gaia

Apoio Cultural:

Secretaria de Estado da Cultura
Governo do Estado de São Paulo

Universidade de São Paulo

Apoio cultural:
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Conselho Editorial:
Carlos Francisco Marques
Cláudio Alexandre B. Teixeira
Floriano Jonas Cesar
Luiz Damon Santos Moutinho
Nilson Nobuaki Yamauti

Colaboradores: José Arthur Giannotti, Nicolau Sevcenko, Rolf Kuntz, Maria Lúcia Montes, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Rubens Rodrigues Torres Filho, Gilfredo Pinheiro, Yara Azevedo Cardoso, Haydée Sorensen, Cláudio Daniel, José Arnaldo Villar.

Agradecimentos: Marco de Paula, Franklin Leopoldo e Silva, Marilena Chauí, Aloma Fernandes de Carvalho, Célio Massami Takara, Wagner Paula da Silva.

Capa - Lay-out: Glen Martins.
Arte final: Monica Lenardon Corradi.

Ilustrações: Ignácio Rossi.

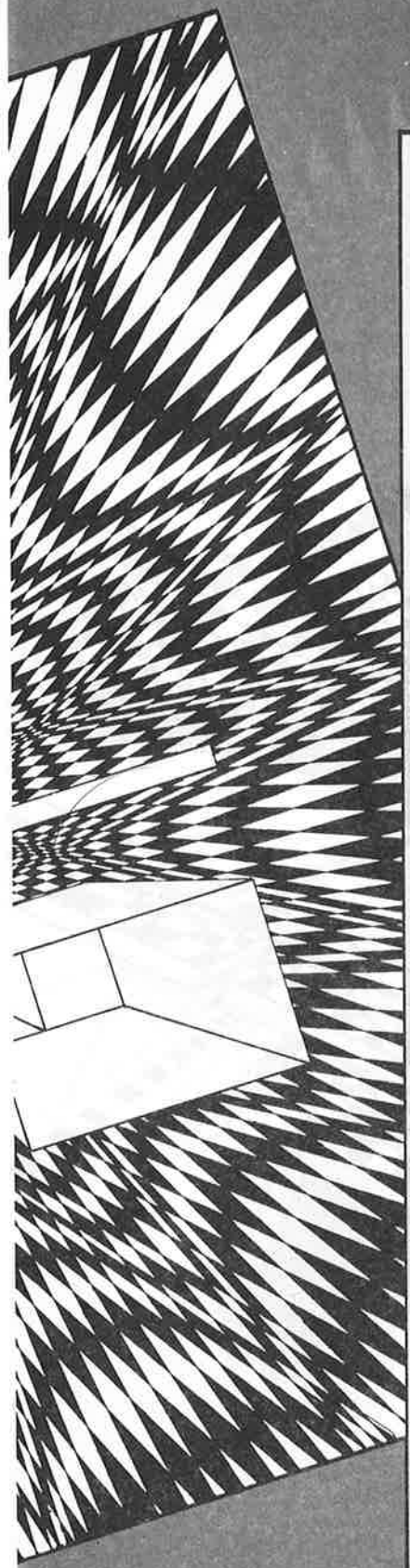
Diagramação e Arte Final: Monica Lenardon Corradi.

Fotografia: Kleide Teixeira, Silvana Lovisolo, Rogério de Oliveira.

Fotocomposição: AM Produções Gráficas LTDA.

Jornalista Responsável: Cláudio A. B. Teixeira. MTB 16760

Impressão: USP Coordenadoria de Atividades Culturais
Divisão de Artes Gráficas



ÍNDICE

Sem Mais Palavras 3

Gente em Foco
Jorge Luís Borges,
o Fazedor de Sonhos. 4

Kaleidoscópio
Terror: um espantalho na produção social da vida, por Nilson Yamauti. 15

Novos Sons
O Computador e a Música, por Pierre Boulez. 23

Verso & Prosa
Poesia Anos 80,
por José Arnaldo Villar.
Poemas de Marianne Moore, Archibald MacLeish, Rubens Rodrigues Torres e outros. 34

Túnel do Tempo
Paris, 1968
por Maria Lúcia Montes. 47

Gerontion
Geração X, geração XXX...
por Nicolau Sevcenko. 56

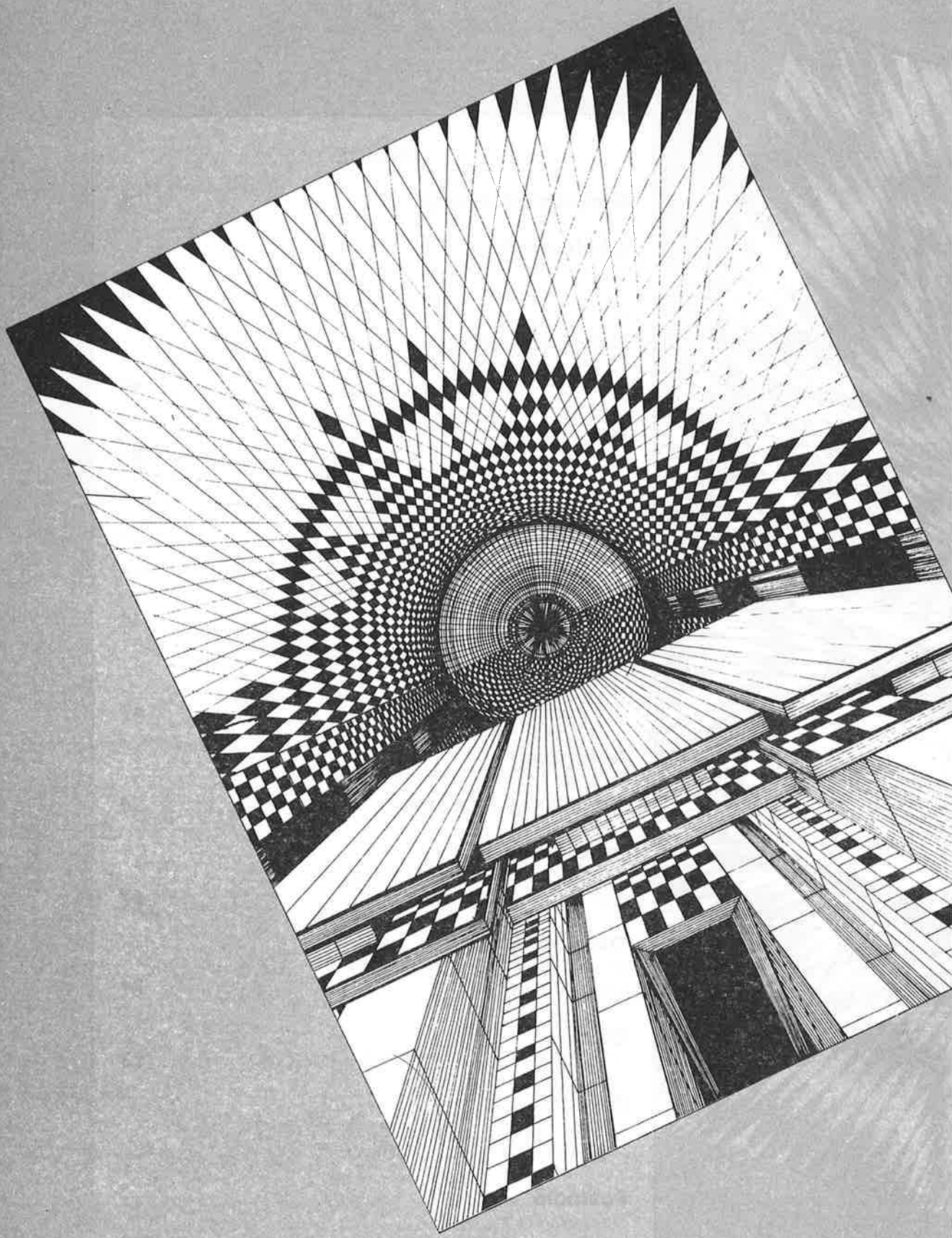
Terra em Transe
Good Morning, Mr. Gorbachev
por Cláudio Teixeira. 67

Ouro de Tolo
Uma Década Inesquecível,
por Rolf Kuntz. 81

Paidéia
Entrevista com José Arthur Giannotti. 93

Olho Mágico
Um Insight sobre o Mercado Musical,
por Wagner Paulo da Silva. 106

Posfácio
Um texto do L. do D.
de Fernando Pessoa. 113



sem mais palavras

Explosão! Cinco bilhões em piruetas espetaculares. Primeiro foi o andar quadrúpede; depois, a postura bípede, sempre, porém, com os pés no chão. E na contemporaneidade o salto mortal no espaço vazio.

Cinco destes cacos voaram pelos ares e chegaram arremessados, por acaso, à Filosofia USP.

A revista é sua acrobacia. Feita no processo mesmo da explosão, do movimento onde não subsiste posição, da expansão que se desenvolve plasticamente, que se propõe caoticamente, uns pretendendo a recomposição gravitacional dos estilhaços, e outros, nem tanto, aceitando o caráter trágico da situação como "maridos da mutilação" e "amantes da degeneração"*.

No espaço imenso, a dança veloz que evolui em piruetas é expansão progressiva aumentando mais e mais, a distância inter-cacos. Fica a exacerbação do caco. O culto ao caco. O cacoísmo.

Voar pelos ares: incomoda? Somos cacos do que éramos; somos estilhaços do que fomos.

Fragmentação que inquieta, mas que, em explosão, é necessária, trágica, obsessiva.

* Nietzsche

Jorge Luí

O Fazedor

Jorge Luís Borges está morto. E, no entanto, continua vivo. Esta é apenas mais uma ironia na vida de um escritor que cultivava o absurdo, o sonho, os labirintos e os espelhos. Que amava os tigres e seu mistério. Nesta entrevista apócrifa, Borges fala aos leitores de Gaia sobre os seus temas favoritos, como os livros, os pesadelos, a memória e o esquecimento.

Jorge Luís Borges nasceu em 24 de agosto de 1899, na rua Tucumán, em Buenos Aires. Seu pai, Jorge Borges, era professor de inglês e psicologia na Escola Normal. Sua mãe, Leonor Acevedo Haedo, era uruguaia. Borges aprendeu o inglês antes mesmo do espanhol, e foi naquela língua que leu pela primeira vez *As Mil e Uma Noites*, na tradução do capitão Burton.

Em 1914 foi para a Europa com a família, e é surpreendido pela I Guerra Mundial. Após visitar a França e a Itália, a família se instalou em Genebra, na Suíça, onde Borges leu os poetas simbolistas e expressionistas. Em 1919, escreveu uma coletânea de versos, *Los Ritmos Rojos*, homenagem à revolução soviética, que o próprio autor destruiu.

Na Europa, Borges conheceu a obra de Arthur Schopenhauer, que exerceu influência decisiva em sua formação filosófica. Em 1923, publicou o livro de poemas *Fervor de Buenos Aires*. Lutou na Guerra

de Sonhos

Civil Espanhola, ao lado dos republicanos, nos anos 30. Na Argentina, trabalhou na Biblioteca Nacional até ser afastado do cargo por sua oposição ao governo de Domingo Perón.

História Universal da Infâmia é publicada em 1935, seguida de extensa obra, composta de poemas, contos e ensaios (*Ficções*, 1944; *O Aleph*, 1949 etc). Borges fez conferências em universidades de diversos países, abordando a literatura, a filosofia e o esoterismo. Esteve no Brasil em 1984. Pouco antes de morrer, em 1986, casou-se com a sua secretária e colaboradora, Maria Kodama.

Gaia: Como o senhor define a sua literatura?

Borges: Eu não sei se sou um bom escritor, creio que não. Porém, sou um bom leitor de livros. Temos um dito: a poesia sai da poesia. No meu caso, minha literatura — chamemo-la assim — sai da literatura. Além disso, todo idioma é uma tradição. Em cada idioma, não acredito que haja sinônimos, nem sequer sei se a palavra *lua* é uma tradução exata da palavra inglesa *moon*. Possivelmente não, já que esta palavra passou por diferentes autores e cada um a escreveu diferente. De modo que fica sem sentido dizer que a palavra é a mesma se a conotação é diferente.

Tenho prazer em sentir-me um bom leitor, e sei que devo muito a certos autores — digamos Stevenson, Chesterton, Emerson, Montaigne. Talvez

deva muito a autores que não conheço, mas que fazem parte da linguagem. Aliás, creio que a maior ambição de um escritor seja que seu nome seja esquecido, mas que alguma frase sua se torne parte do idioma. A origem literária de minha "literatura" é que esta literatura é parte essencial da realidade e não é menos real do que os sonhos e os fenômenos reais, que são considerados reais simplesmente porque a gente os lê nos jornais. Tudo é real, até os livros. Tudo é real, sobretudo os livros. É o que ocorre quando um livro encontra um leitor, que é um dos fatos capitais da história.

SOBRE A MEMÓRIA E OS PESADELOS

Gaia: O senhor guarda muitas recordações na memória?

Borges: Eu tenho de me esquecer de minhas circunstâncias. Não me lembro de minhas datas. Em compensação, recordo os versos que li. Minhas memórias mais vivas não são de coisas acontecidas, mas de textos lidos. É uma memória singular, uma espécie de antologia. Além disso, tendo a esquecer os males. Já Bergson dizia que a memória é seletiva, a memória escolhe, e, no meu caso, escolhe a felicidade. Ou a inventa, se não aconteceu. É um dom que tenho e agradeço. A memória é essencial para a literatura que é feita de sonhos, e os sonhos se fazem combinando lembranças.

Os sonhos podem ser pessoais, podem ser lidos ou herdados. Em qualquer caso, a memória é necessária, como ponto de partida. Eu só posso me expressar por fábulas ou poemas. Não poderia nunca escrever uma autobiografia, com datas e tudo o mais. Porque me sentiria obrigado a mentir. Uma invenção épica de um escritor é modificar o passado, pois o passado é tão plástico quanto obstinado e obtuso é o presente. O passado, como o futuro, por ser plástico, pode ser assim modelado pela memória. Yeats acreditava que um escritor não tinha por que ter experiências individuais importantes, já que sempre sobre este vasto depósito, este vasto mar subterrâneo que é a memória dos seus maiores, há tudo, sobretudo os sonhos.

FINNGO

Gaiα: O senhor tem muitos pesadelos?

Borges: Excita-me o pesadelo, este *nightmare* que significa, no inglês antigo, "demônio da noite". Há uma palavra parecida no alemão que quer dizer "fábula da noite". No francês, *cauchemar* gerou a famosa metáfora do pesadelo, *le cheval noir de la nuit*. Bem, agora, por uns tempos, este pesadelo é sempre o mesmo (para mim). Este pesadelo é um labirinto.

Pode começar por qualquer parte, por exemplo, posso sonhar com lodaçais e destes lodaçais saem andaimes e escadas. Ou esquemas precisos das ruas de Buenos Aires. Areais. Sei que tenho de dirigir-me a algum lugar. Saio deste lugar, encontro outro exatamente igual. Então sei que este pesadelo é um labirinto.

Há um outro terrível, também. No espelho, eu me vejo mascarado, então penso que o meu rosto deve ser horrível, já que está coberto por uma máscara de ferro, e não tento tirar a máscara porque temo ver o meu rosto. Não me vejo e pergunto quem, há trinta anos, está me olhando do espelho. Às vezes tenho sonhos anônimos e confusos. Mas os pesadelos do labirinto e do espelho sempre se repetem. Creio que sonho antes de ficar adormecido. Em todo caso, quando acordo, acordo sempre de um sonho.

DEUS E A ALMA

Gaiα: Jorge Luís Borges acredita em Deus?

Borges: Vejo Deus apenas como uma coisa estética. Quando Cristo foi crucificado, isso não foi um fato importante. Ele era um malfeitor entre outros malfeitores, e talvez tivesse aparecido entre as notícias policiais, se existissem jornais. Eu sou ateu, não obstante, a morte de Cristo foi um dos fatos mais importantes da história da humanidade. Quer dizer: as coisas não são percebidas quando acontecem, mas depois que acontecem.

(Borges foi acusado de blasfêmia pelo bispo da cidade de Jujui, a 1.500 km de Buenos Aires, por ter dito a um grupo de estudantes que não acreditava na vida após a morte. O bispo distribuiu uma nota a todos os grandes jornais da Argentina,

acusando o escritor de ofender a fé do povo e a Igreja.)

Gaia: O senhor já foi acusado de ofender a Igreja Católica...

Borges: Eu nunca pensei em ofender a Igreja, que é uma coisa importante na nossa formação cultural. O que eu disse é que não acredito mesmo na imortalidade da alma, e a morte, para mim, é a grande esperança, a esplêndida esperança de que tudo acabe definitivamente. E, depois, eu não sei se Deus necessita da minha imortalidade para fins que desconheço.

FRANZ KAFKA

Gaia: A obra de Franz Kafka é uma de suas predileções literárias...

Borges: Conheci a obra de Franz Kafka em 1917, e agora confesso que fui indigno da obra de Franz Kafka. Eu o li em uma revista expressionista, profissionalmente moderna, que havia se consagrado a inventar a falta de pontuação, a falta de rima, a falta de maiúsculas e o abuso de metáforas simuladas e aparatosas palavras compostas próprias dos jovens. Recordo que li uma fábula sua, escrita de maneira simples, e me apareceu incompreensível sua publicação. Também devo confessar que aderia plenamente a esse estilo barroco e que buscava imitá-lo. Mais tarde seus livros chegaram a minhas mãos e então me dei conta de meu erro imperdoável.

A leitura de outros escritores nos leva a pensar na época em que escreveram. Se tomarmos o caso Shakespeare, temos de pensar continuamente que escreveu para o palco e não para a leitura; temos de pensar na política, na decadência da Espanha, na Invencível Armada. Se tomarmos o caso de Dante, não podemos esquecer a sua teologia nem seu amor por Virgílio. Se tomarmos o caso de Walt Whitman, não podemos prescindir do sonho da democracia. Kafka é uma exceção à regra. Seu trabalho poderia ser definido como uma parábola, ou uma série de parábolas, cujo tema central é a relação moral do indivíduo com a divindade e com o universo.

CAMÕES E EUCLIDES

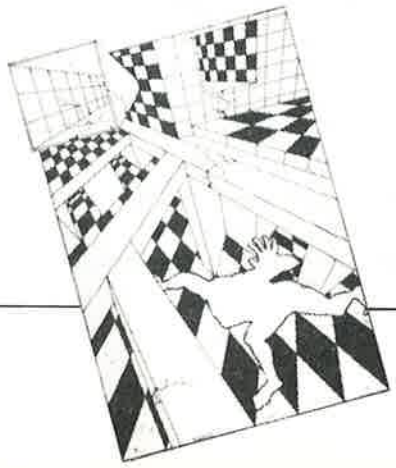
Gaia: O senhor afirmou que tem uma admiração por dois grandes escritores de língua portuguesa, Euclides da Cunha e Luís de Camões...

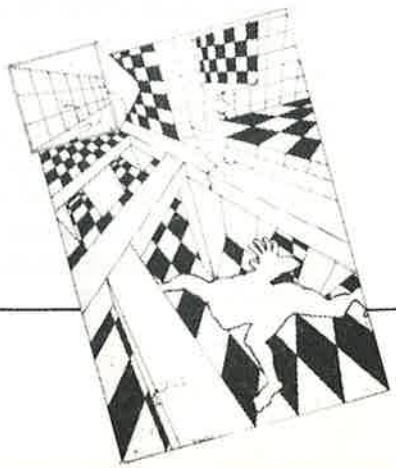
Borges: Eu descobri este livro — *Os Sertões* — de Euclides da Cunha em Buenos Aires, e o li sem dicionário. Não sei se entendi tudo, mas senti muitas coisas. Impressionou-me muito este livro. Meus sobrenomes Borges e Acevedo são portugueses, Acevedo é judeu-português. Tenho lembranças pessoais de *Os Sertões* — a caatinga, que nunca vi — porém as imagens do livro se converteram com o tempo em minhas imagens pessoais.

Quanto a Camões, foi quem sabe o último poeta épico, que se propôs a escrever uma *Eneida* lusitana, assim o chamei num soneto. Muitos versos de Camões ficaram na minha memória: "Por mares nunca dantes navegados", ou o primeiro, "As armas e os brasões assinalados". Neste livro ele combina a *Ilíada* e a *Odisséia*. Li também uma versão do capitão Burton, o tradutor de *As Mil e Uma Noites*, e ele traduziu os *Lusíadas* não para o inglês do século XVIII, mas para o inglês contemporâneo do português de Camões. A literatura espanhola é mais retórica e vaidosa. A portuguesa, mais direta e íntima. Vocês têm a palavra "saudade" e o lindo adjetivo "saudoso". Talvez porque os espanhóis nunca sentiram tal coisa, porque cada país cria a linguagem de que necessita.

JÚLIO CORTÁZAR

Gaia: O que o senhor acha dos escritores contemporâneos?





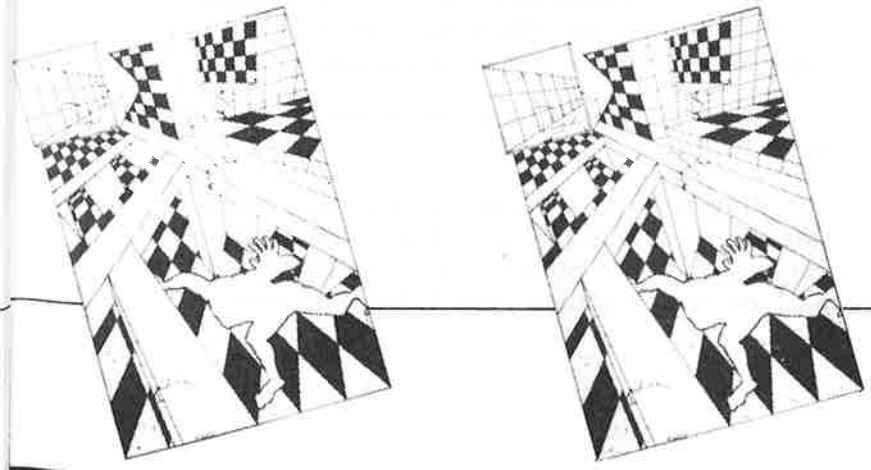
Borges: Escritores meus contemporâneos eu não conheço. Prefiro os clássicos, ou os meus clássicos, digamos assim. Eu dirigia uma revista literária em Buenos Aires, ou seja, uma revista secreta. Chamava-se *Annales de Buenos Aires*. E uma tarde se apresentou na redação um jovem alto, de barba negra, vi que trazia um manuscrito, um conto. Queria a minha opinião. Eu lhe disse que o leria dentro de dez dias. Não pude esperar tanto. Em menos de uma semana, disse-lhe: tenho várias notícias para você. Uma é que li o conto e gostei muito. A segunda é que o seu conto já está na oficina para impressão, e a terceira é que minha irmã também gostou muito. Ele, Cortázar, corrigiu as provas de *A Casa Tomada* e só nos vimos muitos anos depois, em Paris.

SOBRE ROMANCES

Gaia: O senhor é um leitor assíduo de romances?

Borges: Eu não sou um leitor de romances, a não ser Stevenson, Conrad, Dickens, os romancistas russos. Não leio romances. Os romances me exigem muito esforço. Em compensação, um conto curto, um conto curto de Kipling, pode ser essencial. Cada palavra costuma ser necessária. Ao invés, um romance tem de justificar-se com paisagens, com opiniões, com diálogos que não são substanciais.

Eu comecei minha vida lendo poemas e contos curtos, começando pelos contos de Grimm — um dos mestres da humanidade — livros de *As Mil e Uma Noites* em diversas traduções, diversos idiomas. Os romances, tenho-os lido pouco. Não conheço os romances de Cortázar; conheço os contos, e tenho a melhor opinião sobre eles.



JOVENS ESCRITORES

Gaia: Qual é o conselho que o senhor dá aos jovens escritores?

Borges: Literatura se faz com leitura e emoção. Sem leitura não se pode escrever, sem emoção muito menos. A literatura não é somente palavras. É um pouco mais. Eu diria que a literatura existe através da linguagem, ou, em melhor juízo, apesar da linguagem. Quer dizer, o importante é este algo que se comunica através do fato estético. Quando um livro está fechado, é uma coisa. Quando um leitor abre o livro, ocorre um fato estético, que não pode ser o que sentiu o autor durante a criação. Cada leitor é um colaborador do texto. Os textos são sobretudo escritos não pelo modo como são escritos, mas pelo modo como se lêem. Penso na literatura como um ato de expectativa. Porém, repito: a emoção é necessária. Sem emoção não se pode escrever. O importante é sonhar e ser sincero, ser fiel a seus sonhos, e não às velas mutáveis das circunstâncias.

O ESCRITOR E A POLÍTICA

Gaia: Qual é a importância da opinião política de um escritor?

Borges: A opinião política de qualquer escritor não vale nada. Absolutamente nada. A opinião política de um escritor é uma coisa vazia, completamente idiota. O que me importa a opinião política de Shakespeare? Meu compromisso é com a arte, com a estética. Quando escrevo, escrevo como escritor, não como político. Mas muitos têm na política um estímulo para fazer arte. Neruda foi um poeta medíocre, dos piores que conheci, mas a política fez dele um grande poeta latino-americano.

Gaia: O cidadão Jorge Luís Borges acredita na democracia?

Borges: A democracia é uma coisa que não existe, uma superstição estatística do homem que pensa que é livre. Minha utopia continua sendo um país, ou todo o planeta, sem Estado, ou com um

mínimo de Estado, porém entendo, não sem tristeza, que essa utopia é prematura, e que ainda nos faltam alguns séculos. Quando cada homem for justo, poderemos prescindir dos códigos e dos governos. Por enquanto, são males necessários.

Gaia: Qual a sua opinião sobre a América Latina?

Borges: A América Latina é um romance mal-escrito. Não me sinto latino-americano. Ninguém se sente.

Gaia: O senhor já se pronunciou a favor dos regimes militares, mas, após a Guerra das Malvinas, apoiou Alfonsín e a União Cívica Radical...

Borges: Eu pensava assim, realmente. Mas minha opinião agora é outra. Este governo (dos militares), arbitrário e incompetente, me fez mudar de opinião. Ainda acho que a democracia é perigosa, mas também penso que agora haveria que se arriscar a fazer essa experiência. Votei pelos radicais (União Cívica Radical, partido de Alfonsín), porque pensei que era o único partido bastante numeroso para opor-se ao peronismo. Não porque acreditasse neles, mas porque era a única alternativa.

O fato de eu ter defendido os militares em algumas oportunidades, sobretudo quando eles lutaram contra o comunismo, não quer dizer que eu seja cúmplice deles. Eu não conhecia os seus métodos. E, depois, eles demonstraram definitivamente a sua incompetência até mesmo em seu próprio campo profissional. Então, para que mantê-los na direção de um país que aniquilaram? Um país rico, com uma classe média forte, em que tudo fracassa. As fábricas fecham. Pessoas perdem suas casas. A cobiça de alguns está levando milhares à ruína.

