

JOSÉ TEIXEIRA COELHO NETTO

MEMORIAL

SÃO PAULO
1988

Guam 12 June

Jahul Paul Magall
Carmelita

John
Sae

JOSE TEIXEIRA COELHO NETTO

M E M O R I A L

Concurso para Titular
Linha de Ensino e Pesquisa em Ação Cultural
Departamento de Biblioteconomia e Documentação
Escola de Comunicações e Artes
Universidade de São Paulo

São Paulo
1988

INDICE

COISAS INVISIVEIS	1
COISAS QUASE-VISIVEIS	28
A. PRODUÇÃO FILOSOFICA E LITERARIA	28
I. PUBLICAÇÕES	28
1. LIVROS ORIGINAIS	28
* A ESPECIALIDADE ME E, ACASO, IMPOSSIVEL	93
2. PUBLICAÇÕES EM PERIÓDICOS	97
3. PREFACIOS E INTRODUÇÕES A LIVROS DE TERCEIROS	100
4. CATALOGOS DE EXPOSIÇÕES	100
5. LIVROS (OBRAS COLETIVAS)	101
6. LIVROS (SELEÇÃO, ORGANIZAÇÃO, PROJETO)	101
7. PERIÓDICOS (PROJETO, ORGANIZAÇÃO, FUNDAÇÃO)	101
8. LIVROS (TRADUÇÕES)	102
II. PRODUÇÃO ORAL	104
B. ATIVIDADES DOCENTES	112
C. ATIVIDADES DE ORIENTAÇÃO DE PESQUISA	116
D. ATIVIDADES DE REPRESENTAÇÃO ACADÊMICA E PARTICIPAÇÃO EM COMISSÕES E COLEGIADOS VARIADOS	122
E. ASSESSORIAS, CONSULTORIAS	126
F. PESQUISAS NO EXTERIOR	127
G. CRIAÇÃO DE CURSOS E CENTRO DE ESTUDO	129
H. TITULOS ACADÊMICOS	131
I. OUTRAS ATIVIDADES PROFISSIONAIS	132
J. ATIVIDADES VINCULADAS A MATÉRIA EM CONCURSO (Síntese)	133
K. LIVROS EM PROGRESSO	136
L. OUTROS TEXTOS EM PREPARO	137
M. DADOS SOBRE O CANDIDATO	138

COISAS INVISÍVEIS

O que sei fazer me entedia;
o que não sei fazer me entristece.
Valéry

Eu estava fora da cidade quando eclodiu no jornal a Quere-la dos Improdutivos, da qual assisti apenas o último capítulo público, o não muito feliz "debate" na Folha de S. Paulo entre professores, a representante da reitoria e jornalistas. Só tive acesso ao que aconteceu nos dez ou doze dias anteriores através da leitura retrospectiva daquele jornal. Por mais, porém, que os relatos, entrevistas e depoimentos reportados se afastem do que realmente aconteceu e foi dito, pensado e sentido pelas pessoas, é difícil deixar de reconhecer que a publicação da "lista dos improdutivos" tocou fundo em cada um dos docentes -- tanto mais quanto ninguém parecia saber muito bem como medir a produtividade acadêmica ou, mais e pior que isso, que não se conhecia a exata natureza do que se pode e deve esperar de cada docente. Aparentemente, dar aulas, apenas, não satisfaz a ninguém. Espera-se que o docente faça alguma outra coisa. O quê? Como? Em que condições? Naquele momento eu começava a redigir este memorial e, mesmo não fazendo parte daquela Lista, perguntar-me a mim mesmo se eu era suficientemente produtivo para pleitear o cargo de titular desta universidade foi-me inevitável.

Nenhum dos pronunciamentos, ataques, defesas, esclarecimentos, críticas ou contra-críticas que li ou ouvi me satisfiz inteiramente. O mesmo deve ter sentido cada um dos colegas. A quantidade de impropriedades ditas e escritas surpreendeu. Alguns disseram, como me lembro, que não entendiam por que seus nomes estavam na lista uma vez que "tinham publicado" no período indicado e que, se a administração da universidade ignorava o fato, era apenas porque não haviam preenchido algum "formulário burocrático" -- demonstrando assim a posição principesca que assume mais de um intelectual e artista situado também (ou às vezes fundamentalmente) na Universidade: eles produzem, seu trabalho é importante, isso deveria ser público e notório e a Universidade deveria apenas pagá-los ao final do mês e deixá-los em paz; se quiser fazer algum levantamento, que a Universidade sonde o mercado, vasculhe a praça e recolha as evidências... Mesmo não representando o fundo da questão, aspectos como este são sintomáticos do drama de equívocos de que somos todos, um pouco mais ou menos, atores ou coadjuvantes. Mas outras questões disseram respeito ao nó central do assunto sem que, porém, sua discussão fosse mais esclarecedora. Houve quem dissesse que a lista, além de conter as "mais incríveis imprecisões, apresenta como improdutivos os mais ilustres nomes da universidade, que não têm tempo de escrever 'artiguinhos'". Para outro, "as pu-

blicações que devem ser consideradas são apenas aquelas veiculadas em revistas especializadas reconhecidas e incluídas em listagens internacionais", acrescentando haver poucas revistas brasileiras nesta categoria. E continuava, dizendo ser ridícula a defesa de alguns professores baseada no fato de terem publicado artigos em jornais porque "a difusão do conhecimento é uma atribuição clara da universidade, mas não a divulgação e popularização da ciência": "os acadêmicos sabem que esta atividade nada tem a ver com suas responsabilidades acadêmicas".

Isto me lembra uma passagem de *Prisons we choose to live inside*, de Doris Lessing (título mais do que sugestivo para a Universidade), onde a autora comenta a ausência de aprovação de acadêmicos de várias áreas para a divulgação de fatos que são autênticas revoluções científicas, como a da ascendência animal do homem. Observa Doris Lessing que os divulgadores são sempre desaprovados, mas que não há nada de novo nisso: "Os profissionais, os possuidores de um certo campo do conhecimento não gostam quando alguns mavericks existentes entre eles dividem esse conhecimento com a massa". *Maverick* é uma palavra interessante: indica uma rês que não foi marcada com o ferrete do dono, ou um bezerro sem mãe, ou um dissidente, aquele que toma uma posição distinta da assumida por seus associados. Alguns dicionários também atribuem à palavra o

sentido de marcar com ferrete próprio animal de outrém, apropriar-se ilegalmente...

Quais são as responsabilidades da Universidade, afinal ? Existem responsabilidades abstratas, de uma Universidade abstrata? As responsabilidades da USP são as mesmas que as das universidades de Harvard e Yale ? E eu, que faço nisso tudo ?

Minha lista de publicações, por exemplo, inclui vários artigos, textos publicados em revistas não especializadas provavelmente não reconhecidas e não incluídas em listagens internacionais -- ou, quem sabe, pode até ser que sim: a documentação em países como os EUA é um prodígio, em suas listas encontramos coisas que nunca mereceriam de nós um segundo pensamento... Inclui ainda, minha lista, textos de divulgação e popularização, ao lado de outros que talvez não o sejam tanto. Não foram feitos impensadamente. Sua existência indica mesmo o entendimento que passei a ter, depois de algum tempo, das funções da Universidade num país como o Brasil, num processo que remonta há oito ou nove anos quando fui convidado a escrever um texto para uma coleção editorial que se propunha exatamente divulgar e popularizar o conhecimento, a coleção Primeiros Passos, da Editora Brasiliense.

Aceitar, ou não, escrever para aquela coleção foi uma de-

cisão que custou a mim e a alguns colegas mais de um momento de hesitação. Muitos não concordaram com os objetivos expostos pelo editor, que queria livros passíveis de serem lidos por estudantes do segundo ciclo e, simultaneamente, por outras faixas da população sem acesso aos processos de escolarização. O grau de entendimento de textos, dizia o editor, andava muito baixo e ele precisava aumentar o número dos leitores de suas edições, ao mesmo tempo em que acreditava prestar um serviço ao país. O editor não disse --pelo menos, não a mim-- mas deve ter pensando que se um país como a França podia ter uma coleção como a *Que sais-je?*, não havia razão para que o Brasil não tivesse algo equivalente. Vários colegas não aceitaram a proposta, não concordando com a idéia de que aqueles objetivos do editor fossem os mesmos da Universidade.

Eu aceitei. Não era para mim, na verdade, uma experiência inteiramente inédita. Embora não nos moldes propostos pelo editor, eu já havia escrito textos para estudantes --ainda que universitários. Mas devo reconhecer --ou, pelo menos, meus contraditórios orgulho e vaidade me forcaram a dizê-lo-- que não me portei como um *maverick* radical (o que talvez tenha sido um erro, afinal): nunca me limitei a resumir um conhecimento já acumulado antes de minha intervenção, nunca deixei de avançar minhas próprias hipóteses e nunca facilitei

tanto as coisas para o leitor quanto queria o editor. Em parte, talvez porque não pudesse e em outra boa parte porque não quisesse fazê-lo: não acredito na facilitação absoluta. E escrevi um primeiro texto -- em troca do direito de escrever um segundo sobre tema, a Utopia, que o editor relutara em aceitar por não considerar pertinente ou atual (no que ele se demonstrou errado).

Algum tempo depois de publicado meu primeiro texto dito especificamente de difusão, encontro uma professora primária, na escola em que minha filha estuda. Além de professora, ela é algum tipo de inspetora, ou equivalente, cujas funções específicas me escaparam. Conversamos sobre aquele mesmo livro publicado na coleção para principiantes. Ela diz que sentira dificuldade em lê-lo -- mesmo aquele livro... Sua formação, dizia ela, não fora particularmente má e ela estava longe de ser alguém totalmente desinteressada da leitura e das questões culturais, embora não pudesse dizer que tivesse uma grande inclinação pelos livros ou pelo estudo. Mesmo assim, achara o livro um pouco difícil. E terminamos a conversa com ela, mais do que pedindo, cobrando dos intelectuais da USP, como ela os chamou, livros que pessoas como ela pudessem ler, livros que trocassem em miúdos os temas de que ouvia falar, na tv, nos jornais ou em conversas, e ao redor dos quais nada podia fazer além de flutuar.

O impacto dessa conversa sobre mim não foi pequeno. Minha própria filha estava numa escola cujos professores eram como aquela com quem falara. Nenhuma situação nova me havia sido revelada, naquela conversa. Não apenas eu conhecia o grau real de preparo das pessoas que chegavam até a universidade como já viajara pelo país inteiro e sabia muito bem qual era e é o cenário habitual da cultura e da educação. Mas, aquela conversa me impressionara de modo particular. Não é sempre que uma pessoa com um nível educacional e cultural longe de ser o que se poderia chamar -- no Brasil -- de propriamente rudimentar, admite tão abertamente suas dificuldades e cobra, mais do que pede, alguma coisa de quem supostamente estava no topo da montanha cultural do país. Como, a partir daí, ainda mais em minha área, limitar-me às "responsabilidades acadêmicas" que os acadêmicos "sabem muito bem quais são" ? Como deixar de escrever um artiguete para um jornal e usar esse tempo para redigir um "artigo" apropriado a uma revista acadêmica que a maioria dos que a recebem, de graça, "arqui-va" de imediato na estante ou coloca não menos rapidamente no grande arquivo final, a lata de lixo ? Como ganhar tempo não escrevendo livros para um público maior a fim de poder redigir um comunicado, um "paper", como se diz nessa gíria canhestra, a ser lido num congresso perante pessoas que nada ouvem e que estão ali, a maioria, apenas para poder dizer e

anotar depois que "estiveram ali" ?

Aquela conversa não me fez passar propriamente por uma mudança. Por um lado, a decisão de escrever aquele tipo de texto já havia sido tomada num momento anterior. E, por outro lado, alguma coisa de "maverick" sempre tive, e sempre senti que deveria escrever para um público jovem, o que desde logo me colocava próximo dos ideais daquela coleção. (Não creio que alguém, em sã consciência, pense em escrever para os que lhe são mais velhos; escreve-se para os que estão na mesma faixa ou para os mais jovens. A alternativa é escrever, intransitivamente -- mas isto está reservado para a ficção.) De todo modo, a partir daquele instante passei a adotar, em relação àquilo que eu mesmo achava ser uma de minhas funções, uma posição diversa à exposta num livro anterior, *O Intelectual brasileiro: dogmatismos & outras confusões*, que hoje eu em parte reveria. Passei a dar importância maior às possibilidades de falar para um público mais amplo. Ao invés de recusar convites para escrever artigos de jornal, porque isso me desviaria de meu "objetivo maior", comecei a encontrar tempo para ocupar os espaços que me fossem oferecidos. Não mais me satisfaz colocar num livro, que outros especialistas ou "especialistas" lerão, minhas opiniões sobre temas que ainda insisto em considerar pertinentes ao desdobramento do processo cultural no país. Se um filme nacional está sendo

incompreendido por uma crítica de jornal não raro ainda presa a critérios que nem sempre estão próximos de nossa realidade cultural, sinto que tenho de expor minha opinião pessoal sobre o assunto para o maior número de pessoas, para aquelas que naquela mesma semana poderão ver aquele filme. Não me interessa tanto falar sobre o filme seis meses depois para alunos de pós-graduação que não o terão visto ou escrever sobre o filme um ano depois num livro que só servirá como referência histórica. Se uma campanha publicitária na TV está difundindo uma visão ética que é um retrocesso no processo cultural duramente ativado nas últimas duas décadas, preciso falar sobre ela no momento mesmo, e isso só posso fazer através de um artiguete que felizmente ou infelizmente terei de publicar num de nossos jornais menos ou mais felizes. Se posso ter no exterior uma experiência interessante sobre um assunto atual, sinto que devo partilhar essa experiência imediatamente -- e novamente só poderei fazê-lo se fugir das "revistas especializadas reconhecidas". Assim, escrevi inúmeros artiguetes. Acho que escrevo poucos. Gostaria de poder escrever mais.

Não faço da atividade de divulgação e popularização do conhecimento uma obrigatoriedade que deva ser cumprida por todos os docentes de todos os departamentos da Universidade. A Universidade como um todo tem por papel a função triplíce de organizar, produzir e divulgar o conhecimento -- o que não

quer dizer que todos os docentes tenham de desempenhar-se das três tarefas: uns se entregarão mais à primeira enquanto os outros preferirão a segunda ou a terceira. Com isso, no conjunto a Universidade faz seu trabalho. Em minha área é que, creio, aquela função deve ser mantida sempre em mente. Poderrei mudar de opinião. Provavelmente o farei, me cansarei dessa atuação e procurarei alguma outra coisa. Mas, alguém da Universidade deverá continuar a exercê-la. Não é legítimo esperar que a transmissão das pesquisas "de ponta" que fazemos ou acreditamos fazer na Universidade seja promovida apenas por nossos alunos que, uma vez profissionais das empresas privadas ou por sua vez professores, estenderão aqueles conhecimentos para o "resto" da comunidade. Se eles podem fazer isso, eu também posso. Se eles podem, eu talvez deva. Em outras palavras, entendo que uma Universidade de país subdesenvolvido, que permanecerá subdesenvolvido ainda por um bom e angustiante tempo, não pode deixar em segundo plano, como norma, a função de divulgar e popularizar os conhecimentos que produz, mesmo que sob a forma de artiguetes em periódicos e jornais e revistas não especializadas e não reconhecidas internacionalmente. A preocupação com a repercussão internacional do que aqui se faz é legítima apenas em parte; em outra parte, é indício do processo de colonização do imaginário a que ainda estamos (às vezes gozosamente) submetidos -- de resto, conhecemos todas as condições que frequentemente en-

volvem os convites mútuos que se fazem os docentes para o envio de colaborações a serem publicadas nas revistas de seus respectivos países, instituições ou grupos...

Reconheço que esta opção --que não exclui a outra, a de dedicar-me a textos não tão fáceis que gerem conhecimento além de apenas divulgá-lo-- levanta algumas questões que pedem reflexão. A principal delas é o fato de aqueles livros de iniciação (termo talvez melhor que "divulgação" ou "popularização" uma vez que, como disse, nunca deixei de incluir nelas certas colocações que poderiam muito bem estar situadas numa obra "acadêmica") terem sido e estarem sendo utilizados por outros públicos que não os inicialmente supostos. Alunos de graduação de São Paulo, e da própria USP, assim como alunos da pós-graduação de universidades de outros estados, começaram a se utilizar daqueles textos. De duas, uma: ou o público da coleção era bem mais amplo do que se pensava inicialmente (e o nível de informação do universitário ainda mais baixo do que se temia) ou os livros não eram tão diluidores quanto se acreditava e se buscava. Provavelmente, ambas as coisas. Mesmo, porém, que a hipótese verdadeira fosse a de que docentes despreparados estivessem fornecendo a seus alunos uma bibliografia aquém da recomendável, mesmo que, em outras palavras, estivesse sendo feito, na universidade, um uso inadequado daquele trabalho de iniciação-divulgação, eu o teria feito e continuaria a sustentar a necessidade de a Uni-

versidade, ou em todo caso alguns de seus membros, voltarem-se para esse caminho. Cada um deve assumir suas responsabilidades: o autor, as suas e os leitores e professores, as deles. Artiguetes em órgãos não acadêmicos são importantes. Pelo menos parte dos universitários lêem jornais e revistas semanais e colocam-se sob sua influência; se quero discutir o que esses veículos lhes trazem, se quero examinar a própria natureza desses media não posso deixar de procurar servir-me deles, eu também. Não uso a palavra "artiguete" ironicamente. Sei que são exatamente isso. Pequenos textos, curtos textos que podem até tratar do que é ou parece ser pequeno. Mas, não os renego por isso. O formato pequeno, de modo particular, não me assusta. Foi talvez Karl Kraus quem observou que uma cultura sempre se preocupa com o que lhe parece enorme e fatal e acaba morrendo daquilo que lhe surgia como insignificante. Grande parte, ou a maior parte, das reflexões de Paul Valéry sobre a poética, a estética, a arte e tantos outros assuntos assumiram materialidade na forma de curtas reflexões cuja reunião, no entanto, é mais importante do que a maioria dos grandes trabalhos acadêmicos que se fizeram sobre esses mesmos temas, inclusive quando assinados por nomes ilustres. A advertência contra as revistas não acadêmicas e contra os artiguetes me parece descabida e fruto de uma visão errônea do que seja o papel do intelectual numa sociedade como esta. Alguns anos após a morte de Paulo Emilio Salles Gomes, seus

trabalhos de crítica e artigos variados publicados em revistas e jornais foram reunidos em volumes com centenas e centenas de páginas. Percebeu-se que tanto pelo tamanho quanto pelo conteúdo essa produção "extra-acadêmica" de Paulo Emilio era tão ou mais importante do que suas obras "acadêmicas" que foram duas, se não me engano, incluindo sua tese de doutoramento na USP. Foi necessário que ele morresse para que se percebesse a importância daquele trabalho -- como sempre, aliás, neste país. Como não considerar um exemplo como este, ao qual sem dúvida seria possível juntar outros? Como argumentar contra artiguinhos quando se pensa que uma das obras que primeiramente firmou o nome de Roland Barthes no universo intelectual, *Mitologias*, foi inicialmente uma série de artiguinhos publicados numa revista semanal de informações, numa revista não acadêmica? Paulo Emilio não foi menor por entregar-se amplamente a seus artiguinhos. Sua imagem dentro da Universidade não diminuiu e, para a sociedade, só fez aumentar. O mesmo vale para Barthes. Se não é esse o trabalho que se espera de um universitário num tipo de país como este, fica difícil saber qual possa ser. Não espero, como disse, que toda a Universidade tenha o mesmo tipo de atividade. Seria porém um grande desleixo de parte das Humanidades se todos os docentes da área se ocupassem apenas dos trabalhos acadêmicos que levam cinco, oito anos para se realizarem, ou se interessassem apenas pelos comunicados aos congressos, ou quisessem

publicar apenas em revistas especializadas. O país não pode esperar tanto tempo. Não podemos ser sempre tão rápidos como são os jornais porém não podemos fazer da lentidão uma virtude inquestionada. Posso estar projetando minha própria pressa, pressa adolescente, sobre o país e afirmando que ele tem pressa quando apressado sou apenas eu. Mas, esta será apenas parte da questão. O fato é que o país tem, objetivamente, alguma pressa. E preciso corresponder a isso.

