

# O NOVO LIVRO DO MUNDO

## A IMAGEM PÓS-MODERNA E A ARTE

Rodrigo Naves

À memória de Marcos Mega

Contemporaneamente, a discussão acerca do estatuto da imagem ganhou um papel de relevo no processo cultural. Pensada criticamente por alguns e positivamente por muitos outros, ela passou a ser um dos pontos centrais no debate em torno da questão pós-moderna, e perpassa toda uma gama de eventos, da refilmagem de antigos clássicos do cinema às polêmicas sobre a noção de simulacro. No entanto, que imagem é essa? Afinal, o termo adquiriu significados tão diversos através dos tempos que não seria impossível traçar toda uma história dos seus vários momentos.

Falando de uma das marcas distintivas dos Tempos Modernos, do pensamento que se desenvolve sobretudo a partir de Descartes, Heidegger afirma que "onde o mundo torna-se imagem, a totalidade do ente é compreendida e fixada como aquilo sobre o que o homem pode se orientar, como aquilo que ele quer, por conseguinte, trazer e ter diante de si, e com isso, em um sentido decisivo, representá-la (*vor sich stellen*)"<sup>1</sup>. E a esse movimento corresponde simultaneamente à transformação do homem em "um *subjectum* em meio ao ente"<sup>2</sup>. No entender de Heidegger, a imagem do mundo é produto de um sujeito forte que baliza o terreno da objetividade e se coloca como suporte de todas as operações possíveis. É pela remissão ao sujeito que se obtém a medida de tudo. Mais ainda: é o estabelecimento *desta* noção de imagem que possibilita a própria relação produtiva entre sujeito e objeto.

Lancei mão de Heidegger meio aleatoriamente, e não pretendo cotejar a relação entre imagem do mundo e Tempos Modernos com uma suposta pós-modernidade, nem tampouco comparar a extensão que Heidegger atribui à noção de imagem ao uso que dela se faz atualmente. Vários outros autores e interpretações poderiam ser tomados como exemplo, na tentativa de melhor caracterizar — por contraste — a noção de imagem que nos interessa mais de perto. Mas, partindo dos elementos que depreendemos do pensamento heideggeriano, conseguimos

Este texto serviu de base a uma apresentação no Seminário Brasil Século XXI, promovido pela Unicamp,

(1) Martin Heidegger. "Die Zeit des Weltbildes", em *Holzweg*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1980, p. 87.

(2) Idem, p. 90.

ver que pouco ou nada disso é encontrável na atual discussão sobre imagem. A imagem tal como quase sempre é entendida nos nossos dias aparece sobretudo na forma de uma auto-referencialidade que anula por completo a relação polar que está na base do raciocínio de Heidegger. Não sem razão Peter Bürger irá escrever que "uma tese central do pensamento pós-moderno afirma que, em nossa sociedade, os signos não remetem a algo assinalado e sim apenas a outros signos; que nós não mais podemos encontrar em nossos discursos algo como um significado, e nos movemos numa infinita cadeia de significantes"<sup>3</sup>. Nesse movimento tautológico, sujeito e objeto tornam-se velhas quimeras, substituídos por uma espécie de máquina semiológica de justaposição de signos a funcionar horizontalmente.

É curioso como, para esse pensamento, a questão do referente deve ser tachada de ingênua, e qualquer menção a um arcaico mundo precisa ser calada, por carecer de mediações. Afasta-se a dificuldade do problema pela imputação de im procedência, e a complexidade da questão da origem dos significados é substituída por outra complexidade, que se satisfaz com a expansão do intrincado da trama para, ao fim, afirmar que se pode dar por perdida a própria possibilidade de gênese. Por vezes também se confundem a autonomia e a reflexividade da arte moderna com esse ricocheteio perpétuo. Nesse quadro, não causa espanto ver que a informação — do modo como é isolada, por exemplo, pela teoria da informação — deixa de ser notícia sobre algo, para se resumir à pergunta por sua própria estrutura. Penso ser possível deduzir desse raciocínio que, para ele, a imagem se transforma em pura virtualidade, submetida a uma combinatória que lhe proporciona sentido e significado. Mas também esse significado derivado carregará permanentemente uma fugacidade de base, produzida pela possibilidade de alocação e manuseio que rege seu enquadramento numa determinada situação.