BLAKE

Onde estará a rosa que em tua mão
Distribui, sem saber, íntimos dons?
Não na cor, porque a flor é cega,
Nem na doce fragrância inesgotável,
Nem no peso de uma pétala. Tais coisas
São uns poucos e perdidos ecos.
A rosa verdadeira está muito longe.
Pode ser um pilar ou uma batalha
Ou um firmamento de anjos ou um mundo
Infinito, secreto e necessário.
Ou o júbilo de um deus que não veremos
Ou um planeta de prata em outro céu
Ou um terrível arquétipo que não tem
A forma de uma rosa.

Jorge Luís Borges

Tradução de Maria Carneiro da Cunha

LIVROS PUBLICADOS NO BRASIL:

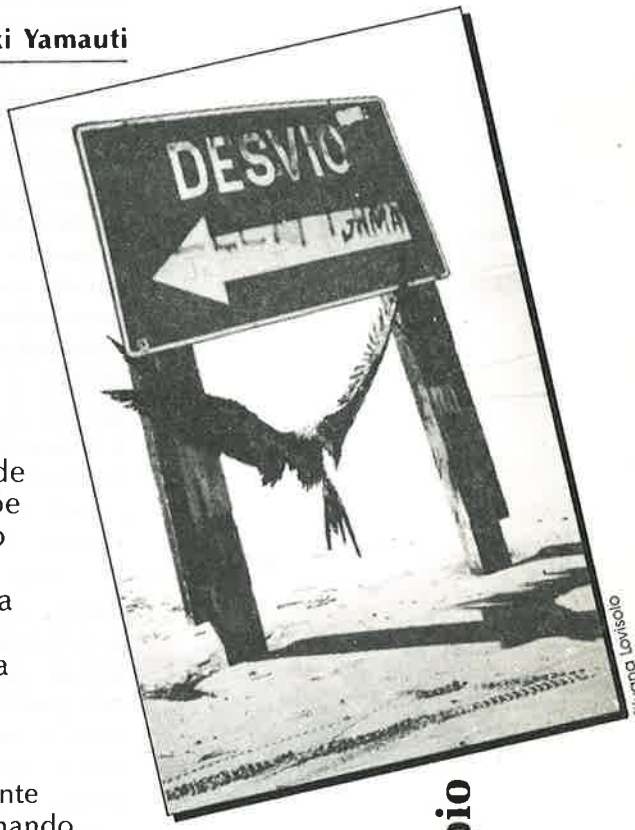
O Aleph (contos), Editora Globo
O Elogio da Sombra (poemas), idem.
História Universal da Infâmia (narrativas), idem
O informe de Brodie (contos), idem
Buda (ensaio), Editora Difel
Discussão (ensaios), Editora Difel
O Livro de Areia (contos), Editora Globo
Ficções (contos), Editora Globo
O Livro dos Seres Imaginários (narrativas), idem
História da Eternidade (ensaios), idem
Prólogos (ensaios), Editora Rocco
O Fazedor (contos e poemas), Editora Difel
O Livro dos Sonhos (relatos), Editora Difel
Sete Noites (ensaios), Editora Max Limonad

FONTES

As declarações de Jorge Luís Borges utilizadas nesta matéria foram extraídas das seguintes fontes: revista *IstoÉ*, de 06/10/82; *Folhetim*, de 26/08/79 e de 19/08/84; e do jornal *Folha de S. Paulo*, nas edições de 15/08/82, 10/12/83, 14/01/84, 18/08/84 e 17/06/86, além de citações tiradas de *Perfis*, relato autobiográfico do escritor argentino.

TERROR: UM ESPANTALHO NA PRODUÇÃO SOCIAL DA VIDA

Nilson Nobuaki Yamauti



Silvana Levisolo

Várias explicações têm sido formuladas para o fascínio que filmes de terror exercem no grande público. O presente ensaio propõe uma interpretação do fenômeno em termos antropológicos. A partir dessa interpretação, uma tentativa de compreensão da origem do sentimento estético; a relação dialética feio-belo.

Trinta quilômetros de carros praticamente parados! A procissão vai precipitar-se, buzinando, lentamente, no mar. Respiramos um pouco de desespero nessa fuga em massa do feio e agressivo aos sentidos: pimenta cotidiana nos olhos exige mesmo um refresco periódico. O banho de aprazível deve suavizar, ainda, o turbilhão de violência moral e física que convulsiona os nervos urbanos levando à metamorfose crianças, jovens e adultos em dinamite que ameaça iminente explosão.

As estradas continuam se entupindo sempre de automóveis. No mesmo momento, sacolas cheias de monstrengos e cadáveres pavorosos são carregadas sempre de locadoras de vídeo. Pela fisionomia, pessoas saudáveis, com altíssimo quociente de normalidade: uma aromática pizza para viagem na palma da mão esquerda, um bom vinho agarrado pelo pescoço e na sacola promocional da locadora: *Sexta-feira 13*— IV, *Sexta-feira 13*— V, *Sexta-feira 13*— VI, *A Hora do Espanto*, *A Hora do Lobisomem*, a hora, enfim, de uma sessão gastronômica de sado-maso-voyeurismo em família, lícita e honestamente. E nada de aprazível; nada de suavizante; nada de refresco: porém, pessoas procurando deliberadamente saciar-se pelo que seria exatamente feio, repugnante e violento; procurando deliberadamente quintuplicar a potência da dinamite. Na sala, de preferência escura, a família reunida, olhos brilhantes que — quanto "melhor" o filme — mais se arregalam, ruídos secos de unhas crepitando carcomidas, suspiros breves feito orgasmo, explosão surda em cada um. As entranhas foram abertas no lar imaculado e, do abismo profundo e sombrio da espécie, o ritual de comunhão do sórdido, asqueroso, abominável, bestial, escabroso, nauseabundo, medonho, horroroso — muito sangue lambuzado, semelhante a macumba, orgiástico, doméstico. O arrepio cortante expulsa, numa descarga, ratos, serpentes, demônios. E no rosto de todos um indefinível fascínio.

Não se trata, verificamos, de uma questão ligada apenas à necessidade de descansar ou agredir os sentidos pela procura do agradável ou desagradável aos mesmos. Substituído o bom vinho por garrafas geladinhas de cerveja, teríamos, quem sabe, a mesma sessão de terror guardada no porta-malas de alguns dos automóveis que estão peregrinando para a praia em primeira, ponto-morto e freios; uma verdadeira aliança do útil e do aprazível: de dia, o encanto da natureza; à noite, o mais sórdido proporcionado pela sociedade.

Para os que não se deixam governar por emoções ordinárias, poderíamos receitar, por exemplo, *Veludo Azul*, *A Companhia dos Lobos* e *Coração Satânico*, dentre os mais recentes. Para as crianças, o tradicional *Branca de Neve e os Sete Anões*. As variadas reações emocionais que estes

filmes produzem em cada um de nós têm raízes antropológicas; um fundo arquetípico no sentido junguiano. Não se trata propriamente de cenas que agradam ou desagradam os nossos sentidos, mas fenômenos que encontram sua matriz em regiões mais profundas da psique humana. Logo, o sentimento que denominamos estético vai muito além da apreensão imediata dos objetos: incorpora o fascínio produzido pelo terror, a sedução pelo mistério, a atração irresistível pelo proibido, perigoso, hediondo, como veremos a seguir.

ESTÉTICA E ANTROPOLOGIA

Façamos a análise das noções de feiúra e de beleza e constataremos a presença de elementos estranhos ao que seria um simples juízo intelectual a respeito de formas. Em outras línguas, as palavras que designam a feiúra agregam em seu conteúdo o que provoca medo, o que é terrível, o que acarreta intensa dor física, e, ainda, a idéia de Mal: a feiúra de Satã, a feiúra de toda a demonologia, a iconografia do Inferno. A feiúra é, em suma, o aspecto de certos objetos que produzem terror[1]. No Brasil, um dito popular muito empregado ("mais feio que briga de foice num quarto escuro") associa a noção de feio às imagens de violência, sangue, mutilação e desfiguração.

Se consultarmos filósofos, verificaremos que eles, do mesmo modo, descobrem nas noções de beleza e de feiúra mais que perfeição e harmonia ou desequilíbrio das formas. Nietzsche observa que aquilo que instintivamente nos desagrada é por se mostrar prejudicial e perigoso para o homem[2]. Algo seria feio por representar indício e sintoma de degenerescência: o que remotissimamente lembra a degenerescência suscita em nós o juízo "feio". Todo o sinal de esgotamento, de empobrecimento da vida, de velhice, de peso, de cansaço; toda a espécie de odor, cor, forma que evoque a decomposição, a putrefação, suscita em nós a mesma reação, o juízo de valor: "feio". Nada seria, para o filósofo, mais feio do que o homem degenerado. Fisiologicamente falando, toda a fealdade, atuando de maneira depressiva, debilita e perturba o homem, pois lhe traz a sensação de queda, de perigo, de impotência; o seu sentimento

1 Read, Herbert, *O Sentido da Arte*, Ibrasa, SP, 2.a ed., 1979.
2 Nietzsche, Friedrich, *Vontade de Potência*, Tecnoprint, RJ, s/d.

de poder, a sua vontade de poder, a sua coragem, o seu orgulho decaem com o feio[3].

Em síntese, a noção de feio revela um vínculo, mais próximo ou mais remoto, com a idéia de morte. Estabelecendo a oposição, o belo aflora com o esplendor da vida: encontramos em Platão a noção de beleza conjugada à idéia de procriação; em Nietzsche aos valores biológicos do que aumenta a vida[4].

A relação entre estético e antropológico surge explícita na Escola de Frankfurt. Horkheimer dirá que a reação estética do homem tem origem na sua pré-história a partir de diversas formas de idolatria; a crença na virtude ou na sacralidade de alguma coisa precede a sua fruição estética[5]. Adorno reconhece que a beleza não é o "começo platonicamente puro"; ela toma forma, sim, na recusa do antigo objeto de temor das eras míticas[6]. A noção de beleza que se desenvolve na civilização seria, portanto, uma oposição ao sentimento de feiúra: será belo o que não aterroriza; pelo contrário, o que inspira paz, segurança, tranqüilidade; será belo o que lembra prazer, liberdade e vida.

Mas a relação que vincula as duas noções não se estabelece por simples oposição; trata-se, na verdade, de uma relação dialética. O caráter dialético da conexão Nietzsche percebe ao afirmar que não há superfícies realmente belas sem profundezas medonhas; e Adorno, por sua vez, ao propor que, na ausência do feio, o belo desponta na obra como *kitsch*; o terror, o temor do desconhecido, o misterioso, são sublimados em imaginação e em forma na obra de arte e o fascínio mítico será o elemento que a arte busca resgatar: o belo fascina e, se fascina, é por guardar o conteúdo mítico original[7].

As constatações sugerem. Não há ainda uma resposta articulada às questões propostas a respeito da sedução exercida pelos filmes de terror. Há, sim, a sede imensa de explicação para tudo: explicação para o fascínio pelo misterioso, o mesmo fascínio pelo aflitivo e lancinante, assustador, monstruoso e tétrico, macabro, perigoso. Reclama explicação — como todo homem ou mulher que suspeita traição — a relação íntima entre beleza e vida, feiúra e morte. Compreender dialeticamente a relação será propor que o belo é feio, pois emergindo do feio,

3 Nietzsche, Friedrich, *Crepúsculo dos Ídolos*, Edições 70, Lisboa, 1985.
4 Read, op. cit.
5 Horkheimer, Max, *Eclipse da Razão*, Labor, RJ, 1976.
6 Adorno, T. W., *Teoria Estética*, Martins Fontes, SP.
7 Adorno, T. W., *Teoria Estética*, Martins Fontes, SP.

F.WADO

nele busca suporte para o exercício do fascínio. Chegou, agora, a hora da racionalidade delirante.

A DIALÉTICA BELO-FEIO

Posto fora do seu habitat natural, o animal que incorpora o caráter *sapiens* desenvolve a ordem dos artifícios para a sobrevivência e reprodução da espécie. A ordem artificial se sobrepõe à ordem estabelecida pela natureza para a produção da vida; se sobrepõe à efetivação espontânea dos impulsos desenvolvidos naturalmente. O que produz vida, sendo fluxo livre da natureza, num primeiro movimento do pensamento, é bom. Mas a superposição da ordem artificial à ordem natural condiciona: o bom é mau. Aberração da natureza.

A negação do perfeito — do predicado da natureza na produção da vida — produz o conflito heróico. O bom é mau. O mau é bom. Para o equilíbrio efetivo do conflito, apenas o concurso do sobrenatural. Encarnação do Bem, é Deus quem estipula: o bom é mau. Promovem o mau enquanto bom, as forças sobrenaturais do Mal. E cada um dos momentos dialéticos da oposição encerra a proposição da mesma vida: a forma natural de produção da vida, a forma social de produção da vida.

Condição trágica, a produção da vida para a espécie é efetiva na forma social. E para garantir a preservação da ordem artificial, Deus, sendo o próprio artifício, legisla. E, por ser artifício, livre de insurreições, mas também sem instrumentos objetivos de coação, Deus ameaça em nome do Bem, em nome da possibilidade de vida: o recurso é o terror, a evocação da morte*. A forma natural de produção da vida sugerida pelas forças do Mal ameaça a ordem artificial necessária para a produção humana da vida. Nesse caso, vida é morte. Mas o que é posto como morte, é vida. Em síntese, o bom posto como mau leva ao Bem. O mau posto como bom conduz ao Mal. O terror deverá exorcizar o Mal presente em cada membro da comunidade.

Quanto maiores as dificuldades na produção social da vida, maior será a presença da morte simples, travestida: vestes macabras, tétricas, sinistras. Eleva-se a forma natural de produção da

* Trata-se aqui da interpretação dos momentos de constituição da espécie e da sociedade. A análise de uma sociedade civilizada, mantida sob dominação de classe, incluiria, naturalmente, outros fatores.

vida à esfera do sagrado: o bom é envolto sob a capa sedutora do mistério; posto sob a guarda sobrenatural do terror.

A negação absoluta do bom impossibilitaria a própria vida. Ao mesmo tempo em que o bom é execrado como mau, deve ser efetivado para a produção da vida. A efetivação do bom é, contudo, estrada tenebrosa que exige a destruição de muitos e variados monstros. No fim do caminho, o castelo encantado; lá, o feio, num toque de mágica, tornar-se-á belo. A chave para a quebra do encanto é um conjunto determinado de regras; e tais regras constituem a ordem artificial estabelecida para a produção humana da vida. A produção da vida será jogo. As paixões emergirão deste jogo.

A ambigüidade desperta fascínio: a proibição é condão que acende a chama evocativa do mistério; o mistério sugere promessas admiráveis de realização do bom. A realização do bom permanece sob a guarda permanente do terror. E quando o bom explode na forma de prazer, explode acariciado por todas as tormentas do Príncipe das Trevas. Fruto híbrido, o prazer sofre as injunções do doce e do amargo, delicioso e doloroso; sofre o cruzamento do bom e do mau, de Deus e de Satã, de vida e de morte. Evoca violência. Evoca sangue. Evoca espanto. Evoca um mundo imundo, horripilante. Mas evoca a glória celestial dos anjos além da desgraça demoníaca dos infernos.

O grau de terror será proporcional ao grau de proibição e mistério estabelecido socialmente; e o grau de proibição e mistério, proporcional ao grau de delícias excitadas como promessas vagas e inexprimíveis. A ameaça pelo terror sopra o doce e perigoso aroma do bom; fascina a presa em estado de paralisia diante da morte iminente. Na imagem horrível da morte violenta a presença misteriosa das delícias do prazer.

A produção de terror requer a invocação da morte com feições macabras, tétricas, pavorosas; exige o terrível até depois da morte, reclama a invocação do sobrenatural. Tais imagens fazem vibrar nosso senso de autopreservação agitando o medo, desencadeando sensações desagradáveis. Tais imagens receberão o rótulo: feio. As imagens produzidas pelo terror serão mais feias que a própria morte. Em contrapartida, a ausência de ameaças e de perigo; a exaltação e o esplendor da

vida, isso será belo. E mais, o bom proposto à margem de regras será feio. Quando o bom, de outro modo, é atingido conforme as prescrições, transmuta o feio no belo. O veredito que estabelece a fealdade ou a beleza apóia-se, assim, nas regras sociais, artificialmente estabelecidas. Logo, feio e belo não fazem parte, nesse caso, da natureza das coisas; trata-se porém de um juízo de valor. Poderíamos sugerir, então, a origem do feio em dois momentos: na morte violenta presente desde os tempos mais remotos de constituição da espécie e que permaneceu como imagem arquetípica; e nas restrições impostas ao livre fluxo dos impulsos, que desenvolveram representações de ordem cultural.

O caráter dialético da relação bom-mau determina a dialética feio-belo. Há, aqui, o entrecruzamento de duas ordens: a natural e a cultural. O belo é feio quando o bom, envolto por proibições e por toda uma carga de repulsão social, desperta o sentimento de sórdido, repugnante, sujo. O feio é belo quando o mau, envolto por monstros arquetípicos que produzem o terror, é escorraçado pelo príncipe que obedece a uma série de regras para quebrar o encanto tornando-se bom. O belo desvanece-se no bom desprovido de proibições, de mistério, de terror, de feio. O belo naturalizado pela ausência do feio, rompe o caráter dialético da relação e perde o condão do fascínio, se des-humaniza. Há que haver, portanto, produção de ambigüidade: o belo borbulha no feio e é desse modo que fascina.

Em suma, a excitação do proibido, a conturbação do perigo, a incandescência do mistério, o calafrio do medo, a ambigüidade do prazer, a repulsa do sórdido, a náusea do repugnante, o assombramento do terror e, enfim, a visão macabra da morte e a resplandescência da vida são imagens arquetípicas e representações culturais também presentes em nossas reações estéticas.

O Computador e a *Música*

de Pierre Boulez e Andrew Gerzso

Pierre Boulez, músico e pensador.

Pierre Boulez, compositor e teórico da música, nasceu em Montbrison, França, em 1925. Nos anos 50, se dedicou à música serial. Sua obra *Le Marteau sans Maître* (1957), para soprano e orquestra, o projetou no cenário internacional. Além de compositor, Boulez se destacou como regente, sendo titular da Orquestra Filarmônica de Nova York de 1971 a 77.

Em 1986, Boulez assumiu a direção do Instituto de Pesquisa e de Coordenação Acústico-Musical do Centro Georges Pompidou, em Paris, e o cargo de professor no Collège de France. Suas obras mais recentes são: *Éclats Multiples* (1972), *Rictuel* (1974) e *Répons* (1981). Boulez escreveu *Penser la Musique Aujourd'hui* (inédito no Brasil), artigos e ensaios.

Com os computadores é possível obter sons que nenhum instrumento tradicional produz; os dois tipos de som podem ser integrados em uma composição musical se compositor e técnico colaborarem para o desenvolvimento das idéias de fundo.

Os compositores sempre dispuseram de apenas um meio através do qual puderam exprimir suas concepções musicais de forma apreciável pelo público: os sons que os músicos conseguiam tirar dos instrumentos tradicionais. Com o desenvolvimento dos computadores e de outros aparelhos para a elaboração de sinais digitais, hoje, encontra-se disponível uma categoria completamente nova de meios de expressão musical. O compositor que utiliza esses dispositivos eletrônicos para criar uma "orquestra" de sons torna-se limitado apenas pela própria imaginação.

Tentar integrar em uma composição musical os sons gerados pelo computador com os sons produzidos pelos instrumentos tradicionais é um grande desafio: o compositor não apenas deve exprimir as idéias de modo convincente, como deve fazer também de modo que essas idéias sejam facilmente traduzidas tanto em um como em outro meio de expressão. Por outro lado, as próprias idéias devem ser flexíveis e resistentes para poderem "passar", indiferentemente, de um meio a outro durante a execução; caso contrário, o ouvinte poderia não perceber, na intenção do autor, qual o papel do computador em relação aos outros instrumentos e permanecer perplexo, se não contrariado, pela ausência de coerência.

A exploração das possíveis relações musicais entre o computador e os instrumentos tradicionais requer uma ampla colaboração entre os compositores e aqueles que projetam *hardware* e *software*. Dessa colaboração podem surgir dispositivos eletrônicos que correspondam às necessidades imediatas do compositor, conservando uma generalidade e uma flexibilidade suficientes para uma exploração musical contínua; tarefa que se torna ainda mais difícil dado que a complexidade musical da composição geralmente não está em proporção com a complexidade técnica necessária para a sua realização. Aquilo que, no plano musical, parece um problema simples, requer

uma solução tecnológica não tão simples.

Talvez pela primeira vez na história, quem compõe deve explicar e dar forma ao modo como desenvolve e manipula conceitos, temas e relações em um contexto musical, para que o técnico (que pode ter pouco ou nenhum conhecimento musical) saiba como realizá-los. Estes são os problemas que enfrentamos no Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM). O Instituto, que faz parte do Centro Georges Pompidou, em Paris, dedica-se à pesquisa musical e científica com o objetivo de integrar os instrumentos tradicionais aos novos recursos fornecidos pelos computadores.

A relação entre os dois recursos pode ser explorada por vários caminhos. Um dos procedimentos de pesquisa consiste em criar modelos de maneira que se assemelhem ao modo como os instrumentos tradicionais geram os seus sons característicos, para depois aplicar esses modelos e elaborar uma variedade de timbres que mantenha uma relação mais ou menos estrita com os sons instrumentais. O objetivo é fazer com que o compositor possa escrever música para um computador como se este fosse um instrumento tradicional, especificando os tipos de sons que um operador deve produzir e, ainda, quando e como esses sons devem ser produzidos. Um outro procedimento consiste em pesquisar métodos para modificar os sons dos instrumentos tradicionais. Assim, as capacidades musicais de todo um grupo de instrumentistas podem ser reunidas em uma única solução, além dos limites de cada músico ou dos seus instrumentos.

(...)

*

Em *Répons** são utilizados dois dispositivos eletrônicos: um elaborador de sinais digitais, o 4X, com capacidade para transformar, analisar e sintetizar sons em "tempo real", isto é, em harmonia com os músicos; e um controlador de tráfego de sinais de áudio, o Matrix 32, responsável pelo controle de entrada e saída dos conjuntos de sinais oriundos tanto dos microfones como do 4X, sendo capaz de especificar o nível dos sinais de saída para cada alto-falante.

* Composição escrita para seis solistas, orquestra de câmara e elaboradores de sinais digitais em tempo real, associada à Deutsche SüdWest Rundfunk, *Répons* teve sua primeira execução em 1981, em Donaueschingen (RFA). Em 1986, foi executada pelo Ensemble InterContemporain, um grupo francês de música de câmara de vanguarda, em uma *tournée* por cinco cidades dos EUA.

Répons é um vocábulo do francês medieval que indica um tipo particular de música coral antifonal (composição na qual o canto de um solista é sempre respondido pelo coro), e foi escolhido como título desta obra porque explora "chamados e respostas" em diversos níveis musicais. Em *Répons* são encontrados todos os "tipos de diálogo": entre os solistas e a orquestra, entre um solista e os outros e entre as passagens transformadas e as não transformadas pelo computador. Nessa inter-relação bidirecional são considerados quase todos os aspectos da música: a *altura* (a freqüência percebida de um som), o *ritmo* (a configuração e a sincronização dos acentos), a *dinâmica* (a intensidade percebida dos sons) e o *timbre* (a qualidade característica do som de um instrumento). Para realizar muitas dessas contraposições são necessárias transformações, em "tempo real", dos sons dos solistas. (Para tornar possível essas transformações, todos os instrumentos solistas são dotados de microfones. Desse modo, sinais elétricos análogos aos sons de cada instrumento tornam-se imediatamente disponíveis para elaboração e envio aos alto-falantes.)

A forma antifonal tradicional sugere ainda duas outras idéias que foram incorporadas nessa obra. A primeira, a idéia de deslocamento ou distribuição da música no espaço, surge uma vez que o solista e o coro estão em posições fisicamente distintas. Partindo dessa idéia, os seis solistas, numa típica interpretação de *Répons*, são colocados no perímetro da sala de concerto (assim como os seis alto-falantes), enquanto o conjunto instrumental é colocado no centro. (O público se coloca ao redor do conjunto instrumental.)

A idéia de deslocamento pode ser compreendida, grosso modo, como um deslocamento relativo a qualquer dimensão. Se considerarmos a freqüência como uma dimensão que permite caracterizar os sons musicais, então um deslocamento será uma variação de freqüência, análoga ao procedimento musical comum de transpor uma melodia em tonalidades diferentes. Do mesmo modo, um deslocamento no tempo corresponde a um atraso, já que comporta um reenvio das notas a um instante futuro.

Pode-se tirar uma outra idéia do fato que, na música antifonal, a uma voz (o solista) respondem

muitas vozes (o coro). Disso nos resulta a idéia de multiplicação e proliferação dos sons, que pode ser realizada com técnicas elaboradas por computador, técnicas que partem de uma única nota ou acorde e geram uma multiplicidade de notas ou acordes, todos ligados à nota ou acorde original.

*

O movimento de sete minutos com os quais se abre *Répons* é executado apenas pelo conjunto instrumental, e a tensão musical cresce lentamente, preparando a entrada dos solistas cujos instrumentos são: um címbalo, um xilofone, um glockenspiel, um vibrafone, uma harpa, um sintetizador Yamaha DX7 e uma dupla de pianos (são seis solistas e oito instrumentos: um solista toca o xilofone e o glockenspiel, outro o piano e o sintetizador). Ao término da introdução, os solistas cumprem uma entrada dramática. Cada um executa, em uníssono com os demais, um breve e diferente arpejo, isto é, um acorde onde as notas que o compõe são executadas em rápida sucessão, começando pela mais grave até a mais aguda. A ressonância dos arpejos ecoa na sala por cerca de oito segundos até que o som seja virtualmente extinto. Nesse entretempo, são acionados pela primeira vez o 4X e o Matrix 32, que captam os sons dos acordes executados pelos solistas, nota por nota, e os transferem de alto-falante em alto-falante.