Mas, como é indiscutível, as publicações em si mesmas, extensas ou breves e qualquer que seja sua quantidade, não têm o poder de definir a produtividade do docente. Os estatutos da Universidade, tanto os atuais quanto os que aparecem agora como ante-projeto, descrevem outras coisas que se deve esperar do candidato a titular. Neles se fala em liderança científica, artística ou profissional, autonomia de trabalho em linha própria de pesquisa, capacidade de organizar programas de graduação, pós-graduação e pesquisa, projeção em sua área. Já que este é o lugar, talvez seja também o momento de tentar acreditar na observação de H.L. Mencken segundo a qual só o homem anormal não fala de si mesmo e fazer comentários sobre algumas de minhas atividades que, aparentemente, podem ser de algum modo significativas dentro da universidade.

Relações de amizade e trabalho com colegas da ECA aproximaram-me desde o início dos anos 80 da área de arte-educação. Em 1981 havíamos fundado, Ana Mae Barbosa, Luiz Milanesi e eu, o periódico ARTE - Estudos de Arte e Arte-educação, do qual fui co-editor, e em 1983 participei como colaborador, em consequência das atividades à frente da revista, do FESTIVAL DE INVERNO DE CAMPOS DE JORDÃO que, naquele ano, significou uma tentativa --controversa embora-- de alterar substancialmente a natureza e o alcance social de um evento tradicionalmente reservado a camadas aburguesadas capazes de se pagarem uma villegiatura de inverno naquela cidade-cenário. O FESTIVAL de 83, sob a coordenação geral de Ana Mae Barbosa, reuniu cerca de 300 professores das escolas públicas do Estado e ofereceu-lhes a oportunidade de frequentar cursos e oficinas que discutiam a natureza do trabalho em arte-educação e propunham procedimentos concretos de intervenção para profissionais que, como a maioria daqueles, até então (mas não surpreendentemente, para quem conhece as condições de ensino no Brasil) eram pouco mais do que leigos no assunto. A Secretaria de Cultura do Estado não manteve, nos seguintes, a orientação daquele Festival mas algumas idéias básicas a respeito de arte-educação e da formação de pessoal na área ficaram lançadas.

Esse foi um primeiro passo meu na direção de atividades

mais públicas. Em 1984, por convite de Luiz Milanesi, à época atuando também na Secretaria de Cultura, iniciei um trabalho de colaboração com a Divisão de Bibliotecas, primeiro, e com o Departamento de Atividades Regionais da Cultura, a seguir. Na Divisão de Bibliotecas, tratava-se de propor modalidades de preparação do pessoal encarregado das bibliotecas públicas do Estado de modo que a atuação dessas bibliotecas, em sua tendência para transformarem-se em centros de cultura, tivessem um sentido cultural cada vez maior nas comunidades a que deveriam servir. E no Departamento, a questão era não apenas discutir com Delegados Regionais da Cultura, diretores de museus e instituições análogas, modos de intervenção cultural como também, frequentemente, criar as condições materiais para a produção, a distribuição e o uso de bens culturais.

Este contexto deixou claros para mim os pontos comuns e os afastamentos entre a arte-educação propriamente dita e aquele tipo de atividade requerido pelas bibliotecas públicas e centros de cultura e que pode ser chamada, seguindo uma tradição de algum modo já consolidada, de ação cultural. Por outro lado, mostrou-me também as relações que a arte e o ensino da arte podiam manter tanto com a arte-educação como, no caso que me interessava, com a ação cultural e deixou claro, pelo menos para mim, que a Universidade de um país nas condições deste não podia continuar oferecendo cursos de arte ---para

formar por ano um número mínimo de profissionais que tenderão a dedicar-se inteiramente a seus interesses e objetivos exclusivamente individuais-- sem pelo menos criar ao lado uma linha de ensino e pesquisa que oferecesse as condições para que aqueles estudos sobre a arte acabassem por beneficiar (supondo que a arte seja em si um valor a partilhar) parcelas mais amplas da população. Tanto mais quanto instituições não preparadas para isso, como a própria Secretaria de Cultura ou o SESC, tentavam formar seus quadros de "animadores culturais" de uma maneira errática e ocasional. Na verdade, passei a ver como verdadeiro escândalo que tantos recursos fossem canalizados pela Universidade para a formação de uma meia-duzia de artistas por ano, totalmente destinados a mergulharem em seus próprios universos e no dos meandros quase sempre obscuros do mercado comercial da arte e da cultura. enquanto, de outro lado, centenas de profissionais com formação incipiente ou inexistente (e que dela precisavam urgentemente) eram esquecidos junto com toda uma população das cidades pequenas e grandes do interior, a cada dia mais desprovidas de qualquer estímulo cultural a não ser aquele, escasso e erráticos, fornecido por um Estado precário e desinteressado de seu papel cultural.

Esta situação levou-me a pesquisar, aqui e fora daqui, não apenas políticas e modalidades de ação cultural como modos de

preparação de pessoal para esse trabalho. Dessa pesquisa resultou primeiro um livro, *Usos da cultura*, em seguida uma disciplina de pós-graduação e, num segundo momento, um Curso de Especialização em Ação Cultural, com seis disciplinas e duração entre dois e três semestres, abertos àqueles que já atuam em museus, bibliotecas públicas, centros de cultura e instituições semelhantes. Este curso -- que criei e dirijo, que em 1988 estará recebendo sua terceira turma e que deu origem à Linha de Ensino e Pesquisa em Ação Cultural no CBD -- oferece tanto um fórum de discussões e trocas de experiências entre profissionais brasileiros e estrangeiros, quanto uma formação específica para o trabalho em ação cultural ao mesmo tempo em que procura fazer convergir para um mesmo foco diferentes linhas de pesquisa e ensino da própria ECA e da Universidade como um todo. Os frequentadores são convocados a seguir um núcleo de concentração em ação cultural e estimulados a procurar uma complementação em áreas próximas, como arte, arte-educação, estudos sociológicos sobre a cultura etc. E a partir de 1988, a Comissão de Pós-Graduação da ECA aceitou minha proposta para a instituição de um Programa de Pós-Graduação em Ação Cultural (mestrado e doutorado) composto por disciplinas voltadas especificamente para essa área. Trata-se de um verdadeiro programa e não apenas de um leque de disciplinas menos ou mais próximas, menos ou mais paralelas, menos ou mais convergentes, como ainda é comum encontrar-se

na própria USP. E embora o título que os interessados venham a receber ainda continue a ser, por algum tempo e por razões burocráticas, o de mestre ou doutor em Ciências da Comunicação ou em Artes, este é, tanto quanto sei, o primeiro programa de pós-graduação da ECA, capaz de transformar-se eventualmente numa área própria de pós-graduação.

Dizem também os estatutos que o professor titular deve caracterizar-se pelo domínio de linha de trabalho própria "ampliada pela presença de discípulos e colaboradores". Pergunto-me se esta exigência não é um resquício de uma realidade que a própria Universidade quis ver abolida, pergunto-me se os estatutos não pedem aqui algo que reformas promovidas pela própria universidade acabaram impedindo que se alcançasse, ainda que temporariamente (embora esse temporário esteja durando duas décadas). Penso na eliminação do sistema da cátedra, que deixou um vácuo a seu redor -- pelo menos numa unidade como a ECA, criada em 1967, onde os assistentes nunca assistiram ninguém e onde nenhum docente foi assistido por assistente algum. A realidade que sempre encontrei na ECA foi a de auxiliares de ensino encarregando-se de disciplinas e cursos colocados sob sua única e direta responsabilidade, numa situação que se repetia com os mestres e doutores. Em outras palavras, uma realidade em que cada docente trabalhava

isoladamente, não auxiliando e não sendo auxiliado por nenhum outro e perseguindo metas exclusivas -- numa situação em que, sem se perceberem na verdade perdidos na própria liberdade, todos logo se sentiram senhores dos próprios rumos e passaram a ressentir como ingerência indevida qualquer tentativa de colocá-los num trabalho de grupo que, como todos os trabalhos de grupo, envolve relações de coordenação e eventualmente de subordinação ou, para usar um termo mais delicado, supervisão. Esta é uma das razões, talvez a principal, que explica a dificuldade de se estabelecerem as chamadas Linhas de Pesquisa -- pelo menos na ECA. Aquilo a que os docentes e pesquisadores se vinculam tem sido seus projetos individuais, e a somatória de vários projetos quase nunca forma uma Linha de Pesquisa; e não havendo linhas de pesquisa muito menos haverá Programas: as disciplinas da pós-graduação, por exemplo, são exatamente isso mesmo, disciplinas, não pertencem a linhas e não constituem programas. Não sei até que ponto este é também o quadro nas demais unidades mas é sem dúvida assim que se caracterizou a ECA por um longo tempo. Com exceção do rótulo de "titular" -- que tem sido apenas sinônimo de "estabilidade"-- os demais foram despojados de qualquer significado próprio que um dia puderam ter: o adjunto não entra em adjunção com nada ou ninguém, os docentes assistentes, doutores ou mestres, não assistem ninguém e os auxiliares de ensino auxiliam a si próprios. Como norma, não há equipe, portanto não

existem colaboradores e muito menos discípulos (esta última qualificação é vista mesmo como injuriosa...). Trabalhar em grupo, com objetivos comuns, tem sido um longo e penoso aprendizado; o que vem prevalecendo é o projeto individual que procura desesperadamente a marca da individualidade. Se não a ECA, pelo menos meu departamento, vinte anos depois, começa agora a esboçar o cumprimento do papel que lhe foi atribuído quando da grande reforma e a organizar-se ao redor de Linhas de Pesquisa, o que pode ser o primeiro passo na direção de um trabalho conjunto. Mas, dito isto, e por causa disto, não creio poder dizer que tenha discípulos. Não que eu saiba. A partir de um certo momento, eu e Luiz Milanesi, que me puxou para esse lado, começamos a correr em vias paralelas bem próximas, embora ele seguisse afastado da Universidade, estando na Secretaria da Cultura, e eu continuasse mais envolvido no mundo universitário. Neste, meu trabalho em si mesmo conseguiu convencer alguns colegas a engajarem-se na linha da ação cultural de modo que hoje é possível falar na existência de um minúsculo grupo que atua na área ou para ela se dirige, uma vez completadas suas teses de doutoramento; são colaboradores da área mas, por tudo que disse acima, não propriamente meus colaboradores. E conheço outros, dentro e fora desta universidade, que tentam desenvolver seus trabalhos a partir de pontos que ajudei a levantar; saber se isto os torna discípulos é uma outra questão que ainda não me preocupou.

Minha atuação nesta área tem, também, motivado convites para assessorias a órgãos públicos, como o Ministério da Cultura, o que, acredito, será outro indicio do reconhecimento do trabalho desenvolvido, como pedem as exigências do concurso. Tudo, nesta área, como em tantas outras neste país, é ocasional, dependendo de uma série de circunstâncias cujo controle escapa aos que transitam por uma órbita como a minha, e vale o que vale.

Outro processo de que participei e que talvez possa ser citado como caso de preenchimento de algumas das condições exigidas de quem pleiteia a titularidade foi e está sendo o da criação do Instituto de Artes na Universidade a partir do desmembramento da ECA.

A criação de um Instituto de Artes foi prevista desde a primeira redação dos estatutos de fundação da Universidade de São Paulo sem que nunca tenha sido concretizada. É uma velha aspiração dos que atuam neste campo, com episódios variados separados no tempo mas unidos quanto aos objetivos e à intenção dos que nele se envolvem com um ânimo que pode enfraquecer-se periodicamente sem desaparecer por completo. Quando a própria ECA foi criada estudava-se a implantação de um Instituto de Artes, preterido em favor de uma Escola de Co-

municacões por razões políticas que o período histórico (segunda metade dos anos 60) explica. As discussões não cessaram com a criação da ECA. Pelo contrário. A convivência entre a Universidade e a Arte nunca foi pacífica e não podia ser pacífica a coexistência entre arte e comunicações, especialidade, esta, nova na aparência mas tipicamente acadêmica em seus procedimentos, tais como se deram na ECA, e, assim, tão velha quanto a Academia. O modo de trabalho em Arte é diverso, objetivos e processos dos docentes-artistas são outros e outras deveriam ser as exigências que a Universidade apresenta tanto para o corpo docente quanto o discente. Aos poucos, algumas brechas foram sendo abertas no paredão rígido dos costumes acadêmicos (como a aceitação, para o bem e para o mal, de dissertações e teses em linguagens específicas: apresentação de telas, montagem de peças teatrais, realização de filmes) mas os pontos de divergência continuaram em quantidade superior à dos pontos comuns. Discussões sobre o assunto sempre se deram entre os interessados, docentes e alunos de Artes, e por volta de 1985 eu e alguns poucos colegas (entre os quais Annateresa Fabris, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, Clovis Garcia, Ana Mae Barbosa), apoiados por Walter Zanini, decidimos iniciar estudos e formalizar propostas visando o desmembramento dos departamentos de Artes do quadro da atual Escola de Comunicações e sua transformação num instituto autônomo. Fui um dos principais animadores do processo em sua pri-

meira fase e também o redator da proposta final submetida à administração da Universidade (documento anexo). Esta proposta, neste momento, agosto de 1988, já foi aprovada por vários órgãos da Universidade (Câmara de graduação, Comissão de legislação e recursos, Comissão de Orçamento e Patrimônio, além de vários departamentos da FAU e da FFLCH) e está agora na reta final que a levará a ser apreciada pelo Conselho Universitário. Ao longo do já demorado processo, alguns dos colegas de luta foram ficando pelo caminho, atraídos por outros interesses ou apenas desanimados; outros afastaram-se movidos por dissensões internas. Com alguns poucos, permaneci à frente dos esforços para concretizar o projeto, o que me leva a dizer que, se o Instituto de Artes vier a ser aprovado como consequência da proposta que apresentamos, terei o prazer de me considerar um dos principais responsáveis por esse processo recheado de lances difíceis, espinhosos e instrutivos.

Ainda um episódio. Em 1986 fui convidado, pela então diretora Aracy Amaral, com o apoio da representante dos artistas, a estudar a possibilidade de aceitar a direção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade, caso meu nome fosse o escolhido pelo reitor entre os que figurariam na lista triplíce. O convite me surpreendeu, nunca me ocorrera fazer qualquer postulação naquele sentido. E me surpreendeu tanto mais quanto foi para valer, não apenas mera formalidade ou recurso

para preencher listas de "diretoráveis". A então diretora colocou-me, no período que antecedeu a escolha pelo Reitor, a par da situação administrativa do Museu, de seus recursos, projetos e dificuldades, de suas realizações em andamento, seus compromissos e expectativas. Aceitei o convite. A escolha do reitor, afinal, não recaiu sobre meu nome. Mas o episódio, para mim, foi um indício de uma insuspeitada projeção de minhas atividades em meu "ambiente de trabalho", como pedem os Estatutos para os que pleiteiam a titularidade. O convite viera de uma pesquisadora de prestígio na Universidade e fora dela e em si mesmo, independentemente do que se seguiu, foi para mim significativo. Citar, num Memorial, uma "indicação para fazer parte de uma lista tríplice para uma diretoria", quando essa indicação não resultou numa escolha efetiva, parecerá estranho. Mas, tantas outras coisas são estranhas num memorial...

De resto, sob o ângulo da prática acadêmica que se convencionou chamar de administrativa, passei por todas os órgãos colegiados e funções da ECA, com exceção, salvo engano, da diretoria: comissão de ensino (presidência), comissão de pós-graduação (titular e suplente), congregação (titular e suplente), representação da unidade no Conselho Universitário, conselho de departamento, chefia do departamento e co-

missões das mais diferentes espécies e objetivos. Nunca postulei qualquer dessas funções ou encargos, sendo sempre para eles encaminhado por indicações, convites ou decisões consensuais motivadas por situações bem específicas. Sem ter nenhum interesse em fazer deste tipo de atividade um domínio de eleição (pelo contrário), apenas procurei cumprir com o que me pareceu ser minha obrigação naquelas circunstâncias em que tive a impressão (afinal quase sempre ilusória) de poder fazer alguma coisa de útil.

Externamente á universidade, meus vários livros --que circulam numa quantidade mínima quando comparados com outros tipos de publicações, mas em número não desprezível-- têm sido a causa para uma série de convites para palestras um pouco por toda parte, o que será talvez indício de que preenchem certas expectativas, dentro e fora das universidades, e são signo do tal "reconhecimento da comunidade".

Deixo que razões como estas me persuadam a acreditar --não muito incomodado pelo longo discurso sobre mim mesmo apenas porque ele me permite de um modo ou de outro refletir sobre o que fiz ou deixei de fazer este tempo todo-- ser "produtivo" o suficiente para pleitear a titularidade. Passei por todos os concursos e obtive todos os títulos previstos e exigidos

pela carreira. Espero não ter alcançado, nem de longe, o ponto mais alto de minha "produção" -- embora isto talvez devesse contrariar meu desejo de uma titularidade próxima. Lembro-me, porém, de Boris Schnaiderman dizendo, em tom brincalhão mas muito sério quanto às implicações, que somente após a aposentadoria pôde começar sua atividade realmente universitária... Se é assim, e tudo parece confirmar que é mesmo assim, não só me sinto apto para a titularidade como quero que ela venha rapidamente para que me aproxime cada vez mais das condições em que poderei finalmente cumprir aquilo que a universidade contraditoriamente espera de seus membros.

Ao final, é verdade que tudo isto parece, a mim mesmo, muito pouco e bastante ilusório, além de quase inútil, como diz Jorge Luis Borges de todo exercício intelectual. Mas é preciso resistir à tentação de se auto-diminuir tanto quanto ao desejo de colocar os próprios atos sob uma luz feérica capaz de cegar toda moralidade que a cena possa ter. Entre uma coisa e outra, a vertigem. "Se não podemos evitar nossas fraquezas e se somos ao final coagidos a reconhecê-las como leis que pesam sobre nós, desejo a todos pelo menos a dose suficiente de energia artística capaz de fazer de suas fraquezas o pano de fundo sobre o qual se destaquem suas virtudes e a tornar desejáveis suas virtudes graças a suas fraquezas..." (Nietzsche, *Aurora*)..

COISAS QUASE-VISÍVEIS

A. PRODUÇÃO FILOSÓFICA E LITERÁRIA

I. PUBLICAÇÕES

1. LIVROS (ORIGINAIS)

1. ABIE CONTEMPORÂNEA: CONDIÇÕES DE AÇÃO SOCIAL

(em colab. com A.M. Goldberger). São Paulo, Ed. Nova Crítica, 1969, 2a. ed.

Meu primeiro texto publicado sob a forma de livro. A época discutia-se sobre o alcance político de certas linguagens "modernas" como (ainda!) a arte abstrata. Atacava-se a vanguarda como forma de elitismo e alienação. O concretismo já era, ainda era -- como continuando -- posto no pelourinho. A tese de nosso panfleto era que também com a arte de vanguarda podia-se promover a ação social, com vantagens, até, sobre o academismo defendido por certas posições de esquerda. Para nossa surpresa, o livro teve seu lançamento registrado pela Revista Civilização Brasileira n 17 numa resenha que o apontava como "um ensaio crítico importante, que oferece algo de realmente novo em termos de arte, entre

nós, capaz de despertar interesse e merecendo esse interesse." A surpresa foi não só o tom da resenha mas o fato de vir assinada por Nelson Werneck Sodré que, pensávamos, era um daqueles cobertos pela expressão "certas posições de esquerda"...

Aquela resenha é, para mim, um índice claro de minha incapacidade de avaliar meu próprio trabalho, em particular quando já se passou algum tempo desde sua publicação. Se não nos parecesse importante dizer o que dizíamos naquele livreto, se não o vissemos como instrumento de combate útil -- e sempre considerarei a maioria, talvez a totalidade de meus livros de ensaios, como um instrumento de combate, de luta por idéias -- não o teríamos publicado, claro. Mas lendo agora os termos daquela resenha, fico sem entender coisa alguma, tanto mais quanto, passados alguns anos da publicação de "Arte contemporânea..." e durante muito tempo, talvez até este momento, quando comecei a escrever esta página, tive vontade de que esquecessem que havia assinado aqueles textos. No entanto, um crítico e autor como Werneck leu aquelas páginas, que hoje me parecem menos que ralas e as considerou dignas de nota. O que escrevi ali, afinal? Por que aquilo chamou a atenção, naquele momento? Seja como for, creio que jamais voltarei a escrever daquele modo, correndo todos os riscos, desco-

nhecendo prudências, num lance de uma ambição desmedida ao tratar de temas espessos e opacos com a rapidez e o atrevimento que, hoje, só posso atribuir à idade. E, contraditoriamente, me lamento, neste instante, por não voltar a escrever daquele jeito, por saber que não voltarei a escrever daquele jeito. Deveria poder manter-me o mais próximo possível daquela linha. Talvez, na verdade, seja o que venho fazendo, com aquilo que chamam de meu tom de "indignação", aparentemente muito visível em meus escritos, e que segundo um ponto de vista clássico não deveria ser encontrado no trabalho de um universitário. Mas, se está lá, melhor.

