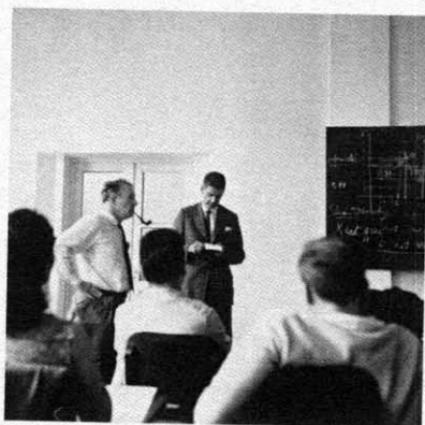
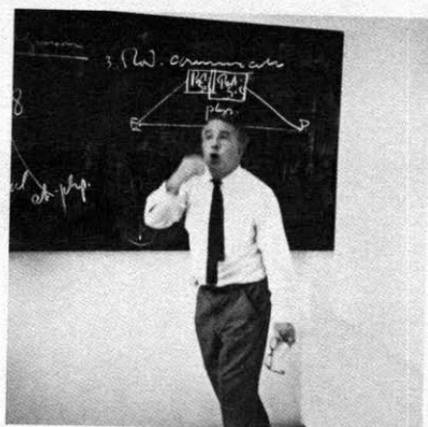
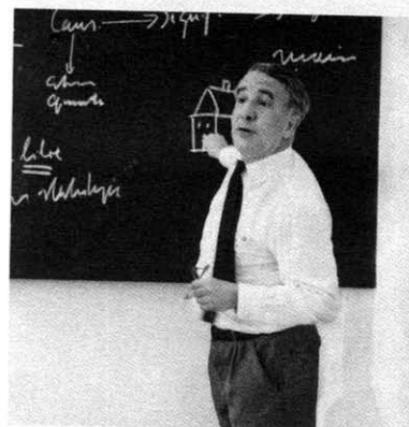


**inteligência
brasileira**



inteligência brasileira

uma reflexão cartesiana

max bense

tradução

TERCIO REDONDO

COSACNAIFY





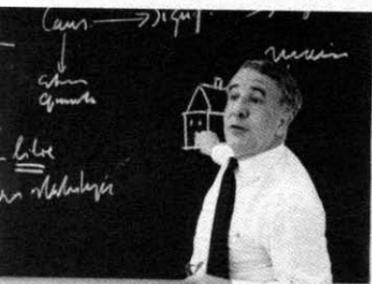
Para

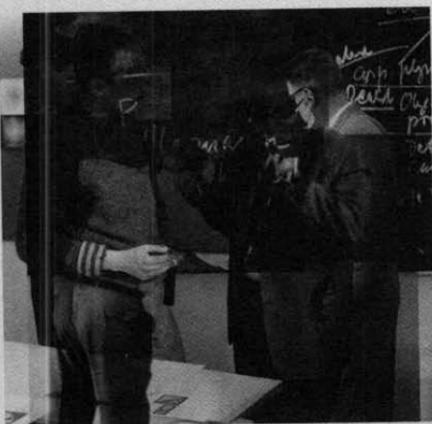
Bruno Giorgi

Aloísio Magalhães

e

Wladimir Murtinho





É porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na idéia, querendo e ajudando.

GUIMARÃES ROSA

sumário

	63	DISPARIDADE LÓGICA CÉTICA
	87	REVOLUCÃO
	77	ESPONTOANEIDADE
	73	CANGAÇO
	85-6	REVOLUSÃO
	86-8	SUJEITO LIBERDADE [É] INDIVIDUAL
	70	BRASIL: CONDENADO AO MODERNO [À INVENÇÃO]
	91	PODER [CONTRA] TODES
	92	CARÁTER REVOLUCIONÁRIO DA INTELIGÊNCIA INSUFICIÊNCIA DO FORMALISMO 'DITADURA DO PROLETARIADO'
Nota preliminar	11	
INTELIGÊNCIA BRASILEIRA	15	
Posfácio		
Ana Luiza Nobre	97	
Bibliografia selecionada	107	
Sobre o autor	113	
Índice de nomes	115	

nota preliminar

Este pequeno livro, que é dedicado a amigos brasileiros e deve o seu aparecimento a quatro estadias no país, quer também chamar a atenção para o fato de que não é por suas relações de poder que uma civilização avançada desperta o interesse geral. Antes disso, ela o faz pelas relações que estabelece na esfera da inteligência. Para o Brasil as relações econômicas não são as decisivas e sim as espirituais, e o papel de *arrangeur*¹ global não é desempenhado aqui pelo comerciante e sim pelo intelectual.

O que se verifica é que existe uma inteligência brasileira progressista, que mantém ligações internas e externas com a

1 *Arrangeur* (em francês no original): aqui a palavra tem aproximadamente o sentido de “agente”. [N.T.]

Europa, a América e a Ásia e que desenvolve, de modo original e inovador, temas, estilos, descobertas, atitudes e experimentos merecedores de toda a atenção, os quais não revelam nenhuma diminuição em seu interesse pela vida espiritual e se apresentam livres da decadência metafísica e da barbárie.

Pode-se também observar que a ideia e a práxis da humanidade possuem nos centros civilizados dos trópicos dimensões distintas daquelas apresentadas em outros lugares, que tais dimensões aí se formam de maneira menos histórica, constituindo-se muito mais numa permanente atualidade, que o seu núcleo repousa no gesto criador e não no contemplativo e que as relações existenciais são menos dirigidas pela ideia de uma separação (teórica) que pela de absorção (prática).

MAX BENSE

1

Noventa punhados de sono a 11.400 m de altura, tomado pelo vago receio de não saber ao certo se a coisa vai acabar, sensação encerrada no Recife, às sete horas da manhã, sob uma tempestade tropical, a 27 graus. Crustáceos. Inteiro e concentrado apenas em si mesmo, alheio ao olhar dos outros, afivelado até o fim, saída do cerimonial intermitente do voo, elemento intrínseco ao serviço. Trata-se de um cerimonial da inevitabilidade em que se incorre e no qual o componente maquinal não se restringe a ficar atrás da vida, mas a alcança e, a seu modo, transcende-a.

2

Estados de extrema movimentação dispersam ou fixam a consciência; insistentes reflexões contrapõem-se a estados de exceção, e as ideias principiam em ideias que ainda não podem ser anotadas a propósito de cada um, mas já expressam intenções que dizem respeito a todos. Decresce o sentido para as coisas, processos despertam a atenção. Altera-se a temática do ser. Nenhuma discreta ontologia mais; passagens, continuidades. A essência da distração não consiste na impressão ou na lembrança; a memória assume o caráter de uma fluida concentração. Um ato de adestramento monocular das necessidades visuais num espaço

onticamente estreitado. O olhar perde importância. Ele ignora o que se passa. O seu papel torna-se negativo.

3

Aumenta a disposição para a concordância. Começa-se a pensar em camadas paralelas. Certas abstrações ocorrem com naturalidade. Mas parece que a aguda separação entre o interior e o exterior não se manifesta na consciência. Pelo contrário, como resultado da velocidade, que também devora as transformações, perde-se a natureza perceptível da parede. Acaba-se a confusão entre sentimento e raciocínio, favorecendo-se ambas as coisas. O dia e a noite tornam-se acontecimentos relativos. Referências que normalmente separam o sono do entendimento livram-se de suas máscaras e limites. Amplia-se o momento em que nada acontece. “Para que o aroma não se perca em tua face.”²

4

Cortinas, portanto, que se fecham a seu talante, quando o ato de afivelar o cinto há muito confirmou a inevitabilidade.

² Versos de um poema sem título de Stefan George (1868-1933): “Daß auf deiner Wange/ Nicht der Duft verwehe”. [N.T.]

Uma vez que se entrou, não há mais possibilidade de escolha. Não há quaisquer articulações. Mas o espírito que deixa a história para trás é pressionado por inovações nas quais as lembranças desaparecem enquanto lembranças, e resta a palavra anotada como sinal de resignação produtiva no recôndito prazer de viver.

5

Procedente da Europa, sem nenhum pendor para a admiração. Mas a crítica ao continente que ficou para trás, de decisões irracionais e pensamentos obscuros, logo se revela intransferível. A aversão às viúvas-negras nos extensos gramados será de natureza inteiramente diversa, e a agressão racional, à qual agora me entrego, conquanto não expresse claramente o seu objetivo, é direta. O mero lampejo de uma desconfiança platônica em relação à realidade pode se tornar uma fonte de ideias, as quais, na exata medida em que exigem a sua realização, desenvolvem uma metódica espiritualidade.

6

Diz-se que os cupins trabalham apenas em sociedade; os homens, como se sabe, pensam sozinhos. Todas as condições

existenciais do homem são condições de sua individuação.
Contudo e exatamente por meio disso elas possibilitam a
generalização do mundo inteligível. Quando escrevo, penso
em todos.

7

A inteligência cartesiana é a decisão pela clareza consciente a despeito de se ter à disposição a terna obscuridade. Mas, por inteligência brasileira, entendo o desenvolvimento da clareza espiritual do país na direção de uma produtividade e de uma esperança autoconfiante naquilo que diz respeito ao método e ao estilo, à alegria e à melancolia.

8

Neste país, mais do que em qualquer outra parte, evidencia-se que a relação com a história determina o tipo e o grau do espírito. O metódico e o criativo, não importando se eles se perdem ocasionalmente em improvisações e antecipações, são em primeiro lugar fluxos de uma consciência a-histórica, que não olha para trás, mas que está à espreita. É falso dizer que a história seja sempre determinada por já ter passado e que apenas o futuro esteja aberto. Na verdade a história é sempre

interpretação; o futuro, contudo, é realização, e o sistema de possibilidades que permite as interpretações do passado diferencia-se completamente do sistema de possibilidades que determina as realizações do futuro. É evidente, porém, que o método de escolha com o qual se defronta o sistema de possibilidades pode, no caso da história, assumir traços irracionais, mas não no caso da realização do futuro. Somente para irracionistas a história é um argumento de decisões humanas, não o é para racionalistas. Que o espírito europeu visse a capacidade de criação de modo essencialmente irracionalista, isso tornou-o já, por muitas vezes, imprestável para a configuração ativa e atual da existência e enfraqueceu a sua capacidade de antecipação. O fato de que apenas a partir da história ele tenha descoberto quem é constitui um julgamento arrasador do homem europeu acerca de si mesmo e confirma tão-somente o traço infame de sua consciência: a ideia de que não se tira nenhuma conclusão da história.

LER X DESIGNAR
OPINIÃO X PROJETO

9

Não digo que o espírito brasileiro possua uma inquebrantável formação cartesiana em seu desenvolvimento linguístico e histórico. Digo apenas que no extenso planalto de Goiás, onde se demarcou o Distrito Federal, há uma incontestável proclamação brasileira de inteligência cartesiana, vendo-se o plano e

a concretização da nova capital, Brasília, como uma momentânea e extrema intensificação do poder criador universal.

10

Cartesiana é a legitimação de uma coisa por meio da indicação do método de sua criação. Neste aspecto, comparo o processo de fixação que se observa numa escola primária brasileira com aquele que é realizado numa escola alemã.

Colégio Cruzeiro, Rio de Janeiro, 3º ano primário.

Tarefa:

José efetuou uma compra no valor de Cr\$ 475,00. Para pagar, apresentou uma nota de Cr\$ 500,00. Quanto ele receberá de troco?

Resolução:

Ele deu Cr\$ 500,00	500,00
Comprou por Cr\$ 475,00	- 475,00
	<hr/>
O dinheiro do troco corresponde a	25,00
Cr\$ 500,00 - Cr\$ 475,00	
= Cr\$ 25,00	

Resposta:

José recebeu Cr\$ 25,00 de troco.

Falkertschule, Stuttgart, 3º ano primário.

Tarefa:

1 limão por 18 centavos, 1 cabeça de repolho por 65 centavos e fermento por 10 centavos.

Cálculo:

0,18

0,65

0,10

0,93

Resposta:

O total da compra é 0,93

Nota-se a consciência cartesiana ainda não suprimida no Colégio Cruzeiro: a questão é formulada, o método de resolução é descrito, a resposta é obtida então pelo processo de cálculo. No esquema de exercício da Falkertschule a questão não é explicitamente formulada, o método também não, apenas o cálculo é executado, de modo abstrato.

Nada é mais revelador da negligência em relação à racionalidade e da desconfiança no intelecto do que a supressão da proposição da pergunta e o silêncio sobre o método.

11

É evidente que as civilizações mais novas tendem a manter o pensamento pascaliano suficientemente distante, em posição de menor destaque diante da planificação cartesiana. A coragem espiritual do empreendimento ainda não as abandonou, a razão ainda não apresenta, ao lidar com a realidade, dificuldades que não possam ser superadas por uma improvisação artística; e a consciência de que o homem é um ser adiantado ainda não assimilou de vez a ideia de uma redenção. Apenas quando se torna absolutamente inviável, em tudo o que se passa, suportar a opressão da natureza, o calor, a chuva, a vegetação monstruosa, o deserto, a fadiga, a volúpia, os cupins, as serpentes, a dura rocha, a poeira, e se torna inevitável deixar de entregar toda a fina ramificação do pensamento aos processos da vida corpórea ou permitir que eles escoem pela greta de uma terra ressecada, apenas então a agressão resvala a existência interior e golpeia-a com uma força inesperada. Mimados e cercados por gerações que nos precederam, nas quais se produziu o sentimento da segurança, somos muito fracos e receosos para viver por um período prolongado num país em que as forças tropicais da reprodução e da destruição tornam amiúde indiferente aquilo que é humano ou exigem de sua vida um inalcançável esforço físico para que as condições da reflexão ainda sejam produtivas. Bastam os passos ligeiros da negra ao carregar água para a favela e o seu abraço desavergonhado para fixar percepção, ternu-

ra e admiração em novos conceitos e valores, em relações que se generalizam. Silenciosamente, de costas para a pobreza; no olhar, com muita esperança, a revolução. Entrementes o *páthos* de uma preservada mistura de substâncias.

12

Trópicos verdes, trópicos marrons, trópicos cinzentos; por vezes convertem-se em planícies desnudas, tornam-se abstratos e simulam as origens dilaceradas do ser. Então, às margens da rodovia retilínea que liga Taubaté a São Paulo, estende-se a General Motors, como uma imensa plantação de automóveis.

13

A organização da humanidade torna-se um problema decisivo quando, como ocorre nos trópicos, a opressão extra-humana da natureza aumenta ou atinge um ponto a partir do qual pode-se dispor da humanidade como um todo. Estabelece-se então, nos limites entre o urbanismo e o existencialismo, entre a segurança e o temor, a preferência das revoltas por transformar as cidades e as línguas. O metódico urbanismo da humanidade volta-se contra o íntimo provincianismo da existência. Neste sentido Brasília se contrapõe ao Rio, e Belo Horizonte a Ouro Preto.

14

A consciência refletida torna-se ^{META?}autoconsciente, a ^{META?}autoconsciência refletida torna-se humana, “um gesto, uma palavra de afeição e solidariedade”, como Oscar Niemeyer disse diante dos primeiros habitantes de Brasília.

15

Falar por hipótese é, *ex suppositione*, algo inteiramente adequado a meu tema, e é exatamente neste ponto que consiste a minha relação com a substância espiritual do Brasil de hoje. Pois todo urbanismo é também uma notação que a civilização faz para o futuro, sobretudo o urbanismo que se embrenha na selva a fim de criar, feito uma gigantesca ilha artificial no cerrado, uma cidade cujo plano geral revela a forma do avião, e que hoje, tal como em seu início, é dependente do avião. Não há uma iniciação mais completa da consciência nas funções da nova comunicabilidade e coletividade de Brasília do que aquela que se observa no voo de aproximação, a bordo do Caravelle³. Mas mesmo o silencioso e dispersivo cerimonial do serviço de bordo não pode ocultar o fato de que essa urbanidade permanece uma superfície passível de estilhaçamento. Penetra-se no domínio de

3 Modelo de avião comercial. [N.T.]

uma inteligência que se encanta mais com a aventura iniciada pela realização de uma ideia do que com a própria ideia. Mas o princípio esperança a que o homem adere, em meio à poeira vermelha que se levanta na paisagem, libera-se por toda a parte do estado febril de um delírio e permanece para sempre uma inspiração do fazer.

16

Brasília, desde 1960 a nova capital do país, é, como ideia, bem mais antiga que o “Plano Piloto” de Lucio Costa. O Plano, por meio de uma lei, fundamentou a concepção e a construção da estrutura urbana como um todo, e foi executado sem que se considerassem as ideias tradicionais e místicas de uma realização. Alheio às formas orgânicas, rodeado por cidades satélites – Planaltina, Brasilândia e Núcleo Bandeirante –, imagem quase retangular da estrutura do Estado, área subtraída a Goiás, aqui, no Distrito Federal, o vir-a-ser retira-se de cena e o ser é tudo. Apenas o que é feito se revela; o que é dado desaparece. Um poderoso artefato disposto sobre o círculo do horizonte; uma presença estética a meio-termo entre arquitetura e escultura, presente na região que limita as bacias hidrográficas do Amazonas, São Francisco e rio da Prata, sem o efeito surpreendente de estar à margem que se observa no Rio de Janeiro. Em lugar disso o efeito cutâneo de se estender sobre uma imensa planície

continental; a enorme manta de concreto a partir da qual despontam os blocos brancos ainda entremeados pela terra rubro-ferruginosa que confina com os jardins e gramados geométricos; ruas, trevos, vias que passam por cima, vias que passam por baixo, unidades habitacionais, unidades educacionais, bancos, hotéis, canteiros de obra, áreas de despejo, favelas, ministérios, palácios, cupinzeiros e o amplo terreno da Universidade de Brasília a se estender até o lago artificial; cidade do automóvel, não de pedestres como o Rio; ministros vestidos com ternos escuros e seus motoristas de gravata, trabalhadores com camisas coloridas, burguesia de terno claro, todas as raças, pobres e ricos.