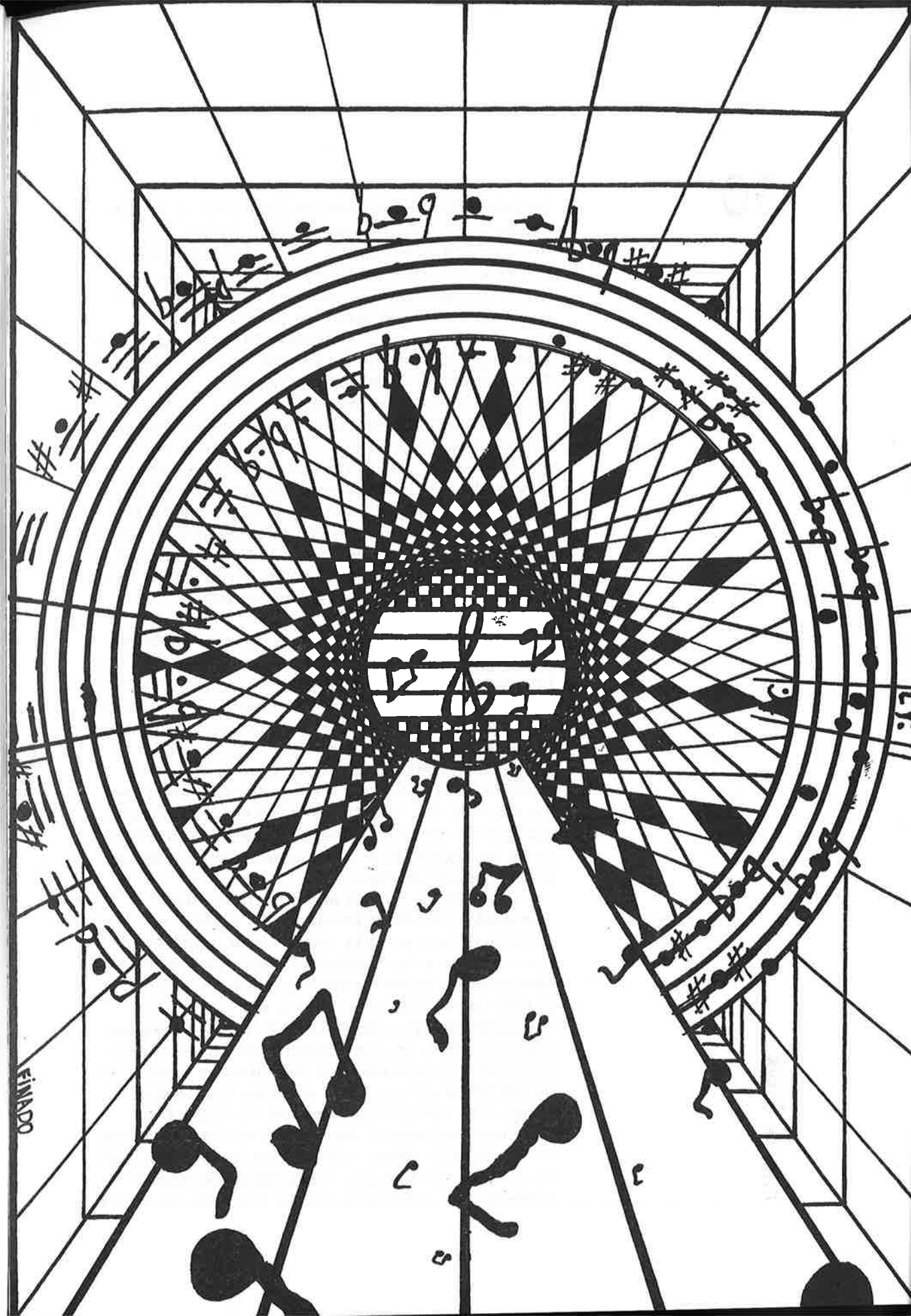
A atenção do público é subitamente desviada do centro da sala para o perímetro dela, onde estão os solistas e os alto-falantes. Os ouvintes percebem os sons dos solistas girando em torno da sala, sem conseguir distinguir os trajetos percorridos por cada som. O efeito total evidencia a relação antifonal entre o grupo central e os solistas, fazendo com que o auditório perceba as dimensões espaciais que separam o grupo dos solistas e, ainda, os solistas entre si. Nós costumamos dizer que este tipo de procedimento "espacializou" o som.

O som de um solista não se desloca de um alto-falante a outro numa velocidade constante: a velocidade depende diretamente da intensidade do som, que a cada instante é proporcional à amplitude do envolvimento, ou contorno, da forma de onda relativa a cada som. Quanto maior a amplitude mais rápido parece mover-se o som.

Apesar dos instrumentos dos solistas produzirem envolvimentos de forma semelhante (com ataque muito brusco, seguido de uma fase de extinção caracterizada pelo andamento decrescente de tipo exponencial), a duração da fase de extinção de um envolvimento depende da altura das notas e do instrumento em que elas foram produzidas. Por exemplo, as notas agudas de um piano têm fases de ataque mais rápidas e tempos de extinção mais breves, se comparadas às notas graves; uma nota tocada no glockenspiel possui ataque muito mais rápido e tempo de extinção muito mais breve se comparada à mesma nota executada ao piano.

Dado que os sons dos instrumentos solistas extinguem-se em velocidades diferentes, o movimento dos sons diminui em ritmos diferentes. A impressão geral dos ouvintes é a de um único gesto espetacular que se decompõe lentamente em mais partes. Por outro lado, com a diminuição da amplitude geral, a impressão inicial de sons que se deslocam rapidamente em torno da sala é substituída por um sentido de imobilidade.

A espacialização, que depende da amplitude, é obtida aumentando-se o nível sonoro de cada instrumento solista até alcançar o máximo em um alto-falante, enquanto se reduz a zero seu nível em outro alto-falante. Este processo de aumento e diminuição simultâneos dos níveis sonoros é controlado no 4X pelos chamados módulos *flip-flop*, módulos que determinam também o intervalo de tempo através do qual, em um alto-falante, o nível máximo é mantido. Dado que o som gerado por qualquer um dos solistas é levado a viajar em um movimento circular entre quatro alto-falantes, as unidades *flip-flop* são dispostas em anéis que contêm quatro unidades. Um módulo *flip-flop* intervém sobre um sinal de sincronização, cuja freqüência varia proporcionalmente às variações de amplitude do envolvimento da forma de onda, e o resultado é analisado continuamente por outro módulo chamado "guia de envolvimento". Uma diminuição da amplitude do envolvimento (por exemplo, durante a fase de extinção do som), faz diminuir a freqüência de sincronização, fazendo com que um módulo *flip-flop* mantenha por mais tempo o nível máximo sobre um alto-falante, antes que o módulo *flip-flop* sucessivo faça o som sair em um alto-falante também sucessivo.


FINADO

Logo que os sons dos "arpejos espacializados" tenham sido suficientemente atenuados, o maestro chama cada solista, a intervalos regulares, para executar um outro acorde arpejado, respondendo aos arpejos simultâneos com arpejos separados. Cinco dos acordes arpejados são enviados ao 4X que os põe na memória e os processa em 14 módulos de leitura, produzindo 14 cópias exatas do som original, cada uma com um "atraso" diferente. Posteriormente, cada cópia sofre alterações de freqüência por outro módulo do 4X, e é executada.

O exemplo descrito é essencialmente um arpejo (a distribuição no tempo e na freqüência de 14 cópias) de um arpejo (as notas de um acorde executadas seqüencialmente) de um arpejo (as intervenções individuais dos solistas). Mediante "atrasos" e "adiantamentos" de freqüência, a idéia de arpejo (deslocamento de objetos musicais no tempo e na freqüência) é então traduzida de modo eficaz da composição instrumental para a composição eletrônica.

Existe um método por trás do deslocamento das freqüências de *Répons*, independentemente do fato deste método estar especificado na composição instrumental ou na composição eletrônica. Grande parte da partitura da obra pode ser vista como uma série de variações de acordes, isto é, variações sobre notas deslocadas na freqüência de vários intervalos entre o grave e o agudo. Sem entrarmos em maiores detalhes, podemos dizer simplesmente que grande parte do material harmônico de *Répons* pode ser reportado a cinco acordes executados na primeira parte da obra.

Com efeito, os seis acordes arpejados executados simultaneamente pelos solistas no instante da sua entrada, assim como aqueles posteriormente executados em separado, são todos derivados do mesmo acorde fundamental. Os acordes de entrada dos solistas são construídos mediante transposição do acorde fundamental, um semitom acima ou um semitom abaixo, compondo, portanto, os elementos dos dois acordes executados de modos diferentes. (Um semitom é a unidade mínima de transposição possível na música ocidental tradicional. Transpondo-se um acorde em 12 semitons se obtém um mesmo acorde, mas uma oitava acima ou abaixo.) Os acordes derivados também são transpostos para o grave ou agudo em

uma ou duas oitavas, de modo a serem executados em oitavas diferentes dos diversos instrumentos solistas.

Os arpejos executados separadamente, ao contrário, são obtidos transpondo-se sucessivamente o acorde fundamental para cima, na mesma quantidade de semitons entre a nota mais alta do acorde e cada uma das outras notas que o compõe. As notas dos acordes resultantes são transpostas para cima ou para baixo em uma oitava, de modo a cair entre os extremos do acorde de partida. O procedimento em prática determina a "rotação" do acorde, levando para cima ou para baixo as notas que superam os limites de altura, definidos pelo acorde fundamental.

Os deslocamentos de freqüência das 14 cópias dos arpejos executados separadamente também se encaixam no mesmo método geral de deslocamento em altura. Cada acorde é transformado de modo que as alturas de suas notas permaneçam idênticas, mas em uma oitava diferente. Portanto, o deslocamento em freqüência reforça o acorde original e ao mesmo tempo lhe confere uma nova qualidade harmônica. Dado que se desloca um acorde fundamental com o objetivo de criar um novo conjunto de acordes, que por sua vez são deslocados em freqüência pelo 4X; o resultado final pode ser pensado como uma transposição de uma transposição. A idéia que está na base da ligação entre a partitura instrumental e a elaborada para computador, neste caso, é o deslocamento relativo à dimensão freqüência.

A transposição gerada por um módulo de deslocamento de freqüência, no interior do 4X, não equivale completamente às transposições normais dos acordes. O módulo não conserva as relações entre os timbres e as parciais, isto é, as componentes de freqüência de um som. Normalmente, um timbre possui uma componente que determina a altura percebida, chamada componente fundamental, e muitas outras componentes que são geralmente harmônicas, isto é, são freqüências formadas por múltiplos inteiros da freqüência fundamental. As relações de freqüência entre as parciais, assim como a amplitude relativa das próprias parciais que variam durante a execução de um som, determinam seu timbre. No ato de deslocar cada uma das parciais

de um som em uma quantidade constante, as relações entre as parciais não são conservadas, o que modifica também o timbre do som original. Poder-se-ia eliminar o problema se fosse possível deslocar a freqüência de cada uma das parciais em um valor arbitrário, isto é, com valores independentes para cada uma das parciais. Obviamente que para poder chegar a isto, é necessário coordenar uma análise em "tempo real" muito mais potente e com técnicas de controle mais refinadas. Este é o objetivo de um dos setores em que trabalhamos no IRCAM.

*

Mesmo tendo chegado recentemente ao mundo da música, o computador já abriu perspectivas novas e estimulantes, com as quais os compositores e projetistas podem explorar novas idéias ou adotar enfoques originais de velhas idéias. Nesta direção, porém, são necessários aparelhos potentes que possam ser programados de diversos modos. Nenhum compositor ou projetista pode contentar-se com um dispositivo que permita o estudo de um único método de análise, síntese ou transformação do som.

Por exemplo, as intervenções eletrônicas analisadas nas duas breves passagens de *Répons* que descrevemos, foram realizadas por meio de uma única combinação do 4X, que programa seis módulos para a espacialização, cinco para os "atrasos" multiplos, trinta para os deslocamentos de freqüência e varios módulos de redução do ruído para cada solista. As duas passagens juntas representam somente cerca de 30 segundos de uma obra que dura quase 45 minutos, durante a qual devem ser programadas outras 50 combinações. Para isso, são necessárias máquinas com uma extraordinária flexibilidade para poderem executar, durante um concerto, obras que utilizem tanto os instrumentos tradicionais, quanto o computador, como em *Répons*.

Ao contrário, recentemente surgiu uma tendência à produção de dispositivos especializados, cada um dos quais dotado de um método próprio de elaboração de sinais digitais. Em parte, é um problema vinculado às exigências de mercado, que requerem dispositivos relativamente econômicos.

Todavia, a tentativa de ligar vários dispositivos eletrônicos resulta, inevitavelmente, em problemas de controle e de coordenação. Por outro lado, a cada instante, somente uma parte da potência total de cálculos pode ser aplicada. Além do desperdício, esta disposição torna impossível canalizar toda a potência combinada de cálculo em apenas um método para elaboração de sinais digitais. O objetivo do IRCAM é exatamente o de oferecer os suportes necessários aos compositores, projetistas acústicos e engenheiros eletrônicos, para que eles possam resolver estes problemas, sem perder de vista a música.

título original: Il calcolatore e la musica.
revista: Le Scienze, nº 238 - Julho 1988.
tradução: Carlos Fco. Marques

Para Ouvir Novos Sons

Você pode encontrar discos de Pierre Boulez, K. Stockhausen e Edgar Varese nas lojas de discos. Aqui estão algumas sugestões, com lançamentos recentes. No Centro Cultural Vergueiro (SP) e no Departamento de Música da ECA da Universidade de São Paulo, além dos discos, você pode encontrar também partituras e livros especializados sobre música contemporânea.

Stockhausen — *Coros Invisíveis* (do ciclo *Licht*), com o coro da WDR de Colonia (Alemanha Ocidental). Deutsche Grammophon/Poligram, 1988.
Pierre Boulez — *Rictuel* e *Éclat Multiples*, com a Orquestra Sinfônica da BBC de Londres, regência do próprio compositor. Brenno Rossi, 1988. *Le Marteau sans Maître*, para soprano e orquestra, idem, 1988.
Edgar Varese — *Ionização*, *Hiperprisma*, *Poema Eletrônico* e outras obras. Orquestra Sinfônica Columbia, regência de Robert Craft. CBS, coleção Masterworks Portrait, 1986.

POESIA A

A poesia brasileira nos anos 80, para citarmos a frase de Lênin, deu dois passos atrás e um passo à frente. Se a crise provocada na linguagem poética após a explosão das vanguardas ainda não foi resolvida com o surgimento de uma nova proposta estética, alguns fatos surgidos na década indicam pontos luminosos que podem ajudar a iluminar o caminho.

Os anos 80 foram ricos em traduções de poesia. Basta citar os lançamentos de antologias de Ezra Pound, Maiakovsky e e. e. cummings, com recriações dos irmãos Campos, e as antologias de Villon, Keats e Yeats, com traduções de Péricles Eugênio da Silva Ramos. O "boom" de traduções de alto nível prova a existência de um público consumidor de poesia exigente.

A música popular soube beber na fonte da poesia de invenção. Caetano Veloso musicou poemas de Maiakovsky para a peça teatral *O Percevejo*, dirigida por Luís Martinez Correa; Arrigo Barnabé musicou o *Jaguadarte*, de Lewis Carroll, versos de Omar Kahayam e o *Poema em Linha Reta*, de Fernando Pessoa, músicas gravadas por uma nova geração de cantores.

Péricles Cavalcanti, que já havia musicado a *Elegia* do poeta barroco inglês John Donne, traduziu em sons trechos da obra mais radical de James Joyce, o *Finnegan's Wake*, que foi ao ar numa apresentação do programa A Fábrica do Som,

NOS 80

dedicado aos 30 anos da poesia concreta.

Lívio Tragtemberg, por sua vez, trabalha na composição de uma ópera baseada no *Inferno de Wall Street*, do poeta maranhense Joaquim de Sousândrade, que, no século XIX, antecipou algumas conquistas formais do modernismo. O interesse pela poesia de invenção, porém, não ficou limitado à música, também conseguindo atingir veículos como o cinema e a TV.

No cinema, curtas-metragens como *Eh, Pagu, eh, Poema-Cidade* e outros documentários conseguiram levar para um público mais amplo a poesia de alto repertório. Na televisão, os programas A Fábrica do Som e Mocidade Independente foram pioneiros neste tipo de inciativa. A poesia deixou de circular apenas nos meios fechados das universidades.

Ao contrário dos anos 50, quando se deu um intercâmbio entre a poesia e as artes plásticas, hoje o intercâmbio se dá nos veículos eletrônicos de massa, deixando para trás o tempo em que a poesia era veiculada apenas em livro ou no suplemento literários do jornal de domingo. Estabeleceram-se relações com outras mídias, como, por exemplo, a holografia.

Na área da publicidade, a influência dos procedimentos da poesia de invenção não é mais novidade, e hoje se vêem não apenas *out-doors*, anúncios de revista e de televisão incorporando a

síntese e a invenção da poesia de vanguarda, mas até camisetas com versos de Paulo Leminsky.

Quanto a livros de poesia, alguns lançamentos editoriais merecem destaque, como *A Educação dos Cinco Sentidos*, de Haroldo de Campos, que é o resultado de sua concepção "pós-utópica" do fazer poético.

José Paulo Paes também lançou uma obra importante, *Todos por Um*, coletânea de tudo o que produziu até hoje. Régis Bonvicino publicou *Más Companhias*; Paulo Leminsky, *Caprichos & Relachos*; e outros autores, como Lindolfo Bell, continuam produzindo. Porém, não surgiu, nos anos 80, uma nova geração de poetas com uma concepção radical de linguagem poética.

Nesta pequena antologia, publicamos textos de autores já reconhecidos na poesia brasileira, como Péricles Eugênio da Silva Ramos e Rubens Rodrigues Torres Filho, de autores novos, como Cláudio Daniel e Haydée Sorensen, traduções de poetas norte-americanos, como Marianne Moore e Archibald MacLeish. A nossa proposta é divulgar a produção poética de boa qualidade e abrir o debate sobre as possibilidades da poesia no presente. Agora, vamos à poesia, que é o mais importante.

José Arnaldo Villar

fragmentos de uma luta

Atinou cuidadosamente o queixo do oponente, mirou
e lançou-lhe em rosto o punho.
Destino, desatino! O destinatário desvia-se, e o
contragolpe
atingiu-lhe frontalmente o atributo viril —
obrigando-o a regredir
e encurvar-se fetalmente sobre si mesmo:
— (...)!

Rubens Rodrigues Torres Filho

Blue

a angústia
é a aranha
a aranha
e a estrela

a vibração
do cristal
e o casulo
da falena

o silêncio
da folha
e o grito
de granito.

o núcleo
do diamante
e a seda
da papoula

o branco
vôo da ave
e a lágrima
do peixe

é a palma
da tua mão
e a sombra
da tua voz.

a angústia
é a aranha
é a aranha
e a aranha

é o silêncio
— o branco
silêncio
do círculo —

e a palavra
feito flor
mordida
em tua boca.

Cláudio Daniel

Quero provar os espelhos

quero provar os espelhos
as faces mortas
as traças do homicídio
o peixe do medo
e o pingo de água

julinho, todas as noites, uivava para a lua
e não era um cão, era um menino

esquilos sobem as escadas do sobrado
lá mora um homem

o sol açoita os loucos
e os canibais sem pupilas
que povoam meus lençóis
e eu penso
que gostaria de mover o braço sobre a mesa
e dizer qualquer coisa de angélicas e cravos
e amor
e outras coisas mais
não dá

quero provar os espelhos
estes que incendeiam minhas noites
quero provar as minhas mãos
estas que recolhem os mortos às quartas-feiras
quero provar o movimento de meus pés
estes que pisam selvas distantes

julinho uivava todas as noites para a lua
e não era um cão — era um menino
já é tarde, já é tarde — a lasanha esfria

Haydée Sorensen

"Eu sou Ismalte,
que amo Laura,
cuja beleza com luz
e nada contra mim
em luta eterna..."
Ismalte
Tanvel

THE FISH

wade
through black jade.
  Of the crow-blue mussel-shells, one keeps
  adjusting the ash-heaps;
    opening and shutting itself like

an
injured fan.
  The barnacles which encrust the side
  of the wave, cannot hide
    there for the submerged shafts of the

sun,
split like spun
  glass, move themselves with spotlight swiftness
  into the crevices —
    in and out, illuminating

the
turquoise sea
  of bodies. The water drives a wedge
  of iron through the iron edge
    of the cliff; whereupon the stars,

pink
rice-grains, ink-
  bespattered jelly-fish, crabs like green
  lilies, and submarine
    toadstools, slide each on the other.

All
external
  marks of abuse are present on this
  defiant edifice —
    all the physical features of

ac-
cident — lack
  of cornice, dynamite grooves, burns, and
  hatched strokes, these things stand
    out on it; the chasm-side is

dead.
Repeated
  evidence has proved that it can live
  on what can not revive
    its youth. The sea grows old in it.

Marianne Moore

Marianne Moore (1887 — 1972), poetisa norte-americana, autora de *Selected Poems* (1935), *Collected Poems* (1951), *Observations* (1924). Colaborou em revistas como *The Egoist* e *Poetry*. Sua estética, próxima ao imagismo, influenciou T. S. Eliot, Ezra Pound e e.e. cummings.

O PEIXE

Vade —
ar em vãos de jade negro
  Corvo do mar remexe em conchas
    — uma fica
    a pairar na pilha de pó;
abre e fecha co-
mo ventila –
dor, engasgado.
  Cracas incrustadas na anca
  da onda, não encobrem
      sinais
      submersos do
sol,
piões de espuma reluzem
      luar — pisca —
      — pisca frestas de
      sim a iluminar corpos
        azuís
          do mar. A
    água deságua cunhas de aço,
      atravessa gumes tensos
— o aço de penh-
      asco — era uma vez, estrelas,
róseos
grãos de arroz, lama
sal pica medusa, caranguejo
quer ser lírio — verde
      cogumelo — veneno marinho
      permeia trocas
Todas
Marcas externas
      de abuso apresentam esse
edifício — desafio:
      todas
      pistas físicas de
aci-
dente — teto cai
      estrias — dinamite
      golpes de machado
provas de resistência:
      a face do vácuo
está morta.
Insistente
      vidência cabal — ele vive
      sobre o que não lhe pode
      reviver sua juventude. O
      mar envelhece nele.

Tradução: Yara Azevedo Cardoso

WHAT ANY LOVER LEARNS

Water is heavy silver over stone.
Water is heavy silver over stone's
Refusal. It does not fall. It fills. It flows
Every crevice, every fault of the stone,
Every hollow. River does not run.
River presses its heavy silver self
Down into stone and stone refuses.

What runs,
Swirling and leaping into sun, is stone's
Refusal of the river, not the river.

Archibald MacLeish

Archibald MacLeish (1892 — 1982), poeta norte-americano, autor de *The Happy Marriage* (1924), *The Poz of Earth* (1925) e outras obras.

O QUE TODO AMANTE APRENDE

Água é prata bruta contra a pedra.
Água é prata bruta contra o não
Da pedra. Água não flui. Infiltra. Aflora
Cada fissura, cada vão da pedra,
Cada poro. Rio não é correr.
Rio é impor-se ser de prata pura
Contra a pedra e a pedra é não.

Quem corre,
Infando arfando à flor do sol, é o não;
É não que a pedra opõe ao rio, não rio.

Tradução de Gilfredo Pinheiro

WHAT THE SERPENT SAID TO ADAM

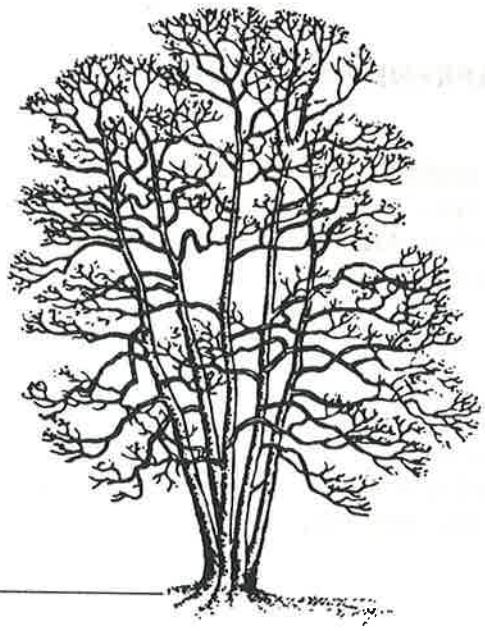
Which is you, old two-in-one?
Which is which, old one of two?
When the doubling is undone
Which one is you?

Is it you that so delights
By the womam in her bed?
Or you the glimmering sky afrights,
Vast overhead?

Are you body, are you ghost?
Were you got or had no father?
Is this you — the guest? — the host?
Who then' s the other?

That woman says, old one-of-two,
In body was the soul begun:
Now two are one and one is you: —
Which one? Which one?

Archibald MacLeish



O QUE A SERPENTE DISSE A ADÃO

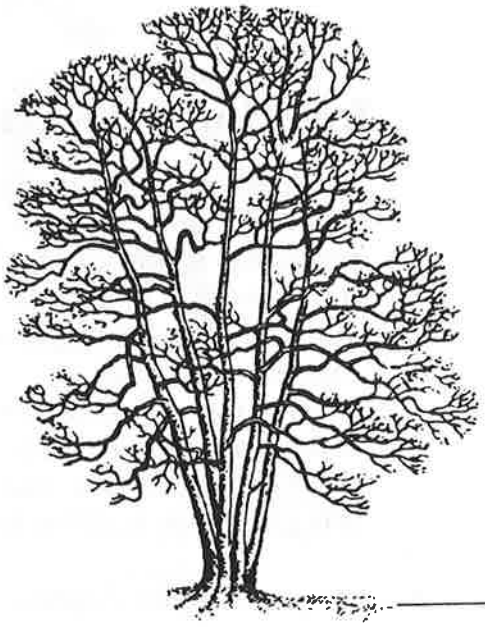
Qual dos dois, bom dois-em-um?
Qual dos quais, caro um de dois?
Se dobrado 'inda és nenhum
Qual serás, pois?

Serás o que se deleita
No leito desta mulher?
Ou este que o céu à espreita
Viver a temer?

Serás sombra, serás corpo?
Serás dado ou vens de alguém?
Sejas isto, sejas outro
O outro é quem?

Diz a mulher, dois-em-um,
Pelo corpo é que a alma vem:
Um por outro, agora és um —
Mas quem? Mas quem?

Tradução de Gilfredo Pinheiro



Três Horas da Madrugada

Sentado no ponteiro do relógio
o tempo não caminha;
pousada, a mariposa
não esvoaça.
Tudo invisível, tempo, noite,
móveis e janelas,
tudo abafado, tudo lento,
espavoridas as estrelas
e o céu gritando a sua mágoa escura,
um grito que é silêncio.