Durante muito tempo quis renegar este livro, esquecer que existia, negar muita coisa relacionada com ele. Percebo que não posso renegar nada. Posso não concordar com ele, posso saber que se fosse reescrevê-lo hoje --mas talvez não tenha feito outra coisa desde então-- tomaria outros caminhos, diria outras coisas? renegá-lo, porém, não.

Doc. n 1

2. INTRODUÇÃO À TEORIA DA INFORMACÃO ESPIRITICA

Petrópolis, Ed. Vozes, 1974.

Este livro foi consequência de minhas atividades como professor da Faculdade de Arquitetura, Comunicações e

Artes da Universidade Mackenzie, onde respondia, entre outras, pela disciplina "Teoria da Informação e Percepção Estética". Outros livros surgirão, mais tarde, como resultado de cursos dados e forma de eu condensar minhas idéias próprias sobre os assuntos que os programas pediam para ser tratados com os alunos. Este discute e critica conceitos que eu considerava demasiado "integrados" (expressão a ser entendida em oposição a "apocalípticos", para usar a terminologia consagrada por Umberto Eco) no quadro das aplicações da Teoria da Informação ao uso e prática da arte e áreas anexas, como o design, como a ênfase dada aos aspectos quantitativos da obra de arte, do objeto ou da arquitetura.

A transposição da Teoria da Informação para o campo da Teoria da Arte, da Teoria da Arquitetura e do Design, como também para vários outros campos das ciências humanas, fazia parte de uma tentativa de "cientificizar" aqueles estudos, de retirar-lhes os matizes de "impressionismo" ("tenho a impressão de que", "acho que"), reduzir-lhes a carga de especulação ("filosofismo, como diziam os novos pensadores). A cibernética e a informática pareciam a chave para um paraíso insuspeitado e desde o fim da década de 50 a Teoria dos Sistemas impunha-se como recurso obrigatório a todo pensador, a todo pesquisador. Intelectuais de variada extra-

ção viram-se acreditando num suposto potencial humanístico da "razão técnica". A idéia de progresso para a humanidade, para as ciências e até para as artes não parecia mais um anatema. Os tempos eram tão ingênuos que aquela época, aquela sociedade (do fim dos anos 50 até a primeira crise do petróleo) foi chamada "de opulência". A Teoria da Informação e, a seguir, a Semiótica foram consideradas a contrapartida opulenta que se podia oferecer às Artes e às Humanidades. O número e a estrutura eram a pedra de toque de um cenário feito de linhas retas e simples (Max Bill e a Escola de Ulm) temperadas com suaves linhas curvas ditadas pela ergonomia, a nova ciência da adaptação do corpo (e da mente) às disposições mecânicas da "nova" sociedade.

Não tracei, neste livro, um contexto como este que situasse a nova disciplina. Deveria ter traçado. Limitei-me a contestar proposições que me pareciam excessivas nos teóricos da estética quantitativa (de que Abraham Moles e Max Bense eram destacados porta-vozes), tomando o cuidado de não jogar o bebê com a água do banho. Foi um dos momentos em que divergi da vanguarda brasileira registrada da época, o concretismo. Doc.n 2.

3. O INIELECIVOL BRASILEIRO: DOGMATISMOS & QUIRAS CONEU-

São Paulo, Ed. Global, 1978.

Livro onde discuto aspectos da ação do intelectual no país subdesenvolvido que era o Brasil daquele momento (como continua sendo, de resto): como, quando, onde, para quem, por quê deve ou pode o intelectual fazer ou deixar de fazer isto ou aquilo.. Um dos pontos básicos do texto é a imagem do intelectual como portaz-voz e condutor do povo, imagem da qual o CPC deu uma versão bem nítida. Pontos da discussão: a consciência culpada do intelectual, o papel político da clareza e da obscuridade no discurso do artista e do intelectual, o papel da vanguarda (outra vez), a questão do momento certo para a discussão de certos problemas ou temas. Assuntos cuja discussão não tem fim, nunca terá'.

Este livro foi minha intervenção na pendência das "patrulhas ideológicas" e na "questão da semiótica". De um lado, alguns cineastas, como Cacá Diegues, Arnaldo Jabor e, acima de tudo, Glauber Rocha, eram alvo de uma cobrança e uma censura contra eles dirigida por setores intelectuais da própria esquerda pelo fato de não estarem fazendo filmes que falassem diretamente dos problemas do povo sob a ditadura além de colocarem-se às vezes --como, dizia-se, no caso de Glauber-- numa relação de procurar o apoio do governo ou dar-lhe apoio. De outro lado, multiplicavam-se na imprensa os

ataques contra o uso, pelos universitários, de uma linguagem específica (no caso, a da semiologia e do "estruturalismo", tudo enfiado num mesmo saco) acusada de não ser clara, direta e, portanto, de não só não estar ao alcance do povo como procurar mistificá-lo, além de servir como biombo para um "pensamento vazio". Não só jornalistas como jovens artistas e escritores falavam dos "métodos onanistas" de que se serviam "o concretismo [outra vez], a praxis e o estruturalismo, todos sistemas de análise, ou estéticos, que subsistem à sombra do Sistema [esta era a Grande Palavra da época]. O estruturalês é um simulacro de discurso científico, um arremedo por vezes bem grosseiro". Tudo isso "era dispensável, essas teorizações e discussões", como se escrevia na revista ISTOÉ e em tantos outros jornais e revistas. Aqueles foram, nesta década e pouco, os primeiros movimentos da guerra movida pelos jornais ditos liberais, e pelos grupúsculos supostamente de esquerda neles abrigados, contra a Universidade -- e cujo episódio mais recente é exatamente a querela dos improdutivos que se seguiu à disputa em torno do diploma de jornalista. Para não deixar as coisas o tempo todo sem nome, no lugar de "jornais ditos liberais" leia-se "Folha de S. Paulo" e é ao abrigo que a "Folha" deu àquelas acusações, quando

estas não partiam dela mesma, que me refiro. O "Estado" já criticava a Universidade naquele momento, como ainda agora, mas sua campanha era, digamos, institucional (como se diz de uma campanha publicitária que ela é "institucional" quando não pretende propriamente vender um produto mas apenas manter um nome ou idéia em evidência). Sua posição vinha como editorial, à página 3, e já se sabia quase sempre, ou sempre, o que seria dito (acusações de marxismo galopante etc.). No restante do jornal, no entanto, em geral nada se encontrava contra a Universidade -- ainda mais quando seu Suplemento Cultural era feito quase na totalidade por intelectuais da Universidade. O ataque da "Folha" foi uma novidade e tinha natureza bem distinta. Era feito nas seções culturais, em reportagens, críticas, resenhas e entrevistas. E a acusação não era de marxismo ou comunismo mas, pelo contrário, de "direitismo", alienação e, sobretudo, incompetência. É verdade que mesmo dentro da Universidade não eram poucos os adversários de semióticas e estruturalismos -- e muitos dos que nos jornais começaram a tomar posições públicas, ainda que canhestras, contra aqueles métodos tinham de algum modo passado pela Universidade como alunos e repetiam o que lá ouviram sobre a questão. Mas a passagem da disputa para a praça pública assumiu

aspecto próprio que logo se revelou do interesse das empresas de comunicação.

Ao lado disto, multiplicavam-se os apelos, as convocações e as intimações, vindas da própria esquerda, para que não se discutissem (i.e., não se trouxesse a público) certas questões ditas "internas" (como a das funções do intelectual, os acertos e equívocos dos programas estéticos e culturais até então tidos como corretos) enquanto não se resolvesse o problema externo, a ditadura. "Não é o momento", dizia-se. Angustiava-me que não fosse o momento. Durante todos aqueles 14 anos, desde 1964, nunca houvera um momento que fosse o momento para a discussão de certos tópicos, como o dos erros da esquerda em todo aquele processo, erros que se repetiam e repetiam sem que nada os alterasse e sem que, claro, alterassem, eles, o quadro político nacional. "Não é o momento", "não é o momento". Angustiava-me não poder discutir. Se não bastasse a censura da direita instalada no poder, as "questões táticas" da esquerda surgiam a todo instante como forte barreira à discussão.

Decidi discutir, debater o valor político da "clareza" ou da suposta ininteligibilidade dos discursos estéticos ou das ciências humanas, indagar sobre o melhor papel do intelectual em tempos de crise política

e cultural. O diretor de teatro Antoine dizia que o importante na vida era ter verdadeiros amigos e verdadeiros inimigos. Com a publicação deste livro, passei a ter verdadeiros amigos e verdadeiros inimigos. páginas de VEJA e de outra revista da época, SINGULAR & PLURAL, foram ocupadas por polêmicas sobre o livro. O crítico de VEJA, da esquerda tradicional, contestou fortemente o livreto. Minha resposta não foi publicada por VEJA. SINGULAR & PLURAL deu-lhe acolhida e ali a discussão continuou. Tive o que queria. Curioso que, privadamente, recebi o apoio espontâneo de vários intelectuais de destaque que me afirmaram pensar como eu sobre a maioria dos pontos levantados, ou todos eles. Em público, nada disso foi dito -- muito menos assinado. Descobri assim, como se já não soubesse, que no mundo das carreiras intelectuais, dentro ou fora da Universidade, em certos momentos certas coisas podem ser pensadas e ditas em voz baixa mas nunca publicamente e, menos ainda, com a assinatura do autor por baixo. Creio que jamais entenderei esse comportamento, por mais tático ou estratégico que possa ser e por mais que essa tática ou estratégia seja, alegadamente, de algum interesse maior, como o da nação

Durante muito tempo refleti sobre essa minha tendência para, de certo modo, nadar contra a corrente.

Perguntei-me se aquela era uma posição justa, considerando o estado de coisas no país. Tendo lido meu texto, Boris Schnaiderman, com seu tato e elegância, rindo gostosamente, definiu-me, para mim mesmo, como um polemista. Talvez seja, na essência, aquilo que realmente sou. Move-me frequentemente a indignação, traço que tantos outros já me apontaram em meu comportamento e em meus escritos. Provavelmente a indignação não será um traço admissível num pesquisador universitário. Mas naquele momento, 1977-1978, eu não me preocupava nada com a carreira universitária, que me parecia bastante remota e improvável. Preocupava-me minha própria inserção no mundo maior da sociedade entendida em seu aspecto cultural. E me parecia que nessa sociedade havia perfeitamente lugar para um polemista. Aquela situação de "não-discussão" e de ataques infundados contra uma significativa parcela dos universitários, que faziam bem seu papel utilizando os instrumentos conceituais do momento, me angustiava profundamente. O texto de *O Intelectual Brasileiro*... já estava pronto há um ano, na sua essência -- e eu hesitando na publicação exatamente por toda aquela questão do "momento adequado" -- quando estourou o "caso Diegues" com a denúncia da existência das "patrulhas ideológicas". Visitas a partir das lentes de hoje, tudo aquilo pode pare-

cer, num primeiro momento, irrelevante, velharia. Não o eram para mim, na época, e não creio que é assim que devam ser consideradas agora todas aquelas discussões, sob pena de não avançarmos no entendimento da questão cultural e do papel do artista e do intelectual no Brasil. Parte da esquerda exigia da própria esquerda não apenas clareza como também a preferência pela apresentação, em suas obras, de "heróis positivos", como já haviam feito em 1966 com Rui Guerra após a saída do no entanto notável "Os Fuzis". Cobrava-se do escritor que falasse dos "problemas da massa" ao invés de escrever sobre os assuntos de "1% da população", como fizeram com Paulo Francis após a publicação de *Cabeça de Papel*. Exigia-se dos intelectuais que não fossem burgueses ou pequenos-burgueses --do que Fernando Peixoto acusava Jean-Paul Sartre, autor de *Morte sem Sepultura*, na apresentação do programa distribuído na montagem daquela peça em 1977 no Teatro Maria Della Costa sob a direção do próprio apresentador-- e que assumissem inteiramente a pele, os olhos e a cabeça do povo. E outras tantas coisas do gênero, num processo que vinha pelo menos desde a polêmica entre concretistas e neo-concretista, há uns 25 anos, e que sobrevive ainda hoje, algo repetitiva, em discussões personalizadas e um tanto infelizes entre autores como

Roberto Schwarz e Augusto de Campos -- mas que em todo caso demonstra que o tema não se esgotou. O que se buscava, com aquela críticas, era o consenso -- e os consensos me assustam. Eu queria discutir, e publicamente, essas questões. Se aquele não fosse o momento, treze anos após o golpe de 64, não seria nunca, sob aquela ditadura ou outra. Os delfins econômicos de direita sempre se recusaram a discutir a distribuição de renda no país "antes que o bolo crescesse" assim como os delfins de esquerda nunca concordaram em discutir o fim dos monopólios culturais, ou ideológicos (como os da cultura popular e nacional) "antes que a revolução viesse". Eu, inversamente, via a discussão como essencial. Queria saber se devíamos ou não concordar com Florestan Fernandes quando ele dizia, em 1965, que "os intelectuais brasileiros devem ser paladinos convictos e intransigentes da causa da democracia" e que "a instauração da democracia deve ser compreendida não só como o requisito número um da revolução burguesa como o único freio possível a esta revolução". Eu queria saber o que significava ser paladino intransigente da democracia no campo da cultura, queria saber se meu entendimento de democracia era o mesmo daquele defendido por Florestan. Para isso escrevi esse livro. As idéias que hoje possam ter todas aquelas personagens

sobre a questão, como o próprio Florestan -- os dez anos que se passaram desde aquele momento podem ter alterado posições e entendimentos-- em nada pode mudar o que eu sentia em 1977 e que me levou a escrever aquele texto. Isto não me incomoda.

O que talvez me incomode um pouco é o fato de não ter feito uma distinção adequada entre os papéis do intelectual e do artista. Não posso dizer que já tenha chegado a uma posição clara sobre a questão. Nem creio que um dia isso seja possível : questões como essa provavelmente não admitem um equacionamento definitivo, questões como essa provavelmente mudam constantemente de formulação e solução com o passar do tempo. Naquele momento, minha crença era que o intelectual só seria um paladino intransigente da democracia se fizesse em nome próprio, usando sua própria voz individual e deixando de lado toda veleidade de falar em nome de outrem, de apresentar-se como porta-voz do outro, fosse este um indivíduo ou uma classe. Não podendo ser um intelectual orgânico de uma classe, pensava que o intelectual deveria assumir sua situação específica e pronunciar-se de acordo com ela. E no texto, tanto o intelectual quanto o artista entravam para mim na mesma categoria dos que deviam falar em nome pró-

prio. Com isto, eu defendia as opções estéticas e culturais de Diegues e Jabor -- e não apenas as defendia enquanto direito inalienável que tinham aqueles artistas como achava que o modo como se portavam diante de suas produções era o mais adequado ao momento, aquele que melhores resultados poderia trazer para o debate da questão cultural do momento. Depois, tendi a crer que essa deveria ser, sim, a atitude do artista -- mas não necessariamente a do intelectual. Nesta sociedade que convencionamos chamar de moderna, o papel do artista tem sido mesmo o de manifestar-se contra a sociedade, no sentido em que vai questionar seus preceitos estéticos e culturais, tanto quanto sua orientação política e social, seus desejos e ambições. Nestes tempos, a relação entre o artista e a sociedade é uma relação de tensão, conflito e enfrentamento. Não raro, uma relação de ódio e aniquilação. O intelectual, de seu lado, parece procurar ir ao encontro da sociedade, mais que de encontro a ela. O intelectual quer entender a sociedade, compreendê-la para depois mudá-la. O artista não tem tempo para entender a sociedade, não quer compreendê-la. Acaso, quererá mudá-la. Mas este desejo, quando existe, não aparece como um segundo momento, como segunda etapa de um processo, porque a ação do artista já é a mudança do mundo e, por isso,

aniquilação do mundo. Esta é uma distinção talvez fundamental entre o artista e o intelectual: o artista coloca-se de imediato no mundo com sua ação, enquanto o processo do intelectual o leva primeiro à argumentação e, só depois, à ação. O resultado da inserção do artista no mundo é um ícone do mundo, ou um indício de mundo, enquanto que o produto do intelectual é um símbolo do mundo, o que é a terceira etapa de um processo do qual o ícone e o indício são as fases anteriores, precedentes, precursoras. Para transformar esse símbolo do mundo em ícone de mundo, em outro mundo, o intelectual tem de descer a escada pela qual subiu mas em cujos degraus anteriores não se deteve. De seu lado, o artista, tendo dado o primeiro passo, não precisa e não quer dar os outros. A tragédia é que nem sempre, tendo-se subido a escada até seu terceiro degrau, se pode descê-la, percorrer o trajeto inverso. Quase sempre essa escada não comporta duas mãos de direção. Talvez o intelectual seja um pouco como o cavalo: não desce escada. Quando tenta, e cai, a queda é grotesca e, não raro, trágica -- para ele, para aqueles sobre quem cai.

Não fiz distinção adequada, naquele livro, entre o artista e o intelectual. Talvez devesse ter feito. É uma distinção que, reconheço, deriva de um conflito

antigo em mim, já existente naquela época e que hoje só aumentou, entre meu lado intelectual e o lado artístico que acredito existir em mim e para o qual quero abrir cada vez mais espaços. Tivesse feito essa distinção, talvez pudesse aceitar a tese que ao intelectual não cabe apenas falar em nome próprio, como faz o artista. Talvez seja mesmo vital para o intelectual ter e participar da "mentalidade ampliada", de que fala Kant na Crítica da razão prática, que lhe permite um acordo potencial com o outro de modo que o processo da razão não seja um diálogo entre ele e ele mesmo, de modo que seja possível encontrar um ponto de concordância com o outro estabelecido mesmo antes de se chegar a seu próprio juízo, a sua escolha. O que validaria a razão seria esse acordo potencial com o outro, conseguido não pelo isolamento a que não raro se entrega o artista mas pelo exercício dessa razão em meio aos outros "em lugar dos quais", como diz Kant, se vai e se acaba por pensar. É disto que se trata: pensar com o outro, pensar como o outro -- o que traz como consequência inelutável pensar pelo outro. Naquele momento, fim da década de 70, eu não podia admitir essa hipótese por vê-la no mínimo como uma farsa e no máximo como intromissão autoritária, ditatorial. Mas, fundamentalmente, eu não admitia essa hipótese por não

ver uma distinção suficiente entre o intelectual e o artista. Queria reunir o papel social de ambos num só. Reconheço hoje que isso é uma utopia e que intelectuais e artistas vivem em conflito, em tensão tanto quanto vivem em antagonismo o artista e a sociedade. Queria que não existisse tensão entre o artista e o intelectual. Reconheço hoje que essa tensão é, se não necessária, pelo menos inevitável, cabendo ao processo social global integrar e resolver o antagonismo.

Esta é uma correção que faço àquele texto. Estou agora mais preparado para aceitar a tese segundo a qual deve o intelectual falar pelo outro ou, em todo caso, a tese segundo a qual se ele não pensar com e no lugar do outro, o exercício de sua razão será amplamente prejudicado. Distinguindo seu papel social daquele do artista, estou pronto para aceitar a hipótese de que é legítimo que ele assim proceda se tiver condições para tanto (o que é um outro e enorme problema). Não creio, porém, que esta correção invalide a essência de minha intervenção naquele momento cultural específico, quando apontava para o direito e a necessidade de se discutir, naquele instante, o que não se queria ver discutido e para o direito que tem o artista de fazer o que bem entender. Tanto naquele momento quanto agora, me parece que é essa a condição para de-

fender a causa da democracia.