17

Na arquitetura e no planejamento das cidades observa-se o urbanismo como contraponto ao provincianismo. Neste campo a diferença se revela basicamente como topológica. A urbanidade gera o pensamento da habitabilidade a partir da ideia dos planos, das linhas e da distância. O provincianismo, ao contrário, implica a ideia do lugar, do canto e do contato. Métrica no lugar da proximidade, configuração no lugar da simples variedade, mas *analysis situs*⁴ no lugar da geometria elementar.

4 *Analysis situs*: subárea da geometria que se aplica ao estudo das propriedades topológicas das figuras. [N.T.]

18

Sob um manto de improvisações individuais e coletivas consuma-se neste país a tentativa de se criar um modelo de organização cosmopolita da humanidade, da cidade como unidade habitacional complexa e coletiva, sobretudo como elemento da humanidade domiciliada e organizada, no sentido de uma arquitetura que pensa primeiramente em termos de relações e estruturas dispostas em grandes planos, em camadas espaciais por cima e por baixo. Daí que em Brasília interessem menos as edificações isoladas do que o seu conjunto, prevalecendo a relação topológica e estética que elas estabelecem entre si. Também aqui pode-se observar a mecânica do mundo técnico INDUSTRIAL liberar-se de modo crescente das articulações casuais da existência e das partes do corpo e tornar-se abstrata. E nesse tipo VALER
PCN 51 de monumentalidade a arquitetura, enquanto plano e espírito, retoma o que perdeu em sentimento e sensibilidade. O estímulo da particularidade perde-se na consciência de uma generalidade. Confrontamo-nos, naturalmente, em certos pormenores, com ícones e indícios de muitos estilos; reencontramos os contornos de casbás arábicas e a decoração de fachadas e jardins espanhóis, o traçado barroco ou clássico no cimento, a delicadeza veneziana ou a fortificação romana. Mas a marca fundamental da capacidade de expressão desta cidade permanece: a de que ela absorve todos os estilos, tornando-os apagados e esvaziando-os de sua essência histórica até atenuá-la na forma ACASO FAVORÁVEL À MANIFESTAÇÃO DE | ESTRUTURA

~~ma de uma proporcionalidade, enquanto a reduz à sua pura
tecnicidade, incluindo-se aí a matemática.~~ Contudo, se a con-
sequente materialidade do ser e a conseqüente abstração da
ideia se juntam de modo tão estreito que elas apareçam como
os aspectos complementares do um-idêntico, então podemos
falar de concreção, de realização concreta, de uma capacidade
concreta de expressão, de representação, arte, arquitetura.

19

Burocratização da técnica pelo cultivo de suas formas e de
seu material. Oficialização da arte pela universalização de seu
conteúdo.

20

No sistema coletivo da urbanidade a existência pessoal pode
permanecer anônima, tornando-se no máximo um pseudôni-
mo em seu sistema individual. Neste ponto reside a diferença
nos aspectos da interioridade humana tal como ela se mani-
festa em Brasília e no Rio. De fato, o Rio e Brasília encarnam
duas ideias de fundação de uma cidade: a cidade como prolon-
gamento da natureza habitável e a cidade como prolongamen-
to da inteligência emancipada.

21

Desde Christian von Ehrenfels o princípio “pureza” contrapõe-se, na teoria estética, ao princípio “configuração”; duas possibilidades de realização artística, sendo que a primeira, numa situação ideal, pode se processar de maneira inesgotável; a segunda, contudo, possui uma clara delimitação, um máximo que pode ser antecipado teoricamente e é pensável como um claro objetivo de aproximação. O Rio revela indubitavelmente o princípio “configuração”, enquanto Brasília encarna, de um ponto de vista estético, o princípio “pureza”. Com isso atenta-se para a diferença entre uma realidade vegetativa e uma estrutural. O Rio é uma cidade vegetativa, Brasília, estrutural. Cidade pictórica e cidade linear. Informal e formativa. Cantos e quadras. O espaço reconstruído e o espaço construído. O ser que caminha e o ser que roda. O estímulo que, originando-se do caos, leva ao desenvolvimento humano, e a vontade que prefere o planejamento, ou seja, elementos “caoticogênicos” e “henogênicos” para citar mais uma vez Christian Ehrenfels, neste contexto. Ouvi dizer que Clarice Lispector, essa obstinada escritora brasileira, chegou mesmo a demonstrar o seu respeito por Brasília, mas que ao mesmo tempo experimentou um sentimento de opressão em face da estética tecnológica e da monumentalidade abstrata da cidade. É o mal de que padece a consciência poética, quando as coisas, no ser que influencia a sua atitude, afastam-se demasiadamente da escuridão original

DO COMEÇO

e da sedentariedade. E é fácil notar que o urbanismo da nova capital permite uma consciência poética inteiramente distinta, uma consciência que também abre espaço à poesia artificial da pureza estrutural e à concreta materialidade da palavra

22

PUTZ! O design como uma modalidade de mediação da configuração externa do mundo, situado entre a construtividade técnica, a concepção artística e a produção industrial, significa para a inteligência brasileira uma parte essencial da ideia de uma civilização futura. Enquanto o design sugere o futuro, despede-se do passado. Pode-se participar de conversas no Rio, São Paulo ou Brasília nas quais a ideia do design surge como substituta dialética daquilo que na Europa denominamos consciência histórica. O design generaliza-se de maneira metódica e intuitiva e abarca todo o conceito de civilização. Nele confluem processos de normatização inteligíveis, éticos e estéticos, e tanto o grupo quanto a individualidade revelam-se premissas complementares do criativo, num horizonte bem ordenado de produção incessante. A ideia de que no âmbito de nosso mundo cosmológico existam apenas dois processos fundamentais e de excelência e seus produtos, os processos físicos e os estéticos, e que eles sejam antagônicos, mas apenas juntos produzam uma imagem completa do “ser” e do “ente”

– essa ideia justifica todo o design como empreendimento de complementaridade estética do mundo. Desde a frase de Hegel de que não há mais uma necessidade absoluta de se “expressar um conteúdo espiritual [*geistig*] na forma da arte”, pode-se duvidar do peso mental [*spirituell*] da produção artística individual “pura”. Desde Hegel, não é nas obras de arte que parecem se manifestar a inteligência e a esfera inteligível; a ciência chegou ao espaço platônico das ideias mais sutis e mais puras preenchendo-o e enriquecendo-o em detrimento da arte, a qual armazena percepções individuais, mas nenhuma estrutura mental [*spirituell*]. Apenas a ideia de um design consequente escapa a esse legítimo pessimismo na esfera artística, pois ela revela que não apenas os resultados científicos mas também os artísticos permitem uma configuração técnica do mundo, que ambos estão legitimados, que não são mais componentes descartáveis de nossa ideia acerca da civilização futura. O design confere traços espirituais ao mundo dos negócios, mas também corrige-o. A suposição de que Brasília seja apenas um experimento que repete a solidão da floresta como solidão do espírito constitui um equívoco fundamental e característico de toda estética de saturação e formação provinciana historicamente orientada. Ao contrário, esta cidade inteiramente artificial – está claro o que pretendo dizer com isso – é a primeira expressão visível de um cartesianismo na forma do design. Expressão de um design total análogo à ideia de uma obra de arte total, um enorme reser-

~~ESTÉTICA E POLÍTICA~~ SEMIÓTICA
ARTE & CIÊNCIA = INVENÇÃO

ORIENTADA
PELO PODER
DE COMEÇO

vatório, tanto da inteligência técnica quanto da artística, e representação não casual mas necessária dessas forças sintéticas num espaço prospectivo da civilização. Do ponto de vista de uma estética de saturação dos sentimentos humanos, esta cidade pode ser intolerável; do ponto de vista de uma estética da provocação que desafia a inteligência, trata-se de uma criação mental [*spirituell*] de primeira ordem: de um inequívoco ataque dos processos inteligíveis contra os processos materiais, de uma ampliação de ordenações estéticas em relação a não ordenações físicas, ou seja, do platonismo arquitetônico que pode abolir todo o pessimismo hegeliano em relação à arte.

23

O Rio é um organismo, Brasília, um sistema, um “self-organizing system”, deva-se talvez acrescentar; ela é presumivelmente a primeira cidade, como disse Wladimir Murтинho, que de fato terá um momento de finalização, uma vez que não foi planejada como cidade para crescer, e cujo desenvolvimento, quando extrapolar os limites do Plano, será interceptado por satélites. Patética – como toda manifestação da razão pura. As duas figuras postadas de pé, criadas por Bruno Giorgi para Brasília, focam num gesto escultural esse *páthos* da razão pura.

24

ACASO PROPÍCIO À MANIFESTAÇÃO DE ESTRUTURA | P. 27 |
O ar de Brasília não é jamais um mero elemento da respiração, ele é também um elemento da percepção. Esta cidade é um evento visual, como um cartaz. A poeira vermelha que às vezes perpassa os seus vãos livres imprime-lhe coloração, mas nenhum cheiro. Brasília exige da consciência um novo sentido para a métrica, mas o matiz topológico de sua concepção é revelado pelo fato de que se pode, a partir de qualquer ponto de vista, representar a cidade comprimida ou distendida, relativamente aumentada ou diminuída. Numa palavra: como modelo que expõe de maneira simultânea a sua adequada realização.

O AR
ESTA
SOBRE

MÉTRICA
PROJETIVA

25

Toda assimilação crescente e objetiva de uma obra presume que seu criador saia de cena. Às vezes Lucio Costa desaparece, como uma lenda, por trás da realização do Plano Piloto, de 1957; ele vive do lado de fora de sua cidade, nos arrabaldes do Rio de Janeiro, numa zona de intimidade que permanece anônima, de modo cartesiano (ego dubitativo) e epicurista (modéstia do prazer). O recolhimento pertence evidentemente às suas categorias existenciais, mas por vezes o humor deste homem faz paródia do que restou de uma enrijecida tradição

burguesa oriunda de sua ascendência portuguesa, e o piscar de olhos dissimula os traços brasileiros da melancolia.

26

Subitamente Brasília assume o caráter de um imenso aposento; tudo em seu lugar, tudo previsto, bem ordenado, arrumado, inalterável. Um pedaço de savana bem arranjado. Edificações dispostas à maneira de um mobiliário, e as relações que os móveis guardam entre si são quase que mais importantes do que eles mesmos. Menos a arquitetura das fachadas que a das disposições. Quer dizer, arquitetura sob o aspecto de uma arquitetura interna. Habitabilidade controlada; design cibernético.

Entra-se aí, e desse modo adentra-se uma consciência, e imediatamente termina o aprisionamento da consciência nela mesma e se torna aprisionamento da consciência numa outra.

Cada aposento é aquilo que ele contém, aquilo que se desenrola dentro dele. Aquilo que lhe falta constitui a sua tristeza.

27

É conhecido o esquema gráfico da paisagem de inverno estabelecida na Europa. Aqui, passamos a conhecer o grafismo tropical das superfícies de verde e vermelho que estão à espreita.

É o cheiro de poeira que, na forma de diminutas partículas vermelhas, adere a todos os lugares do espaço: grama, folhas, ruas, gravatas, cristais, pranchas de madeira, camisas brancas, chegando quase às palavras e frases.

28

A substituição da ideia do humanismo pela ideia do urbanismo – já aludi a isso anteriormente – em todos os ramos da produtividade é atualmente a característica específica da inteligência brasileira. O problema não é o ser ou o não ser do indivíduo ou das massas, mas a habitabilidade ou a não habitabilidade da Terra. Não é o motivo existencial da vida que move a reflexão, mas o comunicativo, e assim deparamos uma inteligência cujo efeito se apoia primariamente na sua comunicação interna, na formação de uma classe compacta de oposição que não deseja o poder mas a produtividade, porque na produtividade se apoia o estabelecimento da razão e na razão se apoia o estabelecimento da justiça, que adquire secundariamente também a função de uma nova representatividade, não aquela feudal e estática, como no século xvii, mas uma prospectiva e dinâmica.

Assim, deparamos em Brasília, de modo quase automático, o problema da compatibilidade entre urbanidade e mobilidade, tal como ele foi discutido recentemente por Y. Friedman em

seu interessante manifesto “L’architecture mobile” (de resto, uma concepção complementar ao ensaio “La cité scientifique 1972”, de Abraham Moles). A cidade, já frisei isso o bastante, atua naturalmente, e em primeiro lugar, de maneira totalmente estática, inalterável, não passível de complementação; ela exclui, como um todo, qualquer mobilidade. Mas, observada em seu interior, ou seja, sob o aspecto de um enorme aposento e de sua arquitetura interna, obtém-se forçosamente a representação de um arranjo móvel e mutável. Permutabilidade, possibilidade de transposição, refuncionalização das partes no interior de um agregado urbano: tudo isso é tão mais enfaticamente exigido quanto mais a cidade for a representação da realidade técnica, artificial. A mutabilidade progressiva da circulação das pessoas, assim como a instabilidade social relativa à dialética de classes, obriga a isso, e a ideia tecnológica da pré-fabricação facilita a sua realização. Mas não se trata para Brasília da inclusão do pensamento da mobilidade [*Mobilität*] na arquitetura externa. Refiro-me aqui muito mais à mobilidade [*Beweglichkeit*] de uma população urbana como um todo, e aqui é preciso ponderar se a ideia da humanidade futura não envolve, ao mesmo tempo e de modo acentuado, a ideia de sua maciça mobilidade [*Beweglichkeit*]. Com a sua população flutuante, com o seu turismo necessário e altamente organizado, com seus hotéis imponentes, conjuntos habitacionais, quadras que representam camadas sociais completas – classes, pode-se dizer, que vivem até certo ponto de maneira intercambiável,

uma vez que a sua existência na cidade vincula-se claramente a funções sociais e urbanas e, pensando no Rio, querem de fato viver de modo intercambiável –, Brasília levou-me rapidamente a pensar que, em determinadas circunstâncias, o futuro urbanismo não se vinculará ao fato consumado do sedentarismo burguês ou proletário. Não resta dúvida de que a imobilidade burguesa da sociedade humana se dissolverá numa transgressão e regressão dialéticas das classes econômicas, sob a pressão da segunda revolução industrial e das classes que despontam da inteligência sintética, recrutadas a partir de todas as outras camadas sociais. Esse tipo de mobilidade [*Mobilität*] social, que se vincula a funções urbanas e existenciais, ao aprimoramento técnico e econômico da civilização moderna, reduzirá acentuadamente a possibilidade de um sedentarismo pessoal duradouro, de uma vida ou de uma geração inteira, e é de se supor que a mobilidade externa de uma arquitetura erigida se fará acompanhar por uma arquitetura interna da população que a habita.

29

Recomendaram-me a viagem a Minas Gerais, antiga região mineradora do Brasil, talvez o seu estado mais rico, onde pedras preciosas não são aceitas como moeda de troca, e deparei em Congonhas do Campo as figuras dos doze profetas de Antonio

Francisco Lisboa, o Aleijadinho, esculpidas em pedra-sabão e agrupadas em torno da igreja barroca. Impressionantes, representativas, feudais. Gostaria de poder partilhar a admiração que Mário de Andrade e todos os outros modernistas brasileiros que o sucederam nutriram por elas, mas não se percebe na arte daquele mestiço o início da independência, da libertação da colônia. Descobre-se a imitação, a infusão estética e ideológica, o passado que permanece, ou seja, a colonização cristã e anti-humana, a repressão da inteligência pelo batismo, os maus ares de Roma, e as reminiscências são deixadas a cargo dos guias turísticos ou dos historiadores. Pois no fundo a cristandade, já antes dos modernistas, definhara no palavrório vazio e nos negócios, prescindindo dos golpes daquele grupo. O estilo colonial interessa apenas na bela e relativamente próxima Ouro Preto. Aqui ele extrapola a ideologia corrompida e não se amaneira em catolicidade, tendo se constituído num estilo geométrico, metódico, cartesiano; e a preferência que se nota por polígonos e poliedros nas fachadas e conjuntos de casas indica uma clara antecipação do universo ideacional matemático-construtivo do estilo concretista de uma arquitetura quase platônica.

30

“Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso

criar um homem especialmente para aquele mundo. Nós somos todos deformados pela adaptação à liberdade de Deus. Não sabemos como seríamos se tivéssemos sido criados em primeiro lugar e depois o mundo deformado às nossas necessidades. Brasília ainda não tem o homem de Brasília. Se eu dissesse que Brasília é bonita veriam imediatamente que gostei da cidade. Mas se digo que Brasília é a imagem de minha insônia veem nisso uma acusação. Mas a minha insônia não é bonita nem feia, minha insônia sou eu, é vívida, é o meu espanto. É ponto e vírgula. Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil: eles ergueram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério. – Quando morri, um dia abri os olhos e era Brasília. Eu estava sozinha no mundo. Havia um táxi parado. Sem chofer. Ai que medo. – Lucio Costa e Oscar Niemeyer, dois homens solitários. – Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou com uma simplificação final de ruínas. A hera ainda não cresceu.