Péricles Eugênio da Silva Ramos

Era uma tarde dos primeiros dias de maio de 1968. Maria Lúcia Montes voltava para casa no Quartier Latin. O táxi, depois de muitas voltas, parou nos arredores da praça Edmond Rostand, numa espécie de terra de ninguém: de um lado, os estudantes, e, de outro, a polícia. Os dias que se seguiram, misto de violência e solidariedade, ficaram conhecidos como o Movimento de Maio de 68. Neste artigo, Maria Lúcia fala do movimento, da solidariedade dos estudantes, da adesão dos operários, da paralização de Paris, do discurso de De Gaulle. **Túnel do Tempo**, duas décadas depois, traz de volta para os leitores de **Gaia**

PARIS, 1968

Naquele dia, era exatamente no comecinho de maio, eu estava com um grupo de latino-americanos fazendo um seminário sobre as classes sociais na América Latina. Imagine! Eram exilados que moravam do outro lado de Paris, e a gente, uma vez

por semana, se reunia. Evidentemente, essa era a coisa que eu mais gostava de fazer, porque, no trabalho normal, a Sorbonne era aquela chatice. Havia aqueles seminários onde estavam reunidos todos os grandes especialistas de Aristóteles, que passavam o tempo trocando elogios uns com os outros, e você não sabia se prestava atenção no que eles estavam discutindo, para salvar o legado da última palavra que iam dizer, antes de cairem mortos, de pura velhice, bem ali na sua frente, ou se saía correndo de lá, gritando: "Estou louca, porque o mundo está explodindo lá fora, e estamos aqui discutindo o *Livro A* da *Metafísica*, como se fosse a única coisa importante na vida." Então, eu achava ótimo poder fazer esse seminário, porque, enfim, aquele era o pedaço do mundo em que as coisas estavam fervendo, e a França, para mim, não era muito mais que essa coisa de assistir seminários da *Metafísica* cujo sentido me parecia um mistério insondável.

"Paris Enlouqueceu."

Terminou o seminário sobre a América Latina, e aí, como eu estava com pressa, tomei um táxi, contra os meus hábitos em Paris, e pedi para o motorista me levar para o Quartier Latin. Aí, o cara botou a mão na cabeça e disse: "Mais vous êtes folie, Mademoiselle? Mas de jeito nenhum eu vou para lá, porque lá está um caos, os estudantes estão loucos, estão derrubando carros e queimando, e a polícia está batendo em todo mundo! Não vou lá nem morto!" E eu disse: "Bem, não tenho a menor idéia do que aconteceu, estou realmente assustada com essa história, mas, moço, eu preciso ir para casa". Aí, em consideração à minha bengalinha, ele resolveu arrumar um jeito de me levar o mais próximo que pudesse. Depois de passar por mil ruas, eu via gente, barricadas, carro virado, incendiado, e dizia: "Deus do céu, Paris enlouqueceu!" Aí, de repente, tinha um claro à nossa frente. E o claro era nada menos do que a Praça Edmond Rostand, na frente do Jardim do Luxembourg (eu morava no Boulevard Saint-Michel, a meio quarteirão dali). Em frente a essa praça, do outro lado do Boulevard, fica o Panthéon, e ao lado dele está a prefeitura de polícia, mas é claro que ninguém se lembraria desse "detalhe" naquele

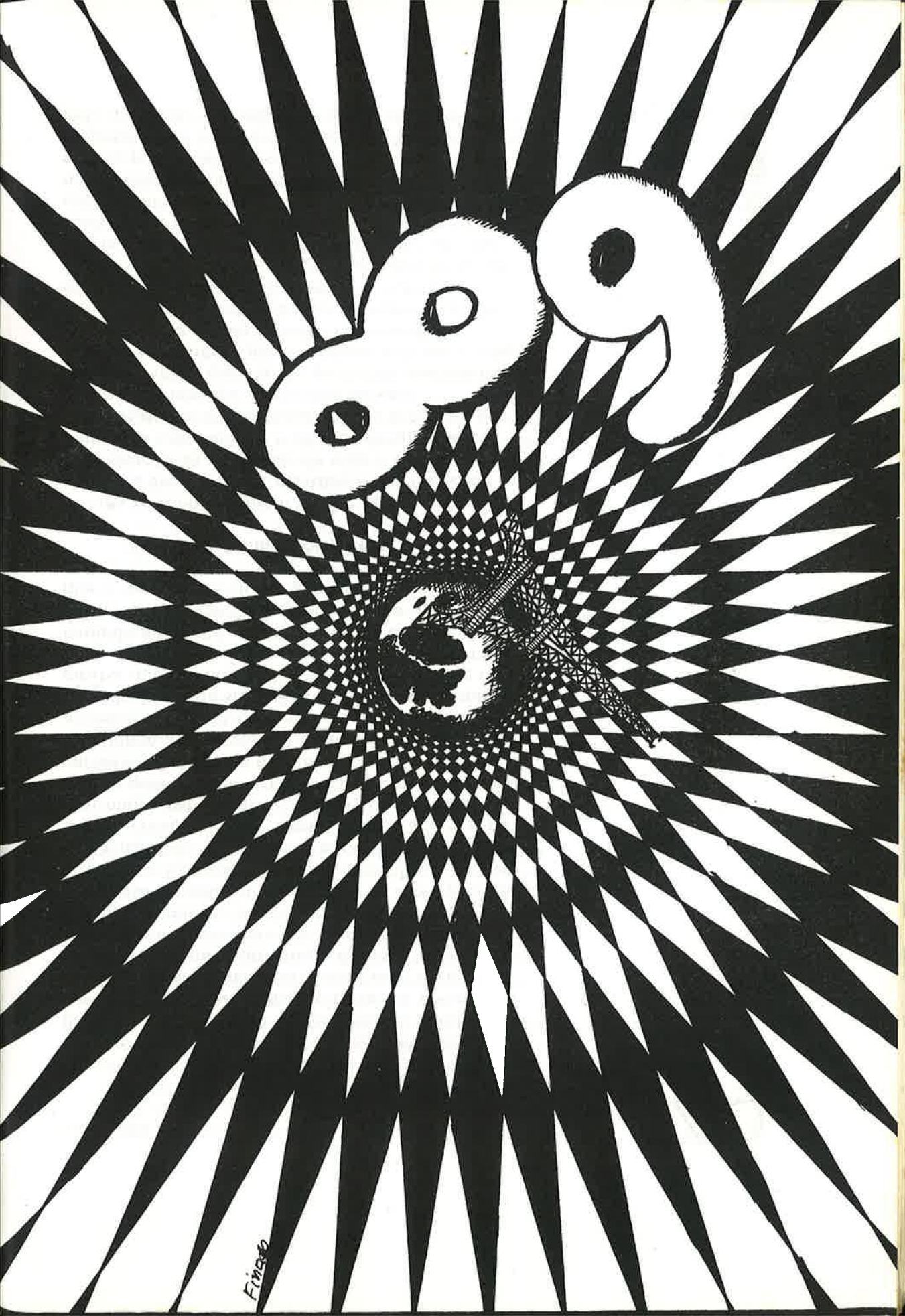
momento.

Coração e Cérebro

Então, de repente, eu parei naquele claro, feliz da vida, desci, e, assim que o carro foi embora, descobri a armadilha em que tinha me enfiado: eu estava num puro "no man's land", esse vazio tenebroso em meio ao campo de batalha, imóvel e silencioso no momento que precede o início do combate: vindo da direção do Panthéon, um bloco compacto de policiais, e, quando eu olhei para trás, lá estava a barricada armada, prontinha. E eu tive trinta segundos para decidir para que lado queria ir. O meu coração dizia: "É para a barricada, e é já!". E aí minha cabeça disse: "Nessa correlação de forças, quem usa bengala não vai para a barricada, vai direto na direção da polícia, e pede para eles a escoltarem até chegar em casa". E foi o que aconteceu. E eu estou contando isso não tanto pelo lado divertido da situação absurda, mas porque isso mostra que mesmo alguém que era estudante de uma universidade francesa não poderia detectar, naquele momento, o potencial de violência que as coisas viriam a ter em seguida, nem a amplitude que o movimento viria a ganhar.

"Universidade Napoleônica"

As reivindições eram várias, mas pequenas, e tinham a ver com uma insatifação generalizada com relação às condições de vida e de trabalho dentro da universidade e com as perspectivas de uma futura carreira profissional. Eu acho que era muito mais isto que se discutia do que propriamente a questão da gestão da universidade. Eu nem me lembro que isso aparecesse em nenhum momento como uma questão claramente tematizada ou uma reivindicação específica. Por outro lado, também é claro que na base da experiência de todos aqueles estudantes havia um sistema de ensino, marcado profundamente pela tradição da universidade napoleônica, que significa não só um mastodonte em termos de organização, mas também uma tradição de autoritarismo no ensino, porque o professor é o dono de um saber inquestionável e a ele os estudantes só têm acesso pela mediação dos inúmeros assistentes que


89
Finzio

receberam a honra de poder servi-lo.

O que "os acontecimentos de maio" (como se dizia então) puseram em circulação foi uma espécie de discurso extremamente vago e amplo, no qual cada um poderia reconhecer a sua pequena reivindicação contra um pequeno pedaço de autoritarismo da sociedade que incindia sobre sua vida particular. A história do Vinte e Dois de Março, eu conhecia, mas não dava mais importância a ela do que a qualquer outra movimentação no âmbito universitário. Não porque o movimento estudantil não fosse importante, mas porque eu não era uma estudante "típica", sendo estrangeira. De um modo geral, o envolvimento no movimento estudantil passava pela militância política, através das várias organizações ligadas a partidos de esquerda, cujos ramos de juventude eram muito ativos nas universidades. Ao longo do movimento, é claro que essa militância ganhou importância, mas passou também a constituir um problema.

As barricadas

Na verdade, o problema não estava tanto no papel do Partido Comunista ou de qualquer outro partido ou organização de esquerda. A questão essencial era o papel da organização. Eu acho que, por um lado, esse foi o maior bem do movimento e, ao mesmo tempo, também o seu maior mal. A partir desse dia, do primeiro, das primeiras barricadas, do primeiro confronto, eu não tinha a menor noção que uma coisa dessas poderia se tornar uma rotina do dia-a-dia, e que, na próxima semana, por exemplo, você pudesse ter todo santo dia grupos de estudantes que paravam na frente da universidade, ao longo do Boulevard Saint-Michel, lá na Sorbonne, fazendo discursos, criticando a repressão, a sociedade etc etc. E aos poucos, no meio dos discursos, alguém começava a retirar os paralelepípedos dos calçamentos das ruas, que são pequeninos, umas pedrinhas muito jeitosas, e depois os outros iam amontoando, e assim se erguiam as barricadas. A polícia nunca intervinha de imediato, mas só depois de construída a barricada, a partir de uma ordem expressa "para desobstruir a via pública". Era assim que, de repente, se dava um pequeno conflito com a polícia, e aí os estudantes viravam o carro da polícia e punham-no também

em cima da barricada. No primeiro momento ninguém tinha noção da dimensão que tudo aquilo iria ganhar. Mas aquilo foi ganhando uma dimensão que não dava mais para ignorar. Foi então que os partidos começaram a tomar posição.

Fábricas ocupadas

Nesse processo, as primeiras fábricas estavam começando a ser ocupadas: esta é a coisa fundamental, a mudança qualitativa que se produz em termos de amplitude do movimento e da mudança da correlação das forças em confronto, que chega inclusive ao âmbito dos partidos. O problema é que ninguém sabia que estava "aderindo a um movimento". O que aconteceu foi que o mesmo que os estudantes começaram a fazer nas faculdades, os operários começaram a fazer na fábricas. Num primeiro momento, essas coisas aconteceram à revelia das organizações, e mesmo contra elas, contra os sindicatos, a CGT, contra partidos políticos etc. Uma coisa extraordinária é que a Sorbonne passou a representar então uma espécie de centro simbólico do movimento, a ponto de você encontrar jovens operários que vinham de macacão, com um papelzinho na mão, dizendo: "Escuta, acabamos de ocupar uma fábrica. Está aqui nossa resolução, e precisamos entregar isso para alguém!". Mas entregar para quem? Por isso disse que a questão da organização foi a coisa mais bonita e, ao mesmo tempo, mais trágica do movimento. Porque, ao longo do processo, quando os operários passaram a entrar no movimento, eles tentavam buscar um contato com a Sorbonne, imaginando que lá estava um centro de direção. E não havia nenhuma direção, é claro, nem os estudantes sabiam o que responder para aqueles operários, a não ser repetir diante deles aquelas frases genéricas, abstratas, sobre a "opressão da sociedade capitalista" que eles estavam cansados de saber, embora na carne e não através do discurso filosófico. Por aí se vê o tamanho do mal-entendido e o que significava "o movimento" naqueles dias.

Um milhão nas ruas

Mas, de todo modo, os operários, decepcionados ou não, acabavam ficando na

Sorbonne, às vezes só pela simples curiosidade de ver aquele lugar onde pisavam pela primeira vez na vida, e foi aí que eles começaram a entrar também nas barricadas. Então, depois de uma noite particularmente sangrenta de combate nas barricadas, a CGT e o PC, que até aquele momento se mostraram inteiramente contrários ao movimento, dizendo que era uma coisa de "grupúsculos", de uma dúzia de "enrangés", decidiram pôr na rua uma manifestação com um milhão de operários. Eles passaram desfilando por mais de duas horas na minha frente no Boulevard Saint-Michel. Em 1968, recém-saída de quatro anos de fechamento da política brasileira, imagine o meu espanto diante daquele mar de bandeiras vermelhas, com foice e martelo e tudo, e as bandeiras pretas, e o vermelho-preto dos anarco-sindicalistas, que eu nem imaginava que existissem mais. Eu olhava para aquilo e não acreditava no que estava vendo. Só podia mesmo era chorar. Mas, naquele momento, as coisas tiveram evidentemente uma mudança qualitativa, porque aí você já tinha uma organização e um partido que diziam "estamos do lado desta luta". Só que em nenhum momento os partidos ou as entidades de esquerda foram capazes de pensar um plano comum de organização e de gestão do que estava acontecendo por toda parte. No fundo, havia uma total incapacidade de compromisso desses grupos para além das posições doutrinárias que eles defendiam, pensando em organizar uma espécie de direção comum do que estava acontecendo na rua, até para você ter condição de enfrentar a repressão, que viria infalivelmente. Tanto que, quando ela veio, não sobrou nada.

Onde está De Gaulle?

Um belo dia, os policiais sumiram do Quartier. Não tinha mais policial, não tinha por que fazer barricada, e a bandeira vermelha tremulando no alto da Sorbonne assinalava o terrirório livre da universidade e do Quartier Latin. E esse foi o momento espantoso, que realmente deixou as pessoas marcadas, quase que por uma iluminação. Esse momento em que a polícia desapareceu foi muito engraçado, porque o sentido que dava era de que não tinha mais governo, não tinha mais nada:

quer dizer, De Gaulle simplesmente sumiu. Na verdade, o que De Gaulle fez foi ir para a Alemanha se encontrar com as tropas francesas estacionadas na Alemanha Ocidental, por causa do pacto da OTAN, e com o comandante das tropas, o famoso General Massou, conhecido desde os tempos da repressão da Argélia. Aí sentaram e discutiram a respeito da situação francesa, e sobre o fato político evidente de que a lei e a ordem, em alguma altura, têm que ser restabelecidos: e se fosse para restabelecer na base dos tanques, era na base dos tanques que a lei e a ordem voltariam a Paris. E de fato vieram os tanques. Evidentemente, esses tanques não desfilaram, não foram andar pelos Champs Elysées, pelo Quartier Latin. Não foi isso. O que consta é que os tanques chegaram, vindos da Alemanha, e ficaram nas portas de Paris. Isso era já no final de Maio, e era já também o final do movimento. A respeito desse momento, havia, depois, depoimentos espantosos. O que se contava aos soldados era que a França estava na iminência de entrar em uma guerra civil. Tempos depois, quando finalmente se normalizou a situação dos correios, chegaram cartas desses soldados franceses que estavam na Alemanha com declarações absolutamente dramáticas, em que, lembrando muitas vezes explicitamente a Comuna, diziam que não atirariam em operário etc. Mas nenhuma das possíveis e esperadas tragédias aconteceu porque, nessa altura, houve o discurso de De Gaulle.

"L'État c'est Moi"

Foi um grande discurso, isso não há como negar. Eu estava parada na esquina do Café du Luxembourg comendo uma *crêpe*, ao lado do garçom, que tinha o rádio ligado, ouvindo as notícias, acho que das tentativas de negociação dos sindicatos, que resultaram depois nos acordos de Grenelle, porque a noite das barricadas e dos incêndios por toda Paris e da retomada da Sorbonne pela polícia foi mais tarde, precisamente depois do discurso. Mas, de repente, o que o rádio transmitia era o discurso de Monsieur le Président de la République, que subitamente reaparecia em cena. E eu fiquei estatelada com a minha *crêpe* na mão, com a boca aberta olhando para a *crêpe*,

porque o discurso começava dizendo: "Moi, le Président de la République Française ..., je déclare ...", e a sensação que eu tinha era de que todas as frases daquele discurso começavam por "Moi, je", Luís XIV redivivo, nova versão do Rei Sol que, pela simples presença, restaurava o poder do Estado, porque "L'État c'est moi", como todo mundo evidentemente devia saber. A coisa espantosa, inacreditável, é que, uma hora depois do discurso, tinha do outro lado do rio, na Rive Droite, ao longo dos Champs Elysées, um milhão de pessoas. A contrapartida da passeata do Quartier, a outra cidade que, até então enfiada debaixo da cama, tremendo de medo, saía à luz, ao apelo do Grande Comandante. As imagens de uma história transformada em mito, na saga heróica da Resistência, se acoplaram sem dificuldade à chamada do General para trazer às ruas esses milhares de pessoas que, embriagados de emoção, faziam com a mão o V da vitória, no Arco do Triunfo. Em oposição a eles, só tínhamos, do outro lado, o mito de uma história demasiado recente, ou melhor, a utopia que a sustentou e que foi vivida como verdade e experiência por todos os que andaram no Quartier naqueles dias: as imagens de uma sociedade sem Estado, em que a solidariedade, e não a exploração ou a opressão, governe as relações entre os homens. Mas o discurso do General e a passeata dos Champs Elysées estavam lá, duros, reais, para além de toda utopia. E foi a partir daquele momento, com os últimos combates de rua e o prosseguimento das negociações dos sindicatos, que se começou a ter a sensação de que as pessoas, enfim, começavam a acordar de um grande sonho, para alívio de uns, desespero de outros. Prova de que, se o sonho e o mito, a "imaginação no poder", são necessários às grandes transformações sociais, nem só de sonho e imaginação se faz uma revolução. Mas prova, também, da persistência do sonho, na recriação do mito que, vinte anos depois, a memória desta geração quarentona que é a nossa tenta transmitir a vocês, de uma outra geração, através da narrativa sempre emocionada com que cada um conta como foi o "seu" maio de 68...

"Geração X, geração XXX... olha que relógio incrível segura aquele coelho qu passa ali todo encasacado!"

Nicolau Sevcenko

Narciso ou o amante de si mesmo: nunca o tema aflorou com tanta paixão, com tanta energia quanto nos nossos tempos. Ele é denunciado nas práticas alternativas, individuais, na histeria consumista, no abandono crescente do espaço público, no desinteresse pela luta política organizada. Narciso é um personagem que desfila, ajeitando-se nas vitrines, pelas cidades dos '80. Narciso está ali, diante do Espelho, fazendo vapor em torno de si. Narciso virou um mito. Gaiα foi buscar Nicolau Sevcenko para debater esse mito: que significa o narcisismo no "presente mal-estar da civilização"?

Klaide Teixeira

Gerontion

58

Na Escola de Arte de Ipswich aconteceu certa vez um fato estranho. Os professores dispensaram os alunos das aulas e dos trabalhos e lhes pediram que se dirigissem ao pátio interno da escola. Quando todos já estavam concentrados lá, o grande portão que era o único acesso para aquele pátio foi repentinamente fechado, pelo lado interno, com uma cancela pesada. Surpresos ainda de se verem trancados ali, os alunos repararam então que seus professores apareciam aos poucos nos beirais do telhado do prédio da escola, de onde se debruçavam para ficar observando, mudos, os jovens lá embaixo. Depois de muitos protestos e perguntas gritadas em tom desgostoso, os estudantes perceberam que não conseguiriam abalar a bizarra determinação de seus mestres. Relaxaram, dividiram-se espontaneamente em grupos informais e tentaram achar alguma forma de passar o tempo, parecendo o mais naturais possíveis sob aqueles incômodos olhares perscrutadores. Alguns foram jogar amarelinha, outros improvisaram um cricket com bola de papel e uma vassoura, outros simplesmente conversavam, casais trocavam carícias pelos cantos. De vez em quando alguém se lembrava de ir esmurrar ou chutar a porta por um instante, sob a indiferença geral.

Os professores também experimentavam um desconforto, embora de outra natureza: ventava muito ali em cima e o telhado estava imundo de poeira e fuligem, que com as rajadas de vento lhes impregnavam os cabelos e sobretudo os olhos esbugalhados para a cena embaixo. Mal se moviam ou falavam, mas vez por outra algum deles tentava rearranjar inutilmente os cabelos, outro rebatia o avental branco sobre o corpo, todos esfregavam ou procuravam cobrir os olhos, trocando casualmente algumas palavras mal-humoradas sobre a poluição ou as condições climáticas. Mas nenhum apontava os alunos ou seguia com o olhar algum deles ou algum grupo em especial. Ficavam com aquela expressão vazia e estúpida com que se costuma observar aquários. Aquilo durou uma infinidade de tempo.

No retorno às atividades rotineiras, perguntado sobre o significado daquela atitude, um dos professores participantes deu as seguintes respostas:

— Acho que fizemos isso para irritar um pouco os alunos.

— Mas por que vocês queriam que eles ficassem irritados?

— Porque eles estavam muito confiantes.

— Confiantes no quê?

— Em si mesmos, nos professores, na Escola, na arte...

— E que problema há nisso?

— Se continuarem assim eles se anulam criativamente... e nos anulam também.

* * * * *

Esse fato esquisito, de professores pendurados nos telhados e alunos trancados no pátio, alterou minha percepção sobre o enfatizado narcisismo contemporâneo. O modo daqueles professores confirmarem seu orgulho era sabotando sua imagem junto aos alunos e para si mesmos. Alguns métodos de orientação de teses de graduação em escolas de arte convergem com essa deliberação. Por exemplo, aquele em que o professor orientador marca as sessões de orientação com o aluno num determinado dia, horário e sala. O aluno, digamos, está concluindo sua especialização em escultura. Ao chegar o tal dia e ao dirigir-se para a tal sala no horário combinado, o aluno ao entrar se depara com outra pessoa esperando ali. Pede desculpas, fecha a porta, confirma o dia, horário e a sala. Tudo corresponde. Bate e entra de novo. Ambos se apresentam um ao outro, o aluno explicando que está executando um projeto de graduação em escultura e o professor informando que é especialista em música de percussão. O aluno lhe expõe o projeto, o professor lhe chama a atenção sobre a dimensão percussiva dos objetos e marca outra reunião, noutro dia, horário e sala. Naturalmente, ao chegar esse dia, nos referidos horário e sala, o aluno vai se deparar com o professor de recursos informatizados de comunicação e assim por diante... Se ele, meio perdido, liga para a casa do seu autêntico orientador em escultura, descobre que o telefone que lhe deram é o da casa da professora de folclore e cultura popular.

Pode parecer que isso é coisa de arte, que a convenção insinua não se dar habitualmente ao devido respeito. Mas é muito mais sério do que poderia parecer. Sabe-se por exemplo que os

computadores mais sofisticados costumam operar com dois circuitos paralelos. Um processa um determinado sistema do começo ao fim conforme a sua programação original, performando a atividade para a qual foi concebido e que ele tende a reproduzir continuamente. O outro faz o mesmo mas num circuito só hipotético, no qual, detalhe decisivo, ele insere aleatoriamente algumas informações erradas, incompletas ou divergentes. No final de cada ciclo, os resultados dos dois circuitos são comparados e se aquele do circuito hipotético alternativo, por acaso, gerou alguma modificação que aumenta a racionalidade, a fluidez, a economia de recursos ou energia ou qualquer outro critério de otimização que se tenha definido para a resolução eficaz do sistema, essa nova informação é automaticamente incorporada pelo computador para os ciclos seguintes e assim por diante. A máquina não é programada para eliminar os erros, mas para multiplicá-los e aprender com eles.

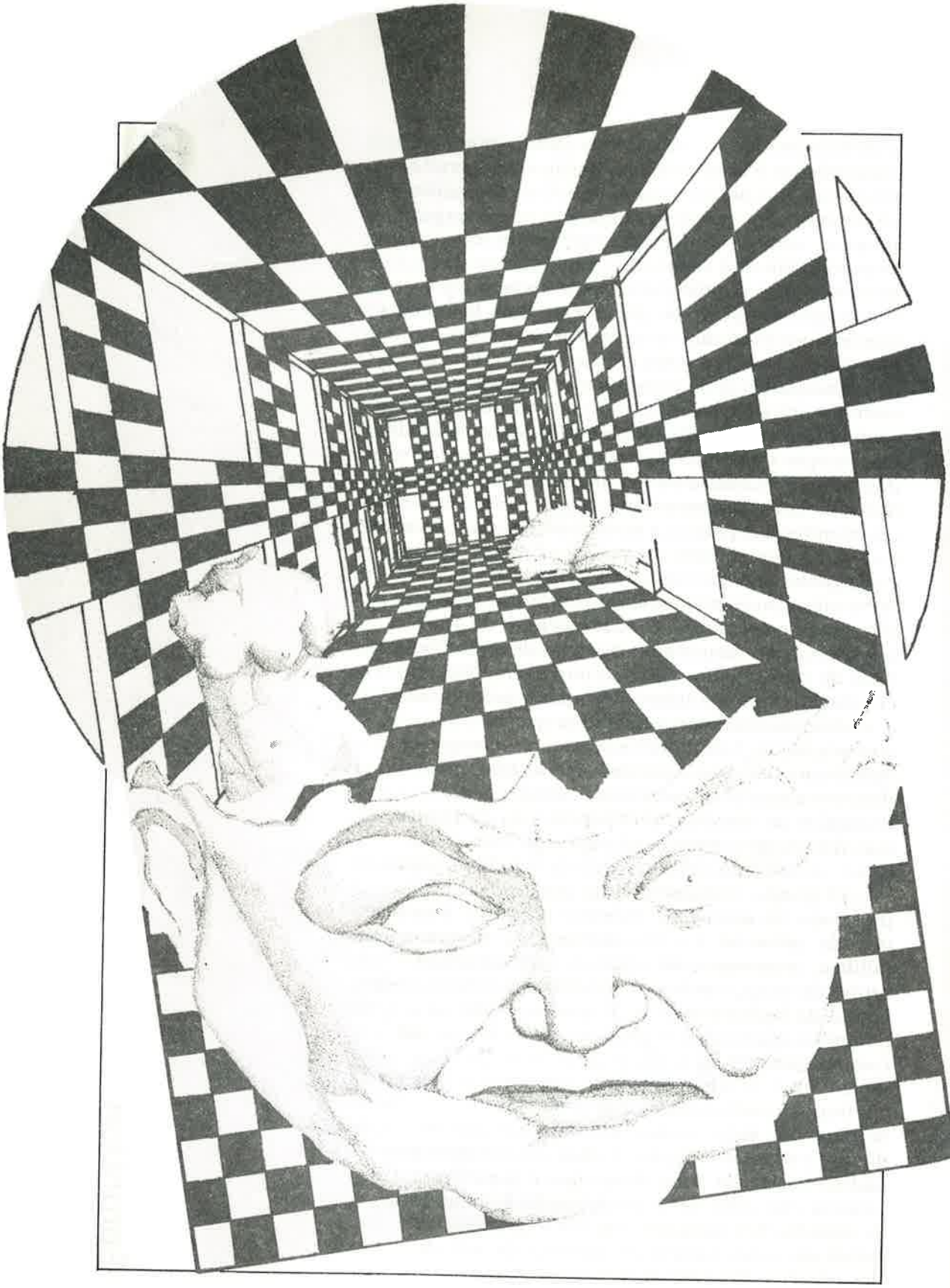
Não é difícil perceber a similitude dessa estratégia de programação com o modelo biológico da mutação genética. Ou, melhor ainda, com o modelo do *creodo*, concebido para a compreensão dos complexos processos da interação epigenética, em que circunstâncias aleatórias do meio se combinam com cadeias inflexíveis de eventos naturais, dando origem a arranjos estocásticos surpreendentes. Não é portanto casual a insistência com que a psicologia do desenvolvimento recorre a esse padrão explicativo para enfrentar a difícil questão das relações entre as cadeias filogenéticas e ontogenéticas. No limite e com vistas à compreensão dos processos culturais recentes, um dos ensinamentos desse modelo aponta para uma atitude consistente de desestabilização contínua dos referenciais da percepção e da reflexão, com vistas a dotá-los de mobilidade, e não só de tolerância à, mas sobretudo de uma disposição obstinada para a mudança. Atitude que obviamente, deliberadamente, tem conseqüências as mais díspares.