4. A CONSTRUÇÃO DO SENILDO NA ARQUITETURA

São Paulo, Ed. Perspectiva, 1979 (2a. ed. 1984)

O período em que trabalhei na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie (de 1972 a 1978) continua a marcar de modo muito forte minha vida e minhas atividades profissionais atuais em razão, de maneira muito específica, deste livro. Dez anos depois de ter pisado pela última vez numa sala de aula de arquitetura, continuo sendo lembrado para participar de congressos de arquitetura, para colaborar com regularidade em revistas de arquitetura e até mesmo para atuar como assessor da Fapesp para a área. Houve um momento em que tentei evitar isso e passei a recusar convites baseados em minha anterior atuação nesse campo. Foi inútil. Desisti de recusá-los, desisti de tentar pôr de lado aquele tempo.

Aparentemente, tudo se deve a este livro que, pelo que sei, ainda continua a ser considerado útil na área. Nada do que escrevo deixa de receber uma dose de paixão muito grande -- mas nunca esperei, com este livro, revolucionar ou marcar qualquer coisa. No entanto, o resultado parece ter sido muito mais bem recebido do que

eu poderia imaginar .

Este texto foi um produto direto de minhas aulas de História da Arquitetura e foi concebido antes de mais nada como instrumento que possibilitasse ao arquiteto uma leitura do espaço, que deveria estudar ou sobre o qual deveria atuar, armada e dirigida por ele mesmo. Há excelentes autores de História da Arquitetura: Mumford, Pevsner, Gideon, Zevi, tantos outros. Seus livros são usados como manuais nas escolas de arquitetura mas estão longe de serem obras simples. Como não é incomum nos grandes autores, também estes não deixam claro, para o leitor principiante, o caminho percorrido para chegar aonde chegaram, os suportes de que se serviram para gerar as análises que apresentam. Confirmando a validade instrumental da epistemologia anárquica, os ensaístas criadores não se restringem à camisa de força do método único e alimentam suas construções teóricas com fragmentos extraídos das mais diversas e imprevisíveis fontes quando sentem a necessidade de fazê-lo. A experiência, a sensibilidade, a intuição do autor tece a trama do texto sobre uma estrutura que, analisada depois, pode até revelar-se evidente e simples. Mas como essa estrutura não é dada de antemão, o leitor não raro se sente perdido diante da massa de detalhes e da costura que lhes dá uma fantástica figura final. Como che-

gou o autor a esta conclusão, como pôde perceber esta mola, de onde partiu para chegar ao ponto onde chegou? Estes são mistérios que, deslumbrando o leitor, podem colocá-lo numa sensação de impotência: sente que nunca poderá atingir a condição do autor, que o guia, suspeita que nunca poderá andar sem a muleta que o outro lhe dá. Fascinação e desânimo eram as forças em que via debaterem-se aqueles estudantes.

Movido por esse quadro, pensei desenvolver uma malha de leitura que servisse como guia inicial na abordagem de qualquer espaço pelo arquiteto iniciante. Essa malha jamais poderia alimentar o analista com aqueles dados de interpretação que apenas a experiência concreta, o estudo e a intuição lhe forneceriam. Mas ele teria pelo menos um ponto ordenado de partida -- que ele poderia mesmo negar ou esquecer uma vez deslançada a marcha. Assim, propus um sistema de sete eixos definidores dos arranjos espaciais que poderiam dar conta da leitura de todo e qualquer espaço histórico, concreto, ou representado. Eu tinha consciência de estar escrevendo um texto, tanto quanto podia saber, inovador ou em todo caso diferente. Naquele momento faziam-se estudos de semiótica da arquitetura mas, com raríssimas exceções, os resultados eram ralos demais. A maioria dos textos limitava-se a discutir a possível aplicabilidade

deste ou daquele método (se Barthes era melhor que Hjelmslev ou se Peirce era melhor que os dois e assim por diante), especulando no vazio sem quase nunca chegar a resultados concretos. Eu já me convencera, naquela época, que a semiótica era, sim, útil --desde que se deixasse de falar sobre ela, de colocá-la em primeiro plano, e se passasse a utilizá-la de fato como instrumento de análise. Foi o que fiz. Neste livro, pus em prática o espírito da semiótica, fiz uma análise semiótica do espaço ao invés de uma interpretação espacial da semiótica. Procurei fazer com que o espaço falasse através da voz instrumental da semiótica ao invés de permitir que a semiótica se afirmasse através do corpo do espaço. O resultado é um texto bem pouco semiótico na superfície mas amplamente apoiado no andaime da semiótica que, uma vez terminado o edifício da obra, foi retirado e não deixou quase vestígio algum apesar de ter sido explicitado claramente no início. E tanto quanto um estudo semiótico do espaço, este livro é também (talvez fundamentalmente) uma leitura semiótica da cultura vista através das configurações espaciais. É o que percebo agora, pensando neste texto retrospectivamente e à luz de todo meu trabalho posterior, de toda minha tendência tal como ela tem se revelado nos anos que se seguiram. Se tivesse pensando nisso naquele mo-

mento, teria percebido, creio, que não poderia nunca fazer uma leitura do espaço que não fosse uma leitura cultural do espaço (ainda mais quando se tratasse de um espaço historicamente localizado), que não fosse uma leitura da cultura, simplesmente. Mas, pensei estar fazendo apenas uma leitura do espaço...

Como disse, sabia que se tratava de um texto diferente do que se fazia na Itália ou na França, à época "adiantadas" nessas questões. Mas não podia esperar que ele tivesse a repercussão tranquila que o tem marcado ao longo destes anos. Pelo que conversei ocasionalmente com pesquisadores da área, para minha surpresa o livro continua a ser considerado útil e estimulante. Poderia, parece, ter sido oportunamente publicado também no exterior se eu apenas me deixasse mover um pouco mais pelo espírito da promoção ou se as editoras fizessem jus à taxa que cobram, caso o livro tenha seus direitos internacionais comprados, ao invés de simplesmente ficarem sentadas sobre seus direitos extorquidos esperando que algo aconteça para, então, apresentarem sua conta. Eu talvez tenha descuidado desse aspecto que é a promoção da idéia. Durante muito tempo acreditei que um escritor, ainda mais na área do ensaio, nada tinha a fazer na promoção de seu trabalho, que isso era função de outras pessoas ou, em todo caso, uma função do tempo

que, de modo "natural", faria aparecer aquilo que realmente tivesse algum valor. Observando melhor a história das idéias, ou de algumas delas, tanto nas ciências humanas quanto nas ditas exatas, ficou claro para mim que a força de uma tese, de uma proposta, depende tanto, ou quase isso, de seu próprio bom fundamento quanto da promoção que receber ou souber fazer de si mesma. Entendi, enfim, que há muito de irracionalismo na vitória ou no sucesso de uma idéia dita racional -- ou, como diz Paul Feyerabend, que as relações entre o procedimento científico e o mito são muito mais íntimas do que nos fizeram acreditar durante tanto tempo e do que totalmente acreditamos ou, em todo caso, do que eu acreditei. É provável que seja um pouco tarde para que eu mude meu comportamento mas, em todo caso, reconheço agora que devia ter dado muito mais atenção à divulgação de meu trabalho, ou parte dele, do que efetivamente dei.

Este é um livro em relação ao qual nunca senti necessidade de alterar nada. Sua reescrita implicaria na elaboração de um outro livro, provavelmente sobre outro assunto ou sobre o mesmo tema mas sob ângulo inteiramente diverso. Não senti que deveria mudar coisa alguma quando terminei de escrevê-lo e é essa sensação que permanece. Uma sensação agradável, multiplicada e alimentada pelas condições em que o escrevi: em Paris e

Veneza, num ano passado longe de um Brasil de pesadelos para onde acabei afinal voltando e que continuo a enfrentar.

5. (Cont. na pag. seg.)

5. EM CENA. O SENTIDO (Semiologia do Teatro
São Paulo, Ed. Duas Cidades, 1980.
6. DIAGRAMA POÉTICO DA CENA MACUNAIMA.
São Paulo, IDART, 1978.
7. UMA QUIRA CENA (Teatro Radical. Poética da arte-vida).
São Paulo, Ed. Polis, 1983.
8. ABIAUD: POSIÇÃO DA CARNE
São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982 (2a. ed., 1984).

Estes quatro textos formam um conjunto específico dentro de minha produção embora não necessariamente uma unidade. Há uma sequência --o primeiro deles termina anunciando o que seria feito a seguir, a mudança de rumo-- mas, ao mesmo tempo, uma fragmentação. O tema é o mesmo --o teatro-- mas o modo como esse tema é abordado muda visceralmente na passagem do primeiro para os outros dois.

Em Cena. O Sentido pode ser, até certo ponto, um exemplo daquela tendência de fazer com que a semiótica, ao invés de servir como instrumento de descoberta, seja a personagem principal da ação. O texto é um modelo para se entender a produção do sentido no teatro do mesmo modo como, três anos depois, eu iria investigar a produção do sentido

na arquitetura no livro que comentei acima (terminei a redação de *Em Cena, o Sentido* em 1971 e *A Construção do Sentido na Arquitetura*, embora publicado apenas em 1979, foi escrito em 1974-75). Mas enquanto em *A Construção*... a semiótica serviu como andaime logo retirado uma vez concluída a obra, em *Em Cena*... o andaime está ainda muito visível. Não chego ao ponto de dizer que a obra é o andaime, quando se reproduziria a situação que critiquei em relação aos estudos de semiótica da arquitetura. Mas é verdade que, usando a terminologia da arquitetura, em termos de andaime *Em Cena*... é no mínimo brutalista: grande parte da estrutura está à mostra, bem visível e às vezes até mesmo pintada em cores fortes para que não se possa deixar de vê-la e ao mesmo tempo -- ou mas ao mesmo tempo-- para que fique bem integrada ao conjunto principal. A parte essencial da obra (a que procura montar um modelo do processo de produção do sentido no teatro) procede segundo o mesmo método que apoiou toda *A Construção*...: a mola é usar o princípio básico da análise semiótica que consiste em identificar os componentes de uma malha de significação através de suas funções posicionais e oposicionais. Isto foi feito e este é na verdade o núcleo da obra. O problema é que logo a seguir -- numa operação que revela o fascínio sobre mim exercido naquela época pelo método-- deixo de fazer a semiologia do teatro para montar o teatro da semiologia: passo os elementos descobertos na primeira parte do trabalho pelo jogo de sua confrontação com os princi-

país conceitos das semióticas que eu privilegiava naquele momento, procurando saber se eram ou não pertinentes àqueles modelos, querendo identificar quais dos elementos gerais da semiótica cabiam ou não na proposta. Não voltaria a seguir o mesmo caminho, de modo algum. Felizmente, corrigi esses erros ao escrever, depois, **A**
Construção...t.

O que motivou a produção deste estudo não foi, é verdade, o desejo de ilustrar um método, o da semiótica, mas a necessidade de investigar um objeto concreto preexistente ao método: o teatro, as estruturas de significação no teatro. A idéia surgiu num curso de pós-graduação sobre Teoria do Teatro quando os participantes, curiosa e inesperadamente, sentiram enormes dificuldades em definir o que era próprio do teatro e o que, exatamente por isso, o diferenciava de outras linguagens como a do cinema ou do happening. Esta me parece agora uma preocupação nitidamente acadêmica, já que o fato de as pessoas não conseguirem definir ou descrever cientificamente o teatro nunca as impediu de fazer teatro, um bom teatro e o melhor teatro. O texto pode contribuir para um entendimento melhor do que ocorre com a significação no teatro: é o que me têm dito professores de teatro. Mas não é vital para se fazer teatro.

De todo modo, tive o prazer de ver este texto seleciona-

do para participar de um baile, "O Baile das Quatro Artes", nome sugestivo que recebeu uma coleção da Livraria Duas Cidades dirigida por Gilda de Mello e Souza. São essas pequenas coisas que me levam ao esforço de acreditar que um certo trabalho não foi de todo inútil. Às vezes até imagino acreditar nessas ficções que eu mesmo me preparo..

Os outros dois textos, sim, propõem uma intervenção na prática concreta do teatro. Formam um programa para a ação teatral ou, melhor, UMA OUTRA CENA é o programa do qual a leitura da encenação de Macunaíma pelo Grupo Pau-Brasil, dirigido por Antunes Filho, foi uma aplicação. Escrito formalmente entre 1979 e 1981, mas em preparação nas minhas notas e em minha cabeça desde 1974, UMA OUTRA CENA defendia a tese de que estava (momentaneamente) encerrada no Brasil a fase de um teatro baseado na palavra e na palavra política --desenvolvido, no Brasil contemporâneo que me interessava abordar, desde a encenação de "Eles não usam black-tie", pelo Arena, até "O Rei da Vela", pelo Oficina, e passando por montagens como "Liberdade, Liberdade", "A Vida impressa em Dólar", "Arena Conta Zumbi", "O inspetor geral-- tanto quanto a fase que se seguiu a essa, marcada pelo Oficina pós-Rei da Vela, e que, baseada numa interpretação um tanto parcial de Artaud, desenvolveu-se ao redor da idéia do corpo e das emoções viscerais.

Tanto uma fase como a outra tiveram sua razão política de ser (eram parte de um processo geral de resistência à ditadura militar, tangidas pela censura "legal" e pela repressão "paralela") e, dizia eu, tinham sido superadas com a transformação das condições políticas do Brasil. Reprimido, cerceado, auto-destruidor (num mecanismo resultante das forças ativadas num processo ditatorial), aquele teatro da segunda metade dos anos 60 gerou um outro teatro ao longo de toda a década de 70 que se mostrou rigorosamente sem rumo estético, preferindo atrelar-se, para sobreviver, aos padrões já bem assentados do esquema televisivo com suas novelas de penetração nacional das quais o "novo" teatro retirava seus temas e seus atores (que um dia realmente tinham sido seus e que ele, teatro, cedera à televisão; aqueles atores faziam então a viagem inversa mas num percurso que estava longe de configurar uma situação de "volta à casa": para os atores glorificados pelo brilho da pequena tela, o "retorno ao teatro" nada mais era que a continuação da guerra --o processo de comunicação da tv-- por outros meios; era uma questão de partes, muito mais que de artes).

Diante desse quadro, meu texto apontava para dois caminhos: a procura de um teatro poético (que seria uma reexploração dos mecanismos básicos do teatro) e a proposta de um teatro que rejeitasse o esquema tradicional de produção centrado no espectador e se voltasse para a figura do que,

creio, inovei chamando de TEATROR, suporte de uma cena sem espectadores, sem textos prévios obrigatórios, sem pontos de partida, sem pontos de chegada -- uma cena da produção muito mais do que uma cena de produtos.

Neste texto eu discutia os quadros teóricos daquele tipo de teatro e, também, algumas práticas concretas que apontavam para aquela direção e que eu encontrara, infelizmente, mais no exterior do que aqui mesmo. Uma dessas práticas, que indicava a possibilidade da cena da produção, era a do Teatro-Laboratório de Grotowski que à época já se chamava "Raízes do teatro". Cito este fato porque na época não identifiquei a prática de Grotowski e, por extensão, aquela que eu mesmo propunha, como sendo um caso legítimo de AÇÃO CULTURAL, exatamente o que ela era. O teatro de Grotowski já tinha aparecido ao final do árido EM CENA, O SENTIDO e voltava agora, em UMA OUTRA CENA, revisitado e desmontado em seus motivos e propostas, funcionando até certo ponto como modelo do próprio teatro que eu faria. Mas naquele momento, não cheguei a dar o passo em direção à Ação Cultural que faria a ponte entre a arte e a sociedade. Esta noção só apareceria claramente como tal em minha obra oito ou dez anos depois, mesmo estando latente e quase visível aqui. Discutindo o teatro, discuti também a cultura brasileira em seus aspectos políticos mais evidentes ainda naquele momento, como o da identidade nacional, o do nacional-popular e o da função social da

arte -- pontos sobre os quais minha visão não seguia os caminhos habitualmente trilhados pela discussão intelectual do momento. Sob esse aspecto, teria sido pertinente falar de Ação Cultural mas este conceito, embora diretamente implicado --é fácil ver isso agora--, não apareceu naquele quadro.

Este livro, muito mais do que o anterior EM CENA, O SENTIDO, chegou às mãos de pessoas envolvidas com a prática do teatro. Sua circulação, no entanto, entregue a uma pequena editora, foi minúscula e, sob esse aspecto, frustrante. Grandes editoras nacionais, consultadas sobre a possibilidade de publicarem o texto, alegaram que "teatro não vende livro no país", que "publicar livro sobre teatro no Brasil é um convite ao encalhe certo". Lembro-me de Paulo Autran dizendo que em sua mocidade era impossível encontrar livros de ou sobre teatro nas livrarias brasileiras da época. Décadas depois, a situação não é muito ou nada diferente.

ARTAUD: POSIÇÃO DA CARNE é parte orgânica do conjunto que se inicia com o último capítulo de EM CENA, O SENTIDO, atravessa a CENA MACUNAIMA e passa por UMA OUTRA CENA. Embora publicado antes de UMA OUTRA CENA, foi escrito dois anos depois e é ao mesmo tempo um aprofundamento dos trechos de UMA OUTRA CENA dedicados a Artaud e uma ampliação do tema para outras áreas. Muito mais do que tratar Artaud

como homem de teatro, dramaturgo ou encenador (o que ele sem dúvida teria recusado) meu objetivo foi vê-lo como poeta, como homem total que uniu, ainda que pela eventual loucura, seu projeto estético à sua vida, transformando-os em algo como o verso e reverso de uma mesma folha de papel. Interessava-me o homem envolvido com as palavras, com o corpo, com um teatro que rompesse as barreiras próximas, demasiado próximas, que as palavras impõem às idéias e sensações e às representações de umas e outras. Escrevendo este livro, percebi que, por um lado, ele deveria ter feito parte integrante de UMA OUTRA CENA, cujo subtítulo era "Teatro radical, poética da artevida" -- emblema que poderia representar muito bem a proposta e a prática (ainda que contraditória) de Artaud. Surpreendeu-me, escrevendo ARTAUD..., não ter aberto suficiente espaço para ele e suas idéias em UMA OUTRA CENA. Por outro lado, talvez meu próprio entendimento da "obra" de Artaud influíu, obscuramente, intuitivamente, para que sua participação em UMA OUTRA CENA fosse limitada. Dando a Artaud um espaço só seu (num gesto totalmente ocasional: não havia pensado em escrever nada em particular sobre ele e não o teria feito se não fosse um convite direto para fazê-lo), pude escrever sobre ele e a partir dele do modo que não feriria sua memória: um modo abrangente, divergente, numa linguagem não submetida à camisa de força acadêmica da qual eu não me libertara inteiramente em UMA OUTRA CENA. Teria sido um contrasenso transformar Artaud numa tentati-

va de compreensão acadêmica de sua "obra". O acaso, ou a intuição, livrou-me desse equívoco. Minha linguagem em Artaud aproxima-se muito mais da linguagem poética ou, em todo caso, da linguagem da ficção, que da linguagem do ensaio erudito, consciente, onisciente e controlado. O rompimento com a forma acadêmica, que começara com UMA OUTRA CENA em relação a EM CENA, O SENTIDO é agora total. E o processo de escritura de ARTAUD funcionou como uma espécie de desbloqueamento de barreiras internas que me impediam, até ali, de voltar a escrever ficção. Antes de entrar para a Universidade, em 1972, eu escrevia ficção e publiquei um pequeno livro, ainda que em condições totalmente insatisfatórias. Depois, deixei esse aspecto de meu projeto inteiramente de lado. Em parte porque escrever ensaios satisfazia, aparentemente, minha vontade intransitiva de escrever. Escrever sobre sempre me pareceu uma facilidade, algo extremamente comodo comparado com a escrita em primeiro grau, que me parece ser a escritura poética, a escritura de ficção -- e me satisfazia com esse derivativo. Em outra parte, porém, devo ter erigido algum tipo de bloqueio interior que me afastou da ficção, da poesia, por mais de dez anos -- até que, depois de ARTAUD, escrevi o romance FLIPERAMA SEM CREME publicado em 1984. A passagem por ARTAUD foi, sem dúvida, vital em meu processo de criação. É possível que tudo isto tenha resultado de uma série de acasos: o convite imprevisto para escrever sobre Artaud, o fato de eu ter-me retirado para uma casa afastada,

no campo, onde passei duas semanas escrevendo uma primeira versão do texto em regime de dedicação absoluta ao que fazia e em meio a um "clima" permeado de incidentes inéditos --enfim, uma série de eventos fortuitos produziu aquele resultado. De meu ponto de vista, porém, interessou-me o resultado.

