
PAISAGENS PÓS-UTÓPICAS

Eneida Maria de Souza *

RESUMO

Este ensaio procura focar três diferentes espécies de manifestações artísticas, nas quais as buscas (ou esperanças) de um futuro significativo são "desconstruídas" e feitas para se sobreporem a, ou se dissolverem em, construções imaginárias ou gestos "críticos" (em ambos os sentidos do termo).

As obras analisadas neste ensaio – que é ele mesmo um estudo "interartístico" – ilustram a premissa básica do ensaio, na medida em que sugerem que a busca de identidade, tanto no nível individual, quanto no nacional, em última instância, resulta em encontrar uma falha ou em indicar uma perda.

Minha participação nesta mesa-redonda** convida os presentes a uma viagem através de uma série de imagens literárias e artísticas que tornará possível a montagem de diferentes visões históricas da utopia. O procedimento consiste na leitura dessas rerepresentações como forma de traduzir o imaginário utópico que momentos distintos da História e da Arte elegem como ensaios de redefinições de identidade.

Inspirando-me no filme *Paisagem na Neblina*, realizado em 1988 pelo grego T. Angelopoulos – desconstrução admirável da visão utópica da História –, pretendo associar duas manifestações artísticas brasileiras que, embora distanciadas no tempo, se prestam a um diálogo em contraponto e convergência. Trata-se do conjunto arquitetônico barroco dos Profetas de Aleijadinho, situado em Congonhas, e o objeto "artístico" montado por Siron Franco – uma bandeira brasileira composta de caixões coloridos de crianças –, exposto diante do Congresso Nacional em Brasília, em 12 de outubro de 1990.

Na análise dessas representações artísticas serão ressaltados alguns temas, tais como o da viagem, do tempo, do teatro e da mutilação e ruína de culturas, inseridos num cenário teatral, mas apropriando-se desse artifício para

* Professora Titular de Teoria Literária da UFMG.

** Trata-se da mesa-redonda de que a autora participou, por ocasião do III congresso Nacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), realizado na UFF, em Niterói, RJ, de 10 a 12 de agosto de 1992.

esvaziar o sentido trágico aí subjacente. A estrutura temporal do drama – o passado unindo as pontas com futuro – recebe outro tratamento nessas representações, compreendendo-se porque minha leitura aponta para a reflexão sobre os limites de uma paisagem utópica. Trata-se de uma temporalidade povoada de *agora*, na qual a força do instante é captada na sua fugacidade e revelação criadora. Octavio Paz e Walter Benjamin, entre outros teóricos da Modernidade, têm o mérito de nos acenar para os limites dessa paisagem.

O esvaziamento do sentido trágico legado pela cultura grega compõe o enredo de *Paisagem na Neblina* – a viagem de dois irmãos, *Voula e Alexander*, que fogem da casa materna, em Atenas, em busca do pai, supostamente vivendo na Alemanha. Desmonta-se, logo de início, essa busca. Impedidas de prosseguir viagem, as crianças são reconhecidas por um parente que lhes informa da inexistência do pai, uma vez que se tratava de uma história inventada pela mãe. O desejo da busca é, contudo, alimentado pela ilusão de conhecimento da identidade paterna.

Confirmada a invenção desse pai e o caráter ilegítimo dos filhos, anula-se a imagem do futuro. Cada momento do filme adquire a forma de um passado, que vai se apagando pela natureza opaca e horizontal das imagens, e pela ausência de rastros por onde transitam as personagens. Rompem-se as associações com a mitologia e a tragédia gregas em favor da visão em superfície da realidade ficcional. As referências à mitologia – representada por Orestes, o jovem motoqueiro que se une às crianças – são esvaziadas pela impossibilidade de se estabelecer aí qualquer relação. (Orestes poderia talvez desempenhar o duplo do “destino” das crianças, pois a sua ação trágica, como personagem clássica, consiste na busca e na morte da mãe como vingança pela morte do pai.)

À falta do pai se mescla a morte simbólica da mãe, sugerida pela situação atual da Grécia, abandonada por seus filhos, já que não lhes oferece mais nenhum caminho. No berço da tragédia, tampouco existe lugar para os seus atores. Um grupo de teatro encena, no filme, o pano de fundo revelador da desdramatização da tragédia grega. Por falta de público e de enredo, a *troupe* se vê na impossibilidade de representar suas peças, compondo com as outras personagens o cenário melancólico de um país em que as marcas da identidade cultural encontram-se diluídas. Exercendo a função do coro grego, os atores ambulantes trazem para a cena a carga de autoflexibilidade e metadiscurso referente ao fim do sentido trágico.

