, ao mesmo tempo, propô-lo
como uma tarefa à generosidade do leitor.*
Jean-Paul Sartre

Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço do infinito.
Guimarães Rosa

Reconhecer o texto da obra dentro do texto de nossas vidas.
Roland Barthes

Desde a antiguidade, muito se tem pensado a poesia como um ato pedagógico; para nós, neste tempo difícil em que vivemos, é preciso pensar a educação como um ato poético. Principalmente o ensino de redação.

Escrever é uma atividade criadora. Uma atividade de reflexão, de conhecimento, de comunicação.

Não se escreve de maneira viva com fórmulas ensinadas. Nem com a mera aplicação de "técnicas" e "mecanismos" de escrita.

É preciso descobrir, despertar e desenvolver a capacidade de linguagem.

Não se ensina redação de modo expositivo-normativo, com informações inculcadas e adestramentos mecânicos.

É preciso aprender fazendo, e refazer aprendendo.

O que está sendo escrito precisa fazer sentido para quem escreve. Aquele que escreve precisa se sentir como sujeito, precisa se reconhecer como autor do texto. Precisa expressar suas próprias idéias, com suas próprias palavras. Idéias e palavras que serão, muitas vezes, descobertas e desenvolvidas com as experiências de redação.

Para vitalizar o exercício de escrever, é necessário religar a escrita à vida. Assim, penso que o ponto de partida deve ser a proposta de situações de comunicação. Experiências de linguagem e de pensamento, que levem a pensar, levem a sentir, levem a criar. Aprender-fazendo. Refazer-aprendendo. Nessas experiências, a função lúdica é essencial. Precisa haver jogo, desejo, prazer. Atividades lúdicas com as sensações, com a imaginação, com o raciocínio.

Primeiro, a linguagem. Depois, a metalinguagem. Num segundo momento, é preciso ler. Desenvolver a capacidade de leitura, o espírito crítico que reconheça os processos desenvolvidos na criação do texto. É importante desenvolver a consciência dos processos criativos, das estruturas textuais. Mas não a priori. Não expositiva ou normativamente, substituindo o ato de escrever. A posteriori, é hora de reconhecer. De nomear. Ou reescrever, com maior lucidez e intencionalidade.

Assim, conjugamos as duas estratégias fundamentais para a leitura e a escritura, a romântica e a realista. Para os românticos, é preciso falar aos desejos, aos sonhos, às pulsões: trata-se de seduzir. Para os realistas, é preciso falar à inteligência, às racionalidades: trata-se de conscientizar. Ambos os processos são necessários e imprescindíveis ao ensino de redação. Cada um tem sua hora. A experiência tem me levado a reconhecer que não se ensina - de modo rico e fecundo - a escrever de fora para dentro. Com modelos a serem copiados. Com leituras normativas. Não é assim, inclusive, que se desenvolve a consciência. Nem é assim que se exerce a linguagem, assim como não é assim que se aprende a língua nem é assim que construímos nossas falas. O método imitativo-normativo não funciona, as redações se mediocrizam. Além da perda da atividade criadora, há também a perda da alegria da descoberta e do desenvolvimento da própria linguagem.

Escrever fazendo sentido e sendo uma atividade lúdica: desse modo cresce muito mais a capacidade de redação. Uma pedagogia poética, em que aquele que está aprendendo reconheça - pela sua própria experiência - sua capacidade

de expressão com as palavras, suas possibilidades de criação, vivenciando inclusive a dimensão emocional e estética das palavras. É preciso trazer a poesia de volta ao ensino da linguagem. Ao ensino de redação. Isso significa também redescobrir uma poética do olhar. Reaprender a ver. Os olhos se revelam centro de convergência e de irradiação dos mistérios do mundo e dos mistérios da alma. Lembro-me de Novalis: onde o mundo interior e o exterior se tocam — aí se encontra o centro da alma. Reaprender a olhar. É preciso ver o já visto, mas com olhos novos. Ver o não visto, com outro olhar. Rever o visível. Tornar visível. Uma simples pedra, sendo pedra, é um mundo.

*A mim ensinou-me tudo.
Ensinou-me a olhar para as coisas.
Aponta-me todas as coisas que há nas flores.
Mostra-me como as pedras são engraçadas
Quando a gente as tem na mão
E olha devagar para elas.
Fernando Pessoa/Alberto Caeiro (21)*

Um muro é mais que um muro. sendo muro.

*O pintor olha o muro
Olha fixamente para o muro
Descobre pouco a pouco
Uma perna um braço um olho
A cara de uma mulher
Uma floresta um peixe uma cidade
Uma constelação um navio
Muro, nuvem de pintor.
Murilo Mendes (22)*

Uma poética do olhar que recrie a relação do olhar com o mundo. Os objetos, em sua nudez sonhante, e a imaginação - com sua percepção transfigurante - confabulam-se no visível e no invisível.

Essa pedagogia poética tem sido meu projeto de trabalho. Não é apenas uma idéia bonita: funciona. Tem se revelado profundamente fecunda. Por mais de

vinte anos, tenho trabalhado como professor de redação, em vários níveis de ensino. Mesmo nas condições mais adversas - de medo e recusa a escrever, de iletramento continuado - as experiências de criação têm se revelado muito funcionais: têm levado a escrever e levado a ler; têm descoberto, despertado e desenvolvido a capacidade de linguagem em inumeráveis alunos.

A organização dos cursos arquiteta-se em quatro dimensões:

experiência de liberação;
experiência de descrição;
experiência de narração;
experiência de dissertação.

Fiz uma síntese do método que tenho desenvolvido, para ser contra-capa do meu primeiro livro de redação (escrito com colaborações de Emilia Amaral), *Escrever é desvendar o mundo*, lançado em 1987 pela Editora Papyrus e que está - felizmente - terminando sua oitava edição. Essa síntese, até hoje, é um condensado ao mesmo tempo claro e evocativo das propostas que tenho tentado praticar.

Redação

Escrever é desvendar o mundo

Vivências de redação para descobrir, despertar e desenvolver a capacidade de linguagem:

- *experiências de liberação de linguagem e do pensamento: para se redescobrir as próprias palavras, para diminuir a distância entre o que se pensa e fala e o que se escreve, para resgatar o fluxo e a função emotiva da linguagem;*

- *experiências de descrição: para reeducar os cinco sentidos, para desenvolver a capacidade de caracterização, para resgatar a sensibilidade, redescobrimdo as coisas a partir da redescoberta da própria capacidade de percepção;*

- *experiências de narração: para se redescobrir o gosto e a capacidade de contar, de criar as nossas histórias (as vividas, as ouvidas, as sonhadas), conjugando memória e imaginação;*

- *experiências de dissertação: para recuperar a alegria e a lucidez de pensar, o gosto de questionar o mundo, com liberdade de expressão, reaprendendo a expor as próprias idéias e a tecer argumentações, com clareza e coerência.*

Além disso, experiências para desenvolver a capacidade de leitura: ler lucidamente, com imaginação; ler criadoramente, com lógica. (23)

Das experiências liberadoras, mais do que a escrita automática dos surrealistas, mais do que o exercício de motes e das palavras-que-puxam-palavras, de todas a enumeração é que se revelou a mais funcional, a mais fecunda. Transcrevo um pequeno texto, que redigi para a revista Saber/Sabor, sobre o processo enumerativo como experiência de redação:

Vida Toda Linguagem

Aquele que escreve precisa gostar de escrever. Gostar do que escreve. Com liberdade. Acreditar em seu texto.

Como descobrir, despertar, desenvolver a capacidade de linguagem ? É preciso que o texto faça sentido. Que tenha significação para nós. Precisamos redescobrir as nossas palavras. Precisamos dizer a nossa existência. Escrever o que se vive. Escrever o que se ama. O que se sofre. O que se sonha.