E o resultado interessou, também, a muita gente. Quando comecei a escrever ARTAUD eu já sabia que seria difícil a publicação de UMA OUTRA CENA e acabei introduzindo em ARTAUD uma espécie de pílula do livro anterior que divulgasse minhas idéias a respeito do teatro e do teatro brasileiro, que difundisse minha proposta de teatro, aquele teatro que eu fazia se a questão fosse fazê-lo. O artifício funcionou. O "recado" passou --tanto mais facilmente quanto a linguagem de ARTAUD era outra, bem mais próxima da matéria daquilo sobre que falava--, o livro teve duas edições até agora e chegou às mãos de quem eu queria alcançar. A experiência de escrever ARTAUD, a resposta que tive com esse livro marcaram-me fundo. E um texto que considero dos mais bem sucedidos, em minha produção.

*

Usei, acima, a palavra "momentaneamente" para qualificar minha tese sobre o lugar da palavra no teatro brasileiro

exposta em UMA OUTRA CENA. Na verdade, esse não era o conceito que eu tinha na época. Minha tese era como ainda acho, em grande parte, que devem ser as teses na área da cultura: radicais, absolutas. Em outras palavras, o que a tese queria dizer era que não havia mais lugar para a palavra no teatro brasileiro, ponto final --independentemente de época. Dizia também que não havia mais lugar para o escritor de teatro, para o dramaturgo, aquele que prepara, que pré-para um texto para posterior encenação. Devo admitir, porém, que confrontado recentemente com a possibilidade de escrever um texto para teatro não repeli de imediato a idéia. Terão mudado os tempos ou terei mudado eu. Será isto sinal de egoísmo, tenta-me agora uma aventura pessoal que, exatamente por isso, pode ser admitida? Esta é uma contradição própria dos processo de pensamento, não espero e não pretendo resolvê-la. Só não me recuso a registrá-la.

Com "todos" estes livros sobre teatro, cheguei a pensar em mudar definitivamente a orientação de meu percurso na universidade, transferindo-me para o Departamento de Artes Cênicas. O concurso que eu prestaria acabou, afinal, não sendo aberto mas minha trajetória acabou sendo não menos oportuna e coerente, como tento explicar adiante.

9. SEMIÓTICA, INFORMAÇÃO, COMUNICAÇÃO

São Paulo, Ed. Perspectiva, 1980 (2a. ed. 1985)

10. O QUE É INDÚSTRIA CULTURAL

São Paulo, Ed. Brasiliense, 1980. (10 ed. 1987)

Embora haja diferenças entre um e outro, estes textos aproximam-se por representarem um período em que estive dedicado ao estudo da semiótica. O primeiro passo, aqui, foi a tradução que fiz de um volume razoavelmente alentado de textos de Charles Sanders Peirce, o fundador da semiótica norte-americana ou, mais simplesmente, da semiótica. Publicado pela Perspectiva em 1977, este livro valeu-me a fama, curiosa de um dos "donos" da semiótica no Brasil. A tradução dos textos de Peirce está longe de ser tarefa para iniciantes -- tanto mais quanto à época já fora publicado um pequeno volume do mesmo Peirce com tradução de Leonidas Hegemberg, um dos nomes mais respeitados no país na área da Lógica e no campo da tradução de obras de valor científico indiscutível. Embora fosse um trabalho difícil, nunca me senti atemorizado e inovei em mais de um aspecto em relação à tradução anterior -- e o resultado foi bem recebido. É curioso, porém, como o

simples fato de fazer uma tradução apresente o tradutor, neste país, como "grande entendido" no assunto. Por aqui, basta (quase) que se tenha um livro publicado, ainda que tradução, para que se estabeleça em torno do autor uma áurea de respeitabilidade -- pelo menos nos rarefeitos círculos em que a palavra impressa é sinônimo de poder ou magia...

Em todo caso, a tradução de Peirce foi seguida pela de outro autor "difícil", Louis Hjelmslev, com seu *Prolegômenos à teoria da linguagem*, também pela *Perspectiva*. E surgiram os convites para que eu escrevesse uma espécie de guia para a leitura desses autores, algo que facilitasse um processo de iniciação à semiótica. O resultado foi SEMIÓTICA, INFORMAÇÃO, COMUNICAÇÃO e O QUE É INDÚSTRIA CULTURAL, este já uma aplicação da semiótica aos aspectos da Indústria Cultural passíveis de serem abordados por esse ângulo. Nenhum dos dois, no entanto, é um simples manual de repetição. Ao lado de uma sumarização das idéias nucleares dos autores abordados, coloco minha própria interpretação, armo minha própria discussão com os conceitos tratados e coloco indicações para a aplicação concreta. Além disso, SEMIÓTICA, INFORMAÇÃO, COMUNICAÇÃO, como o título indica, não trata apenas de semiótica. O segundo nome do título resulta da introdução, no volume, de meu anterior *INTRODUÇÃO À TEORIA DA INFORMAÇÃO ESTÉTICA*, sensivelmente revisto e reduzido.

E o tópico COMUNICAÇÃO aponta para reflexões que à época desenvolvi sobre o estado da teoria nessa área.

São livros de iniciação, mesmo assim. Sei que o primeiro risco que se corre com esses livros é abrir a possibilidade para que o leitor principiante jamais recorra à fonte principal. Mas acho também que cada um deve assumir suas responsabilidades, o autor as suas e o leitor, as dele. Um segundo risco diz ou dizia respeito à coleção Primeiros Passos em que O QUE É INDÚSTRIA CULTURAL foi publicado. Como já disse antes, não era pequena a resistência, na Universidade, à participação na proposta apresentada pela Brasiliense. A desconfiança em relação a procedimentos não acadêmicos (ausência de notas de rodapé, por exemplo) e à pequena extensão dos volumes era muito grande. Aceitei o desafio e não me arrependo. As coleções "de bolso" da Brasiliense, tanto esta como "Tudo é História", representaram uma mudança significativa na produção editorial brasileira e contribuíram acentuadamente para o acesso do leitor -- qualquer leitor, tanto o principiante quanto o já iniciado, isto deve ser dito -- a um tipo de informação antes ao alcance de poucos. Foi uma mudança positiva para o leitor, para o autor nacional e para o próprio pensamento aqui desenvolvido que, me parece, só teve a ganhar com o processo antropofágico, no sentido oswaldiano, por que passaram as teorias estrangeiras em seu processo de adaptação para a reali-

dade nacional, quando se tratou disso.

De minha parte, ganhei enormemente com o processo. Nunca escrevo sobre o que já sei, a escritura é para mim o momento privilegiado em que passo a saber aquilo que sei, em que descubro que passo a saber algo que não sabia antes. Não engano o leitor, não enceno nada para o leitor: a cada página descubro para mim tanto quanto permito que o leitor descubra por si mesmo. Difícilmente voltarei a escrever livros como estes, mas não os renego.

11. O QUE É UTOPIA

São Paulo, Ed. Brasiliense, 1980 (6a. ed. 1986)

Um outro livro pequeno, também na coleção Primeiros Passos. Embora também um livro de iniciação --senão por outras razões, pelo menos pela limitação de seu volume-- ele o é bem menos que o anterior sobre a Indústria Cultural: é mais ensaístico, não reproduz idéias de outros autores sobre a Utopia, fala diretamente da Utopia. Tanto que o editor não queria publicá-lo, inicialmente, achando que o livro fugia das características da coleção. Propus-lhe uma troca: eu escreveria o livro sobre a Indústria Cultural desde que ele publicasse o outro sobre a Utopia. E Utopia não apenas acabou vendendo muito mais do que esperava o Editor como prenunciou um período em que a idéia da utopia voltou novamente a ocupar, aqui, as cabe-

ças e as emoções, como se viu numa série de outros livros que tratavam do assunto sob diferentes aspectos. Em 1988 a mesma editora começou a publicar toda uma coleção com títulos do tipo "Utopia e Revolução", "Utopia e Cultura". Não estou dizendo que meu livro provocou essa sequência. Digo que fui capaz de perceber um retorno gradativo da idéia de utopia, como ocorre periodicamente, e felizmente fui insistente o bastante para vê-lo publicado contra a opinião do editor.

Meu plano era fazer um livro bem maior. Era um projeto cultivado pelo menos desde seis anos antes. Em 1974, quando morava na Europa, graças a minha condição de pós-graduando na França consegui ser admitido à biblioteca de pesquisa do British Museum onde pude consultar livros de utopistas renascentistas cujas edições comerciais eram, naquele momento, de localização quase impossível. Durante anos dediquei-me a essas leituras e aos poucos formou-se em mim a idéia de escrever um longo texto a respeito. O livro grande não surgiu. Mas aquilo que comecei em O QUE E UTOPIA, em 1980, acabei por continuar sete anos depois ao publicar, pela mesma editora, ARTE E UTOPIA (ou ARTE DE NENHUMA PARTE, título de minha preferência que acabou aparecendo apenas como subtítulo da publicação, por razões comerciais). O final de O QUE E UTOPIA apontava para uma discussão que eu queria fazer sobre as relações entre arte e utopia. Este desejo ficou latente por aqueles sete anos até que surgiu a oportunidade para concretizá-lo.

Convidado para escrever sobre o tema "Utopia e Cultura", pedi que me deixassem falar sobre Utopia e Arte. De todo modo, talvez o livro não seria publicado não fosse a coincidência de que, em 1987, a Bienal tivesse por tema central "Utopia e Realidade" -- tema que na verdade não vi concretizado em seus salões ou, pelo menos, não mais do que em qualquer outra Bienal anterior. (Em 1981, aliás, cogitou-se de fazer da Utopia um dos centros de organização da Bienal daquele ano. Várias pessoas, entre as quais eu, foram chamadas pelo presidente da Bienal para elaborarem um projeto de mostra paralela sobre o tema da arte e da utopia. Uma série de discussões foram travadas na tentativa de definir o que deveria ser escolhido (obras que retratavam o tema da utopia ou, como defendia eu, obras que incorporassem a utopia em sua linguagem ?) e chegou-se a um pré-projeto que previa a construção de um pavilhão de forma geodésica (como Paris iria inaugurar seis anos depois, em La Villette...) para abrigar a exposição, projetado por Wesley Duke Lee. Por total falta de dinheiro, nossa geodésica não saiu do estúdio do artista e toda a parte conceitual reduziu-se a duas mesas redondas que reuniram um bom público ao redor do tema Arte e Utopia.) ARTE E UTOPIA deveria ter sido outro livro pequeno. Desobedeci as recomendações e escrevi-o nas dimensões que me pareceram adequadas. O evento sustentado pela Bienal serviu para convencer o editor da conveniência da publicação do texto como eu planejava.

O QUE E UTOPIA é um livro que me agrada, infinitamente mais do que seu parceiro O QUE E INDUSTRIA CULTURAL. Vendeu menos do que este mas não tão menos a ponto de me anular a satisfação de ver que aquilo que me agrada pode também agradar a uma quantidade considerável de pessoas. A razão pela qual me interessei por esse assunto me parece, agora, evidente. Todo meu trabalho, toda minha produção acadêmica, todos meus escritos, todas minhas aulas, todas minhas idéias, todas minhas participações políticas na década de 60 --como sem dúvida a de tantos outros em condições análogas às minhas-- tudo isso está permeado pelo motivo da utopia. Inclusive, e talvez isto de maneira particular, minha posterior atuação em Ação Cultural. Ao lado desta motivação digamos existencial e profissional, uma condição pessoal de saúde precária (ou que eu assim coinsiderava) no momento em que escrevia o texto, aliada ao nascimento de minha filha, representou um papel importante na produção deste livro. Revendo agora a dedicatória que dele fiz constar, observo que um pudor me obrigou, ali, a chamá-lo não de livro mas de "texto", o que fiz provavelmente levado por aquelas resistências iniciais à coleção Primeiros Passos de que já falei. Bobagem. Era um livro e assim eu deveria tê-lo chamado.

12. TERRA EM IRANSE E OS HERDEIROS: ESPAÇOS E PODERES

(Em colab. com Jean-Claude Bernardet).

São Paulo, Ed. Com-Arte, 1982.

Este livro, que não foi projetado como tal, está ligado a um fato raro na ECA e, provavelmente, não menos incomum no restante da Universidade: um curso de pós-graduação dado por duas pessoas, em conjunto, e não nos termos da fórmula "em colaboração com" que recobre apenas uma ficção, como todo mundo sabe. Na verdade, esse não foi um evento isolado: houve um outro curso com o mesmo Jean-Claude Bernardet, um terceiro comigo, Jean-Claude e Jorge Schwarz, da FFLCH, e um outro comigo e Ana Mae Barbosa. Levei anos tentando algo do gênero. Valeu a pena esperar tanto tempo, todos os cursos assim dados foram simplesmente excepcionais, para cada um dos "docentes" e sem dúvida, modéstia inclusa, para os "alunos". Foram cursos de descobertas contínuas. Normalmente, só dou cursos sobre temas que não domino, embora parta de uma base na qual sei me equilibrar. No caso destes cursos em conjunto, éramos dois ou três a não conhecer um tema e a querer explorá-lo. Pela primeira vez na Universidade (o primeiro destes cursos foi em 1981, se não me engano, e eu já estava na USP há oito anos) pude participar de discussões de real investigação, que nada têm a ver com simpósios e conferências e congressos que, aqui como no exterior, frequentemente não passam de álibis para a distribuição de certificados para fins acadêmicos. Noites e noites passávamos, os "docentes", discutindo o tema da próxima

"aula" E os debates continuavam na sala, com os "alunos". O que aparentemente impressionou fortemente os alunos, embora para nós isso fosse algo de todo natural e não buscado, foram as divergências que os "docentes" manifestavam entre si na própria sala, procurando cada um apresentar abertamente suas dúvidas e sua visão própria quando não havia um consenso. Talvez nunca tenha aprendido e descoberto tanto em toda minha vida na Universidade, como aluno ou docente.

No caso deste curso em particular, além dos encontros que mantinha com Jean-Claude para acertar os rumos das aulas, por falta de mais tempo começamos a trocar nossos pontos de vista através de "cartas" que nos enviávamos durante a semana e nas quais tratávamos de tudo, desde questões didáticas verificadas na sala de aula até discussões teóricas propriamente ditas passando pela exposição de problemas "existenciais" pessoais de algum modo ligados à experiência pela qual passávamos. Estas "cartas" eram documentos internos, que a princípio interessavam apenas a nós dois, seus autores. De algum modo, alguns dos alunos ficaram sabendo dos textos --que a certa altura tinham 90 páginas ou mais--, pediram para lê-los e gostaram do que haviam lido. Surgiu a possibilidade de publicarmos um relato sobre o tema do curso, envolvendo dois cineastas de destaque na filmografia brasileira, Glauber Rocha e Carlos Diegues, e resolvemos que era viável produzirmos um volume com textos dos alunos e nossas

próprias cartas, publicadas intocadas. O volume final acabou repercutindo também fora da Universidade, entre os que fazem ou estudam cinema. Não tivéramos a preocupação de inovar nada. A publicação, porém, e as repercussões (falaram em "ousadia", em "coragem" etc) que se seguiram deram-nos a certeza de que havíamos feito algo diferente não apenas na forma como também no conteúdo, como inovador tinha sido também o curso em si. Concordamos, eu e Jean-Claude, em publicar as "cartas" sem relê-las ou retocá-las. Nunca mais as li. Mas guardo uma sensação forte dessa experiência -- sensação que deve ter passado para os alunos e leitores. A edição se esgotou.

13. O SENHO DE HAVANA

São Paulo, Ed. Max Limonad, 1985.

Em abril deste 1988 a ADUSP anunciava uma palestra com Antonio Cândido sobre o tema "Viagens a Cuba". Não pude ir ao evento, estava fora da cidade. Mas, conhecendo a fala mordaz e irônica de Antonio Cândido, quando disposto a tanto, e sabendo, não propriamente da enxurrada, porém em todo caso da série de livros "sobre" Cuba, não me era difícil anteciper parte de seu discurso... Em todo caso, acho que eu estava pelo menos meio salvo de um tipo de comentário previsível que poderia ser feito naquela palestra: meu livro não é sobre Cuba, é ao redor de Havana. É um livro "de cidade", não de país.

Escrevi-o quando visitei Cuba no quadro de um programa pessoal de pesquisa sobre política cultural, motivo de outro livro. Antes de sair do Brasil, pediram-me que escrevesse um texto sobre Cuba em formato de livro, um texto que saísse um pouco da linha tradicional que já se firmara a respeito do assunto. Esse convite serviu para que eu soltasse alguns de meus fantasmas preferidos: a cidade, o cinema, o socialismo e também Cuba, ela também. Na adolescência, vi "Nosso homem em Havana", de Carol Reed, o mesmo diretor do marcante "O Terceiro Homem", com Joseph Cotten e Orson Welles. Provavelmente "Nosso Homem em Havana", baseado no livro de Graham Greene, não será tão especial quanto o anterior "O Terceiro Homem", também este um filme sobre uma cidade, Viena. Mas sulcou minha imaginação quase tão fortemente quanto este, com suas imagens não menos pretas e brancas. "O Terceiro Homem" vi na minha infância de cinéfilo de cinema do interior, não deveria ter mais de oito ou dez anos. Naquela época, naquela cidade, e com meu pai conhecendo o dono do cinema, eu entrava em qualquer filme proibido para menores desde que a censura não fosse dezoito anos (e tenho a vaga lembrança, ou febril imaginação, de ter visto pelo menos um destes, com Fernandel num filme "picante"). Ir ao cinema era minha grande aventura. E a Viena de Carol Reed, muito mais do que a história ou as personagens, ficou gravada em minha mente com sua arquitetura de sombras. Vários anos depois, "Nosso homem em Havana" me dará a mesma sen-

sação, multiplicada agora pelo tema político. A revolução de Cuba, eu acompanhei pelos jornais e revistas, em particular na inesperada (do ponto de vista de hoje) "O Cruzeiro", que meu pai assinava. Tinha quinze anos. Nos primeiros dois anos, Fidel não estava muito longe de ser um herói até para a mídia de direita. E também ele povoava meu imaginário de jovem subversivo em potencial. Aqui, uniam-se a Cidade e a Política.

A Cidade eu já perseguia há muito tempo, na literatura. O Quarteto de Alexandria, de Durrell, já havia sido um potente motor para essas viagens fantasiadas e, como esses quatro livros, outros tantos cumpriam a mesma função. Paris, Londres, Moscou, Istambul, Shanghai, Cairo, eu sonhava com todas elas, queria ir a todas elas e fui ou estou indo. Naquela época eu ainda não sabia da advertência de Proust, logo nas primeiras páginas do primeiro volume de "A Procura do Tempo Perdido", a respeito da inutilidade ou da frustração de se voltar a uma cidade já visitada à procura de uma sensação vivida no passado. Isto não é exatamente procurar uma cidade vivida emocionalmente na literatura -- mas a frustração às vezes pode ser a mesma. Com Havana não foi. Havana demorou para entrar em minha lista de realização de sonhos infantis. Talvez por isso demorei tanto para visitá-la: foi minha construção adolescente e os sonhos adolescentes, ao contrário dos infantis, não são tão imperiosos. Entre "Nosso homem em Havana" e minha ida para lá interpuseram-me

pelo menos dois outros livros, ambos de Cabrera Infante: *Três Tristes Licares* e *La Habana para un infante defunto*, este acima de tudo. A cidade é a grande personagem destes livros. Procurei ler o livro de Greene do qual ele mesmo tirara o roteiro para o filme, e o livro tinha sido uma decepção em relação às imagens da cidade. Greene não parecia ver a cidade, que surgia como uma construção apenas do filme. Em Cabrera Infante, pelo contrário, a Cidade vive soberana e esplendorosa. Por isso fui a Cuba para ver Havana, reencontrar a literatura e o cinema. E, como sempre, parte de minha infância. Em último lugar (também este nunca foi, como não poderia ser, um desejo infantil), para ver o socialismo. (Cont. na pag. seg.)

Antes de ir a Cuba eu já visitara países socialistas (com ou sem aspas) da Europa sem da experiência extrair outras sensações além de uma atração (novamente) arquitetural, gastronômica ou artística e de uma frustração um tanto generalizada; tudo me pareceu sempre um pouco distante, naqueles países -- para o que deve ter contribuído a impossibilidade de comunicar-me com os nativos em sua própria língua. Cuba, pelo contrário, me parecia, mesmo à distância, algo bem mais próximo. Cuba era, é o o Outro mas um Outro que está aqui, ao alcance da fala, ao alcance da pele, ao alcance do cenário subdesenvolvido. E assim quis ver também seu socialismo, ou em todo caso aquilo que eu poderia ver dele em Havana. Fui, vi, escrevi.