Mas para que esse jogo de espelhos se efetive será preciso pressupor uma enorme proliferação de imagens, a partir das quais o mecanismo dessa máquina poderá entrar em funcionamento, agenciando-as a seu bel-prazer. É o que fará boa parte dos atores desse debate, ao erigir uma civilização da imagem como palco da existência contemporânea. Constatando a generalização da indústria cultural, torna-se então fácil descrever uma situação em que impera a reprodução da aparência das coisas por meios eletrônicos — mas não só por eles — e a sua conseqüente sobreposição a qualquer resquício daquilo que foi reproduzido. Contudo não é apenas essa promiscuidade da imagem que está em jogo. O modo dominante de produção de imagens não só as espalha por todas as partes como também acaba por se imprimir às próprias reproduções. A ubiquidade da imagem não se restringe à propagação ilimitada: envolve fundamentalmente a capacidade de justaposição de todos os espaços do mundo, a presença simultânea e sem distância de acontecimentos absolutamente díspares. O slogan de um dos nossos noticiários — "o mundo em sua casa" — resume bem essa situação. Na imagem, por meio dela, esfumam-se as distâncias e o tempo, e obtém-se a transformação da realidade na própria essência da imagem contemporânea: *uma virtualidade sem qualquer espessura*. Com o que a questão da origem torna-se ainda mais remota. Aqui convém evitar um mal-entendido. Numa obra como a de Matisse, as imagens se realizam na mais estrita superficialidade, sem recorrer ao ilusionismo propiciado pela perspectiva. Contudo, a *evidência* alcançada por suas cores faz com que a percepção apareça como atividade, pois é pela cor — e quase que somente por ela — que o próprio espaço das telas é construído. Nesse movimento, a imagem ganha uma densidade que a diferencia totalmente daquela que estamos discutindo, já que as

(3) Peter Bürger, prefácio ao livro *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, organizado por Christa e Peter Bürger, Frankfurt, Suhrkamp, 1987, p. 7.

cores perdem seu caráter exclusivamente retiniano para ganharem o estatuto de matéria.

Nesse jogo de imagens, tudo se passa como se presenciássemos extemporaneamente o retorno da metáfora do livro do mundo. Através dessas imagens o mundo se entregaria como alguma coisa de articulado, cujo sentido apenas solicitaria uma leitura adequada para sua plena apreensão. Despojado de sua rudeza e opacidade, ele apareceria como um significado possível, já que de alguma forma surge sob o comando de uma sintaxe. Há no entanto diferenças cruciais com o antigo livro do mundo que convém assinalar. A despeito dos diversos sentidos que essa metáfora ganhou, existem algumas características que se mantiveram por bom tempo, principalmente na Idade Média e começo do Renascimento.



Hugo de São Vítor escreve no século XII que "todo o mundo visível é um livro escrito pelo dedo de Deus, ou seja, criado pelo poder divino; e as criaturas humanas são aí como que figuras, criadas não pela vontade humana mas instituídas pela autoridade divina para proclamar a sabedoria das invisíveis coisas de Deus. Mas assim como um iletrado que observa um livro aberto olha as figuras mas não reconhece as letras, do mesmo modo um tolo homem natural que não percebe as coisas de Deus vê exteriormente nestas criaturas visíveis as aparências, mas não compreende interiormente sua razão. Mas aquele que é piedoso e pode julgar todas as coisas, enquanto observa exteriormente a beleza do criado concebe interiormente quão maravilhosa é a sabedoria do criador"<sup>4</sup>.

Nessa passagem exemplar, o mundo também precisa se converter numa imagem. É necessário que as coisas visíveis abandonem sua crueza e se convertam em indicadores de algo superior. De certo modo, nessa metáfora o mundo também se muda em transparência e virtualidade, na medida em que se assemelha a uma membrana simbólica reveladora de uma atividade maior. Para que se dê a "correspondência entre significação e aparência"<sup>5</sup>, exigem-se contudo dois níveis distintos que se comunicarão apenas sob certas condições. O movimento de *transcendência* que leva do visível ao invisível solicita um mediador que, graças a um certo conhecimento e *experiência* — a experiência de Deus em si mesmo através da religião —, pode alcançar a razão interior das exterioridades. Afinal, sempre é possível ser apenas um "tolo homem natural". E esse movimento impregnará a imagem resultante de uma densidade simétrica à passagem que leva do visível ao invisível. Ler o livro do mundo significa compartilhar em alguma medida a grandeza do Criador, dado que os homens estão no mundo para "proclamar a sabedoria das invisíveis coisas de Deus", embora também eles sejam "figuras" deste mundo. Um halo místico envolve essa conaturalidade parcial e se instala na própria imagem criada. Nessa travessia, transcendência e experiência religiosa emprestarão uma dimensão particular à imagem, que assim vê sua transparência adensar-se consideravelmente. A imagem não se desprende do mundo, pois tem como suporte um ser que participa ao mesmo tempo do visível e do invisível.

Ora, é fácil verificar que essas características não aparecem no "novo livro do mundo", tal como sugere a discussão em torno do pós-moderno. Tomemos algumas colunas gregas que sustentam um arco neoclássico, sobre o qual se ergue

(4) Citado em *The World and the Book*, de Gabriel Josipovici, London, The MacMillan Press, 1979, p. 29.