Há muitos anos venho trabalhando com redação. Algumas experiências têm sido muito fecundas. A vontade de conversar sobre elas vai se avolumando. O conhecimento - ainda que pequeno - é transitivo: precisa do outro. Dos outros. Outro dia fui convidado para fazer uma "oficina" de treinamento de professores de comunicação e expressão da 1ª e 2ª D. R. de Campinas. Minha sugestão foi a de que se conversasse sobre algumas propostas de redação. Fiquei pensando: em vez de apenas falar teoricamente sobre processos de redação, não seria mais vivo começarmos conversando sobre nossas experiências ? Antes de qualquer coisa, que as pessoas falassem de suas vivências com ensino de redação, para que as várias vozes pudessem ser ouvidas. A vida é plural. Escrever é plural. Há muitos modos de viver. Muitos modos de dizer. Para depois desse primeiro momento, pensei propor uma experiência de escrita para os companheiros de conversa. escrevermos um texto. Nós mesmos. Naquele momento. Muitas vezes, ficamos anos e anos propondo exercícios aos alunos - exercícios que nunca fizemos. Muitos de nós, nunca mais escrevemos, desde o tempo da faculdade.

A proposta de criação foi a de se fazer uma Enumeração. Para que a conversa ficasse mais bonita, lemos três textos enumerativos. Na minha escolha, procurei a maior diversidade possível: Brecht, Gregório de Matos, Borges. Transcrevo apenas o de Brecht, por falta de espaço:

"O primeiro olhar da janela de manhã/ o velho livro perdido e reencontrado/Rostos animados? A neve, a sucessão das estações/ Jornais/ O cachorro/ A dialética/ Tomar um banho, nadar um pouco/ A música antiga/ Sapatos macios/ Compreender/ A música nova/ Escrever, plantar/ Viajar, cantar/ Ser camarada".

ENUMERAR: fazer uma lista, uma série, uma sequência de elementos. Texto contínuo-descontínuo, por relações analógicas, ao invés de se desenvolver discursivamente um pensamento, um tema.

Por que propus uma enumeração? Porque, apesar de ser uma estrutura básica da escrita, milenarmente praticada, e apesar de ser uma estrutura básica para a modernidade (não existiria poesia moderna, como a conhecemos, sem o processo de enumeração) não tem chegado às escolas. Além disso, por ser um modo de escrever que funciona: praticamente qualquer pessoa escreve o seu texto, as suas palavras. Talvez faça o seu primeiro poema. Pela sua organização mais livre, a enumeração pode ser produzida com maior fluência, com mais intensidade que a redação tradicional. E a pessoa tende a escapar das frases feitas, dos chavões, dos clichês, dos estereótipos que dominam, tantas vezes, as nossas redações. Enumerar ainda nos liberta da rigidez das estruturas lógicas que, muitas vezes, não correspondem às necessidades da nossa expressão. E a associação por analogia, característica da enumeração, vai revelando a presença de acontecimentos, lembranças, objetos, iluminações, desejos, marcas, sensações, sonhos, sentimentos - que não teriam lugar na redação lógico-discursiva, e que, no entanto são a própria matéria-prima do texto enumerativo. Enumerar é escrever com as próprias coisas, escrever com o corpo, com os fatos acontecendo rente a nós, com a memória, com as angústias e as esperanças do dia-a-dia. Com as palavras da história cotidiana. As enumerações nascem e crescem do vivido - de suas múltiplas dimensões. De seus múltiplos sentidos. A redação enumerativa não substitui a redação discursiva. Diferentes, me parecem opostas e complementares. A enumeração é um dos modos de se fazer um texto vivo. Poético. Significativo. Conversamos sobre essas coisas, lá na "oficina". E escrevemos. Muito. Em seguida, lemos grande parte dos textos, em voz alta. Gostamos tanto que nasceu a idéia de se fazer um livreto com os trabalhos, que será distribuído para os professores e para outras escolas. A enumeração revela a nós mesmos capacidades que nem sequer imaginamos. Possibilidades que pensamos perdidas. E é preciso viver. É preciso criar. (24)

Experiências de Descrição. Descrever é, antes de mais nada, escrever com o corpo, uma educação dos cinco sentidos. Um processo de redescoberta do olhar, do tato, da audição, do paladar, do olfato.

Enumero, a seguir, as experiências mais fecundas, as mais anelantes:

- Redescoberta dos cinco sentidos
- As outras vozes do corpo
- Comparações inventivas
- Estranhamento do objeto
- Perspectivas do sujeito diante do objeto

A redescoberta dos cinco sentidos consiste numa espécie de levantamento sensorial de um objeto. Por exemplo, um ovo. É feita a proposta-desafio para se ver quem consegue descobrir o maior número possível de características do ovo, em cada um dos sentidos. Para minha surpresa, são descobertas várias dezenas de características descritivas do ovo, em cada realização do exercício.

As outras vozes do corpo manifestam-se quando o sentido visual não exerce seu domínio sobre a percepção. Esse exercício é uma espécie de obstrução da visão, para que o aluno seja levado a perceber através dos outros campos sensoriais. Assim, redescobre o tato, o ouvido, o gosto, o cheiro. Um exemplo: a percepção de estar numa praia, sozinho, a noite, quase sem nenhuma luminosidade.

As comparações inventivas são um exercício de descobrir analogias originais para desvendar sensações. O aluno é levado a reconhecer a importância do processo comparativo na descrição e a importância de buscar comparações não clichêzadas, não desgastadas, que não sejam lugares comuns. Assim, faz-se a proposta de uma série de sensações descritivas, nos vários campos da percepção, e pede-se ao aluno que estabeleça uma analogia nova, diferente, inventiva. Para o azul, não se pode estabelecer a relação "azul como o céu", por exemplo. Nem o "vermelho como o sangue". Nem o "frio como o gelo", Ou o "pesado como chumbo". Esse exercício conjuga percepção-memória-imaginação.

Na experiência das perspectivas do sujeito diante do objeto, o aluno é levado a reconhecer que a imagem descrita depende muito do ângulo, da perspectiva pela qual o objeto foi percebido, da relação que foi mantida entre o sujeito percebido e o objeto percebido. A proposta-desafio é encontrar perspectivas inovadoras para a descrição de objetos da vida cotidiana.

O "estranhamento do objeto" é uma experiência que aprendi com a literatura, em particular os realistas franceses. Trata-se de descrever sem nomear o objeto.

Ele é descrito como se fosse estranho, desconhecido. Como se estivesse sendo visto e percebido pela primeira vez. Nada se sabe sobre ele; somente o que se for capaz de descobrir, exercendo a percepção (e a imaginação, naturalmente). De todos os exercícios descritivos, este é o mais lúdico, o que desperta maior prazer - tanto na escrita como na leitura.

Experiência de Narração. Contar é viver. As experiências narrativas trabalham com a imaginação. O exercício fundamental para a atividade de narrar é a atividade de se transformar imaginariamente em outro: assumir outra personagem, viver outros destinos. Criar espaços cênicos. Desenvolver enredos que se fundam, como se sabe, na luta dos personagens-protagonistas para realizar seus desejos, seus projetos. Um trabalho de imaginação. E conhecimento. Narrar é uma forma intensa de viver e alargar os horizontes da existência. As experiências mais fecundas e mais anelantes têm sido:

- Continuação de frases evocativas
- Criação de "atmosfera"
- Diálogos e monólogos
- Transformação da voz narrativa
- Desfechos inesperados

A continuação de frases dadas, com alto poder de evocação, desperta e desenvolve a imaginação narrativa. É preciso continuar o fragmento apresentado, ao mesmo tempo desenvolvendo elementos que são sugeridos e criando contexto significativo para eles. Tem sido salutar fazer este jogo inicialmente com um tempo certo para cada frase-ponto de partida, para se desafiar a iluminações imaginativa. Depois de ter feito o processo com um grupo de frases, o aluno escolhe a que considerar mais significativa para ser, então, desenvolvida como um texto inteiro.