“Além do vento há uma outra coisa que sopra. Só se reconhece pela crispação sobrenatural do lago. – Em qualquer lugar onde se está de pé, criança pode cair, e para fora do mundo. Brasília fica à beira. – Se eu morasse aqui deixaria meus cabelos crescerem até o chão. – Brasília é de um passado esplendoroso que já não existe mais. Há milênios desapareceu esse tipo de civilização. No século IV a.C. era habitada por homens e mulheres loiros e altíssimos que não eram americanos nem suecos e que faiscavam ao sol. Eram todos cegos. É

por isso que em Brasília não há onde esbarrar. Os brasiliários vestiam-se de ouro branco. A raça se extinguiu porque nasciam poucos filhos. Quanto mais belos os brasiliários, mais cegos e mais puros e mais faiscantes, e menos filhos. Os brasiliários viviam cerca de trezentos anos. Não havia em nome de que morrer. Milênios depois foi descoberta por um bando de foragidos que em lugar nenhum seriam recebidos: eles nada tinham a perder. Ali acenderam fogo, armaram tendas, pouco a pouco escavando as areias que soterravam a cidade. Esses eram homens e mulheres, menores e morenos, de olhos esquivos e inquietos, e que, por serem fugitivos e desesperados, tinham em nome de que viver e morrer. Eles habitaram as casas em ruínas, multiplicaram-se, constituindo uma raça humana muito contemplativa. – Esperei pela noite como quem espera pelas sombras para poder se esgueirar. Quando a noite veio percebi com horror que era inútil: onde eu estivesse eu seria vista. O que me apavora é: vista por quem? – Foi construída sem lugar para ratos. Toda uma parte nossa, a pior, exatamente a que tem horror a ratos, essa parte não tem lugar em Brasília. Eles quiseram negar que a gente não presta. Construção com espaço calculado para as nuvens. O inferno me entende melhor. Mas os ratos, todos muito grandes, estão invadindo. Essa é uma manchete invisível nos jornais. – Aqui eu tenho medo. – A construção de Brasília: a de um Estado totalitário. – Este grande silêncio visual que eu amo. Também a minha insônia teria criado esta paz do nunca. Também eu,

como eles dois que são monges, meditaria nesse deserto. Onde não há lugar para as tentações. Mas vejo ao longe urubus sobrevoando. O que estará morrendo, meu Deus? – Não chorei nenhuma vez em Brasília. Não tinha lugar. – É uma praia sem mar. – Em Brasília não há por onde entrar, nem há por onde sair.”⁵

(Clarice Lispector)

31

Descartes no *Discurso*:

“Assim, as antigas cidades, tendo sido no começo apenas aldeias, e se transformado com o passar do tempo em grandes cidades, são comumente tão mal proporcionadas em comparação com as praças regulares que um engenheiro traça à sua vontade, numa planície, que, embora considerando seus edifícios separadamente, neles encontremos amiúde tanta ou mais arte do que naqueles das outras; entretanto, ao vermos como estão dispostos, um grande aqui, um pequeno ali, e como tornam as ruas curvas e desiguais, diríamos que é mais o acaso

5 Clarice Lispector. “Brasília: cinco dias”. In: *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964, p. 162-64. No original o autor cita o texto de Clarice a partir da tradução alemã de Elisabeth Walther. [N.T.]

do que a vontade de alguns homens, usando da razão, que assim os dispôs.”⁶

Wittgenstein nas *Investigações*⁷:

“Pode-se encarar a nossa linguagem como uma velha cidade: um emaranhado de vielas e praças, casas novas e velhas e casas com acréscimos de diferentes épocas; e isto rodeado por uma porção de novos arrabaldes, com ruas regulares e retilíneas e com casas de um formato padrão.”

32

Uma vez que os estados mais elevados das realizações humanas são também os mais vulneráveis, é preciso investir em precisão para ganhar em segurança. Mas essa precisão aumenta, por sua vez, a suscetibilidade. Na realidade artificial dos objetos construtivos, a categoria tecnológica da precisão revela-se de maneira cada vez mais evidente como simples correlato da categoria existencial da segurança. Em Brasília também. A cidade terá de

6 René Descartes. *Discurso do método*. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 22-23. [N.T.]

7 Ludwig Wittgenstein. *Investigações filosóficas*. Trad. Marcos G. Montagnoli. São Paulo: Vozes, 2005. [N.T.]

conservar para sempre uma relação de confiança com a inteligência racional, e o pensamento de instalá-la como cidade pronta e acabada denota a intenção de retirá-la do fluxo da história a fim de preservá-la da fragilidade. A vida, que entrou livre e de modo intensivo na história da civilização, sai atada e de modo extensivo, e os momentos mutáveis e vegetativas tornam-se enredados em momentos irremediavelmente estruturais.

33

No seio da relativamente compacta inteligência brasileira deparamos amiúde grupos que, na discussão em torno de Brasília, partem do pressuposto de que a ideia da pintura tem pouca ou nenhuma chance no campo das possibilidades futuras de configuração, uma vez que ela praticamente não mais transmite mensagens estéticas singulares e inovadoras e por esse motivo não mais desempenha um papel comunicativo oficial ou inoficial. Seu lugar foi tomado pela escultura; além disso, a nova arquitetura reúne as forças criadoras da arte e as integra às formas e conteúdos racionais da inteligência humana. Brasília confirma de fato um indubitável abandono da ideia de pintura, e se Hegel observou em sua *Estética*⁸ que

8 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Cursos de estética*. Vol. 2. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Toll. São Paulo: Edusp, 2000. [N.T.]

a escultura transpõe o espiritual a uma totalidade espacial, a cidade assume, exatamente neste sentido, a realidade do espírito e adquire, como se disse, o aspecto da escultura. O centro da forma artística clássica, como disse Hegel, poderia ser também, e não sem razão, o centro da moderna vontade artística.

34

Em sua notável segurança culinária a inteligência brasileira atesta a sua inclinação francesa e a sua complexidade tropical. As pessoas não se dispersam, juntam-se numa corrente. Comem juntas, falam juntas, pensam juntas e ninguém duvida do papel de transposição do restaurante, o melhor lugar para as figuras de linguagem. Ele transforma o individual em coletivo e o elementar em arranjo, sendo um lugar em que as velhas metáforas do alimento sentem-se em casa, no verdadeiro sentido do termo. Pois o contato com ingredientes substanciosos ocasiona também o gosto pelos dicionários, e facilmente pode-se imaginar Guimarães Rosa – o criador da teodiceia épica brasileira, o livro sobre o “Grande Sertão” – meditando sobre o assunto. O almoço com ele, Clarice Lispector e Wladimir Murтинho, no pequeno e acanhado restaurante localizado no velho centro do Rio, ensinou-me isso “tintim por tintim”. A condensação do amontoado de garrafas, cadeiras, frutas, pratos, mesas, corpos e paredes repetia-se na condensação das palavras que passavam voando sobre a mesa,

e se falava tanto quanto se comia, uma síntese incessante dos catálogos das coisas conhecidas e desconhecidas. Guimarães Rosa apreciava visivelmente essa atmosfera na qual a proximidade de todas as coisas equivalia a uma convivência ôntica.

Momentos goethianos: misterioso, experiente, aparente distração do espírito destinada a ocultar a profunda fixação, indispensável, nem sempre disponível, mistura incomum de tradição e modernidade, de limitação provinciana e visão global, o cargo público como honra e não como função, médico, diplomático, enigmático, retrospectivo, que ri com o risinho de uma velha, comedido como nos tópicos aristotélicos, chinês, hamburguês, precisão e segurança na escancarada autorrepresentação da própria existência, brincalhão no uso da severidade, ambíguo na produtividade, direto e decidido, jamais desprovido de rodeios, que são gozados e se manifestam no luxo feudal do espírito.

Momentos joycianos: rebelião consciente, mitológica e linguística da linguagem até surgir o seu incomensurável *continuum* metafórico. Já no primeiro título de Guimarães Rosa, *Sagarana*, Haroldo de Campos, seu admirador, descobriu uma *parole portemanteau*⁹ formada a partir de “saga” e “ra” ou “rana”, do tronco indogermânico, significando algo como “semelhante”.

Durante a refeição, Rosa falou de Minas Gerais, da rica paisagem de sua juventude, de sua Dublin, pode-se dizer

9 *Parole portemanteau* (em francês no original): palavra-valise, termo da linguística. [N.T.]

– o detalhe nacional em torno do qual ele logrou uma reflexão continental e transcontinental. Teodiceias desenvolvem-se a partir de monadologias, Leibniz já o sabia; um cosmos pressupõe elementos, e algo de um sentimento da terra nativa é necessário para a demonstração de uma consciência universal. Até mesmo a suposição de Francis Ponge se fez presente, a de que a riqueza das frases, que estão contidas nos menores objetos, permanece inexaurível e deve ser processada levando-se em conta o seu caráter seriado, de catalogação, de algo a ser transferido, caso se queira abrir espaço para o antiquíssimo recurso rapsódico da linguagem. Desse modo, durante a conversa à mesa, senti Guimarães Rosa inteiramente como se fosse Riobaldo, aquele que comenta a estória e o caráter de *Grande Sertão: Veredas*.

O elemento rapsódico: as palavras da linguagem falada, os verbos *dicendi*, como no romance, tornam-se mais frequentes: narrar, tagarelar, falar, chamar, informar, explicar, objetar, dizer, perguntar, responder, mentir; e então os substantivos das coisas da floresta, do deserto, do altiplano, quer dizer, os solos, as pedras, o calor ardente, a umidade, a secura, o curso do rio, a água escura, a anta, a perdiz, o jatobá, a cascavel branca, jacarés.

Falei de teodiceia épica; épica porque ela não reduz, ela narra: teodiceia porque, nesse romance, como diria Leibniz, o mal é admitido e utilizado como argumento da existência de Deus; romance porque tudo é apresentado por meio de personagens, de seu ambiente, suas ações, seus sofrimentos e

prazeres, e não por meras considerações, pensamentos. Mas, enquanto o narrador reflete constantemente sobre a complexidade de seu mundo, de sua estória, e não quer deixar quase nada em aberto, e atribui um caráter factual a cada impressão, deparamos os esboços de um sistema, de um sistema épico, ou seja, estamos diante de uma totalidade.

A narrativa perfeita introduz também o narrador, e narrar é também isto: expressar um mundo perceptível por meio da perceptibilidade. Permanecer sempre um pouco no primeiro plano e insinuar o plano de fundo tão-somente por meio de reflexões e não de interpretações. Os julgamentos do narrador caracterizam uma consciência épica de modo mais forte do que o modelo de uma psicologia poderia fazê-lo. É sempre o vínculo aparentemente contraditório da racionalidade e da sensibilidade aquilo que interessa na grande prosa e integra o método dual da narração, o método da visão duplicada do pássaro, da transgressão das faculdades sensoriais, método que dissolve os contornos dos campos. “Para mim, até hoje, o canto da fogo-apagou tem o cheiro das folhas de assa-peixe.” Eu pensava nesta frase de Guimarães Rosa, quando saímos. Ele nos mostrou ainda as salas do Itamaraty, o Ministério das Relações Exteriores. Notei o estilo burocrático. Ele estava um tanto diferente do que havia sido até há pouco. Substituíra o literato pelo funcionário, o escritor pelo homem de ação, e o “sofrimento com razão”, de que havia falado em seu livro, por uma “astúcia da razão”, que refletia o histórico na atualidade.

35

Quase toda a discussão sobre a literatura de Guimarães Rosa começa na teodiceia épica *Grande Sertão: Veredas* e termina inexoravelmente em sua dissolução na monadologia épica do pequeno conto “Meu tio o Iauaretê”. A linguagem como expressão do deslocamento ou condensação semânticos do tipo mais refinado ou violento comprova-se sob a máscara da onça, na categoria do despedaçamento e na composição da ambiguidade – estávamos ainda à mesa – como um meio de manipulação a um só tempo linguística e culinária.

“Mecê tá ouvindo, nhem? Tá aperceiando... Eu sou onça, não falei? Axi. Não falei? – eu viro onça? Onça grande, tubixa-ba. Ói unha minha: mecê olha – unhão preto, unha dura... Cê vem, me cheira: tenho catinga de onça? Preto Tiodoro falou eu tenho, ei, ei... Todo dia eu lavo corpo no poço... Mas mecê pode dormir, hum, hum, vai ficar esperando camarada não. Mecê tá doente, carece de deitar no jirau. Onça vem cá não, cê pode guardar revólver...”

“Aaã! Mecê já matou gente com ele? Matou... aí pois, matou? Por que que não falou logo? ã-hã, matou, mesmo. Matou quantos? Matou muito? Hã-hã, mecê homem valente, meu amigo... Eh, vamos beber cachaça, até a língua da gente picar areia... Tou imaginando coisa, boa, bonita: a gente vamos matar camarada, ímanhã? A gente mata camarada, camarada ruim, presta não, deixou cavalo fugir pílós matos... Vamos matar? Uh, uh, atim-

bora, fica quieto no lugar! Mecê ta muito sopitado... Ói: mecê não viu Maria-Maria, ah, pois não viu. Carece de ver. Daqui a pouco ela vem, se eu quero ela vem, vem munguitar mecê...”¹⁰

Deformação como recurso de configuração. Facilita-se assim o amálgama sintático e semântico da língua tupi com o português brasileiro que se consuma no texto de Rosa. Mas o “misto à gaúcha” do *gourmet* da língua é servido de um modo tão à vontade que o humor mais sombrio, que cria o mal, não oculta o melancólico prazer da existência.

O gosto pela mistura, pelas entropias extremas, pelos estados ergódicos¹¹, aumenta tropicalmente. Existem graus de clareza da consciência que dilaceram as fronteiras e os limites das coisas e processos e os tornam tão imperceptíveis quanto a obscuridade original da imaginação.

36

Representação dinâmica do prospectivo – esta me parece ser a função comunicativa global e fundamental das esculturas de Bruno Giorgi, as quais transcendem a sua mensagem estética.

10 Guimarães Rosa. “Meu tio o Iauaretê”. In: *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 851-52. No original o autor utiliza-se da tradução alemã de Elisabeth Walther. [N.T.]

11 Termo da estatística relativo ao estudo das probabilidades. [N.T.]

A íntima ligação do escultor com Brasília, com o Plano e com a realidade, está enraizada em cada papel desempenhado por sua arte. Brasília é representada, mas ela também representa: possibilidades futuras de uma razão universal global hegeliana... Ela representa por antecipação. TELEGRAMAS DE O.N.

As duas figuras de Bruno Giorgi na grande Praça dos Três Poderes e o esboço do “Monumento à cultura”, realizado para a universidade, são paradigmas desta função representativa de sua arte no sentido prospectivo, e em sua absoluta diferença entre si elas não são variantes da forma, mas identidades de significado, radiantes, esperançosas, evocativas!

Vi as esculturas de Bruno Giorgi em seu ateliê no Rio, em Brasília, em sua galeria e noutros lugares, mas confesso que foram as sombras dessas esculturas o que primeiro me atraiu. As sombras nas paredes, no chão, nas vitrines pareciam ser não apenas as projeções de algo corpóreo, mas de algo essencial, pois elas deixam absolutamente claro que aqui as novidades artísticas se dão, acima de tudo, num sistema de planos e retas, o qual poderia ser explicado de forma tanto abstrata quanto concreta, tão figurativa quanto não figurativa. O vegetativo dessas esculturas, oscilantes em pequenos troncos e ramos ressequidos, soprando as folhas, as asas e as pontas do capim, transforma-se em bichos-pau, folhas de bananeira, caules de cana-de-açúcar e figuras humanas abstratas, montados a partir de elementos básicos geométricos ou vegetais. Com a projeção ele retrocede ao estrutural e cede à compulsão para a armação, às transições para o estático e o dinâmico.

Explicarei esta impressão retomando a ideia de que a inteligência brasileira revela dois componentes estruturais e simbolizadores, dois princípios metódicos da extensão, do preenchimento do espaço e do desenvolvimento da forma: o orgânico e o geométrico, ou o morfológico e o topológico, ou, ainda, o vegetativo e o estrutural. A sua relação é dialética. Momentos de reviravolta, de transição. As esculturas de Giorgi constituem ocasionalmente estes frágeis momentos cuja representação pertence ao prazer hegeliano e aos interesses estéticos de sua arte.

Mas, no que diz respeito a estes momentos entre o orgânico e o geométrico, não é apenas Hegel que está implicado; o seu hegelianismo explica tão somente a relação dialética em sua construção dinâmica. Para compreender o estático, a invariância da forma destes momentos esculturais entre vegetação plástica e configuração plástica como uma possível formulação espacial, recordo-me de Girard des Desargues, o exímio geômetra do séc. XVII, autor de um livro notável, o *Brouillon projet d'une atteinte aux événements des rencontre d'un cone avec un plan*, de 1639. Esse livro fundamenta a geometria da secção dos cones, tratando de situações harmônicas e não de relações métricas, ou seja, da "geometria da situação", da "geometria projetiva" cuja temática configurativa o especialista logo identifica nas formas de Giorgi. É interessante notar que Desargues, que era construtor e paisagista, utilizava-se igualmente de uma linguagem matemática e botânica em seus modos

de expressão. Assim, ao descrever paralelos, falava de ramos retilíneos, de *rameaux droits*, e então de *rameau déployé au tronc* para descrever ramos que se afastam do tronco, ou de *rameau plié au tronc* para descrever ramos que estão justapostos ao tronco; além disso, falava de árvores (*arbres*), tocos (*souches*), nós (*noeuds*), ramagem (*rameure*), brotos (*brins*), feixes de raios ou de planos (*ordonnances*). Encontramos, nos breves e muito significativos escritos de Desargues, um repertório completo de expressões que se prestam à descrição das esculturas de Giorgi como figuras ao mesmo tempo vegetativas e configurativas, numa linguagem matemática que revela o orgânico pelo concurso do geométrico.

O “Monumento à cultura” representa sem dúvida um feixe de radiação de três troncos, com uma abstrata vegetação constituída de folhas. Deparamos o tempo todo a “ramagem” (*rameure*) de Desargues ou os seus “nós” (*noeuds*), os pontos de um “tronco” que são atravessados por outros “ramos” (*rameaux*). Há também pares de brotos irmanados (*couples de brins gemelles entr’elles*) e aquilo que Desargues primeiramente denominou uma “involution”, com a qual se descreve, na botânica, um estado encaracolado das partes mais novas do broto e, na geometria, uma determinada ordenação de pares de pontos. Mas quero encerrar esta digressão em torno das “Leçons des ténèbres” de Desargues.

As sombras das esculturas tornaram-se desse modo uma primeira instrução sobre os princípios destas obras de arte, e

esse acesso parece-me tão razoável quanto extraordinário. Pois num país em que a luz é dotada de uma potência tropical, a relação entre as sombras e seus corpos é bastante elucidativa. O sistema de planos e retas que evidenciam as sombras assume, para além de Desargues, um outro significado, mais puramente matemático e estético se for observado com maior acuidade. Matematicamente o seu efeito é suave como o de um complexo geométrico no sentido da topologia, o qual por si mesmo exhibe os seus elementos, os assim chamados simplexos. Pontos, segmentos de linha, polígonos, por vezes orientados, como se diz, e em alguns casos não orientados. Há também estruturas côncavas e convexas.