* * * * *

Nem tudo sempre ocorre ou necessariamente tem sua origem na área da consciência, platitude que em geral transtorna os que praticam

profissionalmente o pensamento. Um monumento arquitetônico é uma máquina destinada a gerar e alterar reações perceptivas e mobilizar conteúdos emocionais. Um grande monumento é uma grande máquina, com um potencial amplificado na proporção em que sua escala difere da escala humana, nosso padrão psicológico elementar. A mobilidade da escala de grandeza é uma tecnologia refinada por si só, que tem os seus mestres e os seus alvos. Nem tudo isso, repisemos, atravessado pela transparência da consciência. Tome-se por exemplo um gigantesco centro cultural ou shopping center (que variam só sutilmente na sua finalidade e utilização) e compare-se com as micro-unidades das casas pré-construídas de metal ou blocos. Vê-se que eles são complementares e que a existência de um manifesta a presença do outro como um recurso da sua funcionalidade. Agrupe-se as micro-unidades em gigantescas aglomerações verticais ou horizontais ou se represente as múltiplas lojas do shopping center na sua unidade celular ou suas subdivisões em departamentos e os dois modelos, mais do que se equivalem, se interagem. Nos dois a circulação é mais fundamental que a permanência e a comunicação mais imperativa que a contemplação. São modelos altamente energéticos. Aglutinam, mas não associam; mobilizam, mas definem circuitos circunscritos; excitam mas dispersam as reações; interconectam as partículas, mas dissolvem a energia cinérgica no fluxo pelo fluxo, na sedução pela mobilidade e pela variação.

O grande monumento não pode por isso prescindir do seu verniz humano: o graffiti. Essa arte privada, anônima, é o complemento do monumento público, anonimamente coletivo. A colonização brutal do espaço pelo monumento é recoberta pela pátina da barbárie que ele engendra; como as pirâmides perdidas dos impérios pré-colombianos foram recobertas pela floresta tropical que elas violentaram. A micro-escala do graffiti é por isso o contraponto adequado à macro-escala do monumento. Entre os dois a escala humana se dissipa em desorientação. Ambas desinvestem esse padrão básico da consciência que é a memória. Um sintoma chocante dessa combinação é a trajetória de Jean-Michel Basquiat, dos micro-graffitis do metrô aos mega-painéis das galerias de arte de Nova Iorque. No campo oposto estão as



experiências de Antony Gormley, com suas esculturas de figuras humanas despersonalizadas e padronizadas, combinadas em escalas contrastantes e dispostas em colossais espaços vazios.

* * * * *

Estado, Mercado e Rede de Comunicações formam o trinômio de instituições que definem os vetores dessa mobilidade despersonalizante inscrita no espaço que se estabelece entre o desumanamente pequeno e o desumanamente grande. A ironia é que os agentes dessa mobilidade sempre a identificam com a autonomia, mas as limitações desses percursos possíveis assinalam por certo muito mais a inflexibilidade das instituições que a organizam. O Mercado institui o universo da mercadoria, prescrevendo as práticas da produção e consumo, o que transpõe a realidade nos termos de uma gigantesca hierarquia, cujo vetor de mobilidade aponta para cima ou para baixo, com um escalonamento candidamente condensado na neutralidade das letras do alfabeto (a,b,c,d,e...) ou dos números dos preços e rendimentos. O Estado subsume as forças em ação conjugada e as reenquadra em engajamentos, dispondo os vetores de mobilidade entre os polos antitéticos da direita e da esquerda. A rede de comunicações assinala o terceiro curso dos vetores de mobilidade, ao abarcar o simbolismo do tempo, o que lhe permite sinalizar o que é antigo e o que é moderno, o que é ultrapassado e o que é avançado, distribuindo os signos da distinção de acordo com os vetores que apontam para o passado ou o futuro.

Essa prescrição das mobilidades possíveis - para cima ou para baixo, para a direita ou para a esquerda, para a frente ou para trás - atribui novos significados, inclusive para o que poderia significar uma alternativa, às noções de isolamento e alienação. Nessa demarcação massiva dos itinerários possíveis, a idéia de viver nas margens já não conta, não porque seja inviável, mas exatamente porque já está prevista no elenco dos roteiros disponíveis. Nessa nova configuração, as margens ficam do lado de dentro. É como um fenômeno de dentro, como uma parte constitutiva do novo arranjo, e não como uma patologia dele, que se manifestam os efeitos de isolamento e alienação.

No contexto do Mercado o isolamento aparece como individualização (produtos cada vez mais diferenciados, distintos da produção de massa, gostos cada vez mais especializados, hábitos de consumo cada vez mais pessoais, trabalho feito cada vez mais segundo um horário pessoal e realizado cada vez mais dentro do próprio ambiente doméstico, se confundindo com o horário de lazer, confundindo a própria identidade de trabalhador). Nesse sentido, o isolamento travestido de individualização se apresenta sempre como um ganho de autonomia que paradoxalmente potencializaria sua vítima que passa a desejá-lo e não a temê-lo ou resistir contra ele. Da mesma forma como a alienação no contexto do Estado, em se apresentando como uma rejeição a ele, aparece como um ganho de lucidez que compensa simbolicamente a convivência simbiótica sonegada à consciência (como a do graffiti e do monumento). Por sua vez o isolamento e a alienação nos quadros da rede comunicativa, com os agentes obstinados em emitir o próprio sinal, além de incluirem os reforços simbólicos vistos acima, causam um adensamento da estática, um efeito de saturação que reduz a eficácia de cada mensagem no conjunto do sistema, restringindo ao mínimo o valor das trocas comunicativas, convertidas em mero valor de troca.

* * * * *

Esse panorama naturalmente admite variantes e flexibilidades, aliás se caracteriza, como vimos, sobretudo pela intensificação da sua presença. O mote sobre o coelho da Alice, por exemplo, poderia ser variado em diferentes versões:

— Meus Deus! Alguém precisa avisar aquele coelho que o verão já chegou. Será que ele não tem uma camiseta?

— Por que será que aquele yuppie do século XIX resolveu se fantasiar de coelho? Até que lhe cai bem. Sobretudo as orelhas.

— Onde vai com tanta pressa essa criatura? Será que pretende tirar o pai do forno? Etc.

A vacilação do sentido em todos os casos explora os mesmos dois recursos: o de se destacar a parte em detrimento do todo e o de se deslocar a imagem do seu contexto de origem. Assim,

duplamente recortado e puxado para uma área de instabilidade e turbulência, onde os choques e cruzamentos fortuitos são imprevisíveis e incontroláveis, o sentido já não se orienta pelo quadro dos vetores instituintes, nem por qualquer código unívoco. Muito embora ele possa, é claro, ser lido ou referido por algum viés particular. Esse é o seu novo estatuto, ele se torna disponível. (Lembro agora de um exemplo brilhante que o professor Bento Prado Jr. me ofereceu. Prometeu está agrilhoado a uma rocha e uma águia vem todo dia roer-lhe o fígado, que se refaz à noite. Mas, ahá!, eis autêntica tortura: a águia detesta fígado!)

Deixemos claro, não se trata de algo assim como pintar bigodes na Monalisa. A dessacralização da cultura pressupõe a percepção da sua aura garantida pelas hierarquias vigentes. A sua desautorização é coisa diferente, ela rompe os liames pelos quais a cultura se apresenta como uma unidade consistente auto-referida. Sua desautorização é a sua pilhagem casual, indiferente, sem emoções. É essa desestabilização que desencadeia a sua reciclagem como pastiche. Alguns artistas expõem toda a ambiguidade desse processo e seu efeito de adelgaçamento horizontal da cultura, como David Byrne e Laurie Anderson. Outros exploram seu efeito dissolutor sobre a própria estrutura da personalidade, mal assentada sobre uma memória composta toda ela de camadas sobrepostas de estereótipos e pastiches, como revelam as fotografias de Cindy Sherman, Robert Longo e Barbara Kruger.

Esse modo de fragmentação da cultura em frações heterogêneas, desconcêntricas e temporalmente díspares, poderia ser festejado como o nascimento de subculturas alternativas. Mas só se esquecêssemos como a proliferação das diferenças grupais (uma variante coletiva do já referido processo de "individualização") é incentivada e incorporada na medida mesma em que as diferenças são homogeneizadas em última instância pela glamurização dos estilos. Num certo momento Andy Warhol reproduziu uma lata de sopa Campbell numa sequência serigráfica e a série foi toda parar num museu de Nova Iorque. Pouco depois Manzoni enlatou as próprias fezes numa série de latas e elas foram parar numa galeria de arte de Londres. Os gestos radicais reanimam a

monotonia da cultura saturada, da mesma forma que a violência da massagem cardíaca pode fazer voltar os batimentos vitais do sistema circulatório. A violência é a outra face do conformismo.

* * * * *

O suposto dessa descrição é que somos todos sedutíveis, todos disponíveis e todos consumíveis. Ansiamos ardentemente, aliás, que nos seduzam, que alguém se lembre de dispor de nós, que nos consumam. Um artista dispõe do material folclórico de uma comunidade para, digamos, compor uma canção que vá ser consumida. Um "ragpicker" dispõe daquele disco para criar sua própria composição. Uma outra comunidade dispõe do som daquele "ragpicker" para definir sua identidade. E assim por diante... Essa circularidade não tem fim, mas cria uma nova prática política, atravessada pelos vetores já referidos. É a política quente em que as práticas de sedução substituem as de repressão (que definiriam ao contrário uma política fria).

Que forma inteligente pode resistir ou sobreviver à política quente? É curioso inclusive como os próprios discursos recalcitrantes tendem a se tornar mais sensuais na sua enunciação, mais sedutores na sua formulação, numa palavra, vão se tornando discursos quentes. Seria que a única medicação adequada para o presente mal-estar da civilização é homeopática? Ou essa seria antes a automedicação narcisista da cultura saturada? Cultura quente. A metáfora certamente é imprópria porque esfriar não parece significar alternativa alguma. Mas há aí uma vibração curiosa. Nesse circuito saturado da sedução o desinvestimento da sobrecarga erótica da cultura tem pelo menos a virtude de abrir respiradouros para outras atmosferas. Entre a aura e a sedução, a cautela começa com a percepção de que o ardil é o nosso próprio desejo. Há um aprendizado a ser retirado do tédio, da nossa fragilidade e estupidez. Ele pode começar nos telhados ou no pátio trancado de uma escola. Ele zomba da nossa confiança. Sobretudo da nossa autoconfiança.

good morning, Mr. GORBACHEV

Cláudio Teixeira

— *Good morning, mr. Gorbachev.* O concerto de Michael Jackson na Praça Vermelha pela paz mundial já vai começar. Margareth Tatcher e o papa João Paulo II já desembarcaram no aeroporto de Moscou. Após o show, será oferecido um coquetel às delegações estrangeiras no Palácio dos Sindicatos, com um desfile exclusivo de Pierre Cardin. Gorbachev coloca o chapéu, arruma os óculos, esfrega as mãos e entra no carro oficial, fumando um *havana.* No meio do trajeto, um grupo de operários em greve e manifestantes armênios procuram barrar o carro com as suas faixas, mas são dispersados com cassetetes e bombas de gás lacrimogênio pelas forças de segurança.

No ano de 1998, Ivan Ivanovitch recebeu alta do Hospital Psiquiátrico de Moscou. Após 30 anos de confinamento, ele voltou a circular pelas ruas da capital soviética, no momento em que se realizava o grande concerto pela paz. Ivan observava os prédios, as praças, as pessoas, e não conseguia reconhecer a cidade.

Onde está o busto de Maiakovsky? E os retratos de Lênin? Que carros estranhos...nos *outdoors*, ao invés de palavras-de-ordem do partido, anúncios de desodorantes...tudo está mais limpo, mais leve, e até as rádios tocam músicas agradáveis.

Ivan estava surpreso. Tudo era como num sonho. Até os supermercados funcionavam bem, não se viam mais filas. Porém, poucas pessoas entravam para fazer compras. Ivan foi até uma banca de jornais para comprar o *Pravda*. Não encontrou, mas o jornaleiro lhe vendeu o *The New York Times*.

Ivan acendeu um cigarro e começou a ler, mas logo foi interrompido pelos alto-falantes distribuídos pela cidade, que transmitiam o noticiário da Rádio Moscou. No dia em que se realizava o concerto na Praça Vermelha, o Soviete Supremo anunciava a nova Constituição da URSS.

— *O Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética acaba de aprovar o texto da nova Constituição do país. Fica abolida a propriedade estatal dos meios de produção. A livre iniciativa no campo e na cidade permitirá mais rapidamente o desenvolvimento tecnológico e das forças produtivas.*

Conforme o discurso do camarada Gorbachev na sessão de encerramento da votação da nova Carta, "a integração da URSS na economia mundial só será possível com a superação das fórmulas já obsoletas do marxismo-leninismo. O nosso povo precisa de microcomputadores, meias de seda preta, torradeiras elétricas, filmes de Silvester Stallone e retratos de Brooke Shields".

Ivan estava maravilhado. O seu país agora entrava no ano 2000 com liberdade e democracia. Os velhos tempos de Stálin hoje pertencem aos museus e livros de história. Ivan arrumou um emprego numa indústria de computadores em Odessa, casou e teve quatro filhos. Comprou um sítio com uma boa rede e passou o final da vida criando coelhos e lendo romances de Agatha Cristhie.

* * * * *

São Paulo, 1988. Numa tarde chuvosa de domingo , Leandro e Clarice conversam sobre o socialismo, num apartamento do Brooklin, ouvindo o som de Charles Mingus, bebendo vinho branco e

comendo pizzas. Eles se conheceram por acaso, num curso sobre astrologia tibetana, e descobriram que tinham a mesma paixão por Fellini.

Leandro era saxofonista num grupo de jazz que tocava em bares noturnos, membro do PT e admirador das idéias de Trotsky. Gostava de Borges e de Kafka, era ateu e considerava que a astrologia tinha uma base metafísica. Geralmente almoçava em restaurantes vegetarianos.

Clarice era publicitária, estudava psicologia na PUC e admirava o pensamento de Lao Tsé, a música de Frank Zappa e as obras de John Steinbeck. Já militou no movimento estudantil, foi membro do PCB e hoje prefere cuidar da vida particular, embora ainda respeite o partido e a URSS.

Os dois saíram juntos do auditório após o encerramento do curso sobre astrologia, e, como a chuva era torrencial, ela convidou Leandro para comer uma pizza no seu apartamento. No meio do caminho, o rádio anunciou que Gorbachev permitiu o funcionamento de uma Bolsa de Valores na URSS.

* * * * *

Clarice: Você não quer experimentar um pudim de ameixa? Veja se não tem algum noticiário na televisão. Sabe, eu vejo a *perestroika* como um retorno à Nova Política Econômica de Lênin. O que o Gorbachev faz é utilizar os mecanismos do mercado para revitalizar a economia da URSS.

A Rússia, no final da I Guerra Mundial, fez a experiência da revolução socialista, em 1917, que transformou o país num Estado Operário. Porém, a destruição causada pela guerra civil e pela intervenção militar das potências capitalistas arruinou a economia da república proletária.

A Rússia precisava então de aumentar a produção agrícola para abastecer os centros urbanos, reconstruir a indústria e os sistemas de comunicações e de transportes, restabelecer o comércio com o Ocidente e incorporar máquinas, capitais e tecnologia para construir o socialismo.

A NEP permitiu o pequeno e médio comércio nas cidades, autorizou oficinas privadas e a exploração individual da terra no campo. O Estado, no entanto, detinha o monopólio do comércio exterior e a posse das grandes indústrias e outros meios de produção.

Em poucos anos, a NEP permitiu que a velha Rússia reconstruísse a sua economia e entrasse no século XX, criando as bases para a coletivização da agricultura e a industrialização acelerada. Hoje, a URSS pode colocar foguetes no espaço e fazer pesquisas pioneiras em Marte.

No entanto, a URSS ainda está atrasada na área da informática, na engenharia genética, na indústria de bens de consumo, e necessita de novos capitais e recursos tecnológicos para se colocar em posição de igualdade com o Ocidente. A *perestroika* de Gorbachev visa alcançar estes objetivos — modernizar o país sem voltar ao capitalismo.

Trotsky e ameixas com creme

Leandro: Eu não vejo semelhanças entre a *perestroika* de Gorbachev e a Nova Política Econômica de Lênin. Está muito bom o seu pudim. Hoje vai ter um concerto de Rampal na televisão. Ele vai tocar uma sonata de Mozart. Você não gosta de Mozart? Está bem, eu coloco no telejornal.

Há uma diferença política fundamental entre a União Soviética de Lênin e a de Gorbachev. Após a Revolução Russa, o poder passou a ser exercido pelos *soviets* — conselhos de deputados operários, soldados e camponeses, que podiam ser destituídos a qualquer momento por seus eleitores.

Os trabalhadores elegiam os diretores das empresas e tinham o controle sobre a produção. Havia liberdade de discussão e de crítica dentro do Partido Comunista. Através do sistema do controle operário, a população controlava a administração das escolas, hospitais e até do governo.

Porém, esta democracia operária se perdeu. Com o fracasso da revolução na Alemanha, na Hungria, na China, que deixou a União Soviética isolada no mundo capitalista, com a destruição da economia pela guerra, com a concentração do poder nas mãos da burocracia, o regime começou a mudar.

A proibição da formação de tendências no interior do PC, a indicação dos diretores das empresas pelo governo, a supressão da liberdade sindical, o enfraquecimento do poder dos *soviets*, fizeram com que este novo setor privilegiado — a burocracia — controlasse a máquina do Estado e

substituísse a democracia operária pela ditadura burocrática.

Nestas condições é que se deu a vitória de Stálin no interior do PCUS. Para Lênin, a centralização do poder era uma questão tática, tendo em vista a guerra e a fome. Para Stálin, era uma questão estratégica, já que a centralização favorecia o poder do novo grupo dominante.

Gorbachev é um produto do Estado burocrático. É membro deste aparelho de Estado. As reformas da *perestroika* não visam levar ao socialismo, e sim tornar mais eficiente a máquina produtiva, colocar a economia num plano mais moderno, sem quebrar com as relações de poder existentes.

TV do Lobo

O Repórter: Cerca de 20 mil trabalhadores fizeram uma manifestação em Montenegro, na Iugoslávia, no dia 8 de outubro, em protesto contra a política econômica do governo, levando à renúncia da administração local. No dia seguinte, grupos de estudantes iniciaram uma greve de fome contra a violência policial e exigindo eleições livres para a direção do PC.

Manifestações semelhantes aconteceram em Voivodina. Esta é a maior crise que a Iugoslávia, país com uma inflação de 200% ao ano e com uma dívida externa de US$ 19,5 bilhoes já viveu desde a II Guerra Mundial. O presidente iugoslavo, Raif Dizdarevic, ameaçou decretar o estado de sítio caso continuem as manifestações, que atingem também as minorias étnicas, em particular os albaneses da região de Kossovo.

* * * * *

Mozart e o império do mal

Clarice: Eu não gosto de Mozart. A música dele é fria e aristocrática como uma gelatina feita com champagne. Prefiro B. B. King. Sabe, você falando até parece o Reagan com os ataques contra o "império do mal". Gorbachev iniciou um processo de descentralização administrativa na URSS.

A *perestroika* deu maior autonomia às empresas, e os trabalhadores poderão novamente eleger os diretores das fábricas. Agora, cada

unidade de produção pode fazer o seu planejamento de custos, matérias-primas, salários, sem o peso da burocracia. A produção será mais rápida e eficiente.

Hoje existem na URSS prêmios individuais por produção e as brigadas de trabalho. Cada brigada é encarregada de determinada tarefa. As bonificações salariais dependem do rendimento de cada equipe. Com isso, cada operário passa a controlar o trabalho de seus colegas.

Estes mecanismos permitem não só maior eficiência, como também alimentam o espírito de solidariedade entre os trabalhadores e permitem o controle operário sobre a produção. A *perestroika* tende a eliminar o peso da burocracia na produção e incentivar a criatividade individual.

Stálin e o bom gosto

Leandro: Você está bonita demais para falar como uma aluna de colégio da Ucrânia que decorou as cartilhas de Stálin. Quanto a Mozart, bem, é uma questão de gosto. Você acha mesmo que Gorbachev está combatendo o poder da

burocracia na União Soviética?

Veja: em que consiste a "descentralização" da *perestroika*? Consiste em dar maior autonomia aos chefes das empresas, particularmente aos setores dos grandes conglomerados industriais, que agrupam conjuntos de empresas, e às centrais agro-industriais.

Esta "descentralização" é acompanhada de concessões de maiores poderes à Comissão de Planejamento Estatal (Gosplan) que passa, assim, a controlar mais diretamente o conjunto da economia nacional. Onde está, então, a descentralização? Em reduzir o papel dos ministérios, que hoje são os intermediários entre a Gosplan e as empresas.

Isto é somente uma redistribuição de poderes entre diversos setores burocráticos. O poder da burocracia de fazer e desfazer na economia continua intacto. E, inclusive, mais centralizado do que antes, já que se concentrará nas mãos da Gosplan e de um punhado de "super-empresas", com o controle sobre uma enorme quantidade de fábricas.

As bonificações e as brigadas de trabalho, ao invés de alimentar a solidariedade entre os trabalhadores, tendem a provocar a competitividade, exatamente como nos países capitalistas. Também se incentivou a diferenciação salarial de empresa a empresa. O Comitê Central autorizou os chefes de empresa a fixar por si próprios os salários de seus funcionários.

Uma economista da equipe de Gorbachev, Taiana Zaskavskais, considera inconveniente "a prática atual, que pressupõe que certos bens (alimentos, roupas, etc), sejam pagos por particulares, e que outros (moradia, educação, saúde, etc) sejam distribuídos gratuitamente pelo Estado."

O professor Rutkevitch, da Academia de Ciências, propôs instalar medidores de água, aumentar o custo dos telefones e das férias e estabelecer jardins da infância pagos. O atual Plano Qüinqüenal prevê um aumento de 40% na rede de hospitais pagos.

Estas medidas atacam as condições de vida dos trabalhadores e aumentam os privilégios da burocracia. Outro problema é a volta do desemprego, já que Gorbachev autorizou não apenas o fechamento de empresas,como ainda deu

poderes aos diretores das fábricas para fazer dispensas de pessoal. Segundo o dirigente sindical Shalaev, a classe operária soviética deve enfrentar o desemprego pela primeira vez, desde os anos 20.

* * * * *

TV do Lobo

O Repórter: O líder sindical Lech Walesa, um dos fundadores do sindicato independente *Solidariedade*, falou para cerca de 50 mil trabalhadores, na festa em homenagem à Virgem Negra, em Varsóvia. No seu discurso, Walesa, que propõe um "pacto social" entre o governo, a Igreja e os sindicatos, pediu aos operários que permaneçam "disciplinados" e "obedientes".

O primeiro-ministro da Polônia, Zbiegniew Messner, apresentou o seu pedido de renúncia no dia seguinte à manifestação, junto com todo o gabinete ministerial. A Polônia tem uma inflação de 60% ao ano, uma dívida externa de US$ 40 bilhões e a sua economia, como a da Iugoslávia, recebe o monitoramento do FMI. Entre agosto e setembro de 1988, 80 mil trabalhadores entraram em greve, em protesto contra os aumentos de preços dos produtos básicos.

* * * * *

Mickey Mouse no Kremlim

Clarice: Pelo que você diz, a União Soviética estaria voltando ao capitalismo. Só faltou dizer que o Mickey Mouse vai animar festinhas no Kremlim. Isto é uma bobagem da imprensa liberal americana. A URSS permitiu a instalação de empresas de capital misto, as *joint-ventures*, no seu território. Incentivou a formação de pequenas propriedades no campo.

Foram aplicadas leis de mercado em relação a preços e salários. O Estado autorizou o funcionamento de oficinas privadas e de estabelecimentos de serviços particulares. As empresas ganharam maior autonomia. Porém, é o Estado quem possui os meios de produção e que aplica um planejamento sobre o conjunto da economia nacional.

Estas medidas visam, a nível interno, modernizar a produção, e a nível externo, integrar a

URSS no mercado internacional. A URSS importa por ano 50 milhões de toneladas de grãos, além de máquinas e produtos industrializados, e exporta para o Ocidente matérias-primas,como minérios. Ora, os preços são fixados pelo mercado mundial, que se rege por leis capitalistas.

Se a URSS não aceitar a integração econômica com o Ocidente, isto também levaria a uma defasagem tecnológica e científica, como aconteceu na Albânia, que hoje é um país de cabras, montanhas e monumentos a Stálin, e a sua economia ficaria atrasada em relação ao Ocidente.