(5) Idem, p. 30.

uma enorme fachada de vidro. Que elas não são gregas e muito menos colunas, salta aos olhos. Nada há que lembre o sentido de elevação das colunas gregas, nada do movimento ascensional que conduz a massa da construção à leveza do espírito. Seria igualmente vão procurar nelas o elemento mediador que harmoniza escala humana e monumentalidade — o volume sereno a guardar as proporções do corpo humano e onde a escultura se insinua a todo momento, não permitindo que se cristalize num inanimado cilindro de pedra. Mas então o que significam essas coisas?

É bem provável que essas colunas tenham sido pintadas de vermelho. As colunas gregas também o eram. Mas não com tintas esmaltadas que transformam superfícies em brilho, fazendo com que o volume não seja mais que uma luz refletida, ineficaz portanto a qualquer comunicação com o ambiente. Assim recobertas elas correm sobre um fundo que as recorta, sem que tal movimento encontre qualquer entrave, senão por sua própria extensão física. E por se destacarem assim dos meios que as cercam, deveriam tornar-se simples ornamentos, meras listras a embelezar uma fachada. Mas ornamentos buscam, a seu modo, integrar as coisas. Por meio deles a natureza se entrelaça aos artefatos humanos, a austeridade da forma construída é suavizada pelos caprichos de arabescos e volutas, num convívio ameno e pitoresco. Nada disso ocorre aqui. Do modo como aparecem, essas colunas são *ostensivamente* supérfluas. Elas estão ali por um ato de arbítrio, porque uma vontade precisou exhibir-se redundantemente como algo volúvel e sem regras.

E porque carecem de toda noção de medida são paradoxalmente uma ostentação intimista. Ao final, sobressai apenas o gesto que permite justapor tudo. Aquilo que foi manejado, apostado a uma outra coisa qualquer, retém somente os sinais de sua submissão, sem que sua evidência no interior do conjunto produza uma dimensão correspondente. A possibilidade de agenciamento dos elementos reina sobre tudo. Mas só porque esse é um agenciamento demasiado particular. Quando Picasso juntou diversos materiais para fazer suas primeiras esculturas, havia um esforço para liberar o volume da tridimensionalidade maciça tradicional e para criar *formas novas* que recusassem por completo um espaço dado a priori. Essas colunas e o gesto que as colocou ali, no entanto, desprezam qualquer interrogação formal, pois precisam reduzir todos os elementos a uma espécie de co-presença que necessariamente prescinde da mediação formal.

Esse agenciamento contudo quer mais. Também o tempo precisará se render à voragem de justaposição que preside o movimento da imagem. O passado grego é convocado então para presenciar sua convivência com uma vidraça *high tech*, sem que lhe iniba o testemunho de um arco neoclássico. Não estaríamos enganados ao ver aí um exemplo acabado daquilo que se convencionou chamar simulacro. Nossas colunas vermelhas sem dúvida remetem a um modelo exterior, grego, que no entanto é anulado em sua especificidade, e permanece apenas como uma presença fantasmagórica que baliza o surgimento de um duplo que não é mais do que signo de si mesmo, mas que necessita dessa sombra para que sua operação se complete. Aquilo que na metáfora do livro do mundo era transcendência muda-se agora num jogo especular no qual os rebatimentos não anunciam um novo sentido, repisando incansavelmente a mesma trilha.

Essa capacidade de manuseio não se restringe, é claro, à arquitetura. Basta abrir uma publicação atual para constatar inúmeros procedimentos gráficos que remetem a questões semelhantes. Principalmente a partir do advento da impressão *off-set* a imagem gráfica tem seu estatuto grandemente transformado. Em pri-

meiro lugar, a própria impressão se modifica, e o que antes era de fato uma pressão realizada sobre um suporte, deixando aí suas marcas, passou a ser a deposição de um desenho sobre o papel. As imagens como que pousam sobre o material a ser impresso, ganhando uma autonomia que as realça enquanto reprodução. Com essa técnica — mas também com essas aparências —, generalizaram-se várias práticas que conduziram a imagem por um caminho parecido com o que estamos discutindo.

É comum observarmos nas publicações de hoje — mesmo nas menos sofisticadas, como os jornais — deslocamentos de fotos que evidenciam sua irregularidade por meio de manchas negras assinalando a posição normal que deveriam assumir; colunas recortadas que desenhavam o perfil de uma foto; textos que invadem ilustrações e vice-versa — tudo numa demonstração clara dos recursos de manipulação da imagem que as novas técnicas de reprodução propiciaram. No entanto essa questão aparece ainda mais significativamente na concepção de composição, na orientação que rege o desenho e a disposição dos caracteres.