Escrever o texto em si, já de volta ao Brasil, foi ocasião para revivificar imagens, reexperimentar a viagem, um prazer derivado ligado ao original sentido meses antes mas com matéria própria. Prazer que deve ter passado para os leitores, pelas opiniões que apreendi (embora para muitos eu tenha sido demasiado pró-Cuba e, para outros, excessivamente anti-Cuba...). Formalmente, o texto me agrada. Quanto ao conteúdo, algumas coisas me incomodam, depois de tê-las escrito. A viagem a Cuba foi um reencontro, algo doloroso às vezes, com minha condição ou natureza burguesa, o que deve ter sido responsável por uma série de rejeições de experiências cubanas -- rejeições que não ocultei de mim mesmo ou dos leitores

e que provocaram o aparecimento daquele incômodo. Depois de escrito e relido o texto, essas passagens me perturbaram o suficiente para sentir o desejo de extirpá-las do texto -- mas isso teria sido autocensura. Tiradas do texto, este ficaria mais próximo do modelo do bem-pensar a respeito de Cuba. Talvez esse bem-pensar não seja apenas um clichê e se aproxime da verdade em si. Não sei. Mas sei agora que por mais incômodas que me sejam aquelas reflexões, elas são parte de mim e não posso renegá-las tanto quanto não podia deixar de incluí-las. Talvez até, quem sabe, sirvam para equilibrar o livro -- que de todo modo está escrito e significou a realização de outro sonho infantil: escrever sobre viagens, unindo essas duas outras manias, escrever e viajar, que provavelmente não me abandonarão jamais.

14. USOS DA CULTURA (Políticas de Ação Cultural).

Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1986.

Em 1985 fiz uma viagem de pesquisa a Cuba, México, Inglaterra e França com o objetivo de estudar suas políticas de ação cultural. Desde 1984, convidado por Luis Milanesi que um ano antes assumira a direção da Divisão de Bibliotecas da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, eu colaborava com programas de ação cultural dessa Secretaria, inicialmente junto à Divisão de Bibliotecas, por ele dirigida, e em seguida na assessoria do Departamento das Atividades Regionais, que cuidava de todo o interior do

Estado. Entre as várias atividades que tinham de ser desenvolvidas, estava a de transformação das Bibliotecas Públicas do Estado --que Milanesi conseguira integrar numa Rede com base num decreto extraído do governador da época, Franco Montoro-- em Centros de Cultura. Caberia a mim trabalhar pelo "recheamento" desses Centros, tanto sob o aspecto do que deveriam ou poderiam oferecer como conteúdo, quanto em relação à preparação do pessoal adequado. Participei da organização de dois cursos de treinamento de pessoal --um deles por quinze dias, em sistema de internato num hotel do litoral-- e senti o desejo e a necessidade de conhecer o que se fazia em outros países nessa área, e não apenas através de livros mas ao vivo: por toda parte, a distância entre o que aparece nos relatos oficiais e a realidade é quase sempre maior do que se pode pensar. A escolha recaiu sobre aqueles países por razões específicas: França, em virtude de sua rede de Casas de Cultura fundada por André Malraux ao final de década de 50; Inglaterra, por sua prática nessa área desde o século XIX e suas soluções heterodoxas em relação à administração desses centros; México, por ter-se ocupado desse setor pelo menos desde sua Revolução nas primeiras décadas do século; e Cuba, por sua experiência socialista em terras de América.

A escolha dos países mostrou-se acertada, a viagem foi rica pela quantidade de contrastes oferecida e consegui, parece, dela extrair o suficiente para alcançar meu

objetivo: uma reflexão sobre as alternativas ao alcance das Casas de Cultura e uma proposta de trabalho inicial passível de ser posta em prática pelos que atuam na área. Pela repercussão que o livro alcançou--traduzida por convites para visitar variados pontos do país e falar sobre o assunto, discutir plantas de centros que se instalavam, debater propostas-- o objetivo deve ter sido alcançado. Durante muito tempo, quando, na ECA, atuávamos, eu e Milanese, apenas no ensino e na pesquisa (e mesmo no início de nosso trabalho na Secretaria), havia prevalecido a tese da inconveniência de se oferecer modelos de atuação às pessoas: era preciso, pensávamos, deixá-las inteiramente livres para que descobrissem por si mesmas os melhores caminhos. A passagem para a prática da Secretaria mostrou a impossibilidade de se seguir aquela opção -- de nós dois, aliás, sempre fui o mais inclinado a não pô-la em prática inteiramente. É uma opção que demora para apresentar resultados e as necessidades político-partidárias não convivem bem com esse aspecto do jogo; mesmo não sendo membros do partido no poder, estávamos dentro de sua estrutura e tínhamos de seguir minimamente seu programa e atender suas necessidades ou, simplesmente, abandonar o terreno. A precariedade dos recursos humanos já envolvidos na questão, e que não poderiam ser mudados da noite para o dia, deixava claro que a adoção daquele método exigiria um tempo de germinação que não apenas o partido no poder como a própria sociedade não podia es-

perar. No Brasil é necessário correr contra o tempo, o que significa correr contra a barbárie. Daí minha idéia de um livro que, mesmo não dando receitas diretamente, falasse sobre experiências concretas no setor, comentando-as, apontando alternativas, tomando partido claramente por uma opção contra outra. Creio que minha escolha foi acertada. O livro pode não se manter intocado por um longo tempo, nem é esse seu objetivo; deverá provocar o aparecimento de outros textos criticando-o, apontando para outros caminhos. Mas terá cumprido sua função temporária.

Este livro foi extraído de um texto anterior que utilizei como tese de livre-docência, da qual difere pela eliminação de um capítulo e outras alterações variadas mas da qual não diverge em sua essência e em sua estrutura básica. Como na fase de redação da tese eu já tinha o plano de publicar o texto na forma de um livro de leitura relativamente fácil, não se vê nele a presença, por exemplo, de notas de rodapé -- herança dos tempos em que escrevi para a coleção Primeiros Passos e que não pretendo pôr de lado tão cedo a não ser por motivos excepcionais. Ainda hoje tenho colegas brilhantes na Universidade que não escrevem uma página sem semeá-la com dezenas (não é força de expressão) de citações e notas de rodapé que transformam a leitura numa corrida de obstáculos por um campo minado de conceitos que não raro explodem dentro da cabeça do leitor. A *Critica da Razão Dialética* de Sartre

tem pouquíssimas notas, assim como são relativamente poucas as notas na obra de Freud, toda ela, e mínimas são as notas à Estética de Lukacs. Por outro lado, tampouco me preocupei, na tese, com a realização de um capítulo do tipo "releitura crítica da bibliografia", aliás mínima nesta área: mantive o tempo todo o tom de um relato crítico (não propriamente "erudito" mas em todo caso "estudado", como no inglês "learned"). E, para concluir, apresentei minhas teses sobre a questão no sentido mais amplo que a palavra tese pode ter, o de uma enunciação que será demonstrada e defendida se contestada. Não discorri longamente sobre cada uma delas (são sete), apenas as enunciei e indiquei as linhas gerais que as sustentam e justificam. O procedimento foi aceito, na Academia, tanto quanto pelo público não especializado. A forma deste livro, também este, me agradou. Se não pude ilustrá-lo com imagens enquanto estava na forma de tese, por falta de recursos, consegui que no formato livro as imagens nele fossem introduzidas, não tanto quanto teria gostado mas na quantidade mínima necessária. Levei todos aqueles anos anteriores, marcados por uns doze livros publicados, para perceber a importância das imagens num livro, ainda que de ensaio. Mais do que uma deferência feita à indústria cultural, com o recuo por ela imposto à palavra escrita diante do signo visual, minha adesão às imagens no texto talvez tenha algo a ver com aspectos dessa mesma viagem de pesquisa. Por um lado, tive de ver muito clara-

mente as coisas para poder escrever a reportagem poética que foi O SONHO DE HAVANA. De outro, me parece impossível uma passagem pelo México e por essa mesma Cuba sem que o viajante seja inundado pelas imagens. Talvez tudo isto seja uma visão ideológica das coisas, talvez o mesmo se possa dizer de qualquer outro lugar. Por uma razão ou outra, em todo caso, nunca me foi tão evidente a justeza do título dado a uma ampla coletânea póstuma de textos escolhidos do barroco escritor cubano José Lezama Lima. O título, *Beino da Imagem*, não foi dado por ele mas assinala perfeitamente a obsessão que sentia pela imagem, por ele apresentada, num texto sobre a revolução cubana que faz parte de uma outra e menos conhecida coletânea ("El 26 de Julio: imagen y posibilidad"), como a causa secreta da história e sua possibilidade. Levamos um tesouro num vaso de barro, diz ele citando os Evangelhos, e esse tesouro é captado pela imagem. Levei tempo para usar esse filtro dos tesouros possíveis e foi bom que a ocasião tenha sido este livro.

Este livro é também o sinal exterior mais visível de um momento especial de minha vida e de minha passagem pela universidade. De meu ponto de vista particular, assinalou o instante em que minha atividade de ensino deixou de ter uma natureza meramente teórica e especulativa de alcance eventual e genérico para assumir o aspecto de uma prática inserida no concreto imediato da vida nacional. A

partir de minha ida para a Secretaria de Cultura passei a lidar com coisas que tinham uma espessura temporal e social efetiva, perceptível. Dentro da universidade, no curso de especialização em ação cultural, os alunos não eram mais seres prováveis, em potencial, mas indivíduos sociais já atuando numa prática que os definia como membros de uma coletividade enquanto que, fora da Universidade, o mergulho no campo do imediato era simplesmente instantâneo e total, através da atuação na Secretaria que, porém, não se prolongou tanto quanto eu poderia ter desejado. Marcou também, este livro, em sua aparência de ponta de iceberg, minha comunhão com as pessoas de minha geração. De maneira bem sensível a partir dos primeiros instantes da sinistrada "Nova República", as pessoas de minha geração, muitas delas meus amigos pessoais, passaram a ter uma atuação marcante na administração pública --como sempre tinham desejado fazer--, nos ministérios ou no legislativo ou no judiciário ou em secretarias de estado ou de município. Na Universidade, e embora este possa ser um sentimento inadequado, eu me percebia recluso, afastado de tudo, reduzido à impotência. Em variados instantes já me ocorreu a imagem da Universidade como a de uma eterna escola, portanto de uma eterna infância e adolescência, da qual os professores não saem nunca. Isso pode ser bom, sob a ótica da fantasia, da imaginação, da inquietação e da procura constante. E pode ser uma castração, inflingida ou aceita, uma limitação da capacidade de atuar direta-

mente no mundo real. Colocar um pé fora da Universidade, na Secretaria de Cultura, permitiu-me a sensação de ser, também eu, uma pessoa de meu tempo, alguém no mesmo plano de todos aqueles companheiros e amigos que estavam, também agora como há vinte anos, quebrando a cara literalmente para tentar transformar em realidade seus sonhos de atuação sobre a sociedade. Mesmo quando se tornou insustentável minha continuação na Secretaria, ao voltar para a Universidade pude ver meu trabalho aqui com outros olhos e tentar dar-lhe, também de meu ponto de vista, uma outra dimensão, o que venho tentando e em parte conseguindo --embora sem saber por quanto tempo-- com o Curso de Especialização em Ação Cultural que fundei. Um bom momento, todo esse.

15. MODERNO PÓS MODERNO

Porto Alegre, Ed. L&PM, 1986.

16. ARTE E VIDEIA (Arte de Nenhuma Parte).

SP, Ed. Brasiliense, 1987.

Em ambos estes livros, embora talvez mais no segundo, pratiquei uma forma adaptada ao conteúdo, necessidade para a qual fui despertado ao começar a escritura do primeiro. No infeliz debate sobre os "improdutivos", no auditório da "Folha", Marilena Chauí fez uma brilhante ex-

posição sobre o conceito de modernidade e sua relação com a Universidade, a partir de sua leitura do "Manual de Redação", editado por aquele jornal, que veta o uso, pelos articulistas, de conjunções como "ou", "logo", "portanto". Para Chauí, a recomendação do jornal colocava-o na margem de uma pós-modernidade a que se opunha a Universidade situada --com razão, reivindicava a professora-- do lado da modernidade. O uso de conjunções como aquelas marcava, dizia Chauí, as conquistas de uma modernidade que a Universidade se orgulhava de praticar. Relacionava, se não me engano, a conjunção "ou" às transformações ideológicas (embora possa não ter sido esta sua expressão) introduzidas por Lutero e todo o movimento da Reforma, assim como ressaltava que o "logo" imortalizado na fórmula de Descartes assinalava um momento alto do pensamento da humanidade. Sua intervenção, como disse, foi brilhante, embora do ponto de vista prático o que estivesse interessando ao jornal fosse exatamente marcar sua posição de antagonismo à Universidade, que se dava por exemplo na recusa às operações consagradas pela professora. De modo particular, porém, não concordo com a visão de Chauí segundo a qual a abolição daquelas operações de coordenação ou subordinação significa uma degradação para o pensamento que assim procede, do mesmo modo como não concordo com a consequência, implícita em seu discurso, de que a Universidade utiliza, toda ela, aqueles procedimentos que chamou de modernos.

Aquele procedimento definido acertadamente por Chauí como pós-moderno é o que se vem chamando de parataxe: blocos de significação são dispostos lado a lado sem que se explicita a relação estabelecida entre eles --quer porque o autor da combinação não pretende explicitar, quer porque não sabe explicitar. A rigor, não é uma operação --da qual realmente estão afastados os "ou" os "logo" e os "portanto"-- tão recente assim, não é nada que tenha surgido nos últimos anos. A arte (pelo menos a de vanguarda) já a executa há décadas, toda a arte contemporânea e mesmo uma parte daquela que se convencionou chamar, até aqui, de moderna. E o que faz o cubismo e também o surrealismo e o dadaísmo, ou a música concreta e um cinema como o de Godard, além do teatro do absurdo. E, ainda, a mesma operação que sustenta o pensamento mítico mas, claro, este não pode ser citado porque é o exato oposto do que a Universidade diz fazer, é o objeto do pensamento universitário e não seu método... Mas as artes já têm, a duríssimas penas, seu lugar na Universidade, e é esta a operação do pensamento privilegiada pelas artes, ficando estranho dizer que a Universidade adota as relações desprezadas pelo jornal e que por isso a Universidade reivindica alegremente e orgulhosamente o título de moderna. A Filosofia, novamente, tende a projetar sobre o restante da Universidade aqueles procedimentos que lhe têm sido caros. Mas a projeção não se sustenta. Se usar ou e logos é ser moderno, parte da Universidade poderá

ser moderna se assim se prefere ver. À outra parte será então, se se quiser, pós-moderna.

Não considero que a diferença nos métodos implique na eliminação de um pelo outro. Na negação, sim, eventualmente. Mas não na exclusão. A física de Einstein negou a de Newton mas não a aboliu: ambas são válidas na dependência da escala, da dimensão em que forem usadas. Eventualmente, haverá momentos em que as propostas de uma delas não darão conta da situação -- e aí ocasionalmente se poderá falar em "erro". Mas nada impede que um bom trecho do caminho possa ser percorrido por ambas ao mesmo tempo.

Falar de arte, e desta arte contemporânea, me pareceu algo que não se poderia fazer no tradicional formato privilegiado pelo pensamento filosófico: uma sequência de capítulos longos que têm um início e um fim determinados, com operações estabelecidas de encadeamento da reflexão dentro de cada capítulo e uma relação clara com o capítulo que o precede e o segue, até a conclusão que arremata a costura. Não é assim que procede a arte e --isto já ficou evidente-- fazer por ela uma operação a que ela mesma se recusa será não raro distorcer inteiramente seu processo, seu ponto de partida, seu ponto de chegada (se houver um). Se o assunto é arte, e esta arte, o método mais apropriado--embora o mais difícil, o menos transparente-- é o método que essa própria arte privilegia: o paratático. Não será exatamente a mesma coisa, mas está

próximo da tentativa que fazem, por exemplo, ocasionalmente, os críticos de cinema que ao invés de compor sua crítica com os signos da escrita, tentam utilizar fotos de outros filmes ou reproduções do mesmo filme criticado para transmitir suas idéias -- e que é, por sua vez, uma tentativa de seguir pelo caminho do cineasta que, este sim, produz com seu filme uma crítica dos filmes que viu, como faz o poeta e o artista plástico e o músico em suas atividades específicas. Para os que lidam com os signos das letras, resta a tentativa de operar com um ícone do método, já que não podem recorrer a um ícone do objeto exterior, a imagem.

Foi o que percebi que deveria fazer logo na parte inicial de MODERNO POS MODERNO. Não tinha sido este o objetivo inicial. Mas logo fui suficientemente intuitivo para perceber o erro que seria ~~discorrer~~ cartesianamente sobre aquele objeto e adotei o procedimento paratático -- numa intuição (ela mesma motor da parataxe) alimentada talvez pelo recurso ao ideograma japonês do "vazio" que usei na introdução do volume. Como o projeto inicial não era esse, o livro ficou algo desequilibrado em sua composição: as primeiras partes são explicativas (e isto é uma inadequação do ponto de vista interior da construção do texto) e só a partir do final do primeiro terço ou do início da segunda metade é que o texto assume o princípio paratático naquilo que ele tem de mais próprio: o desejo de investigar soltamente. Mesmo assim, tenho a impressão de

que o livro se justifica ao entrar por áreas, em particular da cultura brasileira, pouco discutidas sob esse ângulo. Foi interessante também, algum tempo depois, descobrir que quase exatamente vinte anos após a publicação de meu primeiro livro (ARTE CONTEMPORANEA...) eu voltava para discutir especificamente a arte e, novamente, defender --das acusações de sempre: alienação, degradação, anti-humanismo, cumplicidade com a reação-- a arte que se fazia no momento. Em 1967 o objeto tinha sido (embora isso pareça incrível, à distância) as vanguardas da época, entre elas o abstracionismo e o concretismo, assim como em 1986 o objeto continuava a ser a vanguarda do momento, a pós-modernidade. Foi agradável descobrir uma certa continuidade e coerência em meu pensamento, embora não faça de qualquer dessas características uma pedra de toque obrigatória.

Minha crítica à forma incompleta ou incipiente de MODERNO POS MODERNO eu fui fazer em ARTE E UTOPIA (Arte de nenhuma parte), sobre cuja procedência já falei ao abordar o anterior O QUE É UTOPIA. O tema não era mais a modernidade ou a pós-modernidade, era a arte "simplesmente", como um todo. Mas novamente, como disse acima, a parataxe era pertinente. E ao invés de escrever um livro de três ou quatro capítulos, produzi um com trinta e quatro "capítulos" de variado tamanho, de uma dezena ou duas de páginas a outro com apenas uma frase. Pus em prática aqui,

também, um outro método (ou o mesmo, com nome diferente) que eu havia procurado privilegiar enquanto proposta teórica em UMA OUTRA CENA: o do diagrama poético, defendido por Bachelard, que é também o método de produção da arte em geral e que significa retirar tudo que interessar de qualquer lugar ou fonte que interessar, sem qualquer preocupação prévia e acadêmica com a pertinência desses objetos e fontes. A única diferença é que Bachelard ainda emprega o método de seu diagrama poético de uma forma não paratática, enquanto procurei juntar os dois ou, melhor, radicalizar o diagrama poético, levá-lo às consequências que Bachelard pode não ter previsto no momento em que escrevia. Foi o que fiz. Usei o que bem me interessava retirando-o de onde melhor me parecia, sem qualquer preocupação cronológica ou outra qualquer. O texto vai para a frente no tempo e volta atrás e torna a prosseguir voltar sem aviso prévio. Em meio a uma crítica no todo favorável, este procedimento me valeu a contestação de que aplicava categorias históricas determinadas a momentos diferentes da praxis artística ou, em outras palavras, a acusação de que não historicizava os conceitos que empregava. Na verdade, o que pretendia era exatamente isso: não proceder a nenhuma leitura historicista mas ler os objetos ("A República" de Platão ou uma tela de Parmigianino, ou outra de Bacon ou a música concreta ou as esculturas de Aleijadinho) como as lê poeticamente o poeta ou o escultor ou o músico: como peças vivas, atuais, pro-

vocantes, que geram desejos de apoderar-se delas e refazê-las, usá-las para dar outro passo, ou até para refazer seus passos. Creio que consegui o que queria. Embora a linguagem seja simples, o livro aparentemente tornou-se de leitura não tão fácil exatamente por não seguir um modelo assentado, por tecer uma teia onde conceitos e passagens são deixados implícitos muito mais que revelados, por apenas sugerir um caminho que o leitor tem de fazer junto e refazer, ele mesmo. Talvez com este livro eu me redima dos "pecados" simplificativos que podem ter sido os volumes da coleção Primeiros Passos.