Luta de Classes na URSS

Leandro: A União Soviética não está voltando ao capitalismo. Porém, a introdução de mecanismos de mercado em um Estado Operário com uma economia estatal planificada causa distorções imediatas como o desemprego, a inflação, a carestia dos preços dos alimentos e o endividamento externo. Estes são os resultados objetivos da *perestroika* de mr. Gorbachev.

Boris Gostev, ministro da Fazenda da URSS, já declarou numa sessão do Soviete Supremo que, em 1989, o déficit público será de US$ 57,6 bilhões. Para combater esse problema, o que os soviéticos pretendem fazer? Segundo Gostev, o governo deve fechar 24 mil empresas estatais, aumentando o número de desempregados, além de multiplicar os impostos.

Hoje, 60% do salário de um operário soviético volta ao Estado por tributação indireta, e outros 8% voltam em impostos diretos. Com o fim de subsídios oficiais à produção de gêneros alimentícios, os preços dos produtos básicos vão ficar mais caros ao trabalhador soviético.

Outro problema sério é o crescimento da dívida externa. Atualmente, a URSS tem uma dívida de US$ 40 bilhões com os bancos ocidentais, e a previsão é que no ano 2000 chegue-se a US$ 180 bilhões. O endividamento externo faz parte da política de Gorbachev para obter mais recursos do exterior para o desenvolvimento de projetos idustriais.

Com o tempo, se for mantida a política de Gorbachev de abertura ao capital estrangeiro, a conseqüência será o acirramento da luta de classes

no interior da URSS. O incentivo à instalação de empresas de capital misto e de indústrias de cooperativas privadas de pequeno e médio porte criam as condições objetivas para a formação de uma nova burguesia na URSS.

Assim, a médio prazo, a União Soviética pode assistir a um ataque frontal dessa nova classe contra as conquistas básicas do proletariado, como a educação, a saúde e os transportes garantidos pelo Estado, e, mais grave ainda, contra o próprio Estado Operário. A burocracia dirigida por Gorbachev é impotente para impedir que essa ameaça se torne realidade.

Os problemas que a União Soviética enfrenta hoje são conseqüências diretas da política do "socialismo num só país" de Stalin. Se existe uma economia mundial, o socialismo só será possível com a condição de que a revolução operária se espalhe por todo o planeta. Caso contrário, o imperialismo procurará se infiltrar no Estado Operário até destruí-lo.

A integração da União Soviética na economia mundial só é possível por duas vias: ou através da *revolução permanente*, que crie um polo socialista mundial, liberando as forças produtivas, reservas de matérias-primas etc, para um planejamento global da economia, ou através de concessões ao imperialismo, como vem fazendo mr. Gorbachev e sua burocracia.

* * * * *

TV do Lobo

O Repórter: O dirigente soviético Mikhail Gorbachev iniciou uma série de mudanças na cúpula do Partido Comunista e do governo da URSS. Igor Ligatchev, considerado o "número dois" e ideólogo do partido, que se opunha à *perestroika*, foi afastado do seu cargo e "promovido" a presidente da comissão de agricultura do Comitê Central, um cargo secundário.

Andrei Gromiko. uma figura histórica do PC desde a era stalinista, também foi afastado de seus cargos de presidente da URSS e membro do Politburo. Até o presidente do Soviete Supremo, Vladimir Orlov, foi afastado numa sessão de apenas 20 minutos do congresso. Hoje, o poder está mais concentrado nas mãos de Mikhail Gorbachev.

EDUARDO

Os Beatles chegam em Moscou

Clarice: A União Soviética já pode ouvir as canções dos Beatles no rádio e nos bares noturnos. No museu de Leningrado, foi apresentada uma exposição com obras de Marc Chagall. Os versos de Ana Akhmátova podem ser encontrados nas livrarias. O *Animal Farm*, de George Orwell, está sendo publicado, em capítulos, nos jornais, como um folhetim. E a Raísa sugeriu que o *Ulysses* de James Joyce fosse traduzido para o idioma russo.

Hoje existe um clima de liberdade cultural na URSS. A revista *Glasnost* é publicada sem censura prévia. Os leitores escrevem cartas aos jornais com críticas à administração. Nas universidades, há maior espaço para os debates. Intelectuais dissidentes foram libertados, como o físico Andrei Shakarov. E o processo de revisão da história oficial soviética já reabilitou os nomes de revolucionários como Bukhárin.

Os crimes da era stalinista estão sendo recuperados para a memória do povo soviético. A liberdade cultural, que é um dos objetivos da *glasnost*, é essencial para o esforo de modernização do país, porque para se recuperar a democracia socialista no governo, nas empresas e no partido e se impulsionar o crescimento econômico e o avanço tecnológico, é necessária a mais ampla liberdade de discussão e de crítica. Neste sentido, as reformas de Gorbachev rompem com o monolitismo cinzento da era stalinista. Hoje, se respira um ar mais azul nas ruas de Moscou.

Leandro: Eu prefiro ouvir o Pink Floyd, ver os quadros de Malevitch e ler em voz alta os poemas de T. S. Eliot. Tem mais cerveja na geladeira? Ah, bom. Você acha que existe liberdade cultural na União Soviética de Gorbachev quando é o Estado quem decide o que pode ser visto pelos cidadãos, através de editoriais publicados no *Pravda*?

O governo soviético, na época de Lênin, adotou a política de apoiar as mais diversas manifestações culturais, desde as criações de arte folclórica, o que levou à construção do Teatro Nacional Judaico, em Moscou, até as produções de vanguarda, como o teatro de Meyerhold, o cinema de Eisenstein e a poesia de Maiakovsky, além dos grupos de arte engajada, como o Proletkult.

O Comissariado do Povo para a Instrução Pública, dirigido por Lunatcharsky, chamou os

artistas e os intelectuais a colaborarem com a política cultural do governo. Surgiram novos museus e galerias de arte, salas de teatro e de cinema, revistas e tendências literárias. O Estado e o Partido Comunista não impunham normas estéticas, mas aceitavam todas as formas de expressão.

Após a ascenção de Stálin ao poder e a transformação da URSS num Estado Operário burocrático, esta revolução cultural foi sufocada, e impôs-se o "realismo socialista" como arte oficial (e única) do Estado. Os artistas da vanguarda russa foram enviados a clínicas psiquiátricas ou a campos de concentração, e tiveram suas obras banidas como "arte degenerada" e "incompreensível para as massas".

Hoje, sob Gorbachev, há maior liberdade cultural. Porém, com a manutenção do aparelho de Estado stalinista, não é possível a livre criação artística, pois o poder de censura permanece nas mãos da burocracia. Poetas criadores como Guenádi Aigui ainda têm os seus textos distribuídos clandestinamente nas fábricas e bairros de Moscou.

Apesar da abertura à iniciativa privada, Gorbachev mantém o rígido controle estatal sobre as gráficas e editoras. A liberação de algumas obras e a aparente democratização da informação fazem parte de uma estratégia de marketing da burocracia para ganhar o apoio da intelectualidade ocidental e promover a *glasnost* no exterior.

A revisão da história oficial soviética e a reabilitação de lideres revolucionários como Bukhárin, fuzilados por ordem de Stálin nos expurgos de 1938, durante os "Processos de Moscou", são fatos progressivos, mas limitados. Pois a burocracia até agora não reconheceu plenamente o papel de Trotsky e nem sequer pensa em publicar os seus livros na União Soviética.

O que impede a burocracia de aceitar a ampla liberdade de imprensa e de manifestação artística, de debate intelectual e de organização partidária, é a sua própria condição social. Como setor privilegiado que administra o Estado sem qualquer controle por parte dos trabalhadores, ela precisa do aparato da censura e da força de repressão policial para manter o seu poder.

Não é possível uma "regeneração" do Partido Comunista, ou um processo de democratização efetiva da sociedade a partir do próprio Estado

burocrático, ao contrário do que dizem liberais e intelectuais de esquerda. A única solução é a *revolução política*, que elimine o aparato burocrático do Estado Operário, restabeleça a democracia socialista como base do poder soviético, colocando o poder nas mãos dos trabalhadores, retomando o caminho de Lênin.

Epílogo

Na manhã seguinte. O relógio marcava dez horas. Leandro e Clarice estavam dormindo. No carpete da sala de visitas, espalhados em total confusão, o disco de Charles Mingus, um maço de cigarros, copos de cerveja, o livro de T. S. Eliot e um par de meias pretas. A televisão ainda estava ligada, e transmitia o final da minissérie *Good Morning, mr. Gorbachev*.

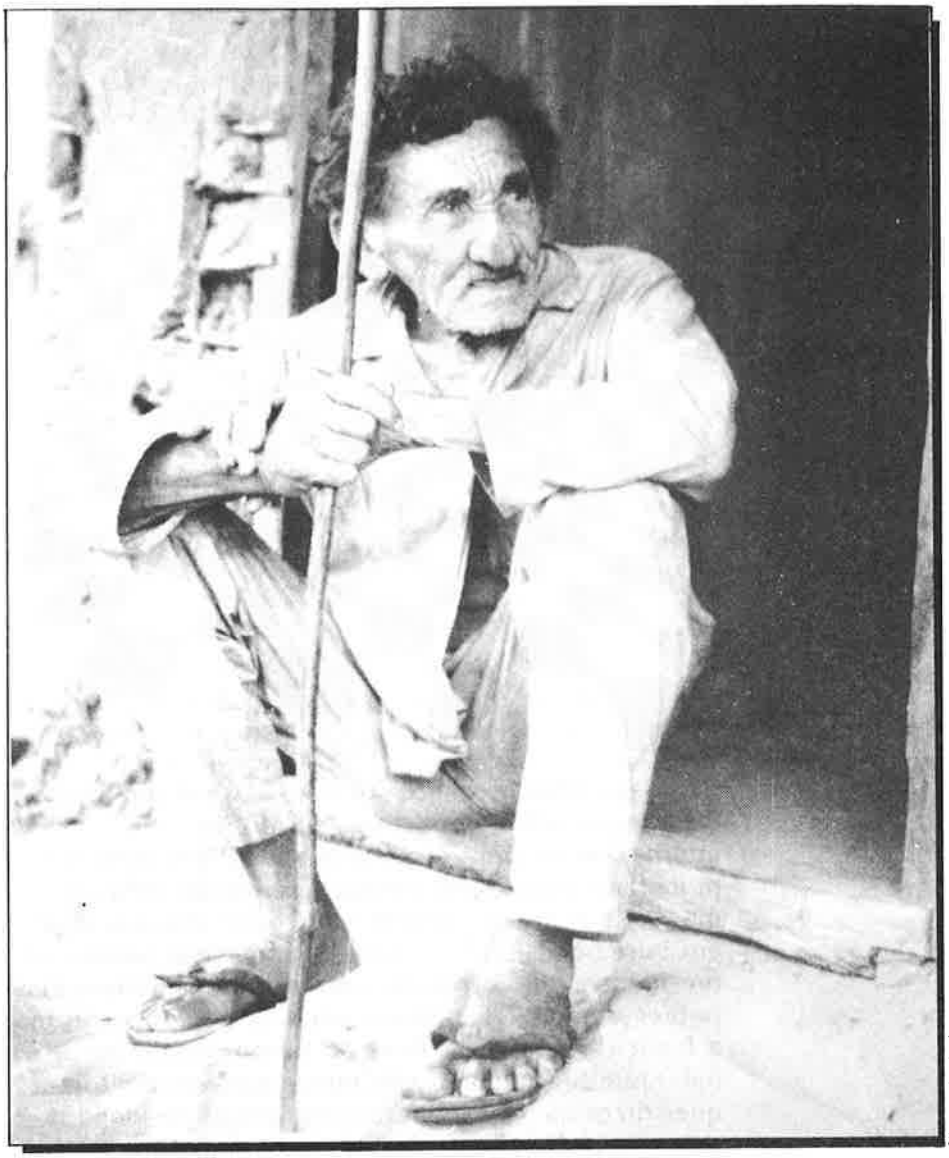
Subitamente, o programa saiu do ar. Numa edição extraordinária, a TV do Lobo noticiou que uma nave tripulada da União Soviética desceu em Marte. O fato teve repercussão no Pentágono e no Congresso dos EUA. O presidente norte-americano autorizou um orçamento de emergência para o desenvolvimento de armas destinadas a uma eventual guerra nuclear no espaço.

* * * * *

Leandro fazia a barba no espelho. Ele gostava do corpo de Clarice. Sua pele tinha um aroma suave, e ao mesmo tempo agressivo. Ele pensou: é uma solução de ácido sulfúrico num vidro de perfume francês. Pena que ela não tenha uma compreensão clara do materialismo dialético. Ela não consegue enxergar que o stalinismo é um entrave à revolução mundial.

Clarice estava na cozinha, preparando o café e as torradas. Ela dizia para si mesma: Um rapaz tão bonito, e tão estúpido! Ele não percebe que está fazendo o jogo do imperialismo? Nesse momento, o rádio informou que foi realizada uma experiência nuclear numa pequena ilha do Oceano Pacífico.

Nota: As informações contidas na TV do Lobo foram extraídas dos jornais *Folha de S. Paulo* e *Estado de S. Paulo*, no período agosto/outubro de 1988.



Silvana Lovisolo

uma década inesquecível

Rolf Kuntz

Será difícil esquecer os anos 80. Em que outra década encontraremos duas moratórias internacionais, uma recessão cavalar, uma reforma monetária fracassada, inflação acima de 20% ao mês e duas idas ao Fundo Monetário Internacional em busca de ajuda — para não falar em Sarney na presidência, na corrupção com o leite das crianças pobres e naqueles incríveis pênaltis perdidos contra a França? Em 1987, o Produto Interno Bruto por habitante foi apenas 2,6% maior que em 1980. Isso quer dizer que a expansão econômica, ao longo de sete anos, ultrapassou apenas ligeiramente o crescimento demográfico. Se a economia cresceu tão pouco nesses anos, como explicar que a dívida externa tenha mais que duplicado a partir de 1980, que o país tenha chegado à beira da hiperinflação e que o setor público se tenha tornado enormemente deficitário? Afinal, endividamento externo, inflação acelerada e desajuste das finanças públicas acontecem com maior freqüência em períodos de pesado investimento e de rápida expansão da economia.

Para entender mais facilmente o que aconteceu convém recuar pelo menos até 1979, ano inicial do

governo do general João Figueiredo, aquele mesmo que chegou à presidência dizendo que preferia cheiro de cavalo a cheiro de povo e de lá saiu, seis anos depois, pedindo que o esquecessem. A parte inicial da história será um pouco mais detalhada por ser menos familiar à maioria dos que chegaram à universidade nos últimos quatro anos. E o objetivo deste artigo é menos propor uma análise do que reconstituir, nos traços essenciais, a história destes anos difíceis.

Primeiro ato: o choque externo

No início de 1979 a dívida externa brasileira ainda estava em 43,5 bilhões de dólares, mais que o triplo da existente no final de 1973, ano da primeira alta do petróleo. O governo brasileiro, chefiado pelo general Ernesto Geisel a partir de 1974, havia preferido manter a economia em crescimento enquanto a maior parte dos importadores de petróleo entrava em recessão para enfrentar a alta do custo da energia. Há outros fatores, além da crise do petróleo, mas não há espaço aqui para examiná-los. Para manter a economia em crescimento havia uma solução mais ou menos fácil: tomar dinheiro emprestado no exterior. Os juros no mercado internacional se mantiveram baixos ao longo dos anos 70, porque os produtores de petróleo aplicaram nos bancos europeus, americanos e japoneses boa parte do superávit comercial obtido graças ao aumento de seus preços. O dinheiro tomado de empréstimo tanto pelo governo quanto pelos empresários brasileiros foi aplicado em grandes projetos privados, especialmente para fortalecer a indústria produtora de bens de capital (isto é, de máquinas e equipamentos) e em numerosos projetos públicos, alguns dos quais mal concebidos e inacabados até hoje, como a Ferrovia do Aço e as usinas nucleares. Parte dos investimentos contribuiu para dar maior solidez ao sistema produtivo, ampliando e modernizando o setor de máquinas, de equipamentos e de insumos básicos (como aço, metais não-ferrosos, celulose e produtos químicos). Outra parte, por ter sido destinada a projetos mal administrados e de maturação muito longa, tornou-se uma espécie de peso morto que o resto da

economia brasileira teria de carregar.

A dívida de 43,5 bilhões de dólares registrada no início de 1979 era preocupante, mas o país ainda poderia respirar se ninguém provocasse ondas. Aí entrou em cena uma famosa lei de Murphy: se houver uma chance de que algo saia errado, sairá. Em 1979 aconteceram dois desastres internacionais: o preço do barril de petróleo pulou de 12,7 para 17 dólares, iniciando uma subida que iria até 34 dólares em 1981, e os juros explodiram nos mercados financeiros. As conseqüências imediatas foram devastadoras. O custo da dívida, para o Brasil, saiu de 10,9% em 1978 para 13,3% em 1979 e foi parar na espantosa taxa de 19,6% em 1981. Esses dados são importantes para se entender por que toda a crise brasileira, nos anos 80, esteve ligada ao balanço de pagamentos, isto é, às contas externas do país.

Mas o balanço de pagamentos, em 1979, já causava preocupação mesmo antes da alta do petróleo e da explosão dos juros. O cruzeiro estava claramente supervalorizado. Isso dificultava as exportações, que ficavam caras para os importadores de produtos brasileiros, e facilitava as importações, porque o dólar estava muito barato. Assim, no final do ano, o ministro do Planejamento, Antônio Delfim Netto, anunciou uma enorme desvalorização cambial. O dólar oficial subiu 30% numa única tacada. Ao mesmo tempo, o governo promoveu grandes reajustes de preços e de tarifas de bens e serviços fornecidos pelo setor público — aço plano, eletricidade, telecomunicações etc. Como as contas públicas andavam mal, aproveitou-se a oportunidade para mexer em tudo que necessitava de mudança.

Era fácil prever, naquela altura, que a inflação subiria dos 77% de 1979 para 100% ou pouco mais em 1980, por causa dos aumentos dos produtos importados e dos bens e serviços fornecidos pelo setor público. Naquele momento, seria possível argumentar que o sacrifício se justificaria pelo conserto das contas externas e pela recuperação financeira do governo. Mas então o ministro do Planejamento apresentou ao Conselho Monetário Nacional duas propostas espantosas: em 1980, as correções cambial e monetária ficariam tabeladas em, respectivamente, 40 e 45%. Era uma tentativa de conter a difusão dos aumentos de preços e de

influenciar, ao mesmo tempo, as expectativas acerca da inflação. Mais que uma ousadia, o lance foi uma loucura. Com o tabelamento do câmbio e do custo do dinheiro, todo empresário que pôde arranjar fundos tratou de antecipar importações e de formar estoques para especular. Com isso se perderam os efeitos esperados da maxidesvalorização, o déficit comercial chegou a 2,8 bilhões de dólares no final do ano e a inflação bateu nos 110%.

Mas essa não foi toda a desgraça. Para entender mais claramente o significado do choque externo, é preciso levar em conta que o aumento dos juros internacionais produziu vários efeitos danosos:

1) aumentou a conta dos juros remetidos anualmente ao exterior (conseqüência mais óbvia);

2) derrubou os preços dos produtos primários. Quando sobem os juros, os empresários ficam menos dispostos a imobilizar dinheiro na manutenção dos estoques de café, soja, cacau, metais etc. Então, passam a comprar apenas o suficiente para o funcionamento das indústrias (as torradoras de café, por exemplo), deixando que os outros banquem o custo da estocagem. Com a menor demanda nos mercados, caem os preços. Isso afetou, naturalmente, a receita das exportações brasileira de produtos primários;

3) desestimulou os investimentos produtivos (máquinas, instalações etc.) nos países ricos, freando a expansão da economia mundial e, portanto, contribuindo também assim para dificultar o comércio.

Tudo somado, o déficit em contas-correntes do balanço de pagamentos pulou de 5,9 bilhões de dólares em 1978 para 10,7 bilhões em 1979 e 12,8 bilhões em 1980. As contas-correntes do balanço de pagamentos correspondem à soma dos saldos de três contas: a de mercadorias (em geral designada apenas como balança comercial), a de serviços (fretes, seguros, viagens, *royalties*, juros, dividendos e assistência técnica) e transferências unilaterais (doações, remessas familiares etc. Esta conta é pouco importante no caso brasileiro).

Segundo ato: cenas de horror

Neste ponto, nossa história começa a ganhar contornos mais firmes. Nos anos 70, o Brasil havia sido levado a uma posição vulnerável mas não havia chegado a uma crise. A partir de 1979/80, com o duplo choque externo, o país foi conduzido rapidamente a uma situação em que teria de pedir água. Ainda em 1980, pouco antes do fim do ano, quando estava claro que o déficit em contas-correntes iria repetir ou até ultrapassar o do ano anterior, os banqueiros internacionais disseram ao ministro Delfim Netto que não poderiam continuar financiando, indefinidamente, um buraco daquele tamanho. Isso não significava que fossem fechar os cofres imediatamente, mas que só continuariam a emprestar se o governo brasileiro adotasse um programa de ajuste. O ministro deu os primeiros passos, então, para iniciar o que seria a maior recessão brasileira desde a crise de 1929/30.

Por que recessão? É preciso lembrar que um déficit em contas-correntes pode ser coberto com:

1) recursos financeiros de origem externa, que podem ser de empréstimo e/ou de investimento direto (quando a General Motors, por exemplo, manda recursos para a ampliação de suas atividades no Brasil e esse dinheiro é registrado como mera entrada de capital próprio);

2) com perda de reservas, quando há reservas para perder;

3) com uma combinação eventual dos itens anteriores.

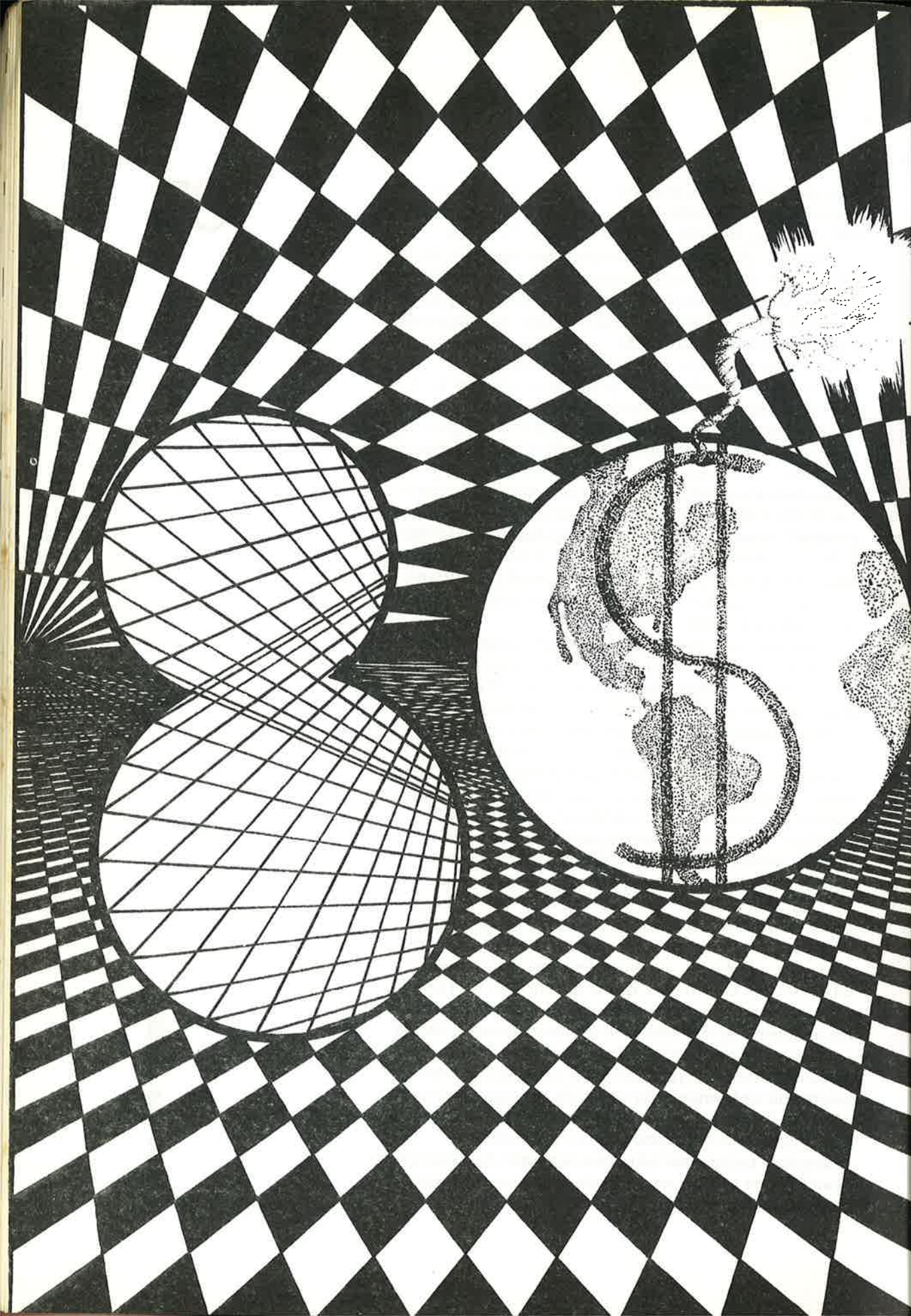
Em 80 houve a ameaça de fechamento ou redução dos empréstimos — pelo menos ao governo. Os investimentos diretos eram duvidosos e pouco resolveriam. Seria preciso evitar a perda de reservas — que, de toda forma, acabariam sendo sangradas nos anos seguintes.

A saída seria, portanto, diminuir o déficit em contas-correntes tanto quanto possível. Isso poderia ser feito com aumento das exportações e redução das importações. No primeiro ano do ajuste, 1981,

as exportações cresceram 3,2 bilhões de dólares, chegando a 23,3 bilhões, e as importações caíram 800 milhões, ficando em 22,1 bilhões. O saldo comercial sofreu uma impressionante melhora de 4 bilhões de dólares, saindo de um déficit de 2,8 bilhões para um superávit de 1,2 bilhão. Daí para a frente o ajuste dependeria, no entanto, basicamente da redução das importações — o caminho mais viável a curto prazo. O país importava essencialmente petróleo e bens de produção. Se a economia encolhesse, diminuiria a demanda desses bens importados. Foi o caminho seguido. O governo cortou como pôde os gastos públicos, aumentou os impostos, elevou os juros e podou o crédito. Os investimentos produtivos e o consumo desabaram. Em 1981, 1982 e 1983, a queda acumulada do produto interno bruto chegou a 6,6%. A queda do PIB por habitante foi ainda maior: 11,7% nesses três anos. Em 1983, fundo do poço, o pessoal ocupado na indústria paulista era 22% menor que o registrado em 1980.