Falando da tipografia desenvolvida pela Bauhaus, Giúlio Carlo Argan diz que ela "se situa como o contrário da tipografia descritiva ou simbólica e somente aparentemente revolucionária dos futuristas, dadaístas ou surrealistas. É absurdo pedir à página tipográfica que ornamente ou comente os conceitos que estão escritos nela, e a rigor não se lhe pode exigir mais que uma clara comunicação visual. (...) A página é o espaço, a dimensão, a condição ou a forma da realidade em que se cumpre esse ato essencial do homem civilizado que é a leitura; a clareza e a ordem desse espaço, a propriedade dessa forma, são as condições da plenitude e da validade do ato. Em síntese, durante séculos os caracteres foram imaginados em função da 'escrita', mais ou menos como um complemento epigráfico da obra literária; agora, ao contrário, são concebidos em função da 'leitura', como um instrumento do leitor"<sup>6</sup>.

Várias possibilidades criadas pela fotocomposição fazem pensar que voltamos ao primado da escrita e da ornamentação. Recursos como a condensação e a expansão de caracteres — tão em voga atualmente — recolocam o desenho das letras sob o signo da plasticidade. E com a maleabilidade dos tipos, algo do velho copista reaparece. Contudo é preciso fazer uma ligeira observação ao texto de Argan: enquanto realmente vigoravam os manuscritos, a escrita tinha uma dimensão que extrapolava em muito o simples ornamentalismo. Como lembra Ernst R. Curtius, antes da invenção da imprensa "em cada livro copiado encerravam-se diligência e habilidade manual, atenção do espírito longamente sustentada, trabalho amoroso e desvelado"<sup>7</sup>. Em boa medida o trabalho do copista se identificava com algumas particularidades da própria atividade intelectual, e parte dessa seriedade se transferiu para os caracteres, quando do surgimento da imprensa. Basta evocar os caracteres góticos da Bíblia de Gutenberg.

Hoje, porém, esse retorno da escrita toma feições totalmente diferentes. Mais do que reintroduzir certa personalidade na tipografia, sobressai a vontade de desestabilizar, por meio dessas deformações, o poder conceitual da palavra, introduzindo na sua aparência uma flutuação que procura atingir o conteúdo. Se nos construtivistas russos e também nos nossos concretistas havia o desejo de produzir uma identidade reveladora entre a letra e seu sentido, vemos agora uma operação voluntarista contente com a criação de anamorfofes gráficas, onde o exibicionismo da deformação tem mais a ver com um tecnicismo do que com a tentativa de potencializar a linguagem.

(6) Giulio Carlo Argan. *Walter Gropius y la Bauhaus*, México, Ediciones G. Gili, s/d, p. 55.

(7) Ernst Robert Curtius. *Literatura Européia e Idade Média Latina*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957, p. 342.

Como no exemplo das colunas gregas, é patente aqui a intenção de manipular realidades, justapondo-as livremente. Todavia existe um outro aspecto a ser ressaltado. Em todos esses procedimentos sobressai a dimensão de virtualidade manuseável das imagens (mesmo que sejam letras). Afinal, como diz o próprio nome (fotocomposição), trata-se de luz. Ou seja, na base dessas operações está uma transparência plástica aberta a diversos manuseios. A tipografia moderna era sobretudo apelo à clareza e à ordem. A programação visual pós-moderna a princípio também poderia sê-lo. Para usar o jargão das artes gráficas, ela freqüentemente "joga com o branco". Nas suas diagramações os espaços impressos e não-impressos não raro se distribuem com elegância e equilíbrio. Vista mais de perto, essa disposição das superfícies mostra-se mais complicada.

Um procedimento típico da "escola" consiste em forçar o *e s p a ç a m e n t o* entre as letras — principalmente em títulos e subtítulos, créditos e assinaturas —, de modo a obter o efeito de equilíbrio mencionado há pouco. O resultado é uma espécie de *vazio extenso* entre as letras — há entre elas uma atração propiciada pela integridade da palavra, sem que essa região de significado ambíguo deixe de ser um branco —, que aparece como a própria verdade desse tipo de concepção gráfica: um meio resistente mas sujeito a toda sorte de conformações. E o que parecia clareza e rigor mostra-se, ao fim, simples profissão de fé na possibilidade indiscriminada de amálgama.

Fica claro com esses exemplos que o novo livro do mundo guarda pouquíssima semelhança com o antepassado medieval e renascentista. Por um lado, reina aí uma *intranscendência* radical. Os espelhamentos que presidem a criação de simulacros impedem qualquer movimento que resulte em significação. As imagens se recobrem — como no caso das colunas gregas —, jogando sombra umas sobre as outras e criando as condições para que, nessa sobreposição, o cotejo entre ambas desloque incessantemente o significado, que dessa maneira torna-se pura reiteração, embora adquira a aura desvalida do fugaz e do evanescente. Há algo de enganosamente mágico também aí.