Criação de "atmosfera". A história precisa seduzir o leitor. Motivar seu desejo. Faz-se necessário fisgar a imaginação. Este processo-canto de sereia é conseguido através da criação de espaços cênicos que sejam evocativos. Que chamem o leitor para uma história lírica, despertando emoções lírico-amorosas, por exemplo. Ou chamem para uma história de medo, suspense, horror, aventura. O aluno aprende a importância de motivar a imaginação, de fazer o leitor ser tocado pela introdução da história. Aprende a força educativa de detalhes do cenário, que levam a sentir, levam a imaginar.

Diálogos e monólogos. É preciso aprender a criar falas para os personagens. O essencial é despertar a questão da necessária oralidade, e também a questão de que as falas elevam ser adequadas à cada personagem e às situações do enredo. Existem muitos exercícios; dentre eles, a criação de diálogos típicos, para deixar bem viva a oralidade. Pede-se um diálogo que seja bem representativo de uma situação típica, como por exemplo, um diálogo típico de sala de espera, ou de elevador, casamento, velório, carnaval, jantar de família, início de namoro etc. Esta experiência tem forte teor lúdico, principalmente no momento da leitura dos textos, para que sejam reconhecidas as situações. O processo de criação de monólogo também é fundamental. É preciso aprender a criar uma fala evocativa da personagem, de sua história, suas características. Esta experiência já tem forte teor lírico-dramático, intensidade emocional expressiva.

Desfechos inesperados. Depois de aprender a motivar o leitor e a prender, enredar o leitor na trama da história, é preciso aprender a surpreender, romper a expectativa do leitor, provocar nele a reação ao inusitado. Neste "laboratório", parte-se de uma cena comum da vida cotidiana e, num certo momento, introduz-se um elemento inesperado. Estes cortes, estas rupturas têm grande efeito lúdico, tanto para quem escreve como para quem lê. O mesmo efeito se consegue mudando o desfecho de histórias dadas.

A transformação da voz narrativa é o mais completo, o mais totalizante dos exercícios de narração. Contém todos os outros. A partir de uma história dada, o aluno deve assumir o papel de uma personagem e recontar a história, do ponto de vista dela. É preciso assumir a identidade da personagem, sua memória, sua maneira de ver o mundo, seu modo de falar. Esta experiência é a que mais desafia a capacidade de imaginação, e a que mais a desenvolve.

Experiências de Dissertação. Foram estas as que mais trabalho me deram, no sentido de descobrir e engendrar exercícios lúdicas, que redescobrissem a alegria de pensar. O gosto de pensar pela própria cabeça, com liberdade. O prazer de pensar mais lucidamente o mundo. Não basta desenvolver o sentido crítico, a consciência crítica e a capacidade lógico-expositiva. É preciso também a paixão de pensar. De um modo pessoal e criador. Aprender a pensar. Aprender a expor o pensamento, de modo claro, coerente e coeso. Aprender o significado e o gosto dessa experiência. Sua função vital.

As mais significativas e fecundas experiências com o raciocínio lógico e com a linguagem conceitual foram:

- Um método maiêutico: interrogar o tema
- Argumentação e persuasão
- Jogos lógicos, a arquitetura do texto
- Raciocínio analógico-exemplificativo
- Jogos de linguagem

Um método maiêutico: interrogar o tema. Este exercício consiste em fazer a indagação do tema, transformá-lo em pergunta e, em seguida, procurar responder com anotação das idéias que foram fluindo. Assim, aprende-se a fazer a delimitação da temática, evitando extrapolações e reduções, e ao mesmo tempo encaminha-se a sequência lógica do raciocínio, com as primeiras e espontâneas anotações que revelam o ponto de vista e o cerne da argumentação. Um exercício derivado, com teor lúdico, é errar propositalmente: de modo intencional, procurar fazer extrapolações e reduções do tema. É impressionante o grau de aprendizagem possibilitada por essa brincadeira de errar intencionalmente.

Argumentação e persuasão. É preciso aprender a argumentar, a organizar idéias de modo a fundamentar nossas posições, defender nosso ponto de vista. O principal exercício nesse sentido é interrogar de modo causal o nosso posicionamento. O "por quê?" provoca um rastreamento da relação de causalidade, possibilitando o aparecimento de motivos que justificam nossa tese. Em seguida, a interrogação de modo consecutivo. O "então..." rastreia possíveis consequências. Tem sido interessante, também, a sequência lógica do raciocínio: procuram-se causas das causas e consequências das consequências. Com isso, vai-se constituindo um contexto argumentativo, um campo de idéias possíveis que configurarão o corpo da argumentação. Para aprender a diferença entre o processo argumentativo e o processo persuasivo, a diferença entre as relações lógicas e as relações de convencimento, existe um exercício com alto teor lúdico: procurar convencer o leitor sobre questões absurdas. Uma exemplificação prática: procurar vender a ele objetos completamente inúteis, como um palito de fósforo já queimado, um bilhete de loteria vencido, um monumento público etc. A sequência: a pessoa leitora/ouvinte precisa argumentar para não comprar: não basta o desejo de não querer. Este jogo desenvolve a agilidade de idéias, estimula a capacidade inventiva e o poder de argumentar, além de revelar os processos de persuasão não lógica a que somos submetidos cotidianamente na vida.

Jogos lógicos, a arquitetura do texto. Além do o que escrever, é fundamental o como escrever, a maneira de organizar a exposição das idéias, a configuração do texto em suas três pulsações lógicas: introdução, desenvolvimento, conclusão. Um exercício de resultados anelantes é o aprendizado de jogos lógicos de introdução. Aprende-se a fazer a abertura do texto e da exposição de raciocínio de muitos modos diferentes ou/e complementares.

- exposição direta do ponto de vista sobre o tema
- interrogação
- definição
- citação
- comparação
- histórico
- exemplo/estatística
- resumo/síntese
- hipótese

É preciso aprender a jogar com as idéias. Jogar com várias possibilidades lógico-expositivas. Este exercício propicia um xadrez de idéias, uma brincadeira de montar e desmontar os modos de exposição lógica. Aumenta a liberdade de estruturação dos textos e a consciência possível sobre os processos argumentativos.

- Raciocínio analógico-exemplificativo. É fundamental reaprender a pensar com os fatos, pensar com as coisas. Aprender a dar exemplos que corporifiquem as idéias, que iluminem os raciocínios, que dêem rosto e sangue às argumentações. Além disso, a experiência de buscar exemplos - na vida cotidiana, em jornais, revistas, filmes, literatura, filosofia, história etc - renova o repertório dos alunos, revitaliza suas leituras dos textos e do mundo, e desenvolve a elaboração pessoal das idéias. Importante, também, é o aprendizado de contra-exemplo. Aprender a apresentar exemplos que contradigam, contra-argumentem, contra-exemplifiquem teses. Desenvolve-se, assim, a capacidade de discutir, debater, questionar, o que é importante para a escrita e para a vida.

Jogos de linguagem. Existem muitas possibilidades de jogos de linguagem no campo dissertativo. A linguagem lógico-expositiva deve ser adequada, clara e coesa. Ou seja, não deve ser organizada de modo oral, não deve ser confusa nem ambígua, não deve ser desconexa. Exercícios muito fecundos e com alto teor lúdico podem ser feitos: a partir de algumas palavras e orações, pede-se o

estabelecimento de nexos lógicos definidos - causa, consequência, semelhança, diferença, complementaridade. Outra série de exercícios: a partir de exemplos inadequados, confusos e desconexos, reescrever os textos procurando resolver os problemas de modo mais harmônico, mais simples e econômico possível. A consciência da linguagem cresce muito com esta experiência. Espero que se desenvolva também a capacidade de raciocínio. E o gosto de pensar. A paixão de pensar.