Fadados ao desaparecimento, esses atores tornam-se emblemáticos da morte do teatro, intérpretes que são da cultura grega clássica. Imobilizados, no presente, retratam a condição de apego aos valores da tradição como força conservadora. A representação volta-se para si própria, abolindo-se as distâncias entre palco e público. O último ato encenado é a exposição das peças do vestuário da *troupe*, metáfora significativa do desnudamento e declínio da representação.

O surgimento inusitado da mão gigantesca de uma escultura – saída do mar e erguida por um helicóptero – contém a marca da antiprofecia: o dedo indicador encontra-se mutilado. Retira-se daí a belíssima metáfora de um passado cultural na sua condição de ruína, implicando, assim, a necessidade de se desvincular do passado como promessa de salvação futura. A direção do horizonte grego se pauta pelo dedo quebrado dessa mão gigantesca de algum deus, exaurido de suas forças. A figura sobrevoando Atenas se ausenta do palco histórico sem acenar para caminho algum.

Da mesma forma que o aparecimento inusitado das imagens corresponde ao seu apagamento imediato, às referências, destituídas de profundidade, seguem-se outras, que atuam em contraponto às anteriores. Exibida como última cena do filme, a paisagem da Alemanha é utopicamente representada por uma árvore, com todo teor de significação vital e de esperança que possa sugerir. As crianças conseguem transpor a fronteira da Grécia e vislumbram, do lado de lá, as raízes da ilusão plantadas no país onde seria encontrado o pai. A abertura de sentido provocada pela cena permite aguçar o desejo de invenção da figura paterna, indo além dos limites do visível. A crise do futuro se substitui pela permanência de uma utopia cega e luminosa, de um tempo em expansão entregue a um movimento sonâmbulo, cujas aparições são vistas por crianças. O que significaria, portanto, o retorno atual de simulacros, espelhos e anjos, no meio de ruínas?

Profetizar americanamente o Brasil

Ao cenário ambulante dos atores de *Paisagem na Neblina* se opõe o cenário literalmente fixo da representação dramática dos Profetas de Aleijadinho, petrificada no adro do Santuário de Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas do Campo. Atores do drama Barroco mineiro e universal – o ideal libertário sugerido pelas profecias –, as esculturas representam, na coreografia e na inscrição nos filactérios, o texto intermitente da decifração e o sentido ameaçador e renovado da sua mensagem. Tal cenário, interpretado de forma metafórica, torna-se móvel, não só pela diferença entre os espectadores – romeiros e turistas – como pela reconstrução histórica de seu enredo.

Projetado com o objetivo inicial de servir de palco às romarias, o conjunto arquitetônico traduz a astuciosa combinação da sedução religiosa com a política, obra de artista que, “rodeado do sonho dos outros”, interpreta o seu mistério. Sonho que se nutre do ofício de esculpir a pedra americana pelas lascas da utopia e as “chispas da rebelião”, como Lezama Lima entende a obra de Aleijadinho: “...na noite, no crepúsculo de folhagem espessa e sombria, (Aleijadinho) chega com a sua mula e aviva com novas chispas a pedra hispânica com a prata americana, chega como o espírito do mal que, conduzido pelo anjo, obra na graça. São as

chispas da rebelião que, surgidas da grande lepra criadora do barroco nosso, estão nutridas na sua própria pureza, pelos bocados do verídico bosque americano”¹.

A configuração libertária dos profetas – esculpidos na pedra-sabão e erigidos à condição de arautos do mundo novo – anuncia a reinvenção de gestos futuros, pelos indicadores cênicos presentes nas esculturas: o dedo que aponta para o texto profético, o braço erguido em direção ao horizonte ou os símbolos de provação de força do leão e da baleia, compondo com Daniel e Jonas um só corpo.

À imagem da mão gigantesca de *Paisagem na Neblina*, que não mais indica o destino futuro, instaura-se o contraponto dos braços erguidos para o horizonte, gesto dos profetas Abdias e Habacuc, instalados no alto do adro. Ao partilhar com as demais esculturas do movimento harmônico dos dedos indicadores que se deslocam do livro e se lançam ao infinito, a visão alegórica dos dois profetas se desdobra em denúncia de uma época apocalíptica e abissal e no aceno para o alto do horizonte de liberdade.