Desse modo pode-se falar da quase-geometria de Bruno Giorgi, e as suas superfícies planas desempenham aí o papel de quase superfícies (assim como o geógrafo ou o morfologista falam de quase-planícies). Por outro lado, em termos estéticos, esses complexos geométricos vivem, como toda obra de arte, a partir de certas frágeis zonas da surpresa com que nos deparamos. Segmentos direcionados de linha saltam subitamente do canto de uma superfície – pode ser a de um triângulo ou trapézio – ou despontam pouco antes, a partir de um canto do polígono; tem-se a impressão de que a reta se libera da figura ou de gestos humanos que são apresentados como uma disputa entre elementos euclidianos. As superfícies, que Giorgi privilegia, lembram bem a superfície de uma mão à qual faltam um ou dois dedos.

Esta seria portanto a primeira indicação, o primeiro índice icônico a anunciar que um sistema geométrico porta a mensagem estética, e que, no entanto, a mensagem estética carece de uma mensagem semântica, de um pensamento sobre o homem, o tema central da escultura, como Hegel expôs em sua exaustiva reflexão sobre a Antiguidade Clássica. Mas nem sempre os traçados lineares ou os planos orientados de Giorgi são os portadores abstratos dessas mensagens ou significados semânticos. Amiúde são concebidos apenas estruturalmente, como os termos estruturais de um texto em relação àqueles portadores de significado, ou seja, eles são meros sinais de conexão corporal, tensões mecânicas que apenas simulam as funções semânticas, e é inteiramente possível que nesses sistemas estruturais da escultura a mensagem estética se propague de modo especialmente vigoroso e puro. SIMILITUDE

~~Sabe-se que o desenvolvimento da arte não figurativa é introduzido e acompanhado por uma separação entre as mensagens estética e semântica. A pintura e a escultura figurativas clássicas permitem que as funções estéticas sejam sempre sustentadas pelas funções semânticas. Na pintura e escultura modernas deseja-se superar o portador semântico da mensagem estética. Mas as esculturas de Bruno Giorgi permitem ver até que ponto se trata do desenvolvimento de uma liberdade pela qual se optou de modo autônomo, de uma liberdade de escolha, e de quanto os imperativos artísticos podem ser embaraçosos. Assim ele explora o jogo entre separação possível~~ !!

criar significações novas

e junção possível, como uma fonte de surpresas estéticas. De modo inesperado ele deixa que mensagens estéticas e semânticas se separem, mas com uma igual medida de liberdade artística ele se submete à pressão por reagrupá-las para que sejam passíveis de interpretação, para atingir uma realidade expressiva.

Assim, do ponto de vista da estética moderna, as criações de Giorgi têm uma importância extraordinária. Se as compreendemos de maneira figurativa – e todo o semântico nelas está acessível –, então estamos lidando inteiramente com formas geométricas, com polígonos, para os quais existe, em suficiente aproximação, uma medida numérica birkhoffiana de “beleza”, e é certo que o valor resultante (ele se define como a relação do grau de ordenação dos materiais com o grau de sua complexidade) não pode ser pequeno. Pois a complexidade dessas esculturas permanece pequena se comparada a seu grau de ordenação, de modo que a sua proporção numérica, o seu quociente, adquire um valor favorável. Se formos capazes de percebê-las como humanamente significativas, ou seja, na composição dos elementos geométricos de formas figurativas, reencontraremos neste ponto os componentes hegelianos na estética de Giorgi, uma vez que para o conceito hegeliano do clássico o homem é a mais alta categoria de configuração. Não podemos nos iludir, contudo, apesar da densidade de algumas esculturas isoladas (essa densidade consiste na dimensão da identificação de formas e significados), pela ideia de que ainda

haja suficientes campos livres de significado que expressem mensagens puramente estéticas. Percebe-se imediatamente que por toda parte houve de se tomar uma grande quantidade de decisões, que uma grande quantidade de liberdade estética foi utilizada para se produzir este tipo de criação fortemente relacional, com o seu claro entrelaçamento de estrutura e significado, de geometria e sentido, de índice e ícone. Vejo, portanto, começando pela percepção de suas sombras e terminando pelo contato com o material, que, para as esculturas de Bruno Giorgi, o ponto de partida da reflexão, o elemento de invenção, é o plano e não o corpo: configuração do plano e elaboração da superfície, base dos espaços possíveis, retenção da essência da variação. A mão criativa tem o seu próprio plano, o plano aberto da mão, transmitido, de certo modo, a uma substância moldável, e esta reflete a mão na pedra ou no bronze. E eu quase diria que esta utilização do plano, esta participação no plano, que reaparece tanto nos belos quadros de Volpi quanto nos textos concretistas de seus poetas, indica de modo característico a inteligência brasileira. Nenhuma manifestação do espírito que não possua a assinatura de uma extensão, de uma expansão! – muitas vezes um desses esqueletos de Giorgi, com seus polígonos esfarrapados ou suas hastes esmigalhadas, faz-me recordar as figuras magras e longilíneas de Giacometti: figuras caminhanças em Giacometti; de pé e paradas na obra de Giorgi: elas caracterizam as decisivas possibilidades humanas que se pode achar no plano, as duas esperanças no espaço

ÍNDICE DO SUJEITO?

em face da solidão de que falava Pascal. Vejo a figura errante, em Paris, e a expectante, de pé, em Brasília.

Bruno Giorgi conta quase sessenta anos, mas se ignora o grande alcance de suas obras extremamente originais e características em relação ao Brasil. Em sua diversidade interna podem-se assinalar três fases de produtividade, que compõem um sistema, não apenas de um ponto de vista estético mas também histórico. Não é difícil, já no pequeno e abarrotado ateliê, dividir em três categorias os modelos ali presentes ou os produtos acabados de seu trabalho, os quais refletem muito menos o desenvolvimento pessoal do mestre do que a criatividade diversificada do seu ofício. Eu falaria, portanto, da categoria das esculturas *figurativas*, das *vegetativas* e, finalmente, das *tectônicas*.

A fase *figurativa* de sua produção envolve a categoria da abstração tanto formalizante quanto idealizante da figura humana, mesmo que se apresentem aí derivações de formas vegetais e animais. A nossa percepção depara composições de superfícies bidimensionais arranjadas do modo o mais estático possível, polígonos mais ou menos deformados, que por meio de hastes se ligam a uma figuratividade elevada, ainda que abstrata. Tanto aquilo que se relaciona ao tema do figurativo quanto o que se relaciona à sua estática está, pode-se dizer, classicamente demonstrado.

Sobretudo em sua fase figurativa o escultor se apresenta como metafórico. O emprego de determinadas figuras geométricas para a representação de partes da figura humana, de

hastes retílineas como extremidades ou de triângulos como corpos ou cabeças, desempenha na obra de Bruno Giorgi o mesmo sentido escultural-metafórico que o emprego de garfos (garfos autênticos) no lugar de mãos naquelas esculturas de Picasso que Kahnweiler possui em sua galeria. Em todo caso, o “metafórico” consiste, como diz Hegel na *Estética*, no fato “de que o espírito, quando o seu movimento íntimo faz com que se aprofunde na visão de objetos que lhe são aparentados, queira ao mesmo tempo liberar-se de sua aparência...”.

Os arranjos com feixes de elementos quase que exclusivamente hastiformes são característicos da fase vegetativa, e facilmente descobrimos nessas estruturas metálicas muito adensadas estruturas paralelas de uma dinâmica barroca, abertas em leque e torcidas.

Finalmente, no que se refere à fase que se caracterizou como tectônica (e, se quisermos, “arquitetônica”), ela é a mais recente na produção de Bruno Giorgi, identificável apenas depois de 1960, e completamente arcaizada, entrecruzada com a cubística [*Kubistik*]. Ocorrem aí reflexões sobre as esculturas da Ilha de Páscoa, sobre totemismos e carcomidos ídolos de pedra no sul asiático; colunas cuboides deixadas intactas ou então providas de fendas e chanfraduras, e em cima a “cintilação” da “ideia” de um rosto que se reduz ao queixo, signo de uma entidade pré-histórica contemplativa e volitiva. Em todas as fases, portanto, extrema abstração, mas também construção no sentido da formação

de super-signos complexos: na categoria da forma figurativa, os ícones reduzidos da figura humana; na categoria da forma vegetativa, os prósperos indícios da dinâmica da vitalidade tropical; e na categoria dos paralelepípedos tectônicos, os hipo-ícones de arcaicos seres de pedra, “degradações”, distantes mitologemas de conteúdos esquecidos e evocações (no sentido em que Hegel, na segunda parte de sua *Estética*, falou da “degradação” do “simbolismo animal” e se referiu à mitologia, extinta pela abstração).

Assim, o clássico-figurativo, o barroco-vegetativo e o arcaico-tectônico determinaram, como predicados de três essências estilísticas da escultura, a classificação da obra de Bruno Giorgi. Poderíamos também dizer a estática, a dinâmica e a tectônica para descrever com mais detalhe os processos construtivos na constituição do mundo escultórico de Bruno Giorgi e para iluminar as funções motoras da manipulação das formas (e da consciência que a acompanha). Trata-se também de um caminho da síntese dos elementos pétreos, a qual nutre, nessa sequência, forte predileção pela superfície, pelo movimento e pelo espaço.

É a sombra da estética de Hegel que recai nessa classificação, e é bom recordar a concepção metafísica e não tecnológica dessa estética, a sua interpretação reflexiva e não mensuradora. Nessa estética, a pré-arte arcaica do meramente simbólico distingue-se da ideia escultórica clássica do homem ereto – a sua “forma espiritual” e não a sua “forma natural”, como disse

Hegel – e constata, como final possível da arte, a renúncia à pura e perfeita exterioridade da forma em favor da transparência da interioridade subjetiva de seu criador, ou seja, Romantismo (em sentido amplo).

MMM Não é a Sistemática, é outrossim a classificação buscada por Hegel no campo dos objetos estéticos que parece atual na obra de Bruno Giorgi, ao menos para o observador filológico. Também é correto dizer que a obra de Bruno Giorgi contém e irradia uma interpretação metafísica no sentido de uma proclamação estética do homem ou da ideia global da “humanitas”. Mas a concepção estética com que este escultor fundamenta as suas figuras não é idealista: Bruno Giorgi comunica uma ideia do homem e ele não entende aí a sua idealização, como Hegel a pensou. Por isso esta obra escultórica não significa a expressão de uma estética burguesa de satisfação ou saturação (conforme a censura que Georg Lukács, grande conhecedor marxista da *Estética*, fez a Hegel). Bruno Giorgi, que é um exímio artesão, persegue acima de tudo problemas estéticos objetivos, vale dizer, ele procura fomentar o conhecimento da esfera real dos objetos estéticos, e é certo que nesse caminho ele obtém um grande êxito, e não apenas para a escultura brasileira. Além disso, o fato de ele pensar no ensino estético e moral do homem da civilização complementa a *estética* (material) *do objeto* com os traços *provocativos* de uma tensão espiritual que nunca cede.

37

No Rio as noites de sábado são reservadas para Bruno Giorgi, o escultor. Seu ateliê, seu belo apartamento no Leme, localizado numa das pequenas travessas que terminam abruptamente nas encostas íngremes dos morros, é ponto de encontro de pintores, escritores e designers, de convidados de todos os cantos, de admiradores e críticos. Pois a inteligência brasileira diferencia-se da europeia pelo fato de que tanto o reconhecimento quanto a disputa transformam-se imediatamente em contato. Em nenhuma outra parte encontra-se uma composição tão compacta das naturezas espirituais.

Mas, postado num canto, mais velho e mais vigoroso, sagaz e tranquilo, um homem como Willi Baumeister ou Léger, o tempo todo enrolando o tabaco na palha de milho, vê-se Alfredo Volpi, talvez a personalidade mais interessante entre os pintores brasileiros contemporâneos; – “seu experimento estético” baseia-se “em sua própria pesquisa”, disse recentemente Carlos Flexa Ribeiro, o especialista em Estética da Universidade de São Paulo.

Como Bruno Giorgi, Alfredo Volpi veio da Itália. Nascido em 1896, na cidade de Lucca, veio em 1897 ao Brasil, para ficar. Ele expõe desde 1922, e em 1941 recebeu a medalha de prata da exposição do Salão Nacional de Belas Artes. Depois disso seguiu-se uma série ininterrupta de exposições individuais e coletivas, em pequenas e grandes galerias do Rio e São Paulo.

Mais tarde os seus quadros seriam exibidos no Chile, Japão, Argentina e Peru, e ele se transformou cada vez mais numa figura marcante da vanguarda sul-americana. Uma grande retrospectiva no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1957, reafirmou a importância de Volpi para a modernidade de seu país. Em 1959 alguns de seus quadros foram exibidos na “Ausstellung Brasilianischer Künstler” [Exposição de Artistas Brasileiros]¹². Mário Pedrosa, por muitos anos o curador da famosa Bienal de São Paulo, foi um importante promotor de seu trabalho. A melhor coleção privada de quadros de Volpi que tive oportunidade de ver encontra-se na casa de Mario Schemberg, o renomado físico da Universidade de São Paulo cuja reputação extrapola os domínios de sua área específica de atuação, sendo reconhecido também como colecionador e *expert* no campo da “arte concreta”.

Naturalmente a obra de Volpi abre a possibilidade de se falar em períodos; pode-se, sobretudo, discriminar um modo impressionista inicial de um modo mais construtivista posterior; pode-se diferenciar elementos simbólicos e folclóricos, entre os quais predomina a figura humana, de motivos elementares e objetais, como portas, janelas, bandeiras e fachadas de casas, ou separar tendências concretas de abstratas.

O que no entanto permanece é o desejo de uma configura-

¹² Exposição itinerante, iniciada em 1959 na cidade de Leverkusen, na Alemanha, e encerrada no ano seguinte, em Utrecht, na Holanda. [N.T.]

ção simplificada, reduzida, quase ingênua, às vezes, dos portadores semânticos das mensagens estéticas. Ao menor estímulo as condições micro-estéticas emergem e todo maneirismo patético e retórico refluí. Não é possível imaginar que ele corresponda à inteligência inventiva de Alfredo Volpi.

A inclinação para se proceder metodicamente também na esfera da arte, inclinação que se entrega à representação geométrica, e o pendor para o místico ou o visionário, que admite a imprecisão, a dispersão, a alusão ao simbólico, parecem encontrar-se nestas imagens e produzir uma curiosa disposição lírica (vibração do metro) ou musical (trítomos de cores) da forma instável, das cores fugidias, do traçado suave das linhas. Um cartesianismo da simplificação e da perturbação consciente do discreto nuançar, da obliquidade espirituosa, da sobriedade na exibição (“princípio favela”), com a qual o “princípio configuração” se eleva acima do “princípio pureza”, nos cantos mais deslocados ou inesperados do quadro. Não há sobras não comunicativas. Mas também não resta nenhuma perspectiva de futuras possibilidades de comunicação no campo visual.

38

Adentramos um mundo de objetos artificiais, mas seria razoável dividi-los em objetos construtivos e não construtivos. Tomamos por objeto absolutamente construtivo aquele que pode

QUESTÃO DA ESTRUTURA ABERTA

ISTO É 1960. GINGIS OS CONCRETOS SÃO O

SALTO PARTICIPANTE E "PARTICIPAÇÃO

ATIVA DO PÚBLICO"

ser produzido metodicamente numa série exata e finita de passos conscientes, de decisão e manipulação. E tomamos por objeto absolutamente não construtivo aquele que não pode ser produzido metodicamente numa série exata e finita de passos seguramente executáveis, objeto cuja existência não se origina de um ato passível de decomposição e recomposição. Esta diferença criativa, esta tensão entre duas possibilidades do artifício, expõe a questão estética do objeto na arte moderna. Pois, uma vez que os casos absolutos existem apenas idealmente, trata-se, na realidade, de objetos de transição, de um campo intermediário cuja existência estética é assunto a ser debatido. O que se pode ainda alcançar em termos de surpresa, inovação e originalidade se a antecipação construtiva já se consumou? O que está acessível à comunicação quando não se tem mais nada à disposição, mais nada para planejar, e tudo está entregue a um acaso previamente admitido?

Os objetos artificiais de Lygia Clark são genuínos interobjetos. Eles vinculam a estabilidade variável de um portador material a uma fragilidade variável da mensagem estética.

Mas trata-se de uma variabilidade restrita, e com essa variabilidade restrita esses objetos artificiais e artísticos correspondem tanto a uma determinação possível quanto a uma indeterminação possível. Além disso, com essa variabilidade manipulável, tanto pelo artista quanto pelo observador, a reflexão perceptiva é incluída na comunicação, com o jogo em andamento.

) ESTRUTURA ABERTA (

Os objetos artísticos mutáveis de Lygia Clark contêm elementos matemáticos na medida em que estes assumem o caráter de objetos construtivos, e eles são construtivos apenas na medida em que contêm elementos matemáticos. Eles contêm elementos cinéticos na medida em que podem abrir-se à improvisação e se aproximam da ideia de objetos não construtivos.

Lygia Clark fundou, em 1959, com amigos, entre eles Aloísio Carvão, Theon Spanudis, Franz Weissmann e Ferreira Gullar, o grupo dos Neoconcretos, que, junto com pintores e escultores, incluía também escritores. Ao passo que a produção literária do grupo não atingia o nível de Noigandres – o grupo dos concretos de São Paulo –, Lygia Clark fixava a sua própria perspectiva estética, vinculada às tendências não figurativas, suprematistas e neoplasticistas de Mondrian, Pevsner, Gabo, Vantongerloo e Maliévitch. Mário Pedrosa ressalta, com razão, em seu belo ensaio “Significação de Lygia Clark”¹³, que a essência do Neoconcretismo consiste na tentativa de ultrapassar a intenção estática do engessamento da forma do geometrismo para atingir uma ideia espacial dinâmica ou cinética, e de criar os objetos artísticos como construções espaço-temporais (quadrimensionais, por assim dizer).

Não é ainda o “mouvement” que está implicado neste tipo de escultura. Mas o princípio “mobile”, que a inteligência

13 Mário Pedrosa. “Significação de Lygia Clark”. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. [N.T.]

brasileira parece tanto privilegiar, apresenta-se aqui numa versão extremamente metódica e introduz os objetos variáveis como uma ponte para o conjunto da arte cinética mais recente, como o polo mais distante da figuratividade estática de Bruno Giorgi. Na medida extraordinária em que as esculturas de Giorgi entendem a função comunicativa da arte como representação e proclamação, essa função surge na obra de Lygia Clark como busca de contato e forma de comportamento, numa virada decisiva contra o platonismo já distante e a favor de uma positividade atual.