Pensando uma síntese para o ato da leitura, em muito correlato e interligado ao ato de redigir, acabei criando o dístico:

*ler criado ramente, com lógica;
ler lucidamente, com imaginação.*

Acredito que esse pequeno aforisma identifica-se plenamente com a experiência de escrever, tal como tenho tentado viver e praticar:

*escrever criadoramente, com lógica;
escrever lucidamente, com imaginação.*

É preciso que a vivência de escrever signifique, ao menos uma vez, uma experiência da pessoa com a poesia de suas próprias palavras.

Uma utopia pessoal, em tempos de tantos desalentos em educação? Pode ser que essa proposta tenha uma face utópica. Mas, por outro lado, tem sido a história cotidiana de meu trabalho como professor. E tem se mostrado viável, mesmo na contra-maré, no escovar à contrapêlo, na heterodoxia solitária. Tem sido viável. E fecunda. Apesar de tudo. Tem, inclusive, resgatado muitas vezes o caráter criador do trabalho - apesar de todas as alienações. E têm propiciado muitas memórias de alegria. Alegria de poder partilhar da criação. Uma pedagogia poética para o ensino de redação. Educar como diálogo de criação. Descobrir - despertar e desenvolver a capacidade de linguagem e de pensamento. A razão e o sonho, irmanadas.

VI - Uma Travessia: o Mitopoético

*O poema lírico é a metáfora contínua de um sentimento.
O poema épico é a metáfora das grandes aspirações.*
Holderlin

*A destruição do velho não é automaticamente a criação do
novo.*
Paul Klee

*Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido ?
Será essa, se alguém a escrever,
A verdadeira história da Humanidade.*
Álvaro de Campos/Fernando Pessoa

*Ama em mim o que eu poderia ter sido
sob céus mais propícios.*
Schiller

Faz alguns anos, como projeto de trabalho-poesia, tenho tentado continuar e concluir a criação de um poema filosófico - O Visível e o Invisível, dividido em três partes

- a matéria amada (parcialmente publicado)
- entre Minas e o mar (em criação)
- a condição da graça (em criação)

Um poema longo, contínuo-descontínuo, composto de muitos poemas que têm relativa autonomia e, ao mesmo tempo, unidade orgânica na diversidade do conjunto.

Uma travessia mitopoética, conjugando o cotidiano (transfigurado) e o mítico (encarnado), conjugando o lírico (na tentativa de criar uma nova linguagem lírica e nova subjetividade) e o épico (na tentativa de renascer a linguagem narrativa não linear e não discursiva). A procura de um novo diálogo entre o clássico e o moderno, próximo ao século XXI e ao futuro milênio. De um lado, diálogos com vozes míticas de diferentes origens: o clássico greco-latino, as cosmogonias ameríndias, textos sagrados orientais. De outro lado, as

transfigurações do cotidiano: descobertas, revelações na história dos dias comuns, iluminações quase impercebidas.

O mitopoético: a poesia outra vez como palavra sagrada.

Por que o mitopoético ?

Num tempo de poucos leitores de poesia, num tempo de domínio do descartável e do facilitário, por que a opção por um poema longo, mitopoético ? Porque a criação mitopoética e o poema longo parecem-nos a opção mais fecunda contra a perda de forma e de sentidos. Contra a neutralização da linguagem. Contra a morte da palavra e - principalmente - contra a morte da palavra poética. O poema longo, contínuo-descontínuo, ao mesmo tempo épico e lírico. Filosófico e cotidiano. O mitopoético: criação permanente de sentidos. Gêneses permanente de formas e significações.

Épico: um poema totalizante. Contra a dispersão dilaceradora dos sujeitos e de suas vozes. Contra a dispersão dilaceradora do mundo e de suas redes de significações. Totalizante: não uma totalidade fechada, não uma totalidade morta, mas aberta, em processo, em vir-a-ser, com múltiplas vozes, múltiplas perspectivas. Incorporando movimentos aleatórios e acasos. Um épico que reconhece o precário. Os limites. O épico de um mundo relativista, probabilístico, em crise permanente. Como um universo contínuo-descontínuo. Em expansão. Sem a retórica e a eloquência do épico antigo. Por isso, o microcosmos. As iluminações líricas. O fragmentário e o cotidiano. Cortes. Saltos. Rupturas. Ruídos. Vazios. Silêncios. Múltiplas travessias de tempos e espaços. Condensações líricas. Como hai-cai. Não a linearidade discursiva, a prolixidade e o afrouxamento da linguagem. Não o sentimentalismo do sujeito das estéticas emocionais. O denso. O inusitado. O inventivo. O inapreendido. Revelações. Arquiteturas. Gêneses e geometrias. Celebração de sínteses. Não a síntese abstrata, conceitual apenas. E também não o reducionismo à materialidade do signo. Não o reducionismo aos truques de linguagem e aos modismos.

É preciso transcender os processos criadores do Modernismo que foram sendo desgastados, que se tornaram verdadeiros dogmas: como a novidade, buscada apenas pelo caráter de novidade; a fragmentação, praticada como o princípio único de construção; a metalinguagem que, feita de modo mecânico e obsessivo, revela-se autista, incapaz de diálogos com as outras dimensões da palavra e da existência; os jogos de linguagem, reduzidos a trocadilhos e

enigmas decifráveis e descartáveis. A palavra poética vivenciada ao mesmo tempo como idéia, como coisa e como corpo sensível e pensante. Palavra de produção de sentidos. A unidade indissociável entre estruturas significantes e danças de significações. A carne e o sangue dos signos. E a carne e o sangue do mundo. Instantes- iluminações. Constelados.

Assim, a proposta de criação mitopoética engendra novos diálogos entre o lírico e o épico. Novos diálogos e nova unidade entre o intelectual e o sensível na palavra poética. Nova relação e nova unidade entre a materialidade do signo e as constelações dos sentidos.

Além de tudo, a motivação mais vital para nós: o mitopoético reaproxima a poesia de sua função ritual de palavra sagrada. Outra vez, ao fim do século XX, depois de todos os pós-modernos, outra vez a poesia vivida como comunicação criadora com o sagrado, com o divino, imanente e transcendente aos signos.

A poesia: utopia da linguagem. A poesia: a palavra sagrada.

A condição da Graça (fragmentos)

* constelações que roçam

a pétala
quase inexistida.

o anel dos anéis

entre os dentes

e a cárie, o beijo

- a condição da graça.

* um instante de êxtase

na roda roída

dos dias,

seiva que torna

sobre a cinza,

e a Terra

outra vez sagrada.

* a condição da graça:

corpo que deslembra

o nome de milênios

e o reinventa

o mesmo som

aurora das coisas.

* a condição da graça:

o que a faca sabe do sopro

entre lacunas,

o que o signo sabe da pele

- sempre recomeçada.

* a condição da graça:

quase nula nascente

de ritmos
nesta hora,

e o corpo de Deus,
música sem término.

* sobre a circulação dos sonhos

um corpo

sob a gravitação do sangue

um nome

- a condição da graça

* mãe mater matéria

útero constelado

onde se acalenta

o que deseja existir

- e os ritmos que podiam ter sido

- a condição da graça.

* nas bocas já desaparecidas

nas que ainda não nasceram

um rumor de mar

que amansa os medos

- a condição da graça.