Por outro lado, exacerba-se o caráter de virtualidade da imagem, na medida em que a conformidade é seu horizonte, submetendo-se a toda espécie de operação. Nesse ponto o livro reaparece, mas num sentido estranho à metáfora original. De fato, o manuseio proporcionado pela excessiva labilidade da imagem sugere um *folhear* revelador do estatuto contemporâneo da imagem. Um procedimento usado à saciedade na televisão ilustra bem esse processo. Por meio de um aparelho chamado quantel, congelam-se as imagens, que depois são literalmente folheadas, a gosto do operador. Como num calendário, as imagens se sucedem umas *sob* as outras. E aí desponta como que a quintessência da imagem pós-moderna: algo que se desprega totalmente do mundo, imune a ele.

Nesse jogo, a *experiência* torna-se uma forma remota de apreensão do mundo. Com a instalação desse verdadeiro *naturalismo do significante* não há lugar para qualquer tipo de prática que estabeleça vínculos entre experiência e imagem — e o mundo das aparências, simulacro de si mesmo, rodopia sobre seu eixo, autonomamente.

Toda a discussão e prática contemporâneas sobre a imagem sem dúvida anunciam muito do que ocorre, digamos, a nível simbólico em nossa sociedade. De fato, a produção cultural, a elaboração teórica e o próprio modo de aparecimento da sociedade envolvem muito daquilo que esse debate aponta. Mas apenas aponta,

sem que possua qualquer dimensão explicativa. Por essa razão, não me parece ingênuo perguntar se essa questão não remete, *em última análise*, à velha discussão do fetiche da mercadoria, incorporado acriticamente, e num grau inédito, à produção cultural. Realmente são tantos os pontos de contato entre ambas as questões que é praticamente impossível deixar ao largo essa interrogação. Do mesmo modo que os significantes remetem uns aos outros indefinidamente, também as mercadorias aparecem "identificando-se entre si"<sup>8</sup>. "A equação da mercadoria abole qualquer referência a outrem. Os 20 metros de linho se reportam a 1 casaco ou a outros objetos quantitativamente determinados e nada mais. Linho e casaco configuram a mesma identidade posta, algo igual que se constitui pela comparabilidade dos vários valores de troca, que uma determinada quantidade de linho pode encontrar"<sup>9</sup>. É nesse processo de espelhamento que se realiza o fetichismo da mercadoria, quando a "relação social determinada existente entre os próprios homens toma, a seus olhos, a forma fantasmagórica de uma relação entre objetos"<sup>10</sup>.

Ora, para que esse movimento se cumpra qualquer pergunta pela sua origem num trabalho concreto será dissolvida pelo circuito do mercado. Reduz-se portanto radicalmente a possibilidade de experiência na sociedade contemporânea — sobretudo a partir do momento em que as formas capitalistas penetram todos os poros da sociabilidade. Tomando esse problema mais do lado visual — que é o que nos interessa aqui —, é de notar que, nesse processo universal de troca, sobressai a "igualação das coisas no mercado"<sup>11</sup>. E, embora esses rebatimentos se dêem primariamente a nível econômico, visualmente o fetiche aparecerá pela perda do próprio recorte dos objetos, pois me parece claro que, à instalação do trabalho abstrato, corresponderá uma ruptura radical com a individualidade dos objetos. Assim, a própria noção de percepção torna-se altamente problemática, já que os objetos mal se desenhavam como possíveis objetos da percepção. Mais ainda, e o que é essencial: com a dissolução do trabalho concreto, também a construção de formas deixa de ser apreensível como experiência. Em síntese, a percepção deixa de radicar na experiência: uma *homogeneidade* genérica de fundo se apodera de grande parte das representações. A atividade perceptiva se reduz, no máximo, a um *reconhecimento* de imagens, coisa que a pop soube antecipar com extrema pertinência.

Esse desgarramento da imagem em relação a uma experiência que se enraíza numa atividade — ainda que perceptiva — será a base de sua virtualidade manipulável. Descolada de toda e qualquer resistência à formalização — ou seja, do trabalho —, ela pode assumir ares de algo intercambiável e plenamente disponível. Sobre essa base — e apenas sobre ela —, várias outras peculiaridades do capitalismo contemporâneo obterão efetividade, permitindo afirmar que, "a rigor, (...) as máquinas não produzem objetos; produzem, ao infinito, imagens. Na nova escala de valores o objeto torna-se imagem e o sujeito, passando ao último lugar, torna-se coisa"<sup>12</sup>. Coroando o processo, o *design* buscará restituir a individualidade das mercadorias por meio da criação de traços diferenciadores, que no entanto precisavam se coadunar com a dinâmica geral da mercadoria, aparecendo então com o aristocratismo de uma impessoalidade construída, com a elegância de um anonimato ostensivo. Triste sorte a do *design*: de tentativa grandiosa de alcançar uma reflexividade que permeasse o cotidiano decaiu para o planejamento intencional do irrefletido<sup>13</sup>.