39

A arte, não importando se ela conta a história de um homem velho ou o encontro de pontos vermelhos com retas pretas sobre superfícies brancas, apoia-se em todo caso – não por si mesma, mas para nós – no caráter frívolo da surpresa. Apenas os sinais da surpresa suscitam o empenho do coração e o esforço do intelecto, apenas eles têm a chance de prover uma comunicação estética e de produzir arte. Fora dos domínios onde ela surpreende, inicia-se, simultaneamente, a trivialidade na arte, a zona que não desperta mais nenhum espanto.

Mas o atributo da surpresa, o imprevisível, pouco incomoda o entendimento; o puro jogo do acaso mal atrapalha o hábito intelectual; e a diferença sutil entre surpresa e enten-

dimento, entre jogo e hábito, parece constituir uma parte das dificuldades intrínsecas da arte moderna, e ela terá de continuar a se interessar pela suspensão dessa indiferença, caso ela não queira se perder de uma vez por todas para o nosso tipo de civilização.

É fácil perceber que esse trabalho de aniquilamento de uma desproporção requer um certo equilíbrio entre teoria e beleza, capacidade criativa e estética, prazer e intelecto na realização da obra de arte, e são exatamente estas as qualidades que visivelmente afluem aos quadros e cartazes de Almir da Silva Mavignier. Ele é do Rio de Janeiro, discípulo de Arpad Szenes, formado em Paris e na arte concreta, incentivado por Josef Albers e Max Bill, aos quais deve o sentido para os eventos visuais e geométricos sobre planos coloridos. E, sem dúvida, ele já pertence a esse grupo internacional eminente, que vai ao encontro de uma crescente racionalidade por meio de uma crescente sensibilidade, que privilegia o contexto de precisão e reflexão também na pintura e não enxerga apenas na emoção a origem do *insight*.

Fiel aos preceitos artísticos dos concretos ele antepõe a formulação exata da ideia à sua realização extremamente consciente: a questão do quadrado deformado, sua ocorrência visual sobre a superfície – uma nova versão da velha figura de predileção dos suprematistas. A tarefa não é, portanto, a decomposição geométrica, mas a estética, a decomposição que se mantém esteticamente, que transcorre esteticamente; não

um desaparecimento físico, mas artístico, uma ousada comprovação visual para o fato de que também a fase da dissolução contém uma comunicação estética que pode ser decifrada; a informação de que o fascínio do belo apoia-se também em sua fragilidade.

Sentido estético de uma obra de arte como iniciação nas condições artísticas de sua beleza.

Arte sem profundidade, dir-se-á. Sem reflexão, sem esforço. Mas isto foi dito contra Gertrude Stein, e ela trabalhou de modo absolutamente consciente contra a profundidade na arte.

Nietzsche e William James haviam antecipado a suspeita contra a profundidade. Falavam das superfícies, prezavam a pele das coisas, o sentido do tato, não remexiam as entranhas da verdade, mas percebiam a sua completa exterioridade. Nenhuma expressão e nenhuma impressão, portanto. Apenas o olho cheio de consciência e a mão cheia de consciência, isto é tudo: esta é a causa do polimento e da exatidão, a causa da perseverança e do silêncio nesses quadros, a causa das partículas contra o *continuum*, a causa do ser contra o movimento, anti-estimulante e anti-fluido. Em nenhuma parte fumaça, em nenhuma parte dispersão, sempre e tão somente o lento avanço da mão sobre a multidão de pontos. Se alguma vez tornou-se claro que a história da pintura não é apenas uma história do olho e sua capacidade de percepção, mas também uma história da mão e do tato, isto se deu por meio da arte concreta, e parece-me que a pintura de Almir da Silva Mavignier pro-

INDÍCIOS DO SUJEITO) META
) OBRA ABERTA - A QUEM POSSA INTERESSAR SER
68 ABERTO COMO ELA É ALEM (

duziu modelos táteis magníficos que demonstram claramente o quanto de surpresa, de imprevisibilidade é possível sobre a pele nua do ente, e do que é capaz um ponto no plano, quando se lhe abre a possibilidade de ser, ao mesmo tempo, sinal físico e estético, pequena existência oscilante na diversidade bidimensional das cores, por vezes nos limites da visibilidade, elemento delicado de paisagens imperceptíveis: geografia estética da ilusão dos pontos, que possui tanto um caráter comunicativo quanto propagandístico. Cartazes são como um quadro e anunciam tanto a sua beleza quanto a sua mercadoria.

40

Uma noite com Clarice Lispector, Lucio Costa e Aloísio Magalhães, na pequena casa cúbica deste último, localizada no Leme, ao pé das favelas. Lucio não falou sobre Brasília, que ele projetou, e Clarice não falou sobre os romances que escreveu. Lucio Costa esboçou uma concepção política do mundo, amparada na racionalidade técnica, e Clarice reinterpretou timidamente, como uma preferência pela paixão, o seu temor diante da geometria dessa arquitetura. Lucio Costa, sempre com o indolente movimento das mãos que caracteriza aqueles para quem o decisivo são as ocasiões e para quem a criação é apenas uma interrupção do curso contemplativo da existência; Clarice Lispector com o rosto aberto, puxado para a frente, típico de

11 €???

uma Nefertite eslava, e com os lábios tímidos e pontiagudos, sobre os quais repousa ainda a força de beijos distantes.

A complexidade intrínseca do Brasil estava presente, a complexidade de uma vida nada doce, selvagem, nas ruas e praças, na entrada das casas, nos quartos, nos cafés, na areia da praia, na água, entre as palmeiras, nos bancos e nos ônibus. Emaranhado de todas as figuras e sentimentos existentes entre o Amazonas e o rio da Prata. Figuras altas, gordas, pequenas, feias, encurvadas, magras, mortas, vivas, atraentes, repulsivas e sentimentos profundos, superficiais, simples, concatenados, mortíferos, perversos, satânicos, risíveis e negros, que ameaçam sufocar, mas dos quais não se origina nenhuma criação. Todos os acasalamentos, todas as cópulas, todas as separações, todas as perseguições, todos os prazeres, todas as vivências do ódio e da dor em meio à devoração e à procriação.

A baía de Guanabara como metáfora melancólica de todos os processos de confusão e liberação.

41

O gesto criador não é jamais histórico, é sempre e tão somente atual.

42

Frequentemente, temos motivos para diferenciar um conceito

convencional (clássico) de literatura de um progressista (não clássico). O conceito convencional de literatura estabelece no desenvolvimento deste campo os elementos e características que são permanentes, contínuos, mais ou menos constantes. Ele é, portanto, orientado para o que é transmitido, o que é tradicional. O conceito progressista de literatura salienta a ideia de que é razoável estender o conceito de progresso também ao trabalho literário; ele se relaciona a novos elementos e características emergentes e inclui a sua descoberta e experimentação na atividade literária. Naturalmente, nem sempre as diferenciações se apresentam de modo claro e definido. Limitamo-nos aqui a salientar o fato de que no conceito tradicional de literatura o que se acentua é a função sociocomunicativa, e no conceito progressista, a função intelecto-experimental. Neste sentido a função sociocomunicativa da literatura trata dos problemas do “entretenimento”, enquanto a função intelecto-experimental está interessada no “conhecimento”. Evidentemente, em ambos os casos, o essencial reside na comunicabilidade da realidade estética. O livro *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*¹⁴, de Ernst Robert Curtius, revela, por exemplo, um conceito convencional de literatura. A “poesia concreta” do grupo brasileiro de Noigandres, por outro lado, é um exemplo do conceito progressista de literatura.

14 Ernst Robert Curtius. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp/Hucitec, 1996. [N.T.]

A ideia de “que a literatura europeia constitua uma unidade de sentido” faz parte do conceito convencional de literatura, assim como “o presente atemporal, que está essencialmente adequado à literatura”, ou a ideia de “que a literatura do passado” pode “influenciar permanentemente a literatura atual”. Ao contrário disso, o conceito progressista de literatura surge, por exemplo, na poesia concreta, um grupo proeminente na grande categoria da moderna escritura experimental, quando no “Plano-piloto para a poesia concreta”¹⁵, de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, parte-se do princípio de que “o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal) está encerrado”. É lícito acrescentar que para a estética moderna, abstrata e exata, para a qual a natureza da realidade estética não consiste numa “essência” particular (que tem por tema o ser), mas numa “comunicação” materialmente estruturada, sempre se pode aceder ao conceito progressista de literatura a partir de seu conceito central de “inovação”.

O grupo mais importante de poesia concreta encontra-se hoje no Brasil. Seus principais representantes são Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünewald, Pedro Xisto, Mário da Silva Brito, L. C. Vinholes, Wladimir Dias Pino, Edgard Braga, Cassiano Ricardo e Affonso

15 Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. “Plano-piloto para a poesia concreta”. In: *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê, 2006. [N.T.]

Ávila. Todos eles (uns mais, outros menos) participam do grupo Noigandres, de São Paulo, e publicam na revista *Invenção*.

Pode-se dizer que com o movimento do concretismo – se utilizarmos esta expressão para caracterizar igualmente a poesia concreta (Noigandres), a pintura concreta e a escultura (de Cordeiro, p. ex.) – o modernismo brasileiro, iniciado por volta de 1922, alcançou a sua segunda fase. Mas, se na primeira fase (Mário de Andrade e Oswald de Andrade) este modernismo tinha uma orientação essencialmente nacional (cogitava-se pouco, ou mesmo nada, sobre a eventualidade de deixar o país), o modernismo da segunda fase tem orientação global, internacional. Noigandres mantêm laços estreitos com seus amigos alemães, franceses, ingleses, suíços e japoneses. A poesia e a pintura concretas são um movimento de caráter acentuadamente supranacional.

Quando se fala de poesia concreta, o termo “concreto” deve ser compreendido primariamente como oposição a “abstrato”, como em Hegel. O concreto é o não-abstrato. Tudo o que é abstrato traz em si alguma coisa que o pressupõe, a partir da qual certas características são abstraídas. Tudo o que é concreto resume-se, ao contrário, apenas a si mesmo. Uma palavra a ser compreendida de modo concreto tem de ser tomada ao pé da letra. De maneira concreta procede aquela arte que emprega o seu material de tal forma que ele corresponda às funções materiais, mas não como isto seria possível num contexto de ideias a serem transmitidas em determinadas circunstâncias.

De certo modo a arte “concreta” pode ser compreendida como arte “material”.

O já citado “Plano-piloto para a poesia concreta” de Noigandres – os quais, de resto, mantêm estreitas relações com as modificações europeias que se passam na Alemanha (Heißenbüttel, Mon, p. ex.), na Áustria (Rühm, Achleitner, p. ex.), na Suíça (Gomringer, p. ex.), na França (Garnier, p. ex.) e assim por diante – reconhece a materialidade verbal, vocal e visual da palavra e da linguagem. Não se trata, porém, de criar um mero espaço linguístico de comunicação que torne convencionais os significados, enquanto explora a função verbal da palavra. A palavra é de certo modo manipulada: verbal, vocal e visualmente. De um ponto de vista material o espaço de comunicação é tridimensional. A palavra ocupa simultaneamente uma posição verbal, uma vocal e uma visual. Esse é o motivo pelo qual uma palavra, que para formar um conjunto tem de ser empregada num texto, não é escolhida em função do papel que desempenha numa frase possível. Frases não são o objetivo dos textos concretos. Trata-se de criar conjuntos de palavras, que em sua totalidade representam um espaço de comunicação verbal, vocal e visual – o corpo linguístico tridimensional – e este corpo linguístico tridimensional é o portador de uma mensagem estética especificamente concreta. A consideração das posições gráficas é para a palavra, ou para o conjunto de palavras dispostas na superfície, algo tão evidente quanto a exploração da matéria fonética no limite dos fenômenos acústicos que ocorrem no ato de falar.

Torna-se também evidente que na medida em que a palavra, e não a enunciação, constitui o fundamento material do texto, este se libera da distribuição linear, característica do espaço de comunicação convencional da poesia clássica, para se ajustar ao arranjo da superfície.

Na mais recente teoria do texto, que é um componente da estética abstrata e exata, a pesquisa se desenvolve sobretudo em três fases: junto com o modo de observação topológico (dimensional e “avizinhável”) apresenta-se o semiótico (relativo ao signo) e o estatístico (relativo à frequência). A análise do material, isto é, dos elementos concretos da obra de arte, neste caso o texto da poesia concreta, completa-se de maneira topológica, semiótica e estatística. A fixação daquilo que se denomina “mensagem estética” presume a caracterização topológica, semiótica e estatística.

O arranjo de superfície da poesia concreta concerne à caracterização topológica de seus textos. A dimensão dupla ou múltipla da comunicação estética é a questão topológico-textual desse tipo de poesia. Aqui todas as relações de vizinhança das palavras de um conjunto extrapolam o encadeamento linear, tal como ele é sintática e gramaticalmente prescrito numa enunciação frasal ordinária ou num contexto ou quadro linguístico clássicos. O objetivo é constituído por “superfícies textuais” e não por “correntes textuais”. Isto pode ser comprovado por meio da análise semiótica. A análise semiótica baseia-se na teoria dos signos, desenvolvida por Peirce. De

acordo com essa teoria, tudo o que é interpretado como signo pode, como é sabido, funcionar efetivamente como signo, e tudo o que pode assumir a função de signo pode ser interpretado como tal. Uma “função sígnica” é fundamentalmente triádica, ou seja, ela se relaciona a três coisas: a algo que é utilizado como signo, ou seja, à configuração material do signo; a algo para quê o signo deve ser utilizado, ou seja, ao “objeto” a ser significado; e finalmente àquele que se utiliza do signo ou em função de quem o signo é utilizado, ou seja, ao “interpretante”, como Peirce o caracteriza. Neste sentido uma palavra é evidentemente um signo, pois ela identifica uma função que primeiramente deve levar em conta a si própria, em seguida deve considerar o objeto que ela designa, e, finalmente, aquele que a utiliza desse modo ou aquele em função de quem ela é utilizada. Peirce descobriu ainda que toda classificação dos signos tem de considerar a sua função triádica, ou seja, ela tem de ser levada a cabo considerando o signo, ele mesmo, além do objeto designado e do interpretante.

A classificação dos textos concretos, tendo em vista o objeto da função triádica do signo, no sentido empregado por Peirce, aparece em muitos aspectos como a mais importante de todas. Peirce diferencia, como se sabe, o símbolo, o ícone e o índice. Em relação ao objeto o signo é mero símbolo, caso ele descreva o objeto apenas nomeando-o, mas é ícone se existe uma relação de concordância tal, que signo e objeto possuam ao menos uma característica comum, e, finalmente, o signo

funciona como índice em relação ao objeto, caso estabeleça uma relação real com ele. Uma palavra tomada em si mesma é, portanto, sempre e tão somente símbolo. Um determinado tipo de palavra que, como o predicado, expressa esquematicamente uma posição da palavra na frase é, como todo esquema, um ícone; mas uma palavra que se refere diretamente àquela que a antecede ou a sucede, como, por exemplo, a cópula “é”, representa um índice. A própria classificação dos signos em relação ao objeto da função signica significa, para as palavras no interior de um texto de poesia concreta, que elas, como tais, como eventos materiais autônomos e particularizados – que em princípio não se relacionam a objetos num sentido extra-terreno –, também não podem ser compreendidas como símbolos numa classificação relativa aos objetos. Da mesma forma deixa-se escapar a relação icônica com o objeto. Mas é característico dos textos da poesia concreta que cada palavra do conjunto refira-se às palavras circunvizinhas (se não de modo verbal, de modo visual ou vocal) ou, por meio da deformação gramatical que a demonstra (relativa à sua entrada no dicionário), especifique a sua possível posição apofântica, vale dizer, que seja empregada de maneira acentuadamente indexical. A mensagem estética material e particularizada dos textos da poesia concreta é, portanto, primeiramente indexical. De resto isto corresponde ao fato de que a materialidade simultaneamente verbal, vocal e visual das palavras constitui a sua condição inteiramente real, não a sua ideal, irreal ou possível, e

que epistemologicamente toda realidade particularizada, em princípio, só pode ser alcançada de modo indexical. Apenas em relação a esse mundo particular indexicalizado dos textos da poesia concreta podem surgir símbolos ou ícones no decorrer do desenvolvimento textual semiótico. Gostaria de discutir isso de maneira mais detalhada, utilizando-me de um texto para o qual Elisabeth Walther me chamou a atenção. Trata-se do texto “vai e vem” de José Lino Grünewald. O texto concreto é:

vai	e	vem
e		e
vem	e	vai

“Vai” e “vem” têm o caráter sígnico de um índice, eles dizem precisamente que é “ele” que vai e vem. Também o “e” que liga “vai” e “vem” funciona como índice. A disposição visual permite que se leia o conjunto de índices da direita para a esquerda, da esquerda para a direita, de cima para baixo, de baixo para cima e em círculo. Desse modo a superfície do texto expressa o esquema do “vai e vem” [*Hin und Her*], do “acima e abaixo” [*Auf und Ab*], do “eterno retorno”. O conjunto dos índices representa em sua totalidade visual um ícone que se relaciona tanto com o mundo particular do texto como objeto quanto com um evento do mundo exterior. Se levarmos em conta, ao lado da classificação dos signos em relação aos objetos, a classi-

ficação relativa aos signos, na qual Peirce destacou o qualissigno (qualidade que é um signo), o sinsigno (objeto ou evento individual que é um signo) e o legisigno (lei ou tipo geral que funciona como signo), percebemos imediatamente que o texto de José Lino Grünewald pode ser caracterizado mais exatamente como signo indexical, que representa uma totalidade icônica apenas visual ou vocalmente. Esta análise permite que se reconheça em que sentido e com que abrangência podemos relacionar um “realismo semiótico” à poesia concreta (distinto de um “realismo semântico”, sobre o qual Elisabeth Walther falou referindo-se aos textos de Francis Ponge). Evidentemente todo o processo estético da poesia concreta transcorre, de um ponto de vista da temática do ser, de maneira sobretudo semiótica, ou seja, no nível do signo-ser e não de maneira semântica, no nível de enunciados que têm um valor de verdade, ou, onticamente, no nível do ser de um ente que está dado. A isso corresponde a sutileza ou o refinamento da mensagem estética que é comunicada. De certo modo ela é de percepção mais difícil do que a da poesia clássica, convencional. Apenas em casos isolados ela é direta e claramente reconhecível e possui qualidade sensorial. Amíúde ela precisa ser intelectual e construtivamente compreendida. É oportuno falar da microestética da poesia concreta.