Nessa perspectiva, entende-se porque dois dos movimentos artísticos voltados para a questão da nacionalidade brasileira – o Barroco e o Modernismo – se encontram no mesmo cenário. Mário de Andrade, em artigo sobre o Aleijadinho, de 1928, reconhece o valor que sua obra representa para a reinvenção de uma arte nacional, ao desconstruir mestiçamente os modelos e paradigmas europeus. Aleijadinho seria, segundo Mário de Andrade, aquele que “profetizava americanamente o Brasil”. A viagem dos modernistas paulistas às cidades históricas, em 1924, assinala ainda o marco de novos rumos para o movimento – a descoberta de que os componentes nacionais da identidade deveriam se nutrir da tradição legada pela arte barroca.

Seria esse drama barroco, historicamente datado e significativo de uma época de emancipação política e artística do país, a conspiração jubilosa da festa futura? Por ultrapassar os limites da interpretação temporal, o cenário, dotado de mobilidade, irá depender do efeito provocado nos seus diferentes espectadores. A interpretação historicamente renovada da obra de arte permite o confronto do seu sentido contingente com o universal, o que torna possível reacender a reflexão, transportando-a para o momento presente. O turista que hoje visita o conjunto arquitetônico dos Profetas percebe que os próprios dedos das esculturas – anunciadores da fala profética – encontram-se corroídos, desdramatizando-se de forma aparentemente simplista a atualidade de um ideal utópico, tanto artístico quanto político.

O seu estatuto de representação histórica não funciona como verdade que o passado imporia ao presente, sufocando-o com um sentido fixo e imutável. O

1 - LIMA, Lezema. “A curiosidade barroca.” In: _____. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 106

espectador, ao tecer o seu enredo particular e inseri-lo no sonho do presente, irá, na realidade, brincar sentidos e montar arranjos, com base nas alegorias e fragmentos das inúmeras versões da História. A cena barroca penetra na cena moderna por esse gesto de montagem atualizado pelo artífice, que constrói o enredo simulado das versões históricas, apropriando-se das lascas da utopia e das “chispas da rebelião” – mosaico composto pela colagem e a citação do texto já escrito.

“Brasília é uma estrela espatifada”

Siron Franco, na montagem realizada em Brasília – a bandeira nacional feita de caixões coloridos de crianças – desconstrói o emblema da pátria e a imagem do Brasil como país do futuro. Inscreve, na capital, seu epitáfio. o objeto “artístico” se contrapõe à cena final de *Paisagem na Neblina*, aproximando-se, contudo, da visão apocalíptica sugerida pela mão da estátua que sobrevoa a cidade de Atenas. Na aproximação das duas imagens – a de Siron Franco com a da mão gigante – evoca-se alegoricamente a morte da nação, ao se romper com a idéia de gênese e de criação; revela-se, ainda, a incapacidade de se traçar o desenho de um rosto de uma direção futura.

A criança sempre foi utilizada como símbolo da esperança no futuro, como parte de um discurso ancorado tanto na retórica ufanista do discurso político como na ideologia da inocência do discurso católico. Pautado pelo princípio teleológico do tempo, o presente atua, nesses discursos, apenas como instrumento de mediação para reiterar a lição conservadora dos valores do passado e projetar esses valores em termos de realização futura. A obra de Siron Franco, contudo, revela-se enquanto efeito de horizontalidade e opacidade do objeto exposto no solo de Brasília, capturando-se o retrato do presente – a mortalidade infantil – destituído de qualquer fantasia. Inverte, por sua vez, o projeto moderno de construção da capital do país – “oásis” plantado no planalto central – como manifestação utópica do novo e do vôo rumo ao progresso.

Mário Pedrosa, nos inúmeros artigos dedicados a Brasília, reconhecia ser a capital a “síntese das artes”, por ser a realização, enquanto obra de arte moderna, de um projeto utópico. Ao pessimismo destruidor da arte individualista substituiu-se a criação de uma obra coletiva, reintegrando o artista na dignidade de uma missão social:²

“Quando se faz uma cidade nas condições de Brasília, partindo do nada, a mil quilômetros de distância do

2 - Cf. PEDROSA, Mário. “Brasília, cidade nova”. In: _____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 352-353

litoral, é por assim dizer um ensaio de utopia. Não receio a palavra, se se tomar utopia no sentido de oásis (...). Nossa época é a época em que a utopia se transforma em plano, e é principalmente aí que se encontra a mais alta atividade criadora do homem – a da planificação.’³

A montagem moderna da cidade, pela reunião heteróclita de elementos díspares, trazia, como não é novidade, a contradição entre sua forma revolucionária, que a aproximava das construções do Primeiro Mundo, e a realidade social do país, marcada pelo atraso e a miséria. A euforia que caracteriza o eterno desejo de mudança gerou, sem dúvida, a epidemia do novo, no âmbito artístico e político, no esforço conjunto de se redefinir, mais uma vez, o sentido da identidade nacional.