A ESPECIALIDADE ME É, ACASO, IMPOSSIVEL

"A especialidade me é impossível. Valho um sorriso. Você não é nem poeta, nem filósofo, nem geômetra, nem outra coisa. Você não aprofunda nada. Com que direito você fala daquilo a que não se consagrou com exclusividade ?

Eu sou como o olho que vê o que vê. Seu menor movimento muda o muro em nuvem; a nuvem em relógio; o relógio em letras que falam. Talvez aí esteja a minha especialidade."

Paul Valéry

Durante muito tempo angustiou-me o fato de não conseguir ver-me a mim mesmo como um especialista em uma área determinada. Graduado em Ciências Jurídicas e Sociais (curioso título), escrevi sobre arte antes de obter um mestrado em Ciências da Comunicação. Depois, recebi um doutorado em Letras mas sobre um tema de Arte, o teatro, e escrevi sobre cinema e semiótica, e ficção, além de criar uma área de Ação Cultural. O que me parecia uma variedade me angustiaava: eu não tinha uma linha, ao contrário de todo mundo. Até que, escrevendo o memorial para o concurso à livre-docência, descobri que poderia, se quisesse e sem forçar as coisas,, isolar um eixo unindo meu primeiro livro, ARTE CONTEMPORÂNEA: CONDIÇÕES DE AÇÃO SOCIAL, àquilo que estava escrevendo e fazendo na Universidade no momento daquele concurso (como agora) e atravessando todas ou a maioria das coisas feitas no percurso intermediário. Eixo manifesto já no título daquele livro: a

"ação social" transformara-se em "ação cultural" (naquele instante eu publicava o USOS DA CULTURA - Políticas de Ação Cultural) --embora, claro, a ação cultural ou é social ou não é. Em nenhum momento anterior à minha passagem para a área da ação cultural, em instante algum antes daquele concurso, pensei naquele primeiro livrinho, que na verdade durante muito tempo procurei renegar. No entanto, vinte anos depois, a mesma preocupação não apenas continuava presente como se materializava concretamente numa prática de ensino e pesquisa que não mais me dizia respeito individual e isoladamente mas que envolvia outras pessoas. Eu deixara de escrever livros, apenas, para agir diretamente sobre o objeto daqueles livros.

Essa linha -- nunca projetada, que nunca procurei armar mas que seguiu seu próprio caminho imprevisto, segundo a estrutura e o processo de uma verdadeira ação-- realmente pode ser vista ao longo de meus livros, quando me disponho a isso: o que sempre esteve em jogo foi a tentativa de criar, como na ação cultural, as condições para que as pessoas inventem, a partir daquilo que lhes posso oferecer, seus próprios objetivos. Em outras palavras, com exceção talvez de ARTE E UTOPIA e dos romances, não creio jamais ter escrito intransitivamente: sempre escrevi alguma coisa para alguém, visando um efeito -- tanto quanto isso é possível. Foi o caso de UMA OUTRA CENA, com sua defesa de um outro lugar para aquele que deixava de ser público para também atuar, como de USOS DA

CULTURA ou A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO NA ARQUITETURA. Até mesmo minha versão da semiótica, expressa num texto aparentemente de objetivos meramente teóricos e intelectuais (quer dizer, voltados para seu próprio interesse) rejeitava a opção pelo signo como o centro da atenção para em seu lugar colocar o homem -- como em toda ação cultural. Haveria, assim, um eixo central de interesses e atuação, desenvolvido por si mesmo sem que eu antevisse seu final ou suas estações intermediárias, ao redor do qual eu ocasionalmente inscrevia algumas fugas ou variações livres. É claro que o mesmo se possa talvez dizer de todo ensaísta. Por isso pode ser dito também de mim.

Essa descoberta, de três ou quatro anos atrás, me tranquilizou um pouco. Mesmo podendo não ter uma especialidade, eu descobrira pelo menos uma linha de coerência em minha atividade e produção e que, de algum modo, poderia legitimar minha presença na Universidade. O problema, se problema for, é que em seguida entendi também que para manter-me fiel a essa linha eu jamais poderia ser realmente um especialista, teria de estar sempre "vendo o que vejo", não sendo nem uma coisa nem outra, em movimento -- sendo, não qualquer coisa, mas, não sendo tudo, sendo múltiplas coisas. Nesse sentido, posso ser um pós-moderno e não o moderno da especialização iluminista (embora num país como este dificilmente se possa encontrar

uma reflexão e uma ação que seja integralmente iluminista ou integralmente outra coisa: prevalece aqui a forma híbrida, eclética, nem uma coisa nem outra mas uma derivada de várias -- o que não me torna tão diferente assim, afinal). Para ser um agente cultural, não posso ser um especialista em ação cultural. Um pouco como disse Groucho Marx, não frequento os clubes que me aceitam como sócio. De todo modo, tendo chegado a esta "descoberta" (mesmo corrigida pelo detalhe da não-conformidade, a angústia por estar fora da linha cedeu um pouco e vejo agora uma relação de aceitável coerência em tudo o que fiz na Universidade e fora dela. E, acaso, o que demonstra este memorial.

Claro que tudo isto pode ser mera racionalização e que a especialidade me seja de fato simplesmente impossível. Neste caso, explicarei minha condição com esta outra reflexão do mesmo Valéry: o que sei me entendia, o que não sei me entristece. Com uma alteração que me parece importante: o que já sei de fato me entendia, o que não sei me atrai radicalmente. Continuarei, creio, perseguindo o que não sei e abandonando o que penso já saber. Fugir para a frente, esquecer para poder construir(-me).

2. PUBLICAÇÕES EM PERIODICOS

1. "Ortodoxia X Dogmatismo". LEIA LIVROS n5, 15.9.78
Doc. 14
2. "Nasceu a psicanálise". LEIA n 6, out-nov.1978.
Doc. 15
3. "A liberdade na vitrina". LEIA n 8, dez.78-jan.79.
Doc.16
4. "A ideologia do socialismo é o ópio do povo?". SINGULAR &
PLURAL n 5, abril 79.
Doc.17
5. "Matem o cantor e chamem o garçon". LEIA 12, abr.-maio
79.
Doc. 18
6. "Cara a cara com Pierre Broué. SINGULAR 7 PLURAL n. 6, ju-
nho 79.
doc. 19.
7. "A arte e as armadilhas da ideologia".CANTO CORAL n. 3,
nov. 79.
Doc. 20
- 8."Do beco à descoberta". POLIMICA n.1, nov. 79.
Doc. 21
- 9."Sob os três signos dos tigres cubanos".LEIA n. 19, nov-
dez.79.
Doc. 22
- 10."O contexto de Sciascia". LEIA n.23, abril-maio 80.
Doc.24
- 11."O Seminário de Lacan". LEIA n.20, dez.79-fev.80.
Doc.23
- 12."Universidade: por fora maldita viola, por dentro pão bo-
lorento?".POLIMICA, n.2, julh.80.
Doc.25
- 13."Durrell, idéias, fantasmas..." LEIA n.24, maio-junho 80.
Doc.26
- 14."Haroldo de Campos, o fio potável da poesia". LEIA n. 30,
nov-dez 80.
Doc. 27
- 15."O amante e as senhorinhas burguesas". CADERNO DE MUSICA

- n.5, março 81.
Doc. 28
16. "Uma visão embaçada da utopia". LEIA n.35, maio-junho 81.
Doc. 29
17. "O peito varonil de Paulo Francis". POLIMICA n.3, julho 81.
Doc.30
18. "Volpi ou a arte tranquila". AR'TE n. 1, 1982 (em colab.
com Ana Mae Barbosa).
Doc. 61
19. "Censura". POLIMICA n. 4, julho 82.
Doc.62
20. "...el teatro tiene siempre una luz que permita ver las
palabras..." ART 004 - Revista da Escola de Musica e Artes
Cênicas da UFBA, jan.março 82.
Doc. 63
21. "Arte e utopia". AR'TE n.2 out 82.
Doc.64
22. "Uma escola móvel". REVISTA COMUNICAÇÕES E ARTES ECA,
v.123,1983.
Doc.65
23. "Un film messianique". CINEMACTION n.25. Paris, L'Harmat-
tan,1983.
Doc. 66
24. "A linguagem da mulher na arte". AR'TE n. 5, 1983.
Doc. 67
25. "Os caminhos do imaginário: uma conversa entre Breton e
Carpentier". PRIMEIRO TOQUE n.10, jul-set.84.
Doc.68
26. "Máquinas da elipse". FOLHETIM n.409, 18.11.84.
Doc.69
27. "A cultura de uma época é aquilo que você pode pegar..."
AR'TE n.9,1984.
Doc.70.
28. "Entrevista com Carmela Gross". AR'TE n.11,1984 em colab.
com Anateresa Fabris).
Doc.71
29. "O rock bem concertado". PRIMEIRO TOQUE n.
14, jul-set.1985.
Doc.72
30. "A fundação da terra e do cinema: Glauber Rocha". FOLHETIM
n.292, 22.8.1982. Doc. 73

31. "Os anjos exterminadores na Universidade". REVISTA COMUNICAÇÕES E ARTES n. 10, 1981.
Doc.77
32. "Los Paraísos Vulnerables de Leon Ferrari". LA REVISTA DEL SUR n. 4, ano I, 1985, Malmö, Suécia.
Doc.139.
33. "O ensino de música na Universidade" (debate). CADERNO DE MUSICA n.14, SP, dez.85.
Doc./140
34. "Espaço e crítica: na continuidade". Revista Arquitetura e Urbanismo n. 12. SP, Ed. Pini, junho/julho 1987.
Doc.175
35. "Acontece que Tom não perdoa. E radicaliza." Caderno 2, SP, 5.7.87.
Doc.176
36. "Um passeio solto no cotidiano". Caderno 2 n.469, 11.10.87.
Doc.177
37. "TV Interativa" (Cartas de New York). Caderno 2, 25.10.87.
Doc.178
38. "O teatro daí e o teatro de Hartford". (Cartas de New York). Caderno 2 n.487, 1.11.87.
Doc.179
39. "Cristo mora em Londres". (Cartas de New York). Caderno 2 n. 508, 26.11.87.
Doc.180
40. "Os sete folegos dos yuppies" (Cartas de New York). Caderno 2 n.531, 23.12.87.
Doc.181
41. "Russian way of life". (Cartas de New York) Caderno 2 n.519, 9.12.87.
Doc.182
42. "Entrevista". Suplemento Literário do Minas Gerais n.1064, 14.3.87.
Doc.183
43. "Tribunais do povo" (Cartas de New York). Caderno 2, n.555, 22.1.87.
Doc.184
44. "Na rota da identidade". Resenha do livro Que horas são? de Roberto Schwarz para a revista Arquitetura e Urbanismo n. 16. SP, Ed.Pini, fev-março de 1988.
Doc.185

45. "Estilhaços diante do espelho" (Cartas de New York). Caderno 2, n. 620, 9.4.88.
Doc.186
46. "Rápido, um deserto por favor". Caderno 2, n.625,
15.4.88.
Doc.187
47. "Contra o real insuportável". Jornal da Tarde, 14.5.88
Doc. 220

3. PREFACIOS E INTRODUÇÕES A LIVROS DE TERCEIROS

1. Fals Borda, As Revoluções Inacabadas da América Latina. SP, Ed. Global, 1979.
Doc.32
2. Leonardo Sciascia. À cada um o seu. RJ, Ed. Fontana, 1981.
Doc.33
3. Edelcio Mostaço, O Espectáculo Autocitatório SP, Ed. Proposta Editorial, 1983.
Doc.78
4. Georg Groddeck, O Livro disso. SP, Perspectiva, 1984.
Doc.79.
5. Antonin Artaud, O Teatro e Seu Duelo. SP, Ed. Max Limonad, 1984.
Doc.80
6. Glauber Rocha, Bibliografia. SP, ECA, 1984.
Doc.81
7. Alejo Carpentier, Concerto Barroco. (Em colab. com Jean-Claude Bernardet). SP, Ed. Brasiliense, 1985.
Doc.86
8. Charles S. Peirce, Semiótica. SP, Perspectiva, 1977.
Doc.
9. Louis Hjelmslev, Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem. SP, Perspectiva,
Doc.
10. Baudelaire, A Modernidade de Baudelaire. SP, Paz e Terra, 1988.
Doc.188

4. CATALOGOS DE EXPOSIÇÕES

1. "Visão hipermnésica de Diana Domingues". Apresentação da Exposição de Gravuras no Museu de Arte de Sta. Catarina, dez.87.
Doc.189

2. "Desmanchando o homem moderno". Apresentação da Exposição Projectio de Regina Silveira na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, janeiro de 1988. Doc. 230

5. LIVROS (OBRAS COLETIVAS)

1. "Le texte et la scene" (Etudes sur l' espace et l' ac-
teur). Paris, F.Paillart-Institut d' Etudes Théatrales,
1978.
Doc. 13
2. "Da cultura esquecida à prática política" (A formação
humanística em Comunicação") in Ideologia e poder no en-
sino da Comunicação, J.M.Melo et al.,org. SP, Cortez e
Moraes, 1979.
Doc.74.
3. "Cena e contra-cena" in O teatro de Limochenko Webbi.
SP, Polis, 1980.
Doc.75
4. "A semiótica na terra dos índios" in Anais do II Coló-
quio de Semiótica, PUC/Ed. Loyola, RJ, 1983.
Doc.76
5. "Obscenas" in I Jornadas Impeccinentes: O Obsceno".
Luis Milanese e Jerusa Escricar, org. SP, Hucitec, 1985.
Doc. 8.
6. "Ação cultural e bibliotecas: a pesquisa de pós-gradua-
ção e seus reflexos na formação do bibliotecário". In:
Encontro de coordenadores de cursos de pós-graduação em
biblioteconomia e ciência da informação, 8. Campinas,
nov. 1986. Brasília, IBICT, 1987.
Doc.190

6. LIVROS (SELEÇÃO, ORGANIZAÇÃO, PROJETO)

1. Semiologia do teatro. SP, Perspectiva, 1978. Em colab.,
com J.Guinsburg e Reni C.Cardoso.
Doc.12.
2. A Modernidade de Baudelaire. SP, Paz e Terra, 1988.
(Textos de Baudelaire).
Doc.188

7. PERIODICOS (PROJETO, ORGANIZAÇÃO, FUNDAÇÃO)

1. Revista da Comunicações e Artes n. 10. (org.) 1981. em
colab. com Ana Mae Barbosa.
Doc. 823me

2. ABRIE = Estudos de arte e arte-educaco. (fundaco)
Com Ana Me Barbosa. De 1982 a 1986.
Doc. 61, 64, 67, 70, 71, 83, 84, 85, 86.

3. documentaco. (Fundaco) editado pela Bibliote-
ca da ECA, em 1985.
Doc. 135

4. Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentaco,
da Fed. Bras. de Biblioteconomia e Documentaco. Membro
do Conselho Editorial a partir de junho de 1978.

Doc. 56

5. Acta Semiotica et Linguistica.
Membro do Conselho Editorial, 1977.
Doc. 57

8. LIVROS (TRADUÇÕES)

1. J.P. Sartre et al. Sartre Hoje. SP, Documentos, 1968.
Doc. 34

2. Lvi-Strauss, Cl. et al. Lvi-Strauss: Estrutura e dialtica.
SP, Documentos, 1968.
Doc. 35

3. Henri Lefebvre, Lucien Goldmann, A insurreico: revolta dos
jovens na sociedade industrial. SP, Documentos, 1968.
Doc. 36

4. Lucien Goldmann, H. Lefebvre, Debate sobre o estruturalis-
mo. SP, Documentos, 1968.
Doc. 37

5. Adam Schaff et al., Sociedade tecnocrata: ideologia e
classes sociais. SP, Documentos, 1968.
Doc. 38

6. Alain Robbe-Grillet, Por um novo romance. SP, Nova Crti-
ca, 1969.
Doc. 38 A

7. Michel Butor, Italo Svevo, U. Eco, Joyce e o romance mo-
derno. SP, Documentos, 1969.
Doc. 39

8. Henri Lefebvre, O direito  cidade. SP, Documentos, 1969.
Doc. 40

9. Alain Resnais et al., A criaco no cinema. SP, Documen-
tos, 1969.
Doc. 41

10. Henri Lefebvre, Posico: Contra os tecnocratas. SP, Docu-

- mentos, 1969.
Doc.42
11. J.B. Pontalis et al. O retorno a Freud. SP, Documentos, 1969. Doc.43
 12. Georges Perec, As Coisas, ficção. SP, Nova Crítica, 1969. Doc.44
 13. Charles S. Peirce, Semiótica. SP, Perspectiva, 1977. Doc.45.
 14. Michel Foucault, História da Loucura. SP, Perspectiva, 1978. Doc.46
 15. Paul Lafargue, O Direito à Preguiça. SP, Ed. Kairós, 1980. Doc.47.
 16. Nikolaus Pevsner, Panorama da arquitetura ocidental. SP, Martins Fontes, 1982. (Em colab. com Silvana Garcia). Doc.87
 17. Georg Groddeck, O Livro disso. SP, Perspectiva, 1984. Doc.79
 18. Antonin Artaud, O Teatro e seu Duplo. SP, Max Limonad, 1984. Doc.80
 19. Alejo Carpentier, Concerto Barroco. SP, Brasiliense, 1985. Em colab. com Jean-Claude Bernardet. Doc.87 A

II. PRODUÇÃO ORAL

(Conferências, palestras, cursos, mesas-redondas, debates etc.)

1. Escola de Biblioteconomia da Universidade Federal de Minas Gerais, fev. 1974.
Curso Intensivo de Atualização em Teoria da Informação.
Doc.50
2. Universidade Federal de Minas Gerais, julho de 1977.
Festival de Inverno, Simpósio sobre Arte.
Conferência: Aplicabilidade da Teoria da Informação no ensino e na produção da arte.
Doc.
3. 30 Reunião Anual da SBPC, julho de 1978.
Simpósio "Significação e ideologia nos discursos sociológicos".
Palestra: "Para romper a resistência ideológica do signo".
Doc.51
4. 31 Reunião Anual da SBPC, julho de 1979.
Simpósio "Dilemas da pesquisa semiótica e linguística no Brasil"
Palestra: "Discurso burocrático e produção do sentido".
Doc. 53
5. 31 Reunião Anual da SBPC, julho de 1979.
Simpósio: "Sócio-semiótica, discurso burocrático, discurso científico, discurso político".
Palestra: Semiótica ou semiofania
Doc.53.
6. PUC-RJ, agosto de 1980.
II Colóquio de Semiótica.
Comunicação: "Ensino da semiótica: da justificativa à descoberta".
Doc. 54
7. Associação Paulista de Bibliotecários, SP. I Jornada Paulista de Biblioteconomia e Documentação.
Conferência: "Função social da biblioteca moderna".
Doc. 55
8. Bauru, SP, agosto de 1980.
I Semana da Cultura
Palestra: "Indústria Cultural no Brasil".
Doc.
9. Faculdades Metodistas, São Bernardo do Campo
I Congresso de Comunicação Social, 1980.
Simpósio: "Biblioteca Pública: grandeza e miséria".