Eu gostaria, contudo, de tomar dois exemplos de poesia não-concreta para efeitos de comparação, os quais permitem reconhecer as possibilidades do construtivismo semiótico.

O primeiro é de Gertrude Stein:

A rose is a rose is a rose is a rose.¹⁶

O outro é de Gottfried Benn, uma passagem de *Garten von Arles* [*Jardim de Arles*]:

Drei Vasen voll Herz des Gartens schleiernd
den Herbst vor seine Stirn.¹⁷

O texto de Gertrude Stein divide-se em duas metades que se ligam por meio de um “is”; este “is” tem a função de um índice que, logicamente, não deve ser entendido como cópula, mas como identidade.

A rose is a rose is a rose is a rose.

Em ambas as metades o “is”, como índice, não significa cópula, mas uma relação de identidade; “a rose” é em todo caso um símbolo, porém “a rose is a rose”, como um todo, é um ícone que revela o esquema da identidade. Assim, o modelo da construção semiótica do texto configura-se do seguinte modo:

16 Uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa. [N.T.]

17 Três vasos cheios de coração do jardim, velando/ o outono diante de sua frente. [N.T.]

símbolo índice símbolo índice símbolo índice símbolo
ícone índice ícone
ícone

O texto de Gottfried Benn é facilmente dividido em três ícones

Drei Vasen voll
Herz des Gartens
schleiernd den Herbst vor seine Stirn

que, como um todo, representam mais uma vez um ícone. Nesta análise a função sógnica é desenvolvida apenas em torno do objeto. Em relação ao interpretante ambas as metades do texto de Gertrude Stein representam um dicente, como Peirce denomina os “signos que têm capacidade de afirmação”. E no âmbito do dicente, ambos os membros, “a rose” e “is”, funcionam como rema, quer dizer, como signos que, à semelhança de cada palavra isolada, não são verdadeiros nem falsos. De modo diverso, o texto de Gottfried Benn, que na função sógnica relativa ao objeto constitui um ícone, representa em relação a um interpretante (também o poeta é um interpretante) o assim chamado argumento, segundo Peirce um signo que funciona “como se fosse um signo desse interpretante” (o que corresponde, por exemplo, à compreensão do “lugar” do “eu lírico” desenvolvida por Käte Hamburger).

Os ícones lexicais [*Wortikone*] visuais ou vocais que, como

quase todos os textos de poesia concreta, devem ser classificados em relação (semântica e estética) ao objeto, impõem dificuldades à investigação de características estatísticas do estilo que sejam razoáveis. Não há dúvida de que os textos, independentemente de sua função semiótica, sejam conjuntos de elementos articulados. Em geral, pode-se dizer que há neles, em sua totalidade, mas também no que diz respeito a alguns autores, valores característicos da entropia silábica dos vocábulos; é fácil constatar, por exemplo, uma certa regularidade na extensão das palavras que aparecem nos textos: igual e reduzido número de sílabas (de preferência monossílabos), o que resulta em redução da entropia para valores baixos. Entrementes o processo estético não transcorre em meio aos elementos materiais e linguísticos. A passagem das classes lexicais para as classes de signos é o evento estético decisivo.

Reconhecemos que a aparente monotonia verbal ou a uniformidade da poesia concreta é na verdade altamente desenvolvida. As palavras não são empregadas simplesmente como elementos verbais, mas como elementos de determinadas classes de signos. Na poesia clássica o processo estético desenrola-se como configuração do sentido das palavras. Na poesia concreta o processo estético significa de fato um processo sígnico material, que em princípio pode perpassar todas as classes de signos para finalmente desenvolver uma única. Desde Ehrenfels são conhecidos dois processos estéticos, o da “configuração” (formação do super-signo) e o da “pureza” (grau de organização). Na poesia concreta há o caso singular de uma “configuração” que, com o grau cres-

cente de “complexidade” (Moles), ganha também em “pureza”.

O processo sgnico que se desenrola na formação dos textos da poesia concreta revela-se, no que diz respeito ao deslocamento estatístico para estados improváveis, um evento que esboça o texto não apenas como conjunto de elementos articulados, mas o configura como conjunto de signos articulados.

A poesia concreta  intuitiva apenas em escala muito reduzida.  metódico o seu princípio criativo de revelao esttica da temática sgnica das palavras.

A poesia concreta  portanto poesia consciente, que comunica inteiramente a sua realidade esttica numa linguagem de signos cujas categorias ela combina, e esses signos são palavras, mas a palavra não aparece como um portador convencional de significado, ela tem de ser compreendida estritamente como portador construtivo, visual ou vocal da forma.

43

Vi a pequena casa que Affonso Eduardo Reidy construiu para Carmen Portinho. O Rio deve a Reidy, que provavelmente não  menos importante para a arquitetura brasileira que Lucio Costa ou Oscar Niemeyer, as suas edificações mais interessantes e imponentes: o Ministério da Educao e Sade¹⁸, o

18 Atual Palácio Gustavo Capanema. [N.T.]

Museu de Arte Moderna, cujas coleção e escola são administradas por Carmen Portinho, a ilustre engenheira, e aquela delicada e delgada passarela que atravessa a avenida próxima ao museu, um arco distendido em dois graus de liberdade, não mais que isso, um modelo topológico desnudo para uma realidade estética que desenvolve a sua beleza partindo da mais extrema redundância matemática.

O jardim que cerca o museu é de Roberto Burle Marx, o mais importante paisagista do país. Orientando-se certamente pela pintura e escultura concretas, ele repete brasileiramente a representação cartesiana da natureza que Le Nôtre já houvera desenvolvido, ou seja, realça de modo surpreendente momentos dinâmicos nos quais, como de hábito, era de se esperar os estáticos. Burle-Marx sabe naturalmente que a palavra “cosmos” significa também “adorno”, e assim os seus jardins representam, igualmente ali, no entorno do museu e às margens de uma das inúmeras baías da cidade, simultaneamente, “adorno” e “cosmos”, atos de uma estética cosmológica que dirige e corrige o crescimento tropical caoticogênico da desordem por meio de graus mais elevados de organização.

Mas voltemos à casa de Carmen Portinho. Uma casa sobre pilotis, em estilo “palafita”, semelhante ao das favelas; clara como uma oficina ela lembra às vezes o estilo industrial, às vezes uma residência, expressão arquitetônica de uma mistura de ideias de musas e ideias de trabalho, cercada por eucaliptos na encosta do morro, o conceito heideggeriano de estrutura

basilar da técnica, mas em todo caso arquitetura de redução, como aquela passarela no que se refere a configuração, esboço e estática. A ilusão de leveza da construção converte-se simultaneamente em ideia de solidez, uma dialética da corporeidade e da fisionomia que corresponde inteiramente à nova função do luxo, a uma função na qual o fundamental e o elementar têm a primazia diante do completo e do complexo.

44

Nenhum meio-dia que, com feno quente, converta meu cérebro em prado, terra plana e pastores.¹⁹ Assim como o cafezinho forte o sono é um hábito local, e ninguém dele escapa se a anfitriã faz o convite. Nas redes, nos amplos sofás, sob cortinados, nos bancos, nos gramados, recostada numa palmeira, por todã a parte a face de alguém que dorme, desprovido de sonhos e exausto pela comida e pelas infundáveis discussões. Um sono que diz respeito ao estilo e não apenas ao ser, sono que permanece possibilidade e não expressa apenas necessidade; para-lisação efêmera da atualidade, não da potencialidade. Apenas

19 Alusão ao poema "Ikarus", de Gottfried Benn (1886-1956): *O Mittag, der mit heißem Heu mein Hirn/ zu Wiese, falchem Land und Hirten schwächt* [Oh, meio-dia, que com feno quente converte meu cérebro/ em prado, terra plana e pastores]. [N.T.]

nos trópicos o sono deixa de ser o estado que precede a putrefação, uma alegoria da morte, e cada descanso é movido por um vento penetrante que promove a desintegração das antíteses. A diferença entre servo e senhor, ceticismo e estoicismo, património e pobreza, dúvida e autoconfiança permanece, mas a consciência infeliz se esvai, ela persiste, mas não trabalha, pois também o sono do meio-dia na fazenda, esse sono que não reflete, particulariza a existência e não é um ser para a morte. O prazer de estar vivo triunfa excepcionalmente sobre a força de atração do sofrimento, e ao dormir as ideias umbrosas e sombrias da Europa estão mais distantes do que nunca.

45

Ernst Jünger publicou, em 1947, um pequeno livro, *Atlantische Fahrt* [*Viagem atlântica*], que contém apontamentos tomados durante uma breve visita ao Brasil, nos anos 1930. Ele trata de peixes, joaninhas, frutas, folhas, um pouco de Recife, Santos e Rio de Janeiro. Vemo-nos imersos na dimensão exótica, no fluido esverdeado da volúpia, mas não se revela nenhum aspecto do espírito. As notas permanecem votadas ao universo da terra estranha. O autor vem de fora e percebe o que o afasta e aquilo de que ele se afasta. Exótico. A palavra tornou-se popular no século XVIII. Jünger é um estilista, não um pensador do setecentos. Hoje, ser percebida como exótica já não

constitui uma questão essencial para a inteligência brasileira. O que se deseja é participar do burburinho global do espírito. “Na proximidade da selva, contudo, a decadência moral é mais rápida, mais violenta”, escreve Jünger em 23 de novembro de 1936 (depois de ter sido recebido, na noite anterior, no Clube Alemão, e ter conversado sobre as palmeiras imperiais com o senhor Levetzow). As notas são reveladoras, como toda interpretação que se utiliza das normas da verificação, e o ambiente em que elas são tomadas caracteriza o arrogante aprisionamento da consciência em si mesma, o qual marca não o país, mas o autor que se depara com ele.

Na verdade a vida e a inteligência brasileiras demonstram tão somente os traços bem definidos daquela sorte de amoralidade que caracteriza a real situação da humanidade, ou seja, o favorecimento de seus traços criativos, apontando a relatividade dos julgamentos morais e a sua liberação da carga dos privilégios e preconceitos.

Anísio Teixeira, que assumiu interinamente o cargo de reitor da Universidade de Brasília, confirmou-me esse poder de improvisação na relatividade das concepções morais da inteligência brasileira. Uma vez que Anísio Teixeira é pedagogo e a preocupação com a educação não está circunscrita à Universidade de Brasília, mas mobiliza todo o país, a sua confirmação é relevante. Se o país chegar a uma verdadeira revolução, creditar-se-á ao amoralismo da inteligência brasileira o fato de a revolução não assumir um caráter missionário.

46

VeZ ou outra o Brasil, sua inteligência e seu proletariado, põem à prova o grau de liberdade existente entre poder e oposição. Que isto seja um teste cartesiano de escolha entre crença e razão, vontade e dúvida, torna-se evidente pelo fato de que a grande tarefa humana da alfabetização é permanentemente debatida, uma tarefa cuja assunção ou negação bem revela o abismo que se abre entre a liberdade da inteligência e o temor de seus opressores, entre a oposição legítima e o poder ilegítimo.

A ideia da liberdade coletiva também pode servir ao poder como método de repressão. Toda ditadura, de direita ou de esquerda, vive dessa ideia. Mas a liberdade é um estado de consciência que concerne ao pensamento e ao movimento; é o seu método da possibilidade, e possível é aquilo que em princípio pode se tornar realidade, um método que é presumido por toda escolha, que somente com a escolha se torna reconhecível, com uma escolha que poderia ser justificada tanto como decisão quanto como chance ou acaso, mas em todo caso ela é um ato que demonstra a existência do indivíduo. Isto significa que há apenas uma liberdade, que ela não pode ser introduzida pelo poder como método de repressão: a liberdade do indivíduo como estado de sua consciência, a qual concerne ao pensamento e ao movimento. Além disso, é apenas na inteligência que a liberdade pode aceder à sua realidade, ao seu sentido. Pois toda inteligência criativa nutre-se dessa

liberdade singular, porque toda obra, criação, originalidade e inovação surgem daquele método das possibilidades que unifica decisão e acaso, a cuja correlação pertencem igualmente o princípio da dúvida e o princípio da demonstração.

47

“Chapéu de couro”, velho símbolo dos cangaceiros rebeldes, é o nome que se dá ao homem do norte, que, exercendo o direito à sua opinião e revolta, corta o dedo indicador dos delatores do novo regime e os envia à polícia. “Ofereceram mil luíses de ouro a quem entregar vivo o grande bandido.”²⁰ De certa forma “Chapéu de couro” combate o poder atacando o seu outro braço, o braço da delação, e assim a sua revolta é uma revolta de segundo grau, uma revolta que não se dirige contra a imediaticidade do poder, mas contra a sua mediação. Trata-se de uma revolta contra a ilegitimidade do poder, não contra o poder em si mesmo, e com isso demonstra-se uma genuína oposição, pois não se objetiva um novo poder, mas a correção do poder em vigor.

20 Citação quase literal da última fala de *Os bandoleiros* (1781), de Friedrich Schiller: *Man hat tausend Louisdore geboten dem, wer den großen Räuber lebendig liefert.* Trad. bras. Marcelo Backes. Porto Alegre: L e PM, 2001.

48

O desperdício é uma categoria tropical. O deserto também é um desperdício. A areia é sempre um excesso, um princípio autorreprodutor, iterativo, como a selva, a umidade, a poeira, a corrupção e a inanidade. Uma outra demonstração dos princípios extremos da natureza sobre a qual nem Leibniz, nem Fermat, nem Hamilton pensaram. Trabalho visível, exclusivo, de alta frequência, com máximos. Causa do individualismo que resvala, por um lado, a anarquia e, por outro, o feudalismo, mas que, além disso, assombra e dirige a produção espiritual da inteligência do país. À desobediência civil sempre corresponde uma desobediência das ideias. Aqui, a metade, o trivial, o improvisado, o posto de lado, o começado, o aludido, a monotonia, o desvalorizado, têm de se prestar à produção de originalidade, inovação, vanguarda, estilo, criação. Há pontos no Rio ou em São Paulo nos quais a qualquer hora encontra-se o mesmo número de pessoas e nada acontece. E há outros cujo vazio aparentemente constante possui uma função de antecipação. O estado tropical da consciência, que inclui a abundância como sistema virtual da capacidade criativa e se deleita com o desfile das representações, ideias, imagens e palavras, derrama os *insights* como entes, e assim os sonhos surgem mais reais que os fatos, a vontade mais real que o seu objetivo e a vantagem cruel do poder consiste finalmente no fato de que quase sempre acaba em contrarrevolução aquilo que começou como revolução.

DECIO: N' A PERFEICIONAR MAS CRIAR | CONTRA CEMURIC |
90 BR CONDENADO AO MODERNO

49

Não se escapa em nenhuma esquina do Rio da gente vitimada pela pobreza empedernida e de faces carcomidas. A destruição também pertence, como um seu complemento, à categoria do desperdício. A riqueza afluyente, contudo, não traz a marca da impertinência americana. Ela se revela frágil apenas na medida em que a pobreza se escancara, e as condições frígidas do patrimônio medem-se pelas condições frívolas das perdas. A luta de classes, que somente o conservadorismo europeu pôde negar (a partir de uma ilusão consciente, a fim de não se ver envolvido pela dilaceração), esta luta dá aqui apenas alguns passos minuciosos, mas também o método do lento avanço ou da mudança repentina das condições não altera o objetivo do nivelamento econômico que possibilita a diferenciação intelectual, a qual, por seu turno, é um fundamento da civilização humana. Considerado superficialmente, o prazer da existência dá a impressão de passar ao largo das formas extremas da vida; assustamo-nos com os rostos deformados, mas não nos movemos. A sensibilidade para as condições do sofrimento, da corrupção e da revolta embota-se quando não resta mais uma inquietação do espírito, pois o poder há muito percebeu que o aniquilamento da oposição é mais exitoso quando ela é administrada e calada, e uma oposição que tece um pensamento próprio sobre o poder no fundo perde a oportunidade de tecer o pensamento de um contra-poder, e este é o seu erro.

|SE|EXPLICAR x |SE|PROJETAR

IMPASSE :

PROLETARIADO N. SE ENGAJA
INTELLECTUALMENTE / SUJEITO
ENTRAVADO | INSUFICIÊNCIA DO FORMATO DIT. DO PROLET.

50

Uma ditadura do proletariado poderia desenvolver aqui apenas um nivelamento, mas nenhuma civilização. Pois todo o desenvolvimento político do proletariado visando ao poder, como mostra a história do movimento dos trabalhadores europeus, leva de antemão a uma saturação, mas não a seu engajamento intelectual, que, entretanto, é de fundamental importância para qualquer tipo de civilização no mundo técnico. A única classe, embora ela seja sintética e por vezes pouco definida, a única classe, portanto, que em princípio não pode ser saturada é a classe dos intelectuais, porque a natureza da saturação não tem lugar na natureza da inteligência. É aí que se apoia o seu contra-poder, e a exploração da inteligência por meio de medidas políticas ou econômicas tomadas pelo poder tradicional acarreta, na esfera da civilização técnica, consequências ainda mais perversas do que a exploração do proletariado.

51

Consciência do servo em cores vibrantes.

52

Que o homem seja um ser avançado e que esse tipo de mobili-

dade venha afligir as mais finas ramificações do mundo inteligível, mantendo-se ativa e produtiva, tudo isso permanece, há muito tempo, evidente nessa civilização tropical exuberante e desordenada. Mas o fato de que esse avanço seja uma das palavras que demonstram aquela ambiguidade ontológica de Hegel, a qual ele discute em relação ao termo *aufheben*²¹, que, entre conservar e aniquilar, expressa positividade e negatividade, esse avanço ainda não encheu de dúvidas a consciência.