Foram anos de horror. Operários qualificados aceitavam qualquer emprego por qualquer salário — quando conseguiam. Os menos qualificados praticamente não tinham chances de sobrevivência além da ajuda familiar. Supermercados de periferia passaram a vender asas, pés e pescoços de frango e até isso era um luxo para muita gente. Em algumas áreas, a Igreja incentivou a criação de um esquema conhecido como "cinco por dois", em que cinco famílias com pessoas empregadas ajudavam a manter duas famílias de desempregados. Quem conseguisse emprego passaria para o outro lado.

Quando o governo pediu auxílio ao FMI, no segundo semestre de 1982, o país já estava enfiado de cabeça numa política ortodoxa de ajuste. A ida ao Fundo se deveu simplesmente ao esgotamento das reservas cambiais. Com a guerra das Malvinas, no primeiro semestre, interrompeu-se o fluxo de financiamentos externos e o governo teve de raspar as disponibilidades de moeda forte. No início do terceiro trimestre, quando ficou claro que os bancos teriam de enfrentar uma onda de renegociações — México, Polônia e Venezuela foram apenas alguns dos casos mais espetaculares — , o sistema financeiro entrou em pânico e a tarefa de criar um princípio de ordem naquele caos foi passada ao FMI.



Terceiro ato: o país desarranjado

O país que emergiu da crise em 1984/85 era uma grande máquina desarranjada. Economia estranhíssima, com uma vitalidade extraordinária mas, ao mesmo tempo, marcada por desajustes muito graves. Em 1983, graças a um sacrifício brutal — desemprego, nova maxidesvalorização e enorme arrocho de salários — , foi possível um saldo comercial de 6,5 bilhões de dólares. No ano seguinte o superávit pulou para 13,8 bilhões e a partir daí só ficou abaixo dos 11 bilhões num ano, quando os desacertos do Plano Cruzado derrubaram as exportações e fizeram crescer desordenadamente as importações. Nesse ano, o saldo caiu para 8,3 bilhões — e teria continuado em queda, se não houvesse mudança de rumo a partir de maio de 1987. Parte do êxito obtido no ajuste externo foi resultante da recessão; parte foi conseqüência de uma renovada substituição de importações iniciada na crise.

O conserto das contas externas — para tornar o país capaz de pagar anualmente juros entre 9 bilhões e 11 bilhões de dólares — produziu efeitos desastrosos nas finanças e no sistema de preços:

1) a contínua desvalorização cambial, acentuada pelas máxis de 1979 e de 1983 e pelas mídis de 1987, não só realimentou a inflação como ainda a acelerou em algumas ocasiões;

2) a geração de elevados saldos comerciais, necessários ao pagamento dos juros externos, forçou o governo, desde 1983, a emitir grandes massas de moeda nacional (para o Banco Central comprar dólares obtidos no comércio) e a tentar vender, em seguida, volumes igualmente grandes de títulos públicos (para recolher a moeda emitida). Conseqüências: elevação dos juros, agravamento da dívida interna pública (aumentada pela necessidade de emitir mais títulos para rolar os juros devidos) e, portanto, aumento do déficit público. Isto sem contar, é claro, a crescente absorção de recursos do setor privado pelo governo — o que tende a deprimir o investimento das empresas.

Somem-se a isso:

1) a tendência da economia a uma indexação generalizada, isto é, ao reajuste mais ou menos automático de preços, de acordo com a inflação verificada ou — o que é pior — de acordo com a inflação prevista;

2) o alto grau de oligopolização do sistema empresarial, com grandes grupos dotados de considerável poder de administrar suas margens de ganhos;

3) a dificuldade político-administrativa de se cortar o desperdício no setor público, em todos os níveis (esse pode ser um fator menos importante que o endividamento do Tesouro, mas, de toda forma, não deve ser desprezado);

4) a dificuldade de eliminar subsídios e incentivos fiscais.

O resultado da soma é um país com alta propensão ao desajuste financeiro e com uma inflação dificilmente erradicável por meio de políticas tradicionais (a indexação mais ou menos generalizada dos preços impede que uma política monetária restritiva corte o impulso inflacionário). Foi essa a situação que se tentou mudar com o Plano Cruzado, posto em marcha no dia 29 de fevereiro de 1986. A concepção do plano era simples:

1) o congelamento de preços e salários quebraria o componente inercial dos reajustes de preços e mudaria as expectativas dos agentes econômicos;

2) um reajuste salarial eliminaria as perdas dos seis meses anteriores e criaria, por algum tempo, uma capacidade adicional de consumo;

3) a derrubada brusca da inflação permitiria remonetizar a economia. Em tempos de inflação acelerada, as pessoas procuram livrar-se rapidamente do dinheiro, aplicando-o a juros ou em bens que possam servir de defesa contra a alta de preços. A preferência vai para os ativos de alta liquidez, como títulos de curto prazo, ouro ou moedas fortes. Essa desmonetização da economia impede a derrubada dos juros. Com a

remonetização (refletida, por exemplo, no aumento dos depósitos à vista, que são dinheiro em sentido estrito) permitiria aliviar a dívida pública e seria um passo para a redução do déficit público. A tudo isto se somaria, claro, a desindexação geral da economia.

O plano era bom, a operação foi lamentável. Para começar, o governo congelou tudo sem ter tido o cuidado de reajustar previamente os preços e tarifas do setor público, que estavam defasados (nos meses anteriores, os preços do setor privado haviam subido rapidamente e seria excelente contê-los. Não era o caso dos preços e tarifas do governo. Esse erro contribuiu para agravar o déficit público). Em segundo lugar, ninguém sabia — e não havia como saber — qual a remonetização adequada. Mesmo quando surgiram fortes sintomas de excesso de dinheiro, o governo manteve os juros muito baixos. Resultado: uma cavalar especulação com "bens reais" de todo tipo — ações, estoques de mercadorias, cavalos de raça, boi no pasto, mercado futuro de carne etc. A histeria consumista de que todos se lembram foi parte deste quadro. Bastariam esses erros para gerar perigosas pressões inflacionárias. Em terceiro lugar, tentou-se congelar preços que a rigor não interessavam a uma política de estabilização — carros novos e usados, produtos eletrônicos, carne de primeira etc. Qualquer pessoa sensata saberia ser impossível conduzir uma guerra num front tão amplo — impossível, inútil e contraproducente. Em quarto lugar, o primeiro reajuste do câmbio chegou muito tarde, quando as exportações já começavam a emperrar e as importações baratas inundavam o mercado. A fabulosa queima de reservas foi o que levou o país à moratória em fevereiro de 1987. Ou o governo anunciava a moratória ou pedia água e entrava imediatamente num programa de ajuste (de fato, o ajuste foi somente adiado). Enfim, o congelamento, que deveria valer por um breve período, foi levado longe demais, até o ponto em que a política já se havia desgastado e arrebentava por todas as costuras.

O conserto — ou tentativa de — foi desgastante. Desde maio do ano passado as tarifas e preços do setor público subiram mais rapidamente que a média dos demais preços, para compensar o

atraso. Com isso se jogou mais combustível na inflação. As desvalorizações especiais — duas mídis — realizadas pelo ministro Bresser Pereira também foram inflacionárias. Serviram para pôr em ordem o comércio exterior, mas em contrapartida pressionaram os custos. Na virada do ano e no primeiro semestre de 1988 um novo fator se somou às pressões inflacionárias que já corriam livremente do lado dos custos de produção. Uma expansão monetária acelerada, com juros novamente muito baixos, acabou criando condições favoráveis a manobras especulativas. Duas boas safras criaram chances de contenção da alta do custo de vida. As chances foram desperdiçadas. Neste ano, os preços agrícolas, que haviam caído em termos reais no ano passado, voltaram a crescer, numa evolução normal previsível. Isso também ajudou a alimentar a alta geral de preços a partir de meados de 1988. A agricultura não pode ser culpada de nada. Ao contrário: sua contribuição nos últimos dois anos foi excepcional.

A política "feijão com arroz" inaugurada pelo ministro Maílson da Nóbrega — uma ortodoxia muito aguada, sem nenhum grande impacto fiscal ou monetário — tem servido como tática de contemporização. As boas exportações, a demanda no interior, favorecida pelo bom desempenho da agricultura, e os investimentos de alguns grandes grupos nacionais e estrangeiros têm impedido que o nível de emprego desabe e que o salário médio real seja corroído mais violentamente pela política de aplicação da URP. Tudo isso contribui para limitar as pressões sobre o governo. Mas é certo que a contemporização terá de ser abandonada, se se quiser algum resultado mais sensível no combate à inflação. Em algum momento (este artigo está sendo escrito em meados de setembro) será preciso mexer, de novo, na indexação de preços e criar algum tipo de controle sobre os aumentos praticados pelas empresas oligopolistas. Sem dispensar, é claro, uma política monetária sensata e um firme ataque aos desequilíbrios do setor público — providência que deve passar por uma recuperação da carga tributária líquida. O projeto de reforma do imposto de renda é um começo razoável — muito bom, até, se se levar em conta que este é o governo de José Sarney.

Entrevista com

José Arthur Giannotti

A ciência, transformada no século XX em força produtiva, depende, agora, mais do que nunca, de investimentos estatais. A crise da Universidade, envolvida por essa transformação, é, nos anos 80, sobretudo sintoma da crise do Estado moderno, que se debate entre promover o bem-estar social e financiar o desenvolvimento econômico. Nesta entrevista, José Arthur Giannotti fala desta crise, seus reflexos no trabalho intelectual, sua possível solução.

Gaia: A seu ver, por que a universidade está em crise?

Giannotti: Vários fatores intervêm nessa crise. Mas eu gostaria de apontar apenas aqueles que, a

meu ver, são os mais importantes. Na medida em que a universidade se entremeou intimamente com o aparelho de Estado, e na medida em que esse aparelho de Estado é alterado pelo Estado de bem-estar social, a crise do Estado de bem-estar social implica crise da universidade. Qual é o sentido disso? O Estado de bem-estar social entrou em crise, porque começou a ter mais despesas do que podia arcar. Para poder justamente satisfazer essas lacunas do desenvolvimento capitalista, foi assumindo um papel tanto de assistência como de capital produtivo. E as duas coisas são mais ou menos incompatíveis, porque o que vai para a capital produtivo não vai para a assistência, e o que vai para a assistência não vai para o capital produtivo. De outro lado, a universidade, como parte desse aparelho de Estado, possui objetivos contraditórios. De um lado, ela visa ao bem-estar dos membros da comunidade científica, dar estabilidade de emprego, boas condições de trabalho e assim por diante. E, de outro lado, ela procura a produção de ciência e, como tal, requer uma labilidade incompatível com a estrutura burocrática. O Estado de bem-estar social é burocrático, a produção de ciência é contra a burocracia. Nós, como cientistas, somos burocratas enquanto funcionários públicos e anti-burocratas enquanto intelectuais. Daí estarmos profundamente divididos em nós mesmos. A crise não é, a meu ver, uma crise de passagem, constitui o reflexo de uma crise profunda do mundo contemporâneo.

Gaia: O senhor veria na crise da universidade alguma relação com, digamos assim, a morte da verdade?

Giannotti: Não creio que a idéia de verdade morreu. Diria apenas que recuou. No final das contas, a ciência ou a filosofia não se coloca como uma questão da verdade, mas teoricamente não se escapa da adequação dos modelos à realidade, nem das técnicas de verificação. Temos um monte de problemas nos quais se dissolveu a pergunta tradicional pela verdade. Enfim, ela pariu tanto filho, como uma abelha rainha, que virou formigueiro. A idéia de morte da verdade só teria, nesse nível, promovido a idéia de uma *universitas*, isto é, de um organismo polivalente cheio de

filhotes.

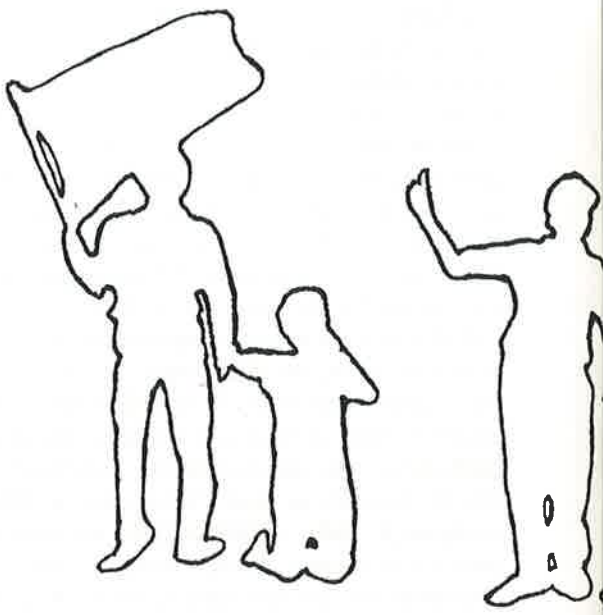
Gaiα: Como o senhor vê a despreocupação da ciência com a natureza das coisas?

Giannotti: A ciência perde a preocupação com a natureza, isto é, a essência das coisas, já no século XVIII. Isto já aparece na idéia newtoniana de *hipotesis non fingo*, não há nenhuma declaração a respeito do que seja a natureza, por exemplo, da gravitação. Mas, na sua pergunta, há um pressuposto extremamente questionável: é que a ciência, ou o saber, deva se ocupar da natureza das coisas, como se as coisas estivessem ali, e as palavras fora delas. Ora, o que existe não são tanto coisas, mas estados de coisas, acontecimentos. E para que se possa dizer que essas coisas existem, é preciso falar, levar em consideração o discurso. No fundo, sua pergunta ainda apresenta um caráter fenomenológico, tradicional. E vejo que o importante é inverter a problemática husserliana da volta às próprias coisas e pensar não a adequação da ciência a seu objeto, mas o modo de sua produção. E o que se alterou basicamente, não no século XIX, mas neste século XX, é que a ciência se tornou uma força produtiva. E, como tal, depende muito mais do esforço do Estado enquanto capital do que propriamente da iniciativa dos intelectuais, ou de uma camada da população que se dedicasse a ela. Em outras palavras: a ciência hoje, na medida em que está intimamente imbricada com a tecnologia, e na medida em que essa tecnologia é essencial para o desenvolvimento do capitalismo, requer para sua estabilidade a estabilização do invento de novos produtos constantemente lançados no mercado. A ciência se torna uma questão de investimento. Esse investimento é de tal natureza que só o Estado o pode fazer. Isso significa que, conforme as vicissitudes por que passa este capital estatal, conforme ele precise entrar, ou sair da economia, o investimento científico fica dependendo de um fluxo externo a ele. Um exemplo: hoje o Estado brasileiro está quebrado e não tem condições de financiar o desenvolvimento. O combate ao déficit público corta os investimentos estatais. O Brasil começa a ter um Estado de bem-estar social com a crise dele, já nasce tendo menos condições de

existir do que nos países europeus. Hoje é preciso que o Estado recupere seus mecanismos de intervenção. Para isso, tem de se retrair; para se retrair, tem que cortar os investimentos; para cortar os investimentos, precisa fazer o quê? Deve, antes de tudo, não financiar os investimentos universitários. Ora, os investimentos universitários têm uma maturação muito longa. Quantos anos são necessários para se formar um grupo que possa, por exemplo, traduzir e comentar textos gregos? Até hoje não temos isso no Brasil. Quando se monta esse projeto, no meio dele, pode vir a retirada do Estado dos investimentos em geral. Esses grupos são cortados e ficam dependurados na broxa. O que se faz durante anos pode ser destruído em minutos. Ocorre, pois, nas universidades do Brasil, em particular nas universidades paulistas, um crime muito grande, já que elas estão sendo reduzidas à míngua. É toda continuidade da pesquisa que é posta em perigo. Concluindo: a universidade hoje depende de investimentos; estes não estão ligados ao próprio desenvolvimento das necessidades do saber; daí resulta a crise da universidade.

Gaia: Como o senhor vê, nessa crise, a autonomia universitária?

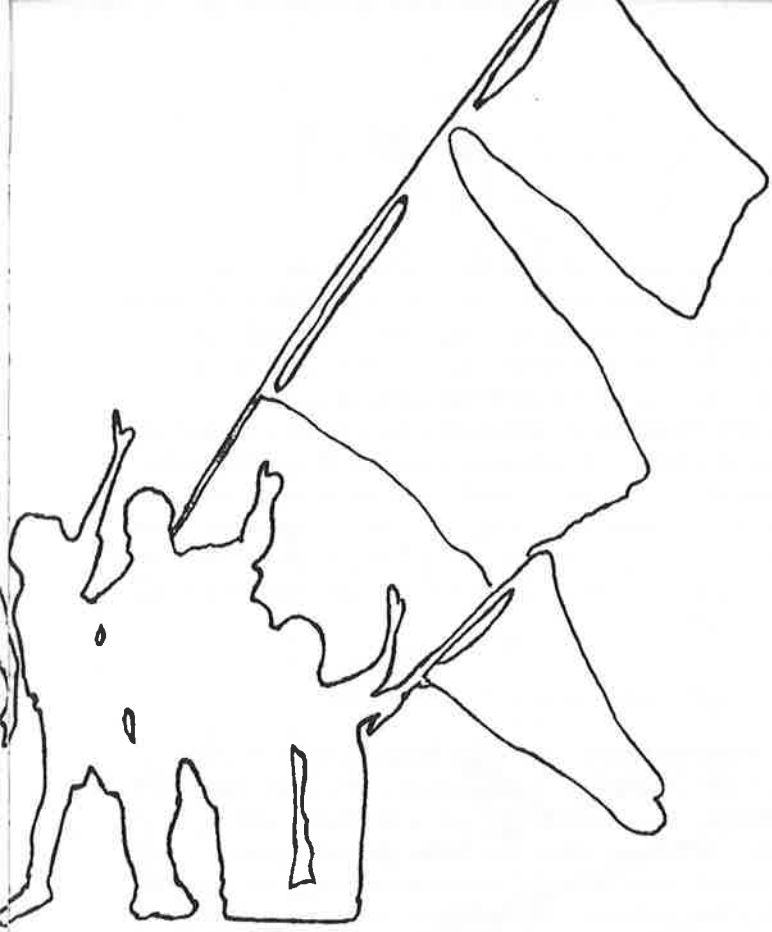
Giannotti: A autonomia universitária é uma palavra vazia: no que a universidade é autônoma? A autonomia da universidade é diferente nos Estados Unidos, na Inglaterra, na França, na União Soviética. Então, o que tem sido a autonomia universitária no Brasil? Uma enorme luta na defesa do espaço acadêmico, isto é, um espaço de investigação regido por leis próprias. Não constituímos realmente aquilo que tenho chamado de um poder universitário: pessoas que possam se concentrar num determinado local e pensar até nos pressupostos a partir dos quais a ciência e o saber se pensam. Mas assistimos à destruição do pouco poder acadêmico que havíamos construído. Por quê? Em primeiro lugar, o Estado interfere cada vez mais na universidade. Aquilo que os militares não fizeram, a Nova República poderá fazê-lo. Isso, porém, é inevitável a partir de uma certa perspectiva. Porque se dependemos de investimentos estatais, é evidente que o Estado passa a intervir também na universidade. Só não



interviria se houvesse realmente um corpo universitário capaz de defender seu espaço. Para defender seu espaço, a universidade teria que se pôr como um corpo coeso na defesa do espaço dela, na defesa da sua competência, não caindo no discurso do sabido, que, em vez de defender seu lugar de competência, defende suas posições dentro da política universitária. Aí, realmente, perdemos a autonomia, porque a política universitária vista desta perspectiva burocrática-carreirista se vincula às tendências populistas da política brasileira. Aquilo que se pensa como autonomia universitária se transforma, então, na dependência universitária da política partidária.

Gaia: Voltando ao assunto de que tratávamos há pouco, o senhor acredita que as transformações na ciência teriam dado a ela uma independência que torna sem sentido uma "universidade"?

Giannotti: É no século XVIII que a ciência não se interessa mais pela natureza das coisas. No entanto, o projeto que nós temos da universidade nasce dessa separação. A universidade é um projeto

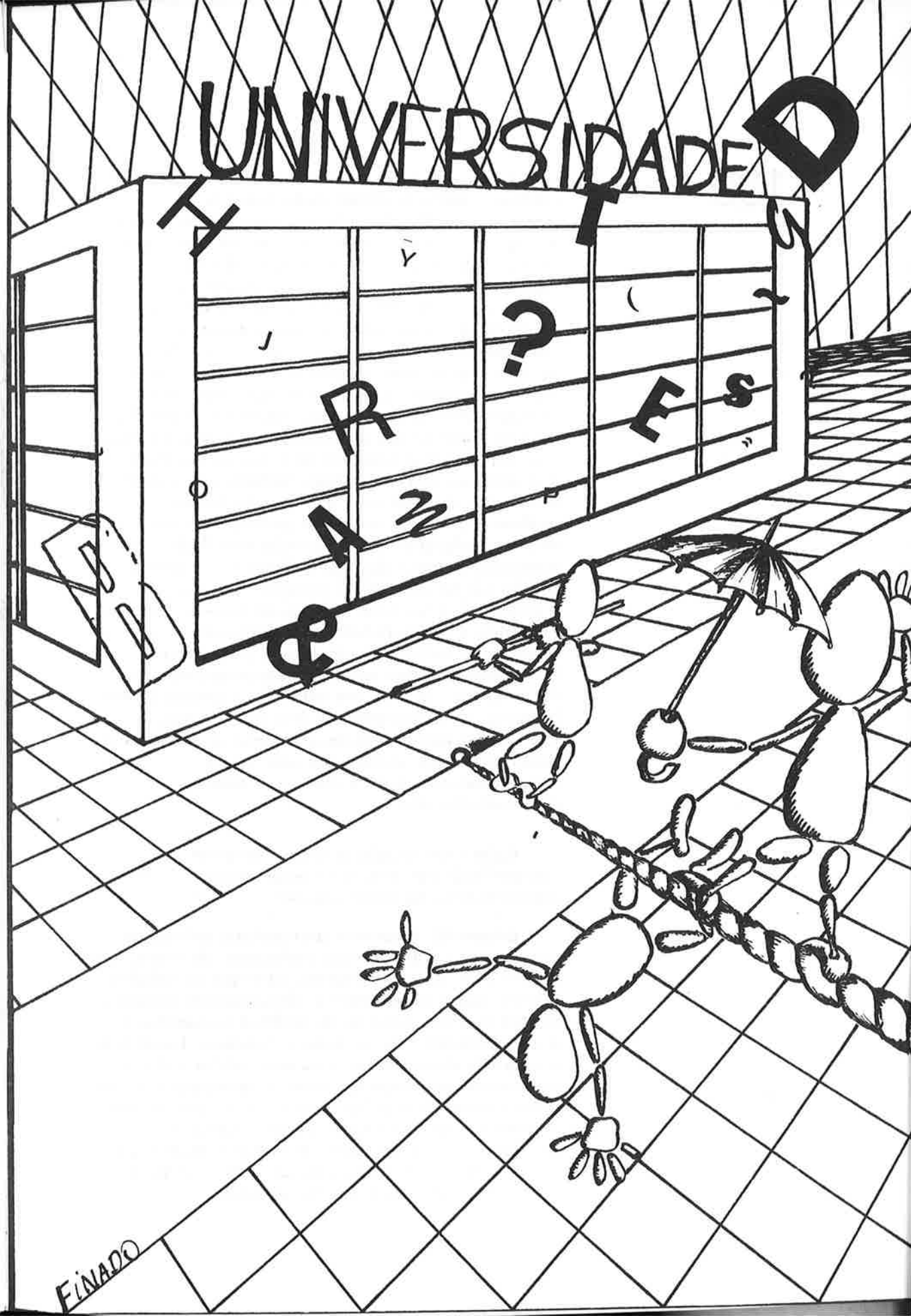


do século XVIII e XIX. Até agora preserva um projeto humboltiano. Importa, na idéia de *universitas*, que tenha universos, que seja universos de mundos diferentes. Pouco importa se tais mundos estejam todos eles se endereçando às próprias coisas, ou se as coisas estejam misturadas nele. O que interessa é, como eu disse, a maneira pela qual estamos produzindo a ciência. Desse ponto de vista, você tem razão. De um lado, na medida em que se torna produtiva, fica dependendo dos investimentos estatais. De outro, essa vinculação com a técnica está levando a uma especialização de tal maneira exagerada que o pesquisador e o professor não são mais do que pequenas peças dentro de uma enorme engrenagem da qual não têm consciência alguma. Por isso, eu acho que o processo de transformação da produção intelectual é a única maneira pela qual poderemos encontrar um novo sentido de universidade. Precisamos abandonar, de um lado, a idéia de que seja possível continuar a produzir artesanalmente; de outro, reconhecer que o elo que vai ser feito entre as várias investigações e as várias docências não pode ser simplesmente exterior, um elo, seja

feito pela mídia, seja pelo mercado. Mas tudo isto depende de um esforço do poder acadêmico, isto é, da própria universidade enquanto produtora de conhecimento. No Brasil, em particular, cabe dar ênfase aos meios de intercomunicação, reconhecendo as disparidades locais, reconhecendo as diversidades de projetos e entrando numa sadia competição. Donde a minha ênfase na questão da avaliação. Sem esta avaliação, isto é, sem um ritual efetivo pelo qual o poder acadêmico se afirme, sem instituições públicas respeitáveis, não teremos nova universidade.

Gaia: Como seria esta avaliação?

Giannotti: Em primeiro lugar, não convém confundir avaliação com julgamento, com qualquer cobrança. A avaliação é, antes de tudo, um diagnóstico, que deve ser feito por um grupo externo à universidade. Obviamente, ela já vive de avaliações internas. Somos avaliados desde que entramos até quando saímos dela. A despeito de seus defeitos, esta avaliação existe e só cabe melhorá-la. O problema não é a avaliação interna. A dificuldade reside em tecer uma relação entre cada unidade e suas congêneres. Penso essencialmente numa relação das universidades entre si de tal maneira que, periodicamente, os departamentos possam saber exatamente o que os outros estão fazendo e seus projetos, qual seu andamento no quadro da produção nacional. Vamos supor uma avaliação dos departamentos de filosofia. Seria fundamental que tivéssemos um "Conselho Nacional de Avaliação" eleito pelos doutores, já que estes são os cidadãos com poder acadêmico. Esse conselho proporia a criação de comitês que viriam avaliar o andamento da Universidade de São Paulo, por exemplo. Filósofos de fora viriam passar uma semana com o pessoal da Universidade de São Paulo. Examinariam, por exemplo, como é que os alunos são recrutados, como se monta a pós-graduação, como os professores se organizam para dar os cursos, como escolhem matérias básicas, qual é a política de formação dos quadros; e veriam ainda como os professores trabalham, quais são as condições de trabalho: se têm boas bibliotecas, se possuem uma boa infra-estrutura, se contam com boas datilógrafas.