Entre Minas e o Mar (fragmentos)

- * entre Mi~~n~~as e o mar
as solidõ~~e~~s enterradas,
as falas ~~q~~ue desapareceram,
as semen~~t~~es-naves
da futura seiva,
entre Mi~~n~~as e o mar.
- * entre Mi~~n~~as e o mar
a faca no êxtase,
a fonte p~~a~~ra todos.
- * a crina ~~c~~respa das crias,
sua nude~~z~~ sonhante
entre Mi~~n~~as e o mar.
- * entre Mi~~n~~as e o mar
as luzes ~~d~~anças
os nome~~s~~ sem memória,
águas de delírios e silêncios
entre Mi~~n~~as e o mar.
as constela~~ç~~ões extintas.
as constela~~ç~~ões que voam,
entre Mi~~n~~as e o mar.
- * a morte ~~a~~rrasta os pêlos ruços
entre Mi~~n~~as e o mar.
a miséria em ondas
outra vez outra vez
- * entre Mi~~n~~as e o mar
as maqui~~n~~arias do medo
amamentado,
e o guin~~ç~~o, e o sopro.

* amar o sumo
de outros céus
entre Minas e o mar
aragem na penugem
dos lábios, das coxas,
entre Minas e o mar.

* um rio de vagalumes
inverte a verticalidade
da noite
entre Minas e o mar.

* tufos de luz
a esmo,
dias lilazes
sem retorno,
entre Minas e o mar.

*entre Minas e o mar
o viço incriado cresce.

Trinta e nove anos

* Os signos vazados,
a boca sem nomes.

trinta e nove anos.

O amor, a cárie,
as estrelas por um triz.

trinta e nove anos.

* rever cada coisa
com olhos antigos.

escavar as cascas,
até o cerne que sonha.

trinta e nove anos

os rios sem retorno,
o corpo que estremece.

ausências delineadas
em fundo nunca neutro.

* trinta e nove anos.

alguns beijos pensados,
a paixão aos solavancos.

uma serpente de sonhos,
a luz pela medula.

trinta e nove anos.

alguns gestos tardios,
falas inacabadas,

trinta e nove anos

um medo quase solto,
a madureza do sangue.

* trinta e nove anos.

em dois centímetros de onda
o quarto filho que pulsa:
num casulo, o cosmos,
e a eternidade tão frágil.

- para meu quarto filho, Severininho,
e para Katia.

Notas Bibliográficas

Introdução

- (1) LEIBNIZ - "Obras Escolhidas", Lisboa, Livros Horizonte.
- (2) DESCARTES - "Discurso do Método", coleção "Os Pensadores", São Paulo, Nova Cultural, 1973.
- (3) HOLDERLIN - "Reflexões", Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994.
- (4) READ, H. - "História da Pintura Moderna", Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1980.
- (5) MACHADO, A. - citado por Alfredo Bosi in "O Ser e o Tempo da Poesia", São Paulo, Editora Cultrix, 1977.
- (6) SÓCRATES - citado por Xenofonte, "Os Pensadores", São Paulo, Nova Cultural, 1992.
- (7) KOSIK, K. - "Dialética do Concreto", Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1996.
- (8) BRUNO, G. - "Mundo, Magia, Memória", Barcelona, Taurus Ediciones, 1982.
- (9) BAQUÍLIDES - "Poesia Grega e Latina", São Paulo, Ed. Cultrix, 1964.
- (10) BRADBURY, M. - "O Mundo Moderno", São Paulo, Cia. das Letras, 1989.
- (11) POGGIOLI, R. - citado por David Harvey in "Condição Pós-Moderna", São Paulo, Ed. Loyola, 1994.

Primeira Parte

- (1) MERLEAU-PONTY, M. - "Fenomenologia da Percepção", Rio de Janeiro, Livraria Freitas Bastos, 1971.
- (2) MERLEAU-PONTY, M. - "Fenomenologia...", op. cit.
- (3) MERLEAU-PONTY, M. - "Fenomenologia...", op. cit.
- (4) MERLEAU-PONTY, M. - "Fenomenologia...", op. cit.
- (5) MERLEAU-PONTY, M. - "Os Pensadores", São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- (6) MERLEAU-PONTY, M. - "Os Pensadores", op. cit.
- (7) CÉZANNE, P. - citado por Henri Perruchot in "Cézanne", Porto, Editorial Aster.
- (8) CÉZANNE, P. - citado por Henri Perruchot, op. cit.
- (9) CÉZANNE, P. - citado por Henri Perruchot, op. cit.

- (10) CÉZANNE, P. - citado por Henri Perruchot, op. cit.
- (11) MERLEAU-PONTY, M. - "Os Pensadores" - op. cit.
- (12) MERLEAU-PONTY, M. - "Os Pensadores", op. cit.
- (13) CÉZANNE, P. - citado por Henri Perruchot, op. cit.
- (14) PAZ, O - "Signos em Rotação", São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.
- (15) GROPIUS, W. - citado por H. B. Chipp, in "Teorias da Arte Moderna", São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1988.
- (16) MARINETTI, F. - citado por H. B. Chipp, op. cit.
- (17) APOLINAIRE, G. - citado por H. B. Chipp, op. cit.
- (18) GABO, N. - citado por H. B. Chipp, op. cit.
- (19) SLOGANS DADÁ - citado por H. B. Chipp, op. cit.
- (20) SCHNAIDERMAN, B. - "A Poética de Maiakóvski", São Paulo, Ed. Perspectiva, 1971.
- (21) BRETON, A. - "Manifestos do Surrealismo", Lisboa, Moraes Editora, 1976.
- (22) MARC, F. - citado por Eduardo Subirats, "A Flor e o Crsital", São Paulo, Nobel, 1988.
- (23) BALL, H. - citado por H. B. Chipp, op. cit.
- (24) TZARA, T. - citado por H. B. Chipp, op. cit.
- (25) LOBATO, M. - "Paranóia ou Mistificação" in O Estado de São Paulo, 20.12.1917.
- (26) HITLER, A. - citado por H. B. Chipp, op. cit.
- (27) DONDERO, G. A. - citado por H. B. Chipp, op. cit.
- (28) PESSOA, F. - "Obra Poética", Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1985.
- (29) PESSOA, F. - "Obra Poética", op. cit.
- (30) BECKETT - citado por Roger Garaudy in "Dançar a Vida", Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1980.
- (31) IONESCO - citado por Roger Garaudy, op. cit.
- (32) DURENMATT - citado por Roger Garaudy, op. cit.
- (33) ROBBE-GRILLET - citado por Roger Garaudy, op. cit.
- (34) ROSENBERG, H. - citado por E. H. Gombrich. "A História da Arte", Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.
- (35) GULLAR, F. - "Argumentação contra a Morte da Arte", Rio de Janeiro, Ed. Revan, 1993.
- (36) ELLIOT, T. S. - "Poesia", Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1981.
- (37) BLOCH, E. - citado por Jacinto do Prado Coelho, in "Camões e Pessoa: poetas da utopia", Porto, Publicações Europa-América
- (38) KONDER, L. - "Walter Benjamin, O Marxismo da Melancolia", Rio de Janeiro, Ed. Campus, 1989.