O método cartesiano ainda não se curvou inteiramente à reflexão hegeliana.

~~Na Europa perdeu-se o sentido do caráter avançado. O progresso é compreendido como ato de sair e não como ato de vir.~~

Mas um dia a conservação tropical das ideias humanas será mais forte que a cristã. Esta esperança poderia ser uma das experiências que a inteligência brasileira nos lega.

53

Voo de volta, com escala em Dacar. Aprisionado para fora de uma vida. Civilização concentrada. Quase um engajamento. Mal-estar sobre a delgada linha da máquina no tempo, de ideias de possibilidades cujo espaço se reparte como a risca

21 O verbo alemão *aufheben* pode tanto ter o significado de guardar e conservar quanto o de abolir, suprimir, dissolver, anular. [N.T.]

no cabelo que oculta uma consciência. Pontos alcançados iluminados como imprecisos pontos de fuga. A distensão do tempo manifesta-se como dissolução do espaço. O sentimento da não existência penetra a existência no assento apertado e se torna um único pensamento que todos os movimentos arrastam consigo. Também a verde e arrebatadora melancolia do Brasil constitui um tal pensamento.

posfácio

o brasil sob o olhar de max bense

No verão europeu de 1959, o filósofo alemão Max Bense (1910-1990) recebeu uma carta, redigida em francês, de um jovem escritor brasileiro. O remetente apresentava-se como amigo de Eugen Gomringer – poeta suíço-boliviano, ex-secretário de Max Bill e professor na Hochschule für Gestaltung de Ulm –, e dizendo-se ligado ao movimento de poesia concreta no Brasil, solicitava um encontro com Bense a fim de mostrar-lhe os trabalhos do grupo, já conhecido de Gomringer por intermédio de Décio Pignatari, em passagem anterior por Ulm. Avançava-se assim num dos diálogos intelectualmente mais produtivos entre o Brasil e a Alemanha, do qual este livro, de título tão surpreendente, é testemunho.

Animado com o que Haroldo de Campos lhe mostrou, Bense decidiu expor imediatamente a produção do grupo Noigandres na Studiengalerie da Universidade Técnica de Stuttgart, onde era catedrático de filosofia. Seis meses depois a mostra foi aberta, acompanhada de um catálogo com textos de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo, Eugen Gomringer, Francis Ponge e o próprio Max Bense, entre outros. Seguiu-se uma série de exposições de artistas brasileiros ou sediados no Brasil, sempre organizadas por Bense na mesma galeria: esculturas de Bruno Giorgi (1962 e 1966), óleos de Alfredo Volpi (1963), “bichos” de Lygia Clark (1964), design de Aloísio Magalhães (1965), desenhos de Mira Schendel (1967 e 1975), além de pinturas de José Paulo Moreira da Fonseca, Gilda Azevedo, Marília Gianetti Torres, Thomaz Ianelli (1968) e Solange Magalhães (1980). Ao mesmo tempo, vários textos de escritores brasileiros iam surgindo, em alemão, nas páginas da revista ROT, editada por Bense em conjunto com Elisabeth Walther: a sétima edição, em fevereiro de 1962, foi inteiramente dedicada ao grupo Noigandres – com trabalhos de Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald – e “O cão sem plumas”, de João Cabral de Melo Neto, foi publicado em abril de 1964.

Enquanto isso, textos de e sobre Max Bense começavam a circular em periódicos brasileiros, por iniciativa de Haroldo de Campos. Os primeiros textos de sua autoria foram publicados já em 1960 na página semanal Invenção, do *Correio Paulistano*

(“Fotoestética”, em 28/02, e “Teoria do texto”, em 27/03), meses depois do mesmo Haroldo de Campos ter publicado dois artigos introdutórios sobre a estética bensiana em *O Estado de S. Paulo* (“A nova estética de Max Bense”, 21/3/1959 e 4/4/1959). Sem dúvida investia-se, de parte a parte, no estreitamento de um intercâmbio promissor entre as vertentes construtivas brasileira e germânica. E, nesse sentido, a série de viagens de Max Bense ao Brasil, entre 1961 e 1964, deve ser considerada no contexto de uma sequência de eventos iniciada dez anos antes com a realização da retrospectiva de Max Bill no Museu de Arte de São Paulo (MASP), e que inclui igualmente as duas vindas deste ao Brasil, em 1953, e o próprio processo que levou à criação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), em 1963, no Rio de Janeiro.

Ao contrário de Max Bill, no entanto, cujas críticas severas à arquitetura niemeyeriana provocaram um mal-estar até hoje não digerido, Max Bense vai demonstrar uma sensibilidade bastante aguçada em relação ao ambiente cultural brasileiro. Suas observações certeiras não traem a origem do autor, mas descrevem um corpo-a-corpo bem mais flexível com a realidade brasileira, ao qual não faltam momentos de puro prazer. Entre as muitas referências que encontrará aqui – envolvendo de Aleijadinho a Lucio Costa – o leitor atento certamente suspeitará de algumas ausências, a começar pelo próprio Niemeyer, mas notará também o esforço reflexivo de Bense no confronto com uma realidade que todo o tempo o desafia e por vezes lhe escapa.

As viagens de Bense foram promovidas pelo Ministério das Relações Exteriores, que tinha Wladimir Murtinho à frente, e em todas elas o ex-professor de Ulm esteve acompanhado de sua assistente, Elisabeth Walther, com quem viria a se casar em 1988. Bense desembarcou no Brasil pela primeira vez em outubro de 1961, com uma programação intensa que compreendia encontros com escritores mas também com artistas, arquitetos, designers, críticos e músicos, além de visitas à Bienal de São Paulo, ao Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro e um *tour* por vários estados. Era sua primeira viagem à América. E pelo que se vê aqui, dentre as cidades que visitou, duas de fato o fascinaram: Rio de Janeiro e Brasília. Por mais que tenha feito distinções entre elas, não foi isoladamente, no entanto, que ele as viu, senão em função do seu caráter complementar: a primeira como extensão da natureza, a segunda como extensão da inteligência.

Ciceroneado por João Cabral de Melo Neto, Bense circulou pela capital recém-inaugurada e nela reconheceu uma “incontestável proclamação brasileira de inteligência cartesiana”. E mais: interpretou-a como “a primeira expressão visível de um cartesianismo na forma do design”. Brasília, cidade planejada como um cartaz, o próprio “abandono da ideia de pintura”, foi definida por analogia com a noção fundamentalmente germânica de *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total], como a “expressão de um design total”. Em suas viagens posteriores ao país – maio de 1962, outubro de 1963 e setembro-outubro de 1964 –, Bense voltou a Brasília ao menos uma vez, e pôde desenvolver o argumento central

pour João Cabral de Melo Neto

Max Beuse

VI

Denkmal für Wladimir Murtinho Mario Pedrosa Carmen Portinho Cabral de Mello Burler Marx Pedro Xisto de Carvalho Haraldo und Augusto de Campos Grünewald Sylvia Barboza Wollner und sein Jeep Oskar Niemeyer Decio Pignatari und sein rotes Heft Aloisio Magelhaes Yeda Bitanguy Mario Barata Sylvias Mutter Loengrin Mario Mutto Horatio Felipe Lopes Alcebiades Nascimento Waldemar Podkameri Alice Bens Senhor Baumann und Ilse Aurora Casanova Grisalba Pappelaria Plutarcho Wunderley Conceio Wang Annibal Napoleao Antonio Edmundo Pockstaller Hermann Zuckermann Armanda Carmen Mutzenbecher Rebecca Yanes. Mit diesem Namen hört meine Rheinlandschaft auf denn in diesen Menschen endigt sie. Lang überraschend und gewürzt wie auf der Strecke Dakar Rio Kraftbrühe Celestine Brötchen Butter Milchhähnchen in Weißwein Junges Gemüse Petersilienkartoffeln Gemischter Salat Karamelkreme Frisches Obst Kaffee Getränke zur Auswahl und schon vor allem Gin Tonika.

Alles lebt. Alles ist heiß. Alles hell. Tropisches Bewußtsein ist spermatisches Bewußtsein auf Annäherung auf Berührung auf Eindringen auf Hervorbringung auf kommende Ursprünge bedacht und eingestellt ohne Erinnerungshistorie nur Schöpfungsgeschichte in den Böden in den Mauern in den Häusern in den Farben in den Figuren in den Blättern in den Früchten in den Säften in den Abwässern unter den Lumpen im Sand im Haar zwischen Zeilen in den Rinden in den Hölzern in den Erzen. Nicht traurig doch militant. Süße Wilsonschinken der Fazenda Sylvias wollüstige

deste livro: a ideia de que a cultura brasileira é caracterizada por dois componentes básicos: o espírito tropical – que Bense define como orgânico, vital – e o espírito cartesiano – analítico, lógico, claro –, que aqui encontram-se não em contraposição mas em relação dialética. E se o urbanismo de Brasília é tomado como exemplo do segundo – a ponto de Bense sugerir que se erga ali um monumento a Descartes –, a “quase geometria” de Bruno Giorgi seria exemplo do primeiro, e Guimarães Rosa, a melhor expressão da fusão de ambos. Não por acaso, Bense vai tratar de assinalar a brusca mudança entre a atmosfera informal que vigora no restaurante apertado do centro antigo do Rio, onde almoça com Guimarães Rosa e Clarice Lispector, e o “estilo forense” que passa a dominar logo em seguida o escritor-embaixador, ao conduzir o visitante estrangeiro pelos salões palacianos do Itamaraty. Logo vai ficando claro que o tema fundamental deste livro são os contrastes que envolvem o Brasil: a natureza e a inteligência, a improvisação e o projeto, a alegria e a melancolia.

Menos preocupado, aqui, em expor suas premissas teóricas, Bense deu a este livro, de fato, um cunho quase antropológico, em todo caso muito mais próximo de um registro de viagem do que de um tratado estético. Estão aqui presentes, é verdade, os conceitos fundamentais da inusitada estética bensiana, em desenvolvimento desde a década anterior e posteriormente condensados na sua *Kleine Aesthetik*, de 1968 (ed. bras. *Pequena estética*, Perspectiva, 1971). Mas o autor não se pauta pela proposta de medição da obra de arte nem se estende na base semiótica que rege a sua

atividade no campo da estética. E se opera com um vocabulário extraído em grande parte de Christian von Ehrenfels (em quem se apoia, como se sabe, explicitamente), nem por isso deixa de dar ao presente livro um ritmo todo seu, compondo uma espécie de mosaico de anotações que não esconde nem a dificuldade de dar conta da exuberância, do improvisado e desperdício que traduzem, aos seus olhos, o Brasil, nem tampouco um enorme fascínio por este país, cujo caráter progressista estaria expresso na dimensão “antiprovinciana” do próprio urbanismo de Brasília. Livre da barbárie, da história, do conservadorismo cristão e do pessimismo hegeliano perante a arte, nossa “civilização tropical”, tão exuberante e desordenada quanto amoral, revelaria, de acordo com Bense, a própria “essência em progresso” do homem, transmitindo uma esperança de renovação há muito perdida na Europa.

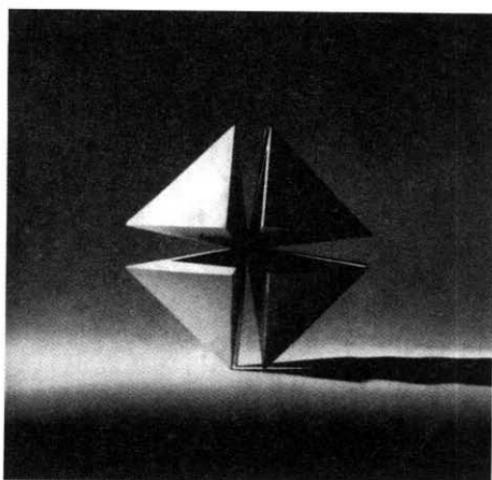
“O fato de que apenas a partir da história ele tenha descoberto quem é constitui um julgamento arrasador do homem europeu acerca de si mesmo”, escreve Bense. Daí o grau de liberdade e promessa contido nos trópicos, onde mesmo o sono, no embalo da rede na fazenda, seria “uma possibilidade”, não uma “alegoria da morte”. E onde tudo seria, afinal, produto de uma consciência não histórica, “que não olha para trás, mas que está à espreita”, olhos postos no porvir. Nessa perspectiva, entende-se porque a própria ideia de design, enquanto “uma modalidade de mediação da configuração externa do mundo, situado entre a construtividade técnica, a concepção artística e a produção industrial” surgisse, para Max Bense, como “substituta dialética daquilo que

na Europa denominamos consciência histórica”. O design sugere o futuro, diz Bense, e por isso significa, para a inteligência brasileira, uma parte essencial de sua representação.

Esta avaliação explica o interesse particular de Max Bense pelo meio em estruturação do design no Brasil, que este livro ajuda a colocar em perspectiva. O registro fotográfico, feito por Goebel Weyne, do debate teórico entre Bense e Euryalo Cannabrava no curso sobre “as bases fundamentais da estética moderna” na recém-criada Escola Superior de Desenho Industrial (onde já lecionavam Alexandre Wollner e Karl-Heinz Bergmiller, dois ex-alunos de Ulm), ou da visita ao jovem escritório de design e arquitetura M+N+P (de Aloísio Magalhães, Luiz Fernando Noronha e Arthur Lício Pontual), e até o uso do símbolo do IV Centenário do Rio de Janeiro, de Aloísio Magalhães, reproduzido nesta edição a partir do original de 1965 (p. 96), são indícios que se somam, assim, aos argumentos em questão, mostrando como o diálogo de Max Bense com o Brasil foi muito além da esfera da poesia concreta e contribuiu significativamente para abrir caminho para a conquista de um estatuto próprio à atividade do design, de acordo com uma concepção de projeto que procurava definir-se aqui em meio a um ambiente ainda consideravelmente resistente à produção industrial, e cada vez mais tensionado politicamente.

ANA LUIZA NOBRE

professora no curso de Arquitetura e Urbanismo da PUC-RJ



MAX BENSE

**Brasilianische
Intelligenz**

LIMES

bibliografia

selecionada de Max Bense

Os textos estão relacionados em ordem cronológica. Alguns encontram-se registrados mais de uma vez, em suas diversas edições e versões, porém na mesma entrada. Os textos reeditados em coletâneas são seguidos de colchetes com a referência abreviada ao título da obra e os respectivos números das páginas. Abreviações adotadas: ER: *Entwurf einer Rheinlandschaft* (1962), BI: *Brasilianische Intelligenz* (1965), AE: *Artistik und Engagement* (1970), PE: *Pequena estética* (1971), AK: *Das Auge Epikurs* (1979).

Ana Luiza Nobre

fontes

bibliografia completa de Max Bense organizada por Elisabeth Walther-Bense, disponível em www.stuttgarter-schule.de.

bibliografia do grupo “Noigandres”, in: Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de & Pignatari, Décio. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos. 1950-60*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

“Pequena antologia bensiana”, organizada por Haroldo de Campos, in: Bense, Max. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

textos básicos

Theorie der Texte - Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden [Teoria do texto. Uma introdução a novas noções e métodos]. Colônia: Kiepenheuer & Witsch, 1962.

Aesthetica - Einführung in die neue Aesthetik [Aesthetica. Introdução à nova Estética]. Baden-Baden: Agis, 1965.

Ungehorsam der Ideen. Abschließender Traktat über Intelligenz und technische Welt. [Desobediência das ideias. Tratado conclusivo sobre a inteligência e o mundo da técnica]. Colônia/Berlim: Kiepenheuer & Witsch, 1965.

Einführung in die informationstheoretische Ästhetik - Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie [Introdução à estética teórico-informacional - Fundamentos e aplicação na teoria do texto]. Hamburgo: Rowohlt, 1969 [reeditado em *Pequena estética*, São Paulo: Perspectiva, 1971].

textos relativos ao brasil e/ou publicados no brasil

“Prefácio”, Catálogo da mostra Almir da Silva Mavignier: Bilder und Plakate. Galerie Gänsheide 26, Stuttgart, 30 nov.-19 dez. 1957 [AE, pp. 99-101].

“Fotoestética”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 28 fev. 1960. Invenção. Tradução de Haroldo de Campos [PE, pp. 201-07].

“Montagem: Max Bense”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 6 mar. 1960. Invenção. Tradução e seleção de textos por Haroldo de Campos [PE, pp. 155-69].

“Konkrete Texte” [Textos concretos]. Catálogo da mostra. Studiengalerie des Studium Generale der Technische Hochschule Stuttgart, 1960 [edição de textos].