No domínio dessa imagem mirrada e filistina, como fica a arte, em especial as artes plásticas? Essa percepção chapada, rasa, não seria um indicador seguro da

(8) José Arthur Giannotti. *Trabalho e Reflexão*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 235.

(9) Idem, p. 235.

(10) Karl Marx. *Das Kapital*, MEW, Berlim, Dietz Verlag, 1975, vol. 23, p. 86.

(11) Isaak Illich Rubin. *A Teoria Marxista do Valor*, São Paulo, Brasiliense, p. 25.

(12) Giulio Carlo Argan. *Progetto e Destino*, Milano, Mondadori, 1968, p. 32.

(13) Por certo, essa discussão em torno das relações entre cultura e fetichismo da mercadoria deveria se reportar às formulações de Adorno, sobretudo na *Teoria Estética*. Como o caráter deste texto não nos permite esse cotejo, fica aqui apenas a indicação de um trabalho possível. De outra parte, é mais ou menos óbvia a origem benjaminiana de alguns tópicos — experiência, reproduzibilidade etc. —, embora entrem aqui sem qualquer rigor.



"Tilted Arc", Federal Plaza, Nova York, 1981





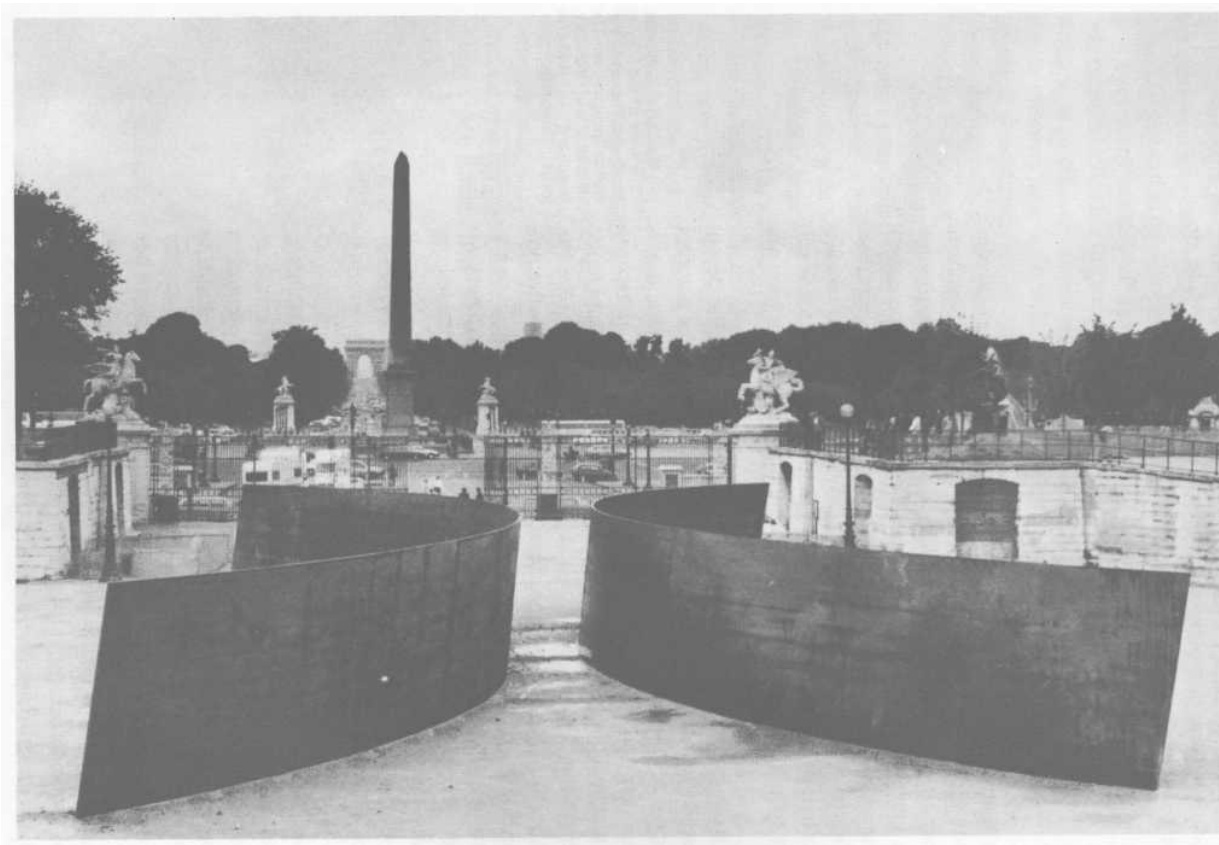
própria morte (indolor) da arte — um momento em que qualquer espessamento do sensível aparece necessariamente como algo postiço e claudicante? Não se trata, por certo, de restaurar um sujeito íntegro que transponha para seus produtos a densidade de uma alma farta, votada à presteza da doação. Mas entronizar alegremente um sujeito errático, incapaz de tudo que não seja o espelhamento das imagens do mundo, tem muito de hipocrisia. Algumas importantes manifestações artísticas contemporâneas vão em outra direção. Ao menos nas artes plásticas me parece difícil concordar com o diagnóstico de Fredric Jameson sobre a arte atual, onde, a seu ver, a incorporação dessa "transformação da realidade em imagens"<sup>14</sup> se faz sem nenhuma hesitação ou ressalva.