UNIVERSIDADE
FINADO

Depois, examinariam se realizam seminários e colóquios efetivos, enfim, tudo o que o departamento faz durante seu ano escolar, e assim por diante. Tudo isso comporia um relatório, que seria levado ao departamento para discutir e compor sua política cultural. Na medida, pois, em que os departamentos de filosofia possuíssem diagnósticos, poderiam com eles pleitear a implementação de suas políticas. Isso é o inverso do que está acontecendo hoje: como a universidade está se recusando a se auto-avaliar, está sendo avaliada de fora por pessoal universitário escolhido fora do controle das universidades. Passou há algum tempo pelo Departamento de Filosofia o comitê avaliador da CAPES. Embora tenham sido colegas nossos que fizeram este serviço, não houve nenhuma tratativa, nenhuma participação nossa na maneira pela qual a CAPES tinha escolhido seus membros. Como a avaliação é inevitável, pois o Estado vai ter que enfiar dinheiro nas universidades, e isto não vai ser feito sem algum critério, estamos perdendo a oportunidade de influenciar os critérios pelos quais vamos ser julgados. É por isso que tenho insistido: não existe critério propriamente definido para avaliar, por exemplo, a produção em Filosofia. O importante não é o critério, mas instituições que permitam selecionar avaliadores de nossa confiança, instituições que sejam democráticas dentro do espaço acadêmico propriamente dito.

Gaia: Que relação o senhor vê entre competência intelectual e competência administrativa na universidade?

Giannotti: A carreira universitária reflete, de uma parte, a competência intelectual, de outra, não reflete. Não há razão alguma para que os sabidos dêem o golpe da sabedoria, demandando posições dentro da burocracia ou da política universitária, porque fizeram este ou aquele concurso. Existe hoje pouca vinculação entre a carreira intelectual e a posição do indivíduo na política universitária. Cabe democratizar essa política sem cair no populismo. Acusam-me de autoritário, porque rejeito a paridade. Mas aceito que cada universidade faça sua experiência de gestão, desde que aceitem ser avaliadas. Espero que se crie um poder

propriamente acadêmico, autônomo, baseado na competência efetiva, não numa competência como um estado, mas como um processo de melhoramento das pessoas. Esse processo exclui funcionários e alunos do seu núcleo. Não exclui um diálogos com eles. Exclusão necessária, pois se os alunos fossem tão competentes quanto os professores, não seriam mais alunos. Por definição, existe uma diferença entre aquilo que o estudante sabe e aquilo que sei. A relação implica uma assimetria, que é o nervo dela. Democratizar isto, ou seja, fazer com que o estudante e eu aparecêssemos como igualmente sábios é o golpe de sabido, que transforma a ideologia da competência na alavanca para tomar o poder burocrático.

Gaia: Não é contraditório que o senhor defenda, de um lado, a democratização do Estado e, de outro, não defenda a democratização da universidade?

Giannotti: Defendo a democratização da universidade; apenas lembro que a palavra democracia tem sentidos diferentes quando se refere à nação, ao Estado como um todo e à universidade. Você pode falar na democracia da relação entre pai e filho, mas não vai querer que os filhos votem como se decidir o orçamento familiar, quando o pai vai dormir com a mãe etc. "Democracia" tem sentidos diferentes conforme a palavra passa do todo, da nação e do Estado, para as partes da sociedade. Não se vota no avião como o comandante dirige o aparelho. Não tem sentido identificar a democracia apenas com o voto, porque o voto pode ser não democrático, por mais estranho que isso possa parecer. Muitos plebiscitos não são democráticos. Em 1933, na Alemanha, Heiddegger, como reitor da Universidade de Friburgo, faz um apelo ao povo alemão para que vote em Hitler. Contra a idéia liberal de que o voto é uma escolha múltipla, afirma que, naquele momento, o Führer configurava o *Dasein* alemão, seria a universalidade concreta da Alemanha encarnada numa pessoa. Votar no Führer seria um ato de liberdade da nação alemã. Hitler venceu o plebiscito e desencadeou o Estado totalitário que todos conhecemos. Uma das coisas que tenho notado nas votações paritárias é a

politização partidária do processo, de sorte que a universidade obedece a uma lógica que foge da própria universidade. Quando a disciplina partidária se transforma num ato imediato entre o geral e o particular, não temos democracia, mas autoritarismo. É possível, portanto, ter eleições inteiramente autoritárias. Aqueles que propõe a eleição paritária para todos os níveis estão simplesmente querendo que as forças políticas atravessem o campus universitário, que não exista poder acadêmico, que este fique inteiramente subordinado à travação da política nacional. Então predominam os partidos políticos e os interesses corporativistas, não o poder acadêmico. Onde está a democracia?

Gaia: O senhor poderia detalhar essas diferenças entre a política no Estado e a política universitária?

Giannotti: A política universitária está ligada à produção da ciência e a de um saber crítico. Ora, a política partidária é feita pelos grupos se organizando para tomar o aparelho do Estado. A política universitária precisa pensar como se organizar para fazer com que a ciência e a cultura no Brasil tomem rumos definidos e sirva ao projeto da nação. Por exemplo, um de nossos problemas mais sérios é fazer ciência pobre. Fazer ciência pobre significa o seguinte: não vamos imitar os procedimentos altamente dispendiosos dos países superdesenvolvidos. Não temos condições de competir em certas linhas, por exemplo, competir com os americanos em Física de alta tensão se eles produzem os dados que vamos pensar. Mas podemos, através de um processo de avaliação e de autoconhecimento, eleger certos temas à nossa altura, desenvolvê-los e formar um curto-circuito de investigadores. Precisamos de estratégias. Mas elas não podem ser impostas pelos órgãos financiadores (CNPq, CAPES e assim por diante), como vai ocorrer se não se organizar um poder acadêmico. Essa estratégia é algo que tem que nascer da nossa interação como intelectuais. Só assim é que teremos propriamente uma liberdade na criação. Nós podemos pensar o desenvolvimento da Física no Brasil, por exemplo, como simplesmente a extensão de cálculos para os grandes departamentos no

exterior. Da mesma forma, para fazer Filosofia no Brasil temos que trabalhar com problemas que não implicam grandes bibliotecas. O que acontece, no entanto, com a moda atualmente? É repetir as pesquisas de História da Filosofia que estouram o campo tradicional e requerem amplas bibliotecas onde se possam pescar idéias no contexto geral da cultura. Cabe, por exemplo, valorizar Foucault, mas reconhecer que ninguém pode trabalhar como Foucault se não tiver atrás de si a Biblioteca Nacional. Pesquisadores nossos estão trabalhando com o século XVIII francês como se fossem um francês. Daí terem que ficar na fila da Biblioteca Nacional para poderem montar seus trabalhos. Vão até lá, xerocam o que podem, pescam o material que podem pescar e voltam para o Brasil. Como podem competir com os franceses com tal estratégia? Não podem! Os livros que produzirem serão piores que os livros franceses. Como não possuímos uma política de produção intelectual, somos pulverizados em nosso artesanato e caímos no isolacionismo.

Gaia: Como solucionar a crise?

Giannotti: Acho que a crise é muito grande, não vai encontrar solução fora duma solução nacional. Mas há muita coisa que se pode fazer. A primeira, tecer uma interação com todos os pesquisadores brasileiros, quebrar nosso isolacionismo, perder nosso provincianismo, perder nosso medo de diálogo e reconhecer que mesmo aquela pessoa que não tem a mesma formação que a nossa pode estar semeando idéias interessantes. E na medida em que se começa a travar essa teia, teremos maior integração das nossas investigações, poderemos iniciar políticas institucionais e científicas e ocupar um terreno de liberdade acadêmica que, se não for ocupado por nós, será ocupado pelas burocracias esclarecidas do Estado, quando não for pela política partidária. Aí é o fim da universidade. Acho inútil pensar em soluções definitivas, inútil pensar que a solução da crise da universidade cairá do céu. Mesmo que dispuséssemos de escadas para chegar ao céu, há um trabalho de formiga que precisa ser feito. E se fiz alguma coisa neste sentido, cabe agora a vocês irem mais além.

106

Um Insight sobre o Mercado Musical da Música Mercado

Olho Mágico

Wagner Paulo da Silva

A música é o alimento do amor
William Shakespeare
(1564-1616)

de

Nos anos 80, ela é fundo musical para o ato de amor, no mais das vezes compulsivo, apressado e meramente biológico. É, do ramo de diversões, o mais bem plantado e, conseqüentemente, rende mais lucros que os esportes e o cinema, sendo que os produtos lidos à linguagem vídeo, tendo por substância a veiculação musical — clips — são aqui computados a favor da música.

A. Finkielkraut, em seu livro *A Derrota do Pensamento*, discorre agudamente sobre o valor da Cultura vista e tida como parte integrante do capitalismo, isto é, mercadoria. Como tal, é muito mais conformada ao departamento de marketing que às suas características e especificidades intrínsecas, quaisquer que sejam.

Ritmos entram e saem de moda. Artistas são inventados e desinventados e, como fato cultural, estamos condenados à alta rotatividade insossa e artificial. VOILÀ! "No futuro, todo mundo será famoso por quinze minutos", vaticina Andy Warhol. Bem-vindos ao Pós-pop-moderno!

A questão passaria desapercebida e seria tomada como de somenos importância se toda a cultura não se espelhasse nesse deus hodierno que a música perpetrou: ela se fez onipresente pelos elevadores, transportes coletivos, táxis, telefones, ante-salas de dentistas e, é claro, TV.

Os meios massivos de comunicação eletrônica despejam novidades — nunca o Novo — vinte e quatro horas/dia, e o mundo da total administração, como diria um frankfurtiano, parece ser administrado nesse caos marketizado.

Existimos num espetáculo pirotécnico perene, mantemo-nos angustiados em nada perder, com os queixos apontados para o alto e, a despeito dos torcicolos conseqüentes, a vida continua cobrando seu preço em boa moeda de tempo corrente, ao rés do chão - "Viver não me custa nada / Viver só me custa a vida", afirma o baiano Gilberto Gil, paradoxalmente graduado em Administração de Empresas.

Nos anos 80, houve um abandono do campo triunfalista de flores - *Flower Power e Revolução* - dos 60 ou uma recueta estratégica das minas explosivas dos 70? "O sonho acabou", de Lennon, é contraposto a "O pesadelo continua", de Millôr Fernandes.

O Brasil segue seu destino de país periférico: exporta ferro e manganês e importa aço fino. O que há de dolorosamente hilário, oferecendo ocasião para refletirmos, é que o país importa *muzak* e exporta folclore e música elaborada, que é tida e havida como arte.

Inegavelmente, a atual música popular brasileira é reconhecida como complexa, em temática e tessitura, inventiva e atenta para as

possibilidades do improviso e, portanto, da intuição. Os festivais de jazz de há muito incluíram uma noite brasileira — Montreux, Montreal, Berlim e outros.

Em contrapartida, as AMs e FMs brasileiras são o império do descartável, seja ele internacional, brega, do passado ou tupiniquim. Como exportamos para o mercado internacional o seu produto mais sofisticado — arte — e, ao mesmo tempo, importamos detritos industriais? Vide a Bossa Nova nos anos 50 e 60 e, atualmente, a música instrumental.

Filosofia punk à parte, o viés que aparece para dar conta da resposta é que há vários brasis no Brasil. Há o Brasil que produziu Villa-Lobos, Egberto Gismonti, Arthur Moreira Lima, e há o Brasil que produz o jabaculê — prática de se executar mecanicamente uma ou algumas músicas *ad nauseam* por uma polpuda quantia em dinheiro firmada entre diretores de gravadoras e rádios.

O que é feito da extinta indústria cultural da esquerda? Aliás, por que os medalhões da musicanto nacional investiram suas carreiras e nossas consciências na "Nova República" e hoje situam-se reticentes com relação à música engajada que os caracterizava?

O Chico Buarque de *Vai Passar* e de figura perseguida e resgatada para extinguir a censura no país testemunhou o sumiço, nos meios de comunicação, da composição *Merda,* de Caetano Veloso — inclusive do programa televisivamente global que ambos apresentavam. Será que já passou? Milton Nascimento se queixa na sua — e de Fernando Brant — *Carta à República* de uma amargo na boca, decorrente do porre democrático — que não houve.

Quem sempre foi estilingue não tem estofo para vidraça e infelizmente não faz autocrítica. Todos nós envelhecemos vinte anos em dois de cruzados e rabos de arraia. Ingênuos ou cooptados, quem cantaria hoje o *Coração de Estudante* sem a nítida impressão de que tomou pau e não tem direito a recuperação?

Um outro Brasil do Brasil é o da música regional, que não encontra vazão nos grandes centros do eixo Rio-São Paulo. O eixo atual determina fascistoidemente o que o país ouve. O Brasilzão de dentro é barrado no baile das Quatro

Artes, não é bem visto e, novamente, Millôr Fernandes tem razão quando diz, parafraseando Mário de Andrade: "Sou um tupi assistindo televisão".

Quando um ritmo fora do eixo faz sucesso, ele é "importado" e devidamente descaracterizado a tal ponto que dificilmente se reconhece. É o caso típico do Carimbó do norte do país e das lambaterias do eixo. Quem tiver alguma dúvida adquira um LP de André Amazonas e depois vá a alguma lambateria de São Paulo.

Gilberto Monteiro, por exemplo. Alguém conhece ou já ouviu seu LP? No entanto, Astor Piazzola não só ouviu, como já o convidou para gravarem juntos o seu próximo disco. Buenos Aires fica mais próximo de Porto Alegre que do eixo. Sorte nossa; caso contrário, o Gilberto seria mais um gaitista anônimo, dentre tantos.

Este Brasil-Interior rende polpudas somas às gravadoras; é uma espécie de pecuária extensiva que se auto-regula: baixíssimo custo de produção e com retorno direto a curto, médio e longo prazo, pois os discos são de fôlego, não estando afetos às variações cíclicas da moda e calcados na tradição de suas respectivas origens. Porém, são investimentos tímidos, que mantém o mercado setorialmente morno. Em suma, uma prestação de serviços de pequena empresa. E, até aí, estaria tudo correto se não fossem supermúltis que administram e exploram o mercado, e não pequenos selos independentes que, no mais das vezes, têm uma existência curta e mal sucedida.

Em entrevista recente, o então diretor artístico da gravadora brasileira Continental declarou que o Brasil possui mais de quarenta e cinco gêneros musicais mapeados pela gravadora, que são mantidos regularmente vivos por meio de gravações apenas para o mercado regional, declarou ainda que esses discos são mais ouvidos por franceses e alemães, na própria Europa, por intermédio de programas de rádio, do que no Brasil ou em qualquer outra parte.

Arrigo Barnabé declarou também que os franceses conhecem melhor a música brasileira do que os brasileiros; a Funarte envia os discos que produz a vários países e os comercializa a pedidos. Pergunta um tanto desnecessária mas igualmente esclarecedora: será o Brasil o país que mais

consome esta produção? Claro que não; disco em prateleira é como um livro fechado na estante: não existe. O Arrigo conta que ouviu sambistas que no Brasil são desconhecidos; ouviu lá, na França, via Funarte. Nada como viajar para ilustrar o espírito.

Há sete anos, uma outra gravadora nacional e modesta ousou investir na música instrumental brasileira, que nada tem de exótica ou folclórica. Hoje, eles exportam para toda Europa, Japão e China Popular. É claro que o primeiro mercado é o de fora; o interno entra com os músicos e com um percentual baixíssimo de assimilação. O selo Som da Gente, dessa forma, vai acabar estourando no Brasil. É só afirmar mais um pouco e, com o sucesso no mercado exterior, o Brasil vai correr atrás do prejuízo...

É interessante lembrar que nas décadas de 60 e 70 os Beatles — e demais grupos ingleses — ajudaram a reciclar as finanças do Reino Unido e que, de lá para cá, os grupos ingleses faturam no mundo todo.

Sem dúvida, estamos chegando ao cerne do país dos contrastes, um país que ao final da II Guerra Mundial era credor e que, na década seguinte exportou a Bossa Nova e, agora, importa a New Bossa Nova. Carlinhos Lyra, um dos inventores da Bossa Nova, vê esse fato como uma homenagem e emenda com ironia que, assim, uma nova geração de brasileiros pode ouvir algo inspirado na música da classe média brasileira.

Detemos o maior espetáculo coletivo do mundo: o carnaval. No entanto, o Japão é quem fabrica os melhores ganzás, repiniques e, conseqüentemente, exporta para o mundo. Será que num futuro breve estaremos na lista dos compradores?

O percussionista brasileiro Dudu Tucci está há seis anos radicado nas duas Alemanhas, via Berlim, e previne que depende dos músicos brasileiros administrar este interesse pela nossa cultura musical. "Se soubermos valorizar o nosso trabalho como o mundo vem fazendo, poderemos permanecer em evidência por mais de trinta anos, pois além do prestígio que já gozamos, se convertermos essa influência em duradouro reconhecimento, teremos mercado como hoje tem o jazz. Se ficarmos apáticos, vamos passar com o verão..."

Enquanto a política das multinacionais ou transnacionais — como querem outros — for a única a vigir, política essa de reprensar aqui o que se produz lá fora e que, sem dúvida, é o melhor para elas próprias, numa visão colonizadora e estreita, a nossa música estará deitada em berço já não tão esplêndido — vide a Amazônia. "A melhor saída para nós vai ser a do Aeroporto Internacional do Galeão", como fizeram Dudu Tucci, e o próprio autor da frase, Tom Jobim.

A responsabilidade recai primeiro sobre o empresariado brasileiro e músicos. É preciso reverter este quadro. Quanto aos nossos atuais governantes, é melhor deixá-los fora disso — para nosso próprio bem. Eles criariam a "Musibrás", com um exército de tecnocratas alheios à música, burocracia estatal, salários altos e acomodações para os favoritos, como em todo organismo que lida com a Cultura. Alguém suporta ainda um *slogan* do tipo "A Musibrás tem que dar certo"?

Pela própria dinâmica dos anos 80 e apesar de senso comum, bom senso e faro comercial serem questionáveis — e sem dúvida o são — é melhor calcarmos o discurso possível neles que no velho jargão nacionalista de "resgate e luta de valores autenticamente nacionais" que, embora sólidos e ao meu entender verdadeiros, foram desgastados pela retórica politiqueira. Que empresário não se interessa por investimentos em moeda nacional e retorno em dólar? Parece que reserva de mercado é um conceito provinciano e obsoleto na atual fase do capitalismo, não é o que dizem? Pois então por que esse protecionismo ao pop internacional? Alguns mais ousados já começam a colher seus frutos, mas ainda há muito por fazer e de forma mais massiva e numa escala maior de investimento. Depois de inventada a bússola, a navegação por cabotagem se fez obsoleta. Agora que os indicadores econômicos demonstram um novo caminho e rota comercial que avalizam um novo ovo de Colombo, podemos fazer o capital em casa e receber direitos autorais. Caso contrário, seguiremos paramilitarmente ouvindo, a toque de caixa, esta parada de sucessos: para-infantilóide, parabrega e... pára com isso!

L. do D.*

Pertenço a uma geração que herdou a descrença na fé cristã (no fato cristão) e que criou em si uma descrença em todas as outras fés. Os nossos pais tinham ainda o impulso credor, que transferiam do cristianismo para outras formas de ilusão. Uns eram entusiastas da igualdade social, outros eram enamorados só da beleza, outros tinham a fé na ciência e nos seus proveitos, e havia outros que, mais cristãos ainda, iam buscar a orientes e ocidentes outras formas religiosas com que entretivessem a consciência, sem elas oca, de meramente viver.

Tudo isso nós perdemos, de todas essas consolações nascemos órfãos. Cada civilização segue a linha íntima de uma religião que a representa: passar para outras religiões é perder essa, e por fim perdê-las a todas.

Nós perdemos essa, e as outras também.

Ficamos, pois, cada um entregue a si próprio, na desolação de se sentir viver. Um barco parece ser um objeto cujo fim é navegar; mas o seu fim não é navegar, senão chegar a um porto. Nós encontramo-nos navegando, sem a idéia do porto a que nos

deveríamos acolher. Reproduzimos assim, na espécie dolorosa, a fórmula aventureira dos argonautas: navegar é preciso, viver não é preciso.

Sem ilusões, vivemos apenas do sonho, que é a ilusão de quem não pode ter ilusões. Vivendo de nós próprios, diminuímo-nos, porque o homem completo é o homem que se ignora. Sem fé não temos esperança, e sem esperança não temos propriamente vida. Não tendo uma idéia do futuro, também não temos uma idéia de hoje, porque o hoje, para o homem de ação, não é senão um prólogo do futuro. A energia para lutar nasceu morta conosco, porque nós nascemos sem o entusiasmo da luta.

Uns de nós estagnaram na conquista alvar do quotidiano, reles e baixos buscando o pão de cada dia, e querendo obtê-lo sem o trabalho sentido, sem a consciência do esforço, sem a nobreza do conseguimento.

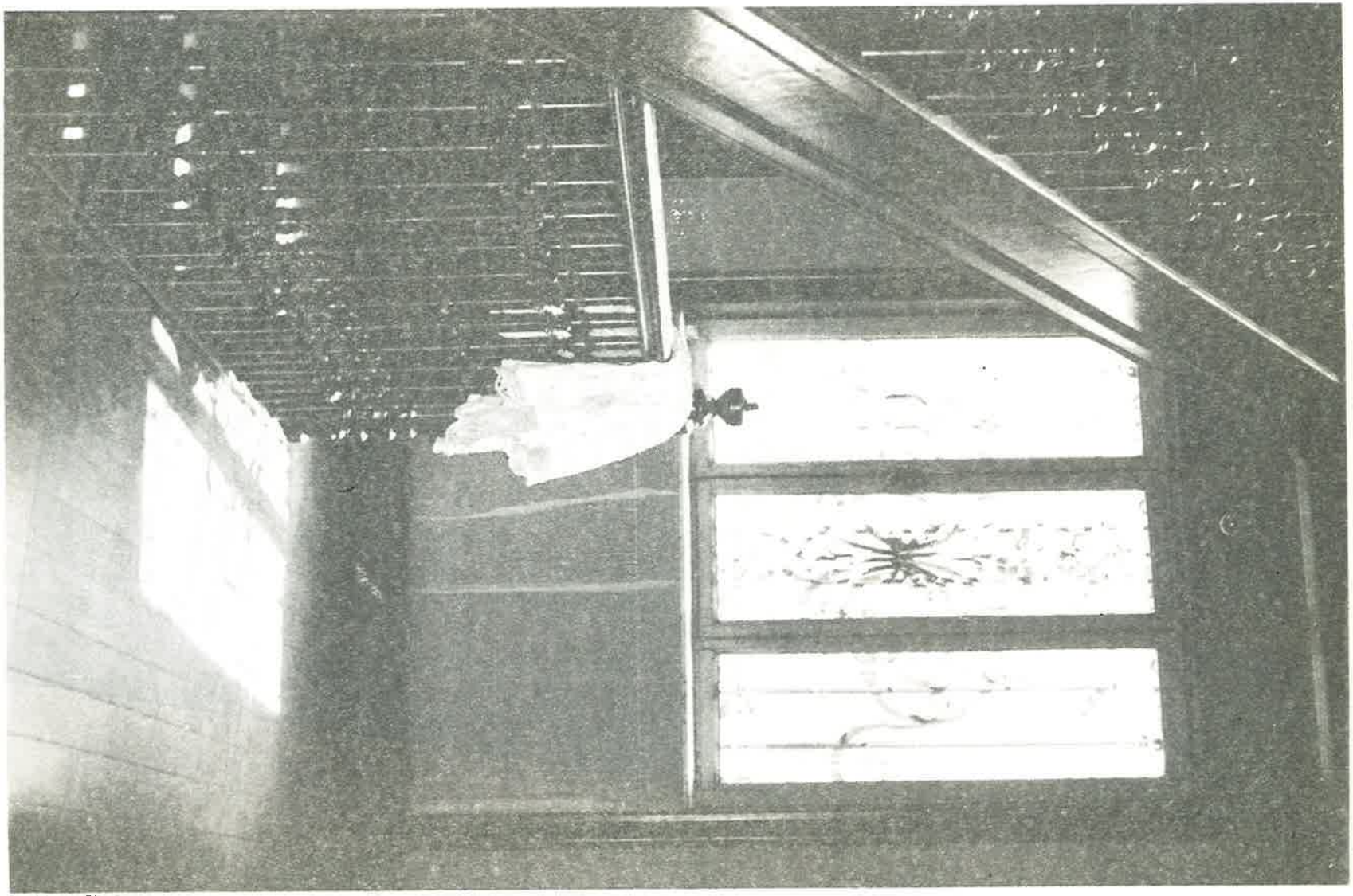
Outros, de melhor estirpe, abstivemo-nos da cousa pública, nada querendo e nada desejando, e tentando levar até ao calvário do esquecimento a cruz de simplesmente existirmos. Impossível esforço, em quem não tem, como o portador da Cruz, uma origem divina na consciência.

Outros entregaram-se, atarefados por fora da alma, ao culto da confusão e do ruído, julgando viver quando se ouviam, crendo amar quando se chocavam contra as exterioridades do amor. Viver doía-nos, porque sabíamos que estávamos vivos; morrer não nos aterrava porque tínhamos perdido a noção normal da morte.

Mas outros, Raça do Fim, limite espiritual da Hora Morta, nem tiveram a coragem da negação e do asilo em si próprios, o que viveram foi em negação, em descontentamento e em desconsolo. Mas vivemo-lo de dentro, sem gestos, fechados sempre, pelo menos no gênero de vida, entre as quatro paredes do quarto e os quatro muros de não saber agir.

Fernando Pessoa

* Livro do Desassossego
(Nota solta; s. d.; não assinada.)



Rogério de Oliveira

aviso aos navegantes

Estamos recebendo artigos, poemas e contos de nossos leitores. Para colaborar com a revista, basta você enviar o seu trabalho, pelo correio, para a nossa redação. Nosso endereço é: rua Cayowaá nº 1763, apto. 21. São Paulo (SP), CEP 01258. Leia abaixo os critérios para o recebimento de artigos e solte sua imaginação.

• Serão aceitos artigos de no máximo 10 laudas datilografadas (20 linhas, com 70 toques cada), com espaço duplo.

• Os artigos devem ser assinados e os seus autores não receberão qualquer pagamento, tendo direito a três exemplares da revista.

• Os artigos devem ser inéditos. A equipe de **Gaia** é responsável pela seleção dos trabalhos, mas não compartilha, necessariamente, de seu conteúdo.

Gaia se compromete a responder, por carta, a todos que enviarem seus artigos à redação, com um comentário sobre os textos.