- (39) CAMPBELL, J. - "O Poder do Mito", São Paulo, Ed. Palas Athena, 1990.
- (40) MENDES, M - "Poesia Completa e Prosa", Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1994.
- (41) EINSTEIN, A. - "Como Vejo o Mundo", Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1981.
- (42) MATISSE, H. - "Reflexões sobre a Arte", Buenos Aires, Emecé Editores, 1977.
- (43) SCHWEITZER, A. - citado por Hermann Hagerdorn in "O Profeta das Selvas", São Paulo, Ed. Alvorada, 1975.
- (44) OPPHENNHEIMER, J. R. - citado por Fritjof Kapra in "O Tao da Física", São Paulo, Editora Cultrix, 1985.
- (45) BOHR, N. - citado por Fritjof Kapra, op. cit.
- (46) HEISENBERG, W. - citado por Fritjof Kapra, op. cit.
- (47) COUSTEAU, J. - panfleto distribuído em 1994.
- (48) FUNDAÇÃO GREENPEACE - citada por Fernando Gabeira in "Greenpeace, Verde Guerrilha da Paz", São Paulo, Ed. Clube do Livro, 1988.
- (49) Fundação GREENPEACE - citada por Fernando Gabeira, op. cit.
- (50) Fundação GREENPEACE - citada por Fernando Gabeira, op. cit.
- (51) RUSSELL, B. - "Autobiografia", Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1967.
- (52) SARAMAGO, J. - entrevista in O Estado de São Paulo, em 25.10.1993.
- (53) BACHELARD, G. - "O Direito de Sonhar", São Paulo, Ed. Difel, 1986.
- (54) KORCZAK, J. - citado por Ben Abraham in "Coletânea de Pensamentos", São Paulo, Associação Janusz Korczak, 1986.
- (55) MENDES, M. - "Poesia Completa e Prosa", op. cit.
- (56) FREIRE, P. - "Pedagogia do Oprimido", Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1975.
- (57) FREINET, C. - "O Método Natural I", Lisboa, Editorial Estampa, 1977.
- (58) Revista Angulo. Fac. Integradas Teresa d'Ávila. Lorena, SP, nº 23/24
- (59) MENDES, M. - "Poesia Completa e Prosa", op. cit.
- (60) MENDES, M. - "Poesia Completa e Prosa", op. cit.
- (61) GARAUDY, R. - "Dançar a Vida", op. cit.

Segunda Parte

- (1) - KLEE, P. - "Diários", São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1990.
- (2) ISSA, K. - "O Livro do Hai-Kai", São Paulo, Massao Hono Editora, 1980
- (3) MENDES, M. - "Poesia Completa e Prosa", op. cit.
- (4) KLEE, P. - citado por H. B. Chipp, op. cit.

- (5) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (6) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (7) KLEE, P. - citado por Rainer Wick in "Pedagogia da Bauhaus", São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1989.
- (8) KLEE, P. - citado por H. B. Chipp, op. cit.
- (9) KLEE, P. - citado por Rainer Wick, op. cit.
- (10) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (11) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (12) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (13) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (14) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (15) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (16) KLEE, P. - citado por Rainer Wick, op. cit.
- (17) KLEE, P. - citado por Rainer Wick, op. cit.
- (18) KLEE, P. - citado por Rainer Wick, op. cit.
- (19) KLEE, P. - citado por H. B. Chipp, op. cit.
- (20) KLEE, P. - citado por Rainer Wick, op. cit.
- (21) KLEE, P. - citado por Rainer Wick, op. cit.
- (22) KLEE, P. - citado por Rainer Wick, op. cit.
- (23) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (24) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (25) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (26) MENDES, M. - "Poesia Completa e Prosa", op. cit.
- (27) KLEE, P. - citado por Rainer Wick, op. cit.
- (28) KLEE, P. - citado por Rainer Wick, op. cit.
- (29) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (30) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (31) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (32) KLEE, P. - citado por Rainer Wick, op. cit.
- (33) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (34) KLEE, P. - citado por Rainer Wick, op. cit.
- (35) KLEE, P. - citado por Rainer Wick, op. cit.
- (36) KLEE, P. - citado por Rainer Wick, op. cit.
- (37) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (38) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (39) KLEE, P. - citado por H. B. Chipp, op. cit.
- (40) KLEE, P. - citado por H. B. Chipp, op. cit.
- (41) BENJAMIN, W. - "A Obra de Arte na Época da Reprodutibilidade Técnica.
- (42) PICASSO, P. - citado por H. B. Chipp, op. cit.

- (43) BRETON, A. - "Manifestos do Surrealismo", Lisboa, Moraes Ed., 1976
- (44) MARC, F. - citado por Herbert Read in "História da Pintura Moderna", Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1980.
- (45) DE CHIRICO - citado por Herbert Read, op. cit.
- (46) MATISSE, H. - citado por Herbert Read, op. cit.
- (47) PICASSO, P. - citado por H. B. Chipp, op. cit.
- (48) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (49) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (50) KLEE, P. - citado por Herbert Read, op. cit.
- (51) KLEE, P. - citado por Rainer Wick, op. cit.
- (52) KLEE, P. - citado por H. B. Chipp, op. cit.
- (53) KLEE, P. - citado por H. B. Chipp, op. cit.
- (54) GROPIUS, W. - citado por H. B. Chipp, op. cit.
- (55) GROPIUS, W. - citado por H. B. Chipp, op. cit.
- (56) KLEE, P. - citado por Rainer Wick, op. cit.
- (57) KLEE, P. - citado por Rainer Wick, op. cit.
- (58) KLEE, P. - citado por H. B. Chipp, op. cit.
- (59) KLEE, P. - citado por Rainer Wick, op. cit.
- (60) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (61) KLEE, P. - citado por Rainer Wick, op. cit.
- (62) BENJAMIN, W. - "Teses sobre a História", in "O Marxismo da Melancolia", op. cit.
- (63) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (64) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (65) KLEE, P. - "Diários", op. cit.
- (66) KLEE, P. - citado por Herbert Read, op. cit.
- (67) KLEE, P. - "Diários", op. cit.

Terceira Parte

- (1) FAUSTINO, H. - "Poesia Completa/Poesia Traduzida", São Paulo, Ed. Max Limonad, 1986.
- (2) MERLEAU-PONTY, M. - "Fenomenologia da Percepção". Rio de Janeiro, Livraria Freitas Bastos, 1971.
- (3) CALVINO, I. - "Seis Propostas para o Próximo Milênio", São Paulo, Cia. da Letras, 1990.
- (4) RICOEUR, P. - "Interpretação e Ideologia", Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1983.
- (5) PAZ, O. - "O Arco e a Lira", Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1982.

- (6) SARTRE, J. P. - "O Existencialismo é um Humanismo", Lisboa, Editorial Presença, 1978.
- (7) RICOEUR, P. - "Interpretação e Ideologia", op. cit.
- (8) SHELLEY, P. B. - "A Defesa da Poesia", Lisboa, Guimarães Editora, 1968.
- (9) HOLDERLIN - "Reflexões", Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994.
- (10) ANDRADE, O. - "Poesias Reunidas", Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1972.
- (11) ANDRADE, M. - "Poesias Completas", São Paulo, Livraria Martins Editora, 1972.
- (12) PAZ, O. - "O Arco e a Lira", op. cit.
- (13) PESSOA, F. - "Obra Poética", Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1985.
- (14) BANDEIRA, M. - "Estrela da Vida Inteira", Rio de Janeiro, Livraria Jose Olympio Editora, 1973.
- (15) DRUMMOND, C. - "Poesia e prosa", Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1988.
- (16) MENDES, M. - "Poesia Completa e Prosa", Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1994.
- (17) VERGILIO - "Eneida", São Paulo, Ed. Cultrix, 1992.
- (18) SANTOS, E. - "Alguma Poesia", Campus, Ed. Morandy, 1990.
- (19) ROSA, G. - "Correspondência com seu Tradutor Italiano Edoardo Bizzarri", São Paulo, T. A. Queiroz Editora, 1991.
- (20) SANTOS, E. - artigo publicado no "Jornal da Educação", Sec. Mun. de Educação de Campinas, agosto de 1990.
- (21) PESSOA, F. - "Obra Poética", op. cit.
- (22) MENDES, M. - "Poesia Completa e Prosa", op. cit.
- (23) BARBOSA, S. A. M. - "Escrever é Desvendar o Mundo", Campinas, Ed. Papyrus, 1987.
- (24) BARBOSA, S. A. M. - artigo publicado na revista Sabor/Saber, Unicamp, nº2,