(14) Fredric Jameson. "Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo", em *Novos Estudos Cebrap*, nº 12, p. 26. Para Jameson "um significante que perdeu seu significado se transforma com isso em imagem", p. 23.

Um trabalho como o do norte-americano Richard Serra reverte essas tendências, embora até certo ponto as pressuponha. Por essa razão uma breve análise de seu trabalho tem grande interesse para essa discussão. Para o pensamento chamado pós-moderno a cidade é o lugar por excelência da imagem volátil e do simulacro. Nela, a saturação das fachadas, cartazes, out-doors e toda sorte de reproduções cria as condições para essa espécie de simulacro em ato que seria o cotidiano massificado. Grande parte dos trabalhos de Serra atuam no ambiente da cidade. Em praças, jardins e cruzamentos, enormes chapas de aço se estendem compondo "formas" pouco estáveis, apesar da massa descomunal. Reivindicando o espaço da cidade, essas peças de saída solicitam a sua inserção numa universalidade que é da ordem do mercado. De fato, a cidade é o local privilegiado em que as relações sociais se estabelecem, e onde as mercadorias encontram seus parâmetros e destinação. De algum modo o traçado da cidade é o diagrama do mercado — o espaço em que coisas e homens transitam e são cotejados, onde as relações se reiteram ao infinito, numa reprodução incansável. Mas os trabalhos de Richard Serra rejeitam a fluidez desse movimento; tampouco pontilham a realidade urbana de símbolos que demarquem diferenças no terreno disperso da metrópole, como na tradição dos monumentos.

O Tilted Arc, localizado na Federal Plaza, em Nova York, é um dos melhores exemplos de sua preocupação. Colocado no meio de uma praça, num lugar de passagem de pedestres, o trabalho descreve uma curva que em tese não seria mais que a estilização do movimento que aí se realiza, uma evidência daquilo que o hábito termina por ocultar. Isso de fato acontece, mas só após um percurso cerrado, que deixará marcas no observador. O arco que *interrompe* o plano da praça não é simplesmente uma lâmina delicada traçando um desenho no solo. As chapas de aço têm uma espessura que inviabiliza a sublimação do material em desenho. Esse arco pesa e sua sutil inclinação para frente aponta isso com precisão. Ao movimento que o conduz de uma ponta a outra se contrapõe portanto a presença rígida e ensimesmada de um equilíbrio instável, que a impede de ser pura continuidade, para galvanizá-la num movimento tenso, que pode a qualquer momento voltar ao repouso, ou seja, ruir. O embate insolúvel entre os dois movimentos — uma continuidade e uma contenção exponenciada — a *seu modo* entrava o fluxo da cidade, na medida em que cria uma *presença* imune à generalização do mercado. A tensão que produz na superfície do arco rompe de chofre a



"Clara-Clara",  
Place de la Concorde,  
Paris, 1983

*homogeneidade*<sup>15</sup> de uma imagem virtual e a peça ganha nova solidez. Integrado na paisagem urbana, o trabalho no entanto adquire uma *individualidade* máxima e irredutível. E, sem se fechar univocamente sobre si, surge com uma intensidade inesperada na vertigem da cidade.

Agora podemos voltar aos passantes que cruzam a praça. Ao redor do arco a tensão produzida por seu duplo movimento gera um verdadeiro campo de força e destrói a placidez dos espaços vazios. Aí, côncavo e convexo deixam de ser figuras geométricas para se transformarem numa *experiência* da própria cidade, dessa dinâmica de acolhida e isolamento que perpassa todos os grandes centros urbanos e que faz da cidade o lugar complexo do anonimato e da solidariedade, do trabalho assalariado e da cidadania, da desolação e do convívio.



Nunca como hoje as cidades procuraram tanto se mostrar como cidades. Por toda parte a convivência fragmentada, o anonimato e o abandono levantam marcos que procuram inverter a continuidade despersonalizada das metrópoles. Pontos de encontro, luminosos, áreas de lazer, arranha-céus, fachadas, colunas sociais simulam um convívio que se rarefez; demarcam lugares que anteriormente eram circunscritos por hábitos e costumes, por uma existência que sublinhava afetivamente locais e formas de convivência — como nos móveis coloniais feitos sob encomenda, tentam recriar as marcas esmaecidas de uma experiência que nos escapa.