- “Stuttgart, 1960: Exposição Textos concretos”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 mar. 1960. Invenção. Tradução de Haroldo de Campos (excertos do catálogo da exposição, inclusive a “Teoria do texto”, de Max Bense) [PE, pp. 171-73].
- “Textos visuais”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1961. Suplemento Dominical, p. 2. Tradução de Haroldo de Campos [PE, pp. 175-79].
- Entwurf einer Rheinlandschaft* [Projeto de uma “renanidade”] Colônia/Berlim: Kiepenheuer & Witsch, 1962.
- “Noigandres - Konkrete Texte“ [Noigandres – Textos concretos]. *Rot*, Stuttgart, n. 7, 21 fev. 1962 [antologia de textos organizada com Elisabeth Walther].
- “Max Bense sobre Brasília”. *Invenção*, São Paulo, ano 1, n. 2, 1962, pp. 64-67. Tradução de Haroldo de Campos [ER, pp. 110-16 e PE, pp. 209-18].
- “Escorzo brasileiro (1)”. *Revista de cultura brasileira*, Madri, número especial 43, ano 1, n. 1, jun. 1962, pp. 63-69. Tradução de Alberto Sánchez.
- “Ein Institut für Brasília - Ästhetik und Kommunikation als Universitätsfach” [Um instituto para Brasília – Estética e Comunicação como matéria universitária]. *Stuttgarter Nachrichten*, n. 186, Der Querschnitt, 11 ago. 1962, p. 31.
- “Die Manifestation des Geistes in euklidischen Elementen” [A manifestação do Espírito nos elementos euclidianos] *Notizen* 42, Studentenzeitung für Stuttgart und Tübingen, nov. 1962, pp. 27-28 [AE, pp. 30-33].
- “Poesia concreta”. *Invenção*, São Paulo, ano 2, n. 3, jun. 1963, pp. 36-42. Tradução de Haroldo de Campos (originalmente conferência de abertura da exposição *Konkrete Dichtung aus Brasilien* na Universidade de Freiburg, jan. 1963) [BI, pp. 59-70 e PE, pp. 189-200].
- “Konkrete Poesie. Anlässlich des Sonderheftes ‚noigandres‘ zum zehnjährigen Bestehen dieser Gruppe der Konkreten Poesie in Brasilien” [Poesia concreta. Por ocasião da publicação do fascículo especial “Noigandres”, no décimo ano da existência desse grupo de poesia concreta no Brasil]. *Sprache im technischen Zeitalter*, Stuttgart, ano 5, n. 15, jul.-set. 1965, pp. 1236-1244. [PE, pp. 189-200].
- “Alfredo Volpi”. Catálogo da mostra Alfredo Volpi: 15 Ölbilder, Studiengalerie des Studium Generale der Technische Hochschule Stuttgart, 15-30 jul. 1963 [AE, pp. 118-19].
- “Lygia Clarks variable Objekte” [Os objetos variáveis de Lygia Clark]. Catálogo da mostra de Lygia Clark, Studiengalerie des Studium Generale der Technische Hochschule Stuttgart, 4-18 fev. 1964 [PE, pp. 219-221 e AE, pp. 115-117].

- “Lygia Clark, Variable Objects” [Lygia Clark, Objetos variáveis]. *Signals*, Londres, abr.-mai. 1965, p. 10. Tradução de Madalena Nicol.
- Der Hund ohne Federn* [O cão sem plumas], de João Cabral de Melo Neto. *Rot*, Stuttgart, n. 14, abr. 1964. Tradução de Willy Keller, posfácio de Haroldo de Campos e edição de Max Bense e Elizabeth Walther.
- “Max Bense - A fantasia racional”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 mai. 1964. Entrevista a Haroldo de Campos [PE, pp. 227-33].
- “Konkrete Poesie” [Poesia concreta]. *Manuskripte*, Graz, n. II, jun-set. 1964, pp. 1-3.
- “Theory and practice of text”. *The Times Literary Supplement*, Londres, ano 63, n. 3262, 3 set. 1964.
- “Experimentelle Schreibweisen” [Escritas experimentais]. *Rot*, Stuttgart, n. 17, set. 1964.
- “Poesia natural e poesia artificial”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 10 out. 1964. Tradução de Haroldo de Campos [republicado em *Invenção*, São Paulo, ano 3, n. 4, dez. 1964, pp. 34-36, e PE, pp. 181-87].
- “Ich habe die Plastiken Bruno Giorgis ...” [A plástica de Bruno Giorgi...]. Catálogo da mostra de Bruno Giorgi. Studiengalerie des Studium Generale der Technische Hochschule Stuttgart, dez. 1962.
- “Esculturas de Bruno Giorgi - uma classificação hegeliana”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 nov. 1964. Caderno B, p. 6. Tradução de Haroldo de Campos.
- “Bruno Giorgis Skulpturen - eine hegelianische Klassifikation” [Esculturas de Bruno Giorgi - uma classificação hegeliana]. Catálogo da mostra de Bruno Giorgi, Skulpturen, Studiengalerie des Studium Generale der Technische Hochschule Stuttgart, jan. 1966 [AE, pp. 34-36].
- “Le sculpture di Bruno Giorgi - Una classificazione hegeliana”. Catálogo da mostra de Bruno Giorgi, Galerie Il Giorno, Milão, 22 abr.-7 mai. 1966.
- “Le sculpture di Bruno Giorgi - Una classificazione hegeliana”. *Il Miliardo*, Carrara, ano I, n. 4, 15 jul. 1968, p. 7.
- “Max Bense sobre popcretos”. *Invenção*, São Paulo, ano 3, n. 4, dez. 1964. pp. 145-46. Tradução de Haroldo de Campos.
- As bases fundamentais da estética moderna*. Rio de Janeiro: ESDI/ Escola Superior de Desenho Industrial, 1964 [apostila de curso]. Tradução Solange Magalhães, a partir de tradução para o francês de Ilse Walther-Dulk.
- “Carta-prefácio”. Catálogo Waldemar Cordeiro, Galeria Atrium, São Paulo, dez. 1964. Tradução de Haroldo de Campos.

- “Carta-prefácio”. Catálogo da mostra de Waldemar Cordeiro, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 16 set.-17 out. 1965. Tradução de Haroldo de Campos. [AE, pp. 112-114].
- “Brasilianische Intelligenz - Eine Cartesianische Reflexion” [Inteligência brasileira – uma reflexão cartesiana] *Studentenzeitschrift Technische Hochschule Stuttgart*, 4 dez. 1963, pp. 21-23.
- “Brasilianische Intelligenz” [Inteligência Brasileira] *Evangelisches Heidehofgymnasium*, Stuttgart, Jahrbuch 2, 1963, pp. 17-21.
- Brasilianische Intelligenz - Eine cartesianische Reflexion* [Inteligência Brasileira – Uma reflexão cartesiana]. Wiesbaden: Limes, 1965.
- “A inteligência brasileira”. *Invenção*, São Paulo, ano 6, n. 5, dez. 1966 - jan. 1967. pp. 101-102. Tradução de Haroldo de Campos.
- “Konkrete Poesie International” [Poesia concreta internacional] *Rot*, Stuttgart, n. 21, mai. 1965 [antologia de textos organizada com Elisabeth Walther].
- “Tallose Berge (Rio)” [Montanhas sem vales] *Futura*, Stuttgart, n. 3, 1965.
- “Rio”. *El Heraldo de Mexico-cultural*, 17 abr. 1966.
- “Rio”. *Asa*, Tóquio, n. 2, 1966.
- “Rio”. Hirsal, J. e Grögerová, B. (ed). *Experimentální Poezie*. Praga: Odeon, 1967, p. 132.
- “Rio”. Catálogo Artypo, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 10 mar.-16 abr. 1967.
- “Tallose Berge. Rio” [Montanhas sem vales. Rio]. Catálogo Segni nello Spazio, Castello di San Giusto, Trieste 1967, p. 26.
- “Valleyless Mountains (Rio)”. *Artes Hispanicas - Hispanic Arts*, Bloomington, n. 3-4, Inverno-Primavera 1968, pp. 121-122.
- “O Rio”. in: Dencker, Klaus P. (ed). *Text-Bilder*. Visuelle Poesie International, von der Antike bis zur Gegenwart. Colônia: DuMont Schauberg, 1972, p. 92.
- “O Rio”. *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, n. 21, 1973, p. 480.
- “O Rio”. *Graphics Design*, Tóquio, n. 52, 1973/4, p. 55.
- “O Rio”. in: Millán, Fernando e García Sánchez, Jesús (ed). *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Madri: Alianza Tres, 1975, p. 115.
- “Poesia concreta”. *Modulo*, Gênova, ano 1, n. 1, jan. 1966, p. 9.
- “Haroldo de Campos: Versuchsbuch – Galaxien” [Haroldo de Campos: livro experimental – Galáxias]. *Rot*, Stuttgart, n. 25, mar. 1966. Tradução Vilem Flusser e Anatol Rosenfeld. Edição de Max Bense e Elisabeth Walther.

- “Konkrete Poesie” [Poesia concreta] *Humboldt*. Revista para o mundo luso-brasileiro, Hamburgo, ano 6, n. 13, 1966, pp. 91-94.
- “Posfácio”. Catálogo da mostra de Mira Schendel, Studiengalerie des Studium Generale der Technische Hochschule Stuttgart, jan. 1967.
- “Posfácio”. *Mira Schendel: Grafische reduktionen* [Mira Schendel: reduções gráficas]. *Rot*, Stuttgart, n. 29, jan. 1967 [edição com Elizabeth Walther].
- “Nachdem mein Freund Haroldo de Campos...” [Depois que meu amigo Haroldo de Campos...] Catálogo da mostra de Mira Schendel, Schmidt-Bank-Galerie, Institut für moderne Kunst, Nuremberg, 20 set-15 nov. 1974. [AK, p. 75; PE, p. 225].
- “Desobediência das idéias”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1967. Tradução Eva Fernandes.
- “Design. Brasilianische Reflexionen” [Design. Reflexões brasileiras] *Design-Report*, Frankfurt, n. 6, jul. 1968, p. 13.
- “Mavignier von Hegel aus” [Mavignier a partir de Hegel] Catálogo da mostra de Almir Mavignier, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 9 out.-24 nov. 1968, pp. 6-7 [AE, pp. 109-111].
- “Posfácio” [com Elisabeth Walther]. “Aloisio Magalhães: der Weg eines Zeichens” [Aloisio Magalhães: trajetória de um signo]. *Rot*, Stuttgart, n. 39, out. 1969. *Artistik und Engagement. Präsentation ästhetischer Objekte*. [Arte e engajamento. Apresentação de objetos estéticos] Colônia/Berlim: Kiepenheuer & Witsch, 1970. *Pequena Estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971. Tradução J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela [edição brasileira acrescida da “Pequena antologia bensiãna”, organizada e traduzida por Haroldo de Campos].
- Die Realität der Literatur - Autoren und ihre Texte* [A realidade da literatura. Autores e seus textos] Colônia/Berlim: Kiepenheuer & Witsch, 1971.
- Das Auge Epikurs, Indirektes über Malerei* [O olho de Epicuro – sobre pintura]. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1979.
- “Notiz zu den Bildern Solange Magalhães” [Nota sobre a pintura de Solange Magalhães]. Catálogo da mostra de Solange Magalhães, Studiengalerie des Studium Generale der Universität Stuttgart, 3-18 jun. 1980.
- Idem. Catálogo da mostra de Solange Magalhães, Brasilianisches Generalkonsulat, Munique, 31 mar.-24 abr. 1981.
- “Solange Magalhães”. Catálogo da mostra “Solange Magalhães, Pinturas”, Galeria Theodoro Braga, Belém, 15-30 out. 1982.

sobre o autor

Max Bense (1910-90) nasceu na Alemanha. Foi filósofo e professor. Formulou um pensamento estético de matriz semiológica e informacional, que incorporou elementos da matemática e da física moderna, presentes em seu livro *Pequena estética*, traduzido para o português em 1971. Estudou física e matemática nas universidades de Bonn e Colônia. Foi professor de filosofia e semiótica na Hochschule für Gestaltung (1954-58 e 1966). Esteve no Brasil em várias ocasiões durante a década de 1960 para palestras, conferências e um curso sobre estética moderna na recém-fundada Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI).

Índice de nomes

a

Achleitner, Friedrich 74
Albers, Josef 67
Aleijadinho 38, 99
Andrade, Mário de 38, 73
Andrade, Oswald de 73
Ávila, Affonso 72
Azeredo, Ronaldo 72, 98
Azevedo, Gilda 98

b

Baumeister, Willi 61
Benn, Gottfried 80-81, 85n
Bergmiller, Karl-Heinz 104
Bill, Max 67, 97, 99
Braga, Edgard 72
Brito, Mário da Silva 72
Burle Marx, Roberto 84

c

Campos, Augusto de 72, 72n, 98, 108
Campos, Haroldo de 45, 72, 72n,
98-99, 108-12
Cannabrava, Euryalo 104, 118
Carvão, Aloísio 65
Clark, Lygia 64-65, 65n, 66, 98, 109-110
Cordeiro, Waldemar 73, 110-11
Costa, Lucio 25, 33, 39, 69, 83, 99
Curtius, Ernst Robert 71, 71n

d

Desargues, Girard des 51-53
Descartes, René 41, 42n, 102

e

Ehrenfels, Christian von 29, 82, 103

f

Fermat, Pierre de 90

Fonseca, José Paulo Moreira da 98
Friedman, Yona 35

g

Gabo, Naum 65
Garnier, Pierre 74
George, Stefan 16n
Giacometti, Alberto 56
Giorgi, Bruno 32, 49-61, 66, 98,
102, 110
Gomringer, Eugen 74, 97-98
Grünewald, José Lino 72, 78-79, 98
Gullar, Ferreira 65

h

Hamburger, Käte 81
Hamilton, William Rowan 90
Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 31,
43, 43n, 44, 51, 54, 58-60, 73, 93
Heißenbüttel, Helmut 74

i

Ianelli, Thomaz 98

j

James, William 68
Jünger, Ernst 86-87

k

Kahnweiler, Daniel-Henry 58

l

Leibniz, Gottfried Wilhelm 46, 90
Léger, Fernand 61
Le Nôtre, André 84
Lispector, Clarice 29, 41, 41n, 44,
69, 102
Lukács, Georg 60

m

Magalhães, Aloísio 69, 98, 104, 112
Magalhães, Solange 98, 108, 110, 112, 118

Maliévitch, Kasimir 65
Mavignier, Almir da Silva 67-68,
108, 112
Melo Neto, João Cabral de 98,
100, 110, 118

Moles, Abraham 36, 83
Mon, Franz 74
Mondrian, Piet 65
Murtinho, Wladimir 32, 44, 100

n

Niemeyer, Oscar 24, 39, 83, 99
Nietzsche, Friedrich 68
Nobre, Ana Luiza 104, 107
Noronha, Luiz Fernando 104

p

Pascal, Blaise 57
Pedrosa, Mário 62, 65, 65n
Peirce, Charles Sanders 75-76, 79, 81
Pevsner, Anton 65
Picasso, Pablo 58
Pignatari, Décio 72, 72n, 97-98, 108
Pino, Wladimir Dias 72
Ponge, Francis 46, 79, 98
Pontual, Arthur Lício 104
Portinho, Carmen 83-84

r

Reidy, Affonso Eduardo 83
Ribeiro, Carlos Flexa 61
Ricardo, Cassiano 72
Rosa, Guimarães 44-49, 49n, 102
Rühm, Gerhard 74

s

Schemberg, Mário 62
Schendel, Mira 98, 112
Schiller, Friedrich 89n

Spanudis, Theon 65

Stein, Gertrude 68, 80-81

Szenes, Arpad 67

t

Teixeira, Anísio 87

Torres, Marília Gianetti 98

w

Walther, Elisabeth 41n, 49n, 78-79,
98, 100, 108-112

Weyne, Goebel 104, 118

Weissmann, Franz 65

Wittgenstein, Ludwig 42, 42n

Wollner, Alexandre 104

v

Vantongerloo, Georges 65

Volpi, Alfredo 56, 61-63, 98, 109

Vinholes, Luis Carlos 72

x

Xisto, Pedro 72

créditos das imagens

p. 2 Max Bense em aula na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), Rio de Janeiro, em 1964. Na foto do canto inferior direito, com Euryalo Cannabrava, professor da ESDI. © Goebel Weyne (fotos).

pp. 4-5 Max Bense, Aloísio Magalhães e Fernando Cony Campos (ao fundo), no escritório M + N + P, Rio de Janeiro, em 1961. © Goebel Weyne (fotos).

p. 101 trecho inicial de poema de Max Bense sobre sua experiência no Brasil, com dedicatória do autor para João Cabral de Melo Neto. Arquivo Augusto Massi.

p. 106 capa da edição original pela Limes Verlag, 1965, com reprodução do símbolo do 4º centenário do Rio de Janeiro, criado por Aloísio Magalhães.

A Cosac Naify agradece à família de João Cabral de Melo Neto pelo direito de uso do poema “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961” (in: *A educação pela pedra e depois*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro. © by herdeiros de João Cabral de Melo Neto).

© Cosac Naify, 2009
© The estate of Max Bense

Coordenação editorial MILTON OHATA
Preparação LAURA RIVAS GAGLIARDI
Revisão RAUL DREWNICK e CECÍLIA RAMOS
Projeto gráfico PAULO ANDRÉ CHAGAS

A publicação desta obra foi amparada por um auxílio do Goethe Institut

Nesta edição, respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Bense, Max [1910-1990]

Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana: Max Bense

Título original: *Brasilianische Intelligenz Eine cartesianische Reflexion*

Tradução: Tercio Redondo

São Paulo: Cosac Naify, 2009

120 pp., 9 ils.

ISBN 978-85-7503-774-4

1. Arte brasileira 2. Brasil – Vida intelectual 3. Intelectuais – Brasil
Vida 4. Literatura brasileira – Século XX 1. Título

09-02756

CDD-305.5520981

Índices para catálogo sistemático

1. Brasil: Intelectuais: Sociologia 305.5520981

COSAC NAIFY
Rua General Jardim, 770, 2º andar
01223-010 São Paulo SP
Tel [55 11] 3218 1444
www.cosacnaify.com.br

Atendimento ao professor [55 11] 3218 1473

coleção ensaios

1. ESPELHO DA TAUROMAQUIA Michel Leiris
2. PROUST Samuel Becket
3. DEGAS DANÇA DESENHO Paul Valéry
4. TRÊS POEMAS SOBRE O ÊXTASE Leo Spitzer
5. DIÁLOGOS COM IBERÊ CAMARGO Sônia Salzstein (org.)
6. TERRENOS VULCÂNICOS Dolf Oehler
7. SOBRE O SACRIFÍCIO Marcel Mauss e Henri Hubert
8. OSWALDO GOELDI: ILUMINAÇÃO, ILUSTRAÇÃO Priscilla Rossinetti Rufinoni
9. A GERAÇÃO QUE ESBANJOU SEUS POETAS Roman Jakobson
10. KAFKA: PRÓ E CONTRA Günther Anders
11. PERFORMANCE, RECEPÇÃO, LEITURA Paul Zumthor
12. LASAR SEGALL: ARTE EM SOCIEDADE Fernando Antonio Pinheiro Filho
13. TEORIA DA VANGUARDA Peter Bürger
14. JOGAR, REPRESENTAR Jean-Pierre Ryngaert

fontes Le Monde e Univers **papel** Pólen soft 80 g/m²

impressão Cromosete **tiragem** 3000