Bibliografia

- * ABENSOUR, M. - "O Novo espírito utópico", Campinas, Editora da Unicamp, 1990
- * ABRAHAM, B. - "Janusz Korczak", coletânea de pensamentos, São Paulo, Associação Janusz Korczak, 1986
- * ALEXANDRIAN, S. - "O Surrealismo", Lisboa, Editorial Verbo, 1973
- * ALQUIE, F. - "Filosofia del Surrealismo", Barcelona, Barral Editores, 1972
- * ALVES, R. - "O Enigma da religião", Campinas, Papirus, 1984
- * ALVES, R. - "Filosofia da ciência", São Paulo, Editora Brasiliense, 1981
- * ALVES, R. - "Poesia, profecia, magia", Rio de Janeiro, CEDI, 1983
- * ALVES, R. - "Conversas com quem gosta de ensinar", São Paulo, Editora Cortez, 1984
- * ALVES, R. - "A Geração do futuro", Campinas, Papirus, 1987
- * ALVES, R. - "O que é religião", São Paulo, Ed. Brasiliense, 1981
- * ANDRADE, M. - "Poesias completas", São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1978
- * ANDRADE, O. - "Poesias reunidas", Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1975
- * ARISTÓTELES - "Arte retórica e arte poética", Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1974
- * BACHELARD, G. - "O Direito de Sonhar", São Paulo, Difel, 1986
- * BACHELARD, G. - "A Terra e os devaneios da vontade", São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1991
- * BACHELARD, G. - "A Poética do devaneio", São Paulo, Liv. Martins Fontes Ed., 1988
- * BACHELARD, G. - "A Água e os sonhos", São Paulo, Liv. Martins Fontes Ed., 1989
- * BACHELARD, G. - "A Poética do espaço", São Paulo, Liv. Martins Fontes Ed., 1988
- * BACHELARD, G. - "O Ar e os sonhos", São Paulo, Liv. Martins Fontes Ed., 1990
- * BACHELARD, G. - "A Chama de uma vela", Rio de Janeiro, Editora Bertrand do Brasil, 1989
- * BACHELARD, G. - "O Novo espírito científico", Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1968
- * BACHELARD, G. - "O Racionalismo aplicado", Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977

- * BAKHTIN, M. - "Marxismo e filosofia da linguagem", São Paulo, Editora Hucitec, 1986
- * BANDEIRA, M. - "Estrela da vida inteira", Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1973
- * BARTHES, R. - "Aula", São Paulo, Cultrix, 1980
- * BAUMGART, F. - "Breve história da arte", São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1994
- * BENJAMIN, W. - "Obras escolhidas", I, II e III, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985
- * BERGMAN, M. - "Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade", São Paulo, Cia. das Letras, 1986
- * BOSI, A. - "Reflexões sobre a arte", São Paulo, Editora Ática, 1985
- * BOSI, A. - "O Ser e o tempo da poesia", São Paulo, Editora Cultrix, 1977
- * BRADBURY, M. - "O Mundo moderno", São Paulo, Companhia das Letras, 1988
- * BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. - "Modernismo", São Paulo, Cia. das Letras, 1989
- * BRETON, A. - "Manifestos do surrealismo", Lisboa, Moraes Editora, 1976
- * BRUNO, G. - "Mundo, magia e memória", Barcelona, Taurus Ediciones, 1982
- * CALVINO, I. - "Seis propostas para o próximo milênio", São Paulo, Cia. das Letras, 1990
- * CAMPBELL, J. - "O Herói de mil faces", São Paulo, Cultrix, 1987
- * CAMPBELL, J. - "As Transformações do mito através do tempo", São Paulo, Cultrix, 1991
- * CAMPBELL, J. - "O Poder do mito", São Paulo, Ed. Palas Athena, 1990
- * CAMPBELL, J. - "As Máscaras de Deus", São Paulo, Ed. Palas Athena, 1992
- * CAPRA, F. - "O Tao da física", São Paulo, Cultrix, 1984
- * CAPRA, F. - "O Ponto de mutação", São Paulo, Cultrix, 1985
- * CARDINAL, R. - "O Expressionismo", Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988
- * CARPELAX, O. M. - "As Revoltas modernistas na literatura", Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1968
- * CASSIRER, E. - "O Mito do estado", Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1976
- * CASSIRER, E. - "Linguagem e mito", São Paulo, Editora Perspectiva, 1972
- * CASSIRER, E. - "Antropologia filosófica", São Paulo, Mestre Jov, 1972
- * CHARLIN, P. T. - "O Fenômeno humano", Porto, Livraria Tavares Martins, 1970
- * CHEVALIER, D. - "Paul Klee", Paris, Librairie Flammarion, Paris, 1979

- * CHIPP, H. B. - "Teorias da arte moderna", Martins Fontes, 1988
- * CHOMSKY, N. - "Reflexões sobre a linguagem", São Paulo, Cultrix, 1980
- * CHOMSKY, N. - "Linguagem e pensamento", Petrópolis, Editora Vozes, 1971
- * COELHO, J. P. - "Camões e Pessoa: poetas da utopia", Porto, Publicações Europa-América
- * COELHO, T. - "Arte e utopia", São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987
- * DENVIR, B. - "O Fovismo e o expressionismo", Barcelona, Editorial Labor, 1977
- * DRUMMOND, C. - "Poesia e Prosa", Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1988
- * DUCHTING, H. - "Wassily Kandinsky", Berlin, Benedikt Taschen, 1992
- * DUROZOI, G. ; LECHERBONNIER, B. - "O Surrealismo", Coimbra, Livraria Almedina, 1972
- * DUVIGNAUD, J. - "Klee en Tunisie", Paris, La Bibliothèque des Arts, 1980
- * ELIADE, M. - "O Sagrado e o profano: a essência das religiões", Lisboa, Edição Livros do Brasil
- * ELIADE, M. - "Mito e realidade", São Paulo, Editora Perspectiva, 1972
- * ELIOT, T. S. - "Poesia", Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981
- * ELIOT, T. S. - "A Essência da poesia", Rio de Janeiro, Ed. Artenova, 1972
- * EINSTEIN, A. - "Como vejo o mundo", Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980
- * EISENSTEIN, S. - "Memórias imorais, uma autobiografia", São Paulo, Cia. das Letras, 1987
- * FAURE, E. - "A Arte moderna", São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1991
- * FISCHER, E. - "A Necessidade da arte", Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977
- * FONTES, J. B. - "Eros. Tecelão de Mitos: a poesia de Safo de Lesbos", São Paulo, Estação Liberdade, 1991
- * FRANCASTEL, P. - "Pintura e Sociedade", São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1990
- * FREINET, C. - "O Método natural, I, II e III", Lisboa. Editorial Estampa, 1977
- * FREIRE, P. - "Pedagogia do Oprimido", Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975
- * FREIRE, P. - "Educação como prática de liberdade", Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974
- * GABEIRA, F. - "Greenpeace, verde guerrilha da paz", São paulo, Clube do Livro, 1988
- * GARAUDY, R. - "Dançar a vida", Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980