- Comunicado: Biblioteca, informação escrita, ideologia.
Doc.
10. Universidade Federal de São Carlos, SP., maio 1981.
Palestra "Utopias".
Doc.
 11. Universidade Federal do Paraná, Curitiba., junho 1981.
Participação no Curso de pós-graduação "Teoria do signo e arquitetura".
Duas aulas sobre o tema.
Doc.
 12. III Festival Internacional do Teatro de São Paulo.
Mesa-redonda: "Intenções e atitudes na pesquisa teatral: ciência e criatividade", agosto de 1981.
Doc.100
 13. PUC-Campinas, agosto 1981.
XI Semana de Estudos de Comunicação.
Palestra "Indústria Cultural".
Doc.101
 14. XVI Bienal de São Paulo, outubro 1981.
I Encontro Arte, Sociedade e Utopia.
Mesa-redonda: "Utopia e sociedade".
Doc.102
 15. XVI Bienal de São Paulo, outubro 1981.
I Encontro Arte, Sociedade e Utopia.
Mesa-redonda: "Arte e utopia".
Doc.103.
 16. Unité Pédagogique d' Architecture VI (Sorbonne Nouvelle),
Paris. Junho 1982.
Colloque "Espace: Construction et Signification", org. pelo Laboratoire d' Architecture n 1.
Comunicação: "La construction du sens dans l' architecture: un modèle de lecture et enseignement."
Por falta de dinheiro, não pude comparecer pessoalmente, a comunicação foi lida por um colega.
Doc.104.
 17. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, julho 1982.
VI Semana da Comunicação, Natal.
Conferência: "Estado atual da Teoria da Comunicação".
Doc.105
 18. Universidade de Brasília, agosto 1982.
Seminário: Juventude Brasileira.
Comunicação: Produção e Consumo de arte pela juventude brasileira.
Doc.104 A
 19. IDESP-FUNARTE, agosto 1982.
Seminário sobre Estado e Cultura no Brasil: Anos 70.

- Mesa-redonda: Mercado de Bens Culturais.
Doc.106
20. Depto. de Comunicações e Artes da ECA-USP, setembro 1982.
Simpósio "Sistemas de Comunicação no Brasil".
Palestra: "Cinema Brasileiro".
Doc.107
21. V Ciclo de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - INTERCOM, São Paulo, setembro 1982.
Mesa-redonda: Impasses e desafios da pesquisa em comunicação.
Doc.108.
21. FUNBEC, março 1983.
Simpósio sobre o Livro Didático.
Palestra: "O livro didático na Universidade". Doc.109
22. III Seminário de Cultura Brasileira do CERU, Ouro Preto, abril 1983.
Exposição: Cultura brasileira: memória e identidade: o cinema".
Doc.110
23. Núcleo Moreno de Estudos em Psicodrama, abril 1983.
Palestra sobre Semiologia e Teatro.
Doc.111
24. PUC-SP, maio de 1983.
Curso de Extensão Universitária sobre Arte e Sociedade.
Abertura do curso com a palestra: "Arte e sociedade".
Doc.112
25. Universidade Federal de Alagoas, agosto 1983.
Curso de Extensão sobre Teoria da Arquitetura.
Conferências sobre "Conceitos de Espaço em arquitetura".
Doc.113
26. ECA-USP, agosto 1983.
Forum de Debates sobre "Dez anos de pós-graduação na ECA".
Doc.114
27. Intercom-ECA, SP.
"Primeiras Jornadas Impertinentes: A questão do Obsceno", agosto 1983.
Mesa-redonda: "O obsceno e a indústria cultural".
Doc.115
28. Depto. de Comunicações e Artes da ECA, outubro 1983.
Curso de Difusão Cultural sobre Política Educacional no Brasil: situação das artes e comunicações.
Mesa-redonda: A universidade e o ensino das artes.
Doc.116
29. Associação de arte-educadores do estado de São Paulo, outo-

- bro 1983.
Centro Cultural São Paulo.
Mesa-redonda: Produção de cultura e ideologia da informação.
Doc.117
30. USP-Campus de Ribeirão Preto
Curso de Extensão Cultural sobre "Arte no Brasil: contribuições e tendências no século XX", outubro 1983.
Conferência sobre Hélio Oiticica.
Doc.118.
31. XVII Bienal de São Paulo, outubro 1983.
Ciclo de Cinema.
Palestra: "O tempo e o espaço no cinema".
Doc.119.
32. Galeria Umberto, SP.
Ciclo de Conversações: Leon Ferrari.
Palestra: Arte e modernidade.
fevereiro 1984.
Doc.120
33. XVIII Jornada Nacional de Cineclubes, do Conselho Nacional de Cineclubes.
Mesa-redonda: "Cinema e realidade cultural":
Conferência sobre: Cultura e indústria cultural no Brasil".
Doc.121
34. Secretaria de Estado da Cultura, SP.
Seminário: O Estado e o desenvolvimento das artes, julho 1984.
Grupo de Trabalho: A crítica.
Doc.122
35. Simpósio Internacional de História da Arte-educação, ECA, agosto 1984.
Painel: Arte X arte-educação. (coord.)
Doc.123.
36. USP - Campus de Ribeirão Preto
Curso de Extensão: Estética e Psicologia, outubro 1984.
Conferência: A estética de Antonin Artaud.
Doc.124
37. Funarte-Secretaria de Cultura do Estado de SP, dezembro de 1984.
I Curso de Formação Continuada de Recursos Humanos para os Centros de Informação e Convivência.
Função: co-organizador geral.
Doc.125
38. Faculdade de Comunicação de Santos, outubro 1984.
I Semana de Comunicação.
Mesa-redonda: Comunicação e comunidade: adaptação ou mu-

- dança
Doc.126
39. Instituto dos Arquitetos do Brasil
I Seminário sobre Desenho Industrial, novembro 1984, SP.
Painel: Desenho industrial e estilística.
Doc.127
40. Caderno de Música.
Debate sobre o ensino da música no Brasil, abril 1985.
Mesa-redonda: ensino de música na universidade.
Doc.128.
41. Depto. de Artes Plásticas - ECA, agosto 1985.
Seminário: A história da arte numa perspectiva interdisci-
plinar.
Mesa-redonda: Arte e semiologia.
Doc.131.
42. Associação Paulista de Bibliotecários, SP, 7.8.85.
Palestra: Animação Cultural em Bibliotecas.
Biblioteca Mário de Andrade.
Doc.
43. Rádio USP, Programa "Vamos Ler Especial", 13.8.85.
Entrevista: "O Concerto Barroco de Alejo Carpentier".
Doc.
44. Canal 2, RTC-SP, 13.8.85.
Programa "Prioridade Educação n12".
Mesa-redonda: Comunicação de Massa e Escola.
Doc.154
45. Secretaria da Educação do Estado de SP, 29.8.85.
"Encontro com bibliotecários da rede estadual de ensino".
Palestra: Ação Cultural em Bibliotecas.
Doc.
46. Depto. Artes Plásticas - ECA, 8.4.86.
Curso de Extensão "Balanço da Modernidade: o artístico e
o estético nas décadas de 70-80". Palestra: Para além do
objeto: a praxis conceitual.
Doc.156
47. UFRJ - Forum de Ciência e Cultura - RJ
Mesa-redonda: Artaud e o teatro - 9.5.85.
Doc.157
48. Instituto Goethe - CODAC USP, 22.5.86.
Ciclo "Fascinação e tédio na comunicação social".
Mesa-redonda: Cinema e indústria do imaginário.
Doc.158
49. ECA-USP
Curso de Especialização "Arte-educação e Museu".
Palestras: Administração e ação cultural: estudos históri-

cos e comparativos
e Ação Cultural: aspectos teóricos e formação de pessoal.
junho de 86.
Doc.159

50. RTC-Radio Cultura, 13.6.86.
Programa Roteiro Cultural.
Tema: Um Instituto de Artes na USP. Entrevista.
Doc.
51. RTC-Radio Cultura, 27.,6.86.
Programa Roteiro Cultural.
Tema: Usos da cultura, centros de cultura.
Mesa-redonda.
Doc.
52. Secretaria de Estado da Educação, SP.
Curso de extensão em arte-educação para professores da
rede estadual de ensino.
Palestra: Ação Cultural e o papel do arte-educador.
21.7.86.
Doc.160
53. RTC-Radio Cultura, 28.7.86.
Programa Roteiro Cultural
Mesa-redonda: Cultura e Constituinte.
Doc.
54. PUC-MINC-CAPEs, SP
Curso de especialização em Administração Cultural.
Palestras: Indústria cultural e ação cultural.
agosto de 1986.
Doc.161
55. CODAC-USP, SP
Simpósio "A cultura e as artes no mundo
contemporâneo", agosto de 86.
Doc.162.
56. Congresso Intercom, setembro de 86.
Mesa-redonda: Política cultural e indústria cultural.
Doc.163.
57. Museu de Arte de Brasília - Fundação Cultural do Distrito
Federal.
I Ciclo de Estudos Estéticos de Brasília.
Conferência: A Estética de Artaud. 29.8.86.
Doc.163.
58. Associação Nacional dos Professores Universitários de
História
I Encontro Regional de História: Cultura e Sociedade.
Curitiba, 3.10.86.
Conferência: Cultura e sociedade.
Doc.165.

59. XII Forum Nacional de Secretários de Cultura.
Fundação Cultural do Acre, Rio Branco, outubro de 1986.
Mesa-redonda: Políticas de ação cultural
(Como observador pelo MinC).
Doc.166.
60. VIII Encontro de Coordenadores de Cursos de Pós-Graduação em Biblioteconomia e Ciência da Informação.
Puc-Campinas, 11.11.86.
Palestra: Ação Cultural e biblioteca: a formação do pessoal.
Doc.167.
61. II Colóquio Internacional de Semiótica. Salvador, dezembro de 1986.
Fundação Cultural da Bahia.
Conferência: "As ginásticas do falso e do verdadeiro".
Doc.168
62. Palestra sob o título "A Cultura latino-americana" no quadro da IV Semana de Letras promovida pela UF de Santa Catarina de 4 a 8 de maio de 1987..
Doc.192
63. Curso de Extensão Universitária sobre o tema "Arte e Utopia" promovido pela Universidade Federal de Caxias do Sul - RS, com a duração de 41 horas, de 25 a 27 de junho de 1987.
Doc.193
64. Palestra sobre o tema Ação Cultural realizada na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre, sob o patrocínio da Diretoria de Atividades Culturais da Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 28.6.87.
Doc.194
65. Palestra sobre o tema "Cidade e Cultura" no quadro do "Encontro Ribeirão Preto : Século XXI", 14.8.87.
Doc.195
66. Coordenação da mesa "Ação Cultural em Debate" no quadro do I Encontro de Agentes Culturais do Estado de São Paulo, realizado em SP entre 5 e 7 de agosto de 1987, sob o patrocínio da APAC e da Secretaria de Estado da Cultura.
Doc.196
67. Palestra sobre o tema "Espaço Construído: Passado e Presente" proferida no quadro do II Encontro Nacional de Preservação de Bens Culturais/Arquimemória II, realizado em Belo Horizonte de 26 a 30 de agosto com o patrocínio do Instituto de Arquitetos do Brasil.
Doc.197
68. Palestra sobre o tema "Animador Cultural e Agente Comunitário" proferida no quadro do XIV Congresso Brasileiro de

- Biblioteconomia e Documentação realizado em Recife de 21 a 25 de setembro de 1987 sob patrocínio da Federação Brasileira de Associações de Bibliotecários e da Comissão Brasileira de Bibliotecas Públicas e Escolares.
Doc.198
69. Annual Convention da Connecticut Art Education Association realizada em Waterbury, Connecticut, EUA, 9 de outubro de 1987.
Tema da conferência: Cultural action in the Third World.
Doc.199
70. "Art Education in four countries: Brazil, Britain, Canada and the USA"(Simpósio).
Tema da palestra: "Cultural action for a different culture".
Universidade de New Brunswick, Fredericton, Canadá, novembro de 1987.
Doc.200
71. Annual Conference da Canadian Society for Education through Art, realizada em Halifax, Canadá, novembro de 1987. Seminar: History of Art Education. Leitura e discussão do texto de Ana Mae Barbosa "Art education history as political history: a study of Brazil."
Doc.201
72. New England Art Education Conference, oct. 1987. Hyanis, Mass, EUA. Observador.
Doc.202
73. I Simpósio Internacional de Comunicação, Cultura e Ideologia. São Paulo, Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos-USP, 8 a 10.4.88.
Doc.223
74. I Simpósio da Pesquisa em Comunicação das Regiões Sudeste e Centro-Oeste, Univ. Fed. do Espírito Santo-Intercom, 9 a 11.6.88, Vitória.
Doc.224.

B. ATIVIDADES DOCENTES

1. Curso Cairu Vestibulares do C.A. da FEA-USP, 1970.

Literatura Brasileira.

2. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie.

Faculdade de Arquitetura, Comunicações e Artes da Universidade Mackenzie.

De 1972 a 1978.

Disciplinas: Teoria da Informação e Percepção Estética

História da Arte

História da Arquitetura

Doc. 48 e 49.

3. Universidade de São Paulo

Escola de Comunicações e Artes

Departamento de Biblioteconomia e Documentação

A partir de 1974 em RTP, a partir de 1978 em RDIDP.

A) Disciplinas de graduação:

1974, 1976: Informática

1977: Evolução do Pensamento Filosófico e Científico

1978: .Introdução aos Estudos Históricos e Sociais

.História da Literatura

.Evolução do Pensamento Filosófico e Científico

- 1979: .Ev. Pens. Filos. Cientif.
 .Introd. Est. Hist. e Sociais
 .Comunicação Não-Verbal (Depto. CCA)
 .Coordenação das disciplinas Estudos Prob. Bras. I
 e II
- 1980: .Evol. Pensam. Filos. e Cient.
 .Sistemas de Modelização
- 1981: .Evoluc. Pensam. Filos. Cientif.
 .Sistemas de Significação I
 .História da Literatura II
- 1982: .Evoluç. Pensam. Filos. Cientif.
 .Historia da Literatura
- 1983: .Evoluç. Pensam. Filos. e Cientif.
 .Sistemas de Significação I
- 1984: .Sistemas de Significação II
 .Sistemas de Modelização
- 1985: .Sistemas de modelização I
 .Sistemas de modelização II
- 1986: .Biblioteca e Sociedade III
 .Evolução das Artes Visuais (CAP)
- 1987: .Teoria e Prática em Ação Cultural I
- 1988: Teoria e Prática em Ação Cultural II

B) Disciplinas de pós-graduação:

- 1977: Linguagem documentária e metodologia científica
 1978: Espaço cênico e espaço do imaginário

- 1980: .Produção simbólica do espaço cênico
 .Linguagem e ideologia
- 1981: .Linguagem e ideologia
 .Bases semióticas da poética
 .Espaço cinematográfico: Parque Lage
 (em colab. com Jean-Claude Bernardet)
- 1982: .O conceito de subdesenvolvimento na interpreta-
 ção
 do processo cultural (em colab. com Jean-Claude
 Bernardet)
 .Linguagem e ideologia
- 1983: .O outro e o simulacro: cinema e literatura
 (em colab. com Jean-Claude Bernardet e Jorge
 Schwarz)
- 1984: .Teoria da arte e pós-modernidade
 .Linguagem cinematográfica e educação
 (em colab. com Ana Mae Barbosa)
- 1985: .Política cultural, práticas culturais, centros
 de cultura
- 1986: .Política cultural, práticas culturais, centros
 de
 de cultura
- 1987: .Percepção e significação do espaço
 (Parte do curso de pós-graduação em Produção do
 Espaço, da Univ. Federal de Alagoas, Doc.173<me>

.Teorias e Práticas em Ação Cultural (em colab.
com Robert Atkins,

do Commonwealth Institute de Londres).

1988: .Política cultural, práticas culturais, centros
de cultura.

C. ATIVIDADES DE ORIENTAÇÃO DE PESQUISA

1. MESTRADOS(orientandos):

1. Maria Heloisa Correa de Toledo Ferraz.

Dissertação: Identidade cultural brasileira e latino-americana no período colonial: o caso das igrejas jesuítas de Salvador e Cuzco.

Aprovada em 18.5.1983

Doc. 87 A

2. Anna Mantovani

Dissertação: A cenografia paulista

Aprovada em 5.5.87

Doc. 211

3. Fernando Barone

Dissertação: A crítica ligeira

Aprovada em 5.12.87

Doc. 212

4. Hilda Machado

Dissertação: O Jovem Nelson Pereira dos Santos

Aprovada em 23.7.87

Doc. 213

5. Julio de Lamônica Freire

Dissert.: Por uma poética da arquitetura popular

(Conjuntos populacionais populares em Cuiabá)

Aprovada em: 27.7.88

Doc. 214

6. Domingos Tadeu Chiarelli

Tema: Monteiro Lobato, crítico de arte

Em desenvolvimento; créditos concluídos.

Doc. 215

7. Igor Lintz Maués

Tema: Semiótica da música

Créditos concluídos, exame de qualificação realizado.

Doc. 215

8. Marco Antonio da Silva Ramos

Tema: Fenomenologia do silêncio na música

Créditos concluídos

Doc. 215

9. Maria Cristina Barbosa

Tema: O Sistema de Bibliotecas Públicas do Estado de São Paulo: uma prática de ação cultural.

Créditos concluídos, exame de qualificação prestado

Doc.215

2. DOUTORADOS (Orientandos):

1. Amílcar Zani Neto

Tema: Uma teoria da execução em Schumann

Tese defendida a 12.9.88.

Doc.215

2. Maria de Fatima Moreira Talano

Tema: A linguagem da mulher na arte

Créditos concluídos, exame de qualificação realizado.

Doc.215

3. Maria Helena Pires Martins

Tema: Retrato em branco e preto: cinema e música nos
20 anos da ECA

Tese defendida a 17.7.88

Doc. 216

4. Alzira Albano

Tema: Práticas culturais em centros de cultura no Bra-
sil

No início do curso.

Doc. 215

3. PARTICIPAÇÃO EM EXAMES GERAIS DE QUALIFICAÇÃO

1. Maria Heloisa C.T.Ferraz, ECA,1983
Doc. 89.
2. Ivan Santo Barbosa, ECA,1982
Doc. 90.
3. Valdir Mengardo, ECA,1984.
Doc.91
4. Cacilda Amaral Melo, ECA,1984.
Doc.92
5. José Roberto Neffa Sadek,ECA,1984.
Doc. 93
6. Wilson Rodrigues de Barros,ECA,1982.
Doc. 94.
7. Hilda Machado, ECA, mestrado,19.11.85.Doc. 147.
8. Maria Helena Pires Martins, doutorado, ECA,16.4.86.
Doc.148.
9. Anna Mantovani, mestrado, ECA, 30.6.86. Doc.149.
10. Fernando Barone, ECA, mestrado, out.,1986, Doc. 150.

11. Igor Lintz Maués, mestrado, 17.3.87, ECA.

Doc.

12. Arim Soares do Bem, ECA, 26.5.87.

Doc. 217

13. Ivone Luzia Vieira, ECA, 8.7.87

Doc. 218

14. Amilcar Zani Neto, doutorado, ECA, 4.8.87.

Doc. 215

15. Maria de Fatima G.M. Talamo, doutorado, 2.9.87

Doc.

4. PARTICIPAÇÃO EM COMISSÕES JULGADORAS DE DISSERTAÇÕES DE MESTRADO

1. Maria Heloisa C T Ferraz, ECA, 1982. Doc. 87

2. Ivan Santo Barbosa, ECA, 1983. Doc. 95

3. Wilson Barros, ECA, 1983. Doc 96.

4. Teresa Montero Dtondo, ECA, 1983. Doc. 97

5. Cacilda Amaral Melo, Eca, 1985. Doc. 98

6. José Gatti, ECA, Depto. Cinema, 1985, Doc. 151.

7. Hadasa Cytrynowicz, FFLCH, Depto. Teoria Literária e Literatura Comparada, 1986, Doc. 152.

8. Giorgio Giorgi Jr., PUC-SP, 1986, Doc. 153.

9. Hilda Machado, ECA, 23.6.87.

Doc. 213

10. Anna Mantovani, ECA, 5.5.87. Doc. 211

5. PARTICIPAÇÃO EM COMISSOES JULGADORAS DE TESES DE DOUTORAMENTO

1. Luiz Milanesi, ECA, 1985. Doc. 99

2. Maria Helena Pires Martins, ECA, 1988, Doc. 216.

3. Amílcar Zani Neto, ECA, 1988, Doc. 219.

6. PARTICIPAÇÃO EM COMISSOES EXAMINADORAS DE CONCURSO DE INGRESSO À CARREIRA DOCENTE

1. Luiz Milanesi, Depto. CBD, ECA, disciplina

Biblioteca e Sociedade, 1982, Doc. 88.

2. Johanna Smit, Depto. CBD, ECA, disciplina
Multimeios, 1986. Doc.146

D. ATIVIDADES DE REPRESENTAÇÃO ACADÊMICA E PARTICIPAÇÃO EM
COMISSÕES E COLEGIADOS VARIADOS

1. Representante dos prof