O objeto de Siron Franco, montagem pós-moderna instalada provisoriamente nesse cenário, relê o sonho desfeito dos anos 50, em que o “oásis” se transforma em túmulo. Integrandose, contrastivamente, aos monumentos da cidade – a balança do Congresso Nacional, por exemplo –, o objeto não atinge o estatuto de objeto estético – diferente e deslocado da paisagem – pelo fato de se constituir, enquanto um figurante a mais, do espetáculo no qual o país se transformou. Ao se abolir a distância entre arte e vida, palco e público, rompe-se com a aura do objeto, instaurando-se a politização estética do cotidiano. Na cena política, o teatro tradicional – a separação entre atores e espectadores – cede lugar ao *happening*, caracterizado pela integração do ato vital ao artístico. Precário e provisório como a vida e os atos políticos, esse objeto infiltra-se no espaço urbano, politizando-o através do movimento contínuo de um espetáculo que cotidianamente se monta.

Em Brasília, cujo traçado recebeu a forma de um avião – símbolo do progresso e do apagamento dos valores tradicionais – inscreve-se ainda a imagem da cruz, signo da conquista da terra à moda cabralina. Esses ícones da esperança profetizam a contrapartida futura que a obra de Siron Franco iria revelar: a exposição da morte de um sonho utópico. “A beleza de Brasília são as suas estátuas invisíveis”, já vislumbrava também Clarice Lispector.

“As margens da alegria”, conto de Guimarães Rosa, narra as aventuras do Menino, em visita à cidade de Brasília, ainda em construção. A personagem, atordoada com a experiência do novo, se inicia no aprendizado da falta, pela rapidez com que as imagens surgem e desaparecem, impulsionadas pelo efeito corrosivo do tempo e do progresso.

A tônica do conto gira em torno do aprendizado dos momentos fulgurantes e nostálgicos vivenciados pelo Menino, ao contemplar a destruição da natureza e o nascimento da cidade nova. Experiências que os olhos deverão acompa-

3 - Idem. p. 356.

nhar, relativas à morte e à vida, à falta e à vicariedade do objeto, em busca dos resquícios de imagens evocadoras da emoção estética. Nesse intervalo da passagem de um tempo para o outro – a descoberta jubilosa e angustiada do novo e o aniquilamento do velho e do natural – fica a lição de ser o instante presente o que reúne em si o fugaz e o perene, o ontem e o agora.

A aparição inusitada do peru e seu efeito de deslumbramento provocado no Menino, apaga-se com a sua morte e imediata transformação em alimento, decepção logo recalçada pela visão renovada de outro peru. A luzinha verde do vaga-lume, vinda da mata, instaura o jogo do visível e do invisível, em que a sensação de alegria se traduz no exercício intermitente de presença e ausência.

Seria a inocência da criança, que vê com os olhos livres e consegue ultrapassar o limite do visível, a manifestação da margem da utopia, do sonho idealizado pelo imaginário de cada um? Poderíamos viver sem a presença dessa linha invisível que demarca o espaço do outro como lugar do impossível?

No gesto de aproximação da margem da alegria com as imagens da utopia, aproprio-me da luz que o vaga-lume do conto de Guimarães Rosa traz e leva, o lusco-fusco que clareou essa viagem em torno das figurações que bordejam o pensamento utópico:

“Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vaga-lume. Sim, o vaga-lume, sim, era lindo! – tão pequenino no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria.”⁴

ABSTRACT

This essay seeks to bring onto focus three different kinds of artistic manifestations in which searches (or hopes) for a meaningful future are “deconstructed” and made to overlap with or dissolve into imaginary constructs or “critical” (in both senses of the word) gestures.

The works analyzed in this essay – which is an “interartistic study” in its own right – illustrate the essay’s basic premise insofar as they suggest that quest for identity, both on the individual and national levels, ultimately results in the finding of the lack or in the indication of a loss.

4 - ROSA, João Guimarães. “As margens da alegria”. In: *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. p. 7.