- * GARAUDY, R. - "Um Realismo sem fronteiras", Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1966
- * GILLOT, F. ; LAKE, C. - "Minha vida com Picasso", Rio de Janeiro, Editora Samambáia
- * GOMBRICH, E. H. - "A História da arte", Rio de Janeiro, Zahar, 1981*
- * GROHJAMNN, W. - "Paul Klee", Paris, Nouvelles Editions francaises, 1977
- * GULLAR, F. - "Argumentação contra a morte da arte", Rio de Janeiro, Ed. Revan, 1993
- * GUSDORF, G. - "A Fala", Porto, Edições Despertar. 1970
- * HABERMAS, J. - "O Discurso filosófico da modernidade", Lisboa, Publicações Dom Quixote. 1990
- * HAGEDORN, H. - "O Profeta das selvas - vida e obra de Albert Schweitzer", São Paulo, Fundação Alvorada, 1975
- * HAUSER, A. - "História social da literatura e da arte, I e II", São Paulo, Ed. Mestre Jou, 1972
- * HEGEL - "Estética", Lisboa. Guimarães Editores, 1964
- * HJELMSLEV, L. - "Prolegômenos a uma teoria da linguagem", São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975
- * HOLDERLIN, F. - "Reflexões", Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994
- * HUIZINGA, J. - "Homo ludens: o jogo como elemento da cultura", São paulo, Ed. Perspectiva, 1971
- * JAKOBSON, R. - "Linguística. Poética. Cinema", São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970
- * JAKOBSON, R. - "Linguística e comunicação", São Paulo, Cultrix, 1971
- * KANDINSKY, U. - "Do Espiritual na arte", São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1991
- * KANDINSKY, U. - "Ponto e linha sobre o plano", São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1992
- * KANDINSKY, U. - "Mirada retrospectiva", Buenos Aires, EMEZE Editores, 1979
- * KARL, F. - "O Moderno e o modernismo", Rio de Janeiro, Imago Editora, 1985
- * KLEE, F. - "Paul Klee par lui-même et par son fils Felix Klee", Paris, Les Libraire Associés, 1963
- * KLEE, P. - "Théorie de l'art moderne", Genève, Gonthier, 1968
- * KLEE, P. - "Diários", São Paulo, Martins Fontes, 1990
- * KONDER, L. - "Walter Benjamin - O marxismo da melancolia, Rio de Janeiro, Ed. Campus, 1989
- * KONDER, L. - "Os Marxistas e a arte", Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967

- * KORCZAK, J. - "Como amar uma criança", Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983
- * KORCZAK, J. - "O Direito da criança ao respeito". São paulo, Elos, 1984
- * KORCZAK, J. - "Quando eu voltar a ser criança", São paulo, Círculo do Livro, 1989
- * KOSIK, K. - "Dialética do Concreto", Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976
- * LEIBNIZ, G. W. - "Obras escolhidas", Lisboa, Livros Horizonte
- * LYOTARD, J. F. - "O Pós-moderno", Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1986
- * MANNHEIM, K. - "Ideologia e utopia" Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1972
- * MATHEU, F. - "O Impressionismo", Lisboa, Editorail Verbo, 1972
- * MATISSE, H. - "Reflexiones sobre el arte", Buenos Aires, Emecé Editores S. A., 1977
- * MENDES, M. - "Poesia completa e prosa", Rio de Janeiro, Editora Nova Aguiar, 1994
- * MERLEAU-PONTY, M. - "Textos escolhidos"/ Os Pensadores, São paulo, Abril Cultural, 1980
- * MERLEAU-PONTY, M. - "O Visível e o invisível". São Paulo, Ed. Perspectiva, 1971
- * MERLEAU-PONTY, M. - "Las Aventuras de la dialética", Buenos Aires, Editorial La Pleyada, 1974
- * MERLEAU-PONTY, M. - "Fenomenologia da percepção", Rio de Janeiro, Livraria Freitas Bastos, 1971
- * MERLEAU-PONTY - "A Prosa do mundo", Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1974
- * MERLEAU-PONTY - "A Estrutura do Comportamento", Belo Horizonte, Interlivros, 1975
- * MOIX, C. -, "O Pensamento de Emmanuel Mounier", Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1968
- * MOUNIER, E. - "Obras", Barcelona, Editorial Laia, 1974
- * MOUNIER, E. - "O Personalismo", Lisboa, Moraes Editores, 1976
- * MULLER, J. M. - "O Fauvismo", São Paulo, Editora Verbo, EDESP, 1976
- * NASH, J. M. - "O Cubismo, o futurismo e o construtivismo", Barcelona, Editorial Labor, 1980
- * NUNES, B. - "Introdução à filosofia da arte", São Paulo, DESA e EDUSP, 1966
- * NUNES, B. - "O Dorso do tigre", São Paulo, Ed. Perspectiva, 1969
- * OSBORNE, H. - "Estética e teoria da arte", São Paulo, Cultrix, 1980
- * PAZ, O. - "Signos em rotação", São paulo, Ed. Perspectiva, 1976
- * PAZ, O. - "O Arco e a lira", Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982

- * PEDR _____ OSA, M. - "Mundo, homem, arte em crise", São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975
- * PERR _____ UCHOT, H. - "Cézanne", Porto, Editorial Aster
- * PESS _____ A, F. - "Obra Poética", Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1985
- * POUT _____ ID, E. - "A Arte da poesia", São Paulo, Cultrix, 1988
- * POUT _____ ID, E. - "ABC da literatura", São paulo, Cultrix, 1979
- * REAI _____ D, H. - "As Origens da forma na arte", Rio de Janeiro, Zahar Editora, 1981
- * REAI _____ D, H. - "História da pintura moderna", Rio de Janeiro, Zahar Editora, 1980
- * REAI _____ D, H. - "A Redenção do robô", São Paulo, Summus Editorial, 1986
- * REAI _____ D, H. - "Paul Klee (1879 - 1940)", Londres, Faber and & Faber, 1948
- * RICO _____ EUR, P. - "O Conflito das interpretações", Rio de Janeiro, Imago Editora _____ 1978
- * RICO _____ EUR, P. - "Da Interpretação: ensaio sobre Freud", Rio de Janeiro, Imago Editora, 1977
- * RICO _____ EUR, P. - "Interpretação e ideologias", Rio de Janeiro, Livraria Francis _____ o Alves Editora, 1983
- * RUSS _____ EL, B. - "Autobiografia", I, II e III, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira _____ ra, 1967
- * SAR _____ RE, J. P. - "O Existencialismo é um humanismo", Lisboa, Editorial Presença _____ a, 1970
- * SHEI _____ LEY, P. B. - "Defesa da Poesia", Lisboa, Guimarães Editora
- * SCHI _____ LLER, F. - "Textos escolhidos", Lisboa, Editorial Verbo, 1972
- * SCHI _____ LLER, F. - "Teoria da tragédia", São Paulo, Editora Herder, 1964
- * SCHI _____ NAIDERMAN, B. - "A Poética de Maiakóvski". São Paulo, Ed. Perspectiva, 1971
- * SUBIRATS, E. - "A Flor e o cristal", São paulo, Nobel, 1988
- * SUBIRATS, E. - "A Cultura como espetáculo", São Paulo, Nobel, 1989
- * SUBIRATS, E. - "Da Vanguarda ao pós-moderno". São Paulo, Nobel, 1987*
- TELES _____ G. M. - "Vanguarda europeia e modernismo brasileiro", Petrópolis, Ed. Vo _____ zes, 1976
- * TOR _____ RE, G. - "História de las literaturas de vanguardia", 1, 2 e 3, Madrid, Edicio _____ es Guadarrama, 1974
- * UPJC _____ HN, E. M. - "Arte primitiva, arte moderna", São Paulo, Difel, 1975
- * VAL _____ ENTIN, A. - "Picasso", Lisboa, Edição Livros do Brasil
- * VAN _____ GOGH, V. - "Cartas a Theo", São Paulo, LPM Editores, 1986
- * VAS _____ QUEZ, A. F. - "Filosofia da praxis", Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977
- * VAS _____ QUEZ, A. F. - "Ética", Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983
- * VAS _____ QUEZ, A. F. - "Estética e marxismo", México, Ediciones Era, 1970

- * VERGÍLIO - "Eneida", São paulo, Cultrix, 1984
- * VIGOTSKY, L. S. - "Pensamento e linguagem", São Paulo, Martins Fontes, 1993
- * VIGOTSKY, L. S. - "Formação social da mente", São Paulo, Martins Fontes, 1994
- * WICK, R. - "Pedagogia da Bauhaus", São Paulo, Martins Fontes, 1989
- * WILSON, E. - "O Castelo de Axel", São Paulo, Cultrix, 1977
- * WILSON, E. - "Rumo à estação Finlândia", São Paulo, Cia. das Letras, 1986
- * ZOHAR, D. - "O Ser quântico", São paulo, Editora Best Seller, 1991