A cidade já foi o lugar do vício e da virtude, o ambiente propício ao desenvolvimento das capacidades humanas e o terreno da degradação da boa natureza dos homens<sup>16</sup>. Hoje, em certa medida, a cidade não é mais que um nome, desesperadamente à procura de um objeto que lhe corresponda. E não causa espanto verificar como essa tentativa de recuperação de um espaço social da cidade tende para soluções conservadoras. Tomemos esses locais tão marcadamente sociais das metrópoles — bares, restaurantes, shopping centers. A singularidade ostensiva que procuram criar por meio de arranjos e decorações desvenda a preocupação de traçar diferenças que suspendam a homogeneidade dos grandes centros urbanos. Aí, porém, a intimidade não está ligada a um longo processo de familiaridade com um determinado ambiente. Ao contrário, ela se apresenta objetivamente, desligada de uma experiência pessoal — na decoração *sui generis*, amaneirada, fornece-se de antemão a vivência de um espaço diferenciado, que substitui a afeição produzida na sedimentação de experiências particulares.

A amplidão das cidades é também a riqueza das relações que possibilitam. Mas nesses locais a sociabilidade complexa e problemática dos grandes centros urbanos ganha uma versão claramente regressiva. O aconchego, que se pretende a contrapartida da dilaceração urbana, rebaixa a sociabilidade a uma proximidade doméstica absolutamente aquém das interrogações do nosso tempo. Protegidos por uma intimidade que nos é alheia e por um acolhimento apequenado, vemos a nós mesmos reduzidos a um estatuto muito semelhante ao da imagem contemporânea: limitados a uma sociabilidade de papel, na qual se encena uma convivência postiza mas apreensível. A sociabilidade como imagem — ao menos tal como aparece aqui — tem a amplitude de uma casa de bonecas, e quem pôde ver a exposição

(15) Devo essa idéia a uma exposição de Ronaldo Brito sobre Richard Serra.

(16) Ver Carl E. Schorske. "The Idea of the City in European Thought: Voltaire to Spengler", em *The Historian and the City*, Burchard e Handlin (orgs.), Cambridge, 1963.

A *Trama do Gosto*, organizada pela Bienal de São Paulo em 1986, teve ocasião de presenciar essa operação em estado puro.

E é essa pretensa sociabilidade recuperada — a partir da vivência de camadas sociais bem determinadas — que irá ecoar por parte significativa da produção cultural contemporânea. A tendência a transformar a cidade em um meio acolhedor explica em grande parte o uso generalizado da noite como ambiente de filmes como *Blade Runner*, *Cidade Oculta*, *Anjos da Noite*, entre tantos outros. Nesses trabalhos a escuridão — e também a chuva, no caso de *Blade Runner* — limita a extensão de espaços e coisas pela redução de sua visibilidade, agasalhando-os numa atmosfera sem distâncias, que integra tudo num movimento de indiferenciação.

Com a conversão da cidade em casulo, seus movimentos de oposição passam a ser a simples radicalização de um isolamento protetor, e não é de espantar que manifestações tão díspares como o filme *Nove e Meia Semanas de Amor* e as Brigadas Vermelhas deitem raízes num terreno comum, que é essa espécie de identidade intimista proporcionada por um esconderijo ou abrigo. Se o novo livro do mundo é o recobrimento do real por imagens que o reproduziam tautologicamente, vemos agora que ele é também uma tentativa *kitsch* de humanizar o mundo contemporâneo, por meio da produção de um cotidiano aparentemente familiar.

O que trabalhos como os de Richard Serra nos mostram é que as cidades são muito mais que o lugar da reificação absoluta ou de sua versão edulcorada e aconchegante. A combinação de rigor e subjetividade que marca trabalhos tão diversos como o de um jovem trompetista de jazz como Wynton Marsalis, ou do pintor alemão Anselm Kiefer, e mais perto de nós — e por que não? — a música de João Gilberto, a pintura de Eduardo Sued e a escultura de Amílcar de Castro — apenas para citar alguns exemplos; o jogo sutil de uma formalização que evidencia a todo momento seus impasses e dificuldades — sem deixar de procurar uma forma —, a individualidade íntima e pública que busca expressão nessas obras desvenda uma cidade bem mais complexa. Nela, sem dúvida a mercadoria traça sua dura objetividade. Mas não tão dura que impeça a grandeza da arte e de outras formas de convivência. Nos trabalhos desses artistas a subjetividade recusa a chancela intimista que a colocaria como um protesto muito aquém dos dilemas contemporâneos. Aí, o lirismo não é o apequenamento voluntário do eu, e sim a procura de uma expressividade que, sendo manifestação de experiências individuais, busca a todo instante uma universalidade nova, à altura da cidade contemporânea.

Rodrigo Naves é crítico de arte e editor de *Novos Estudos Cebrap*.

---

Novos Estudos  
CEBRAP  
Nº 23, março de 1989  
pp. 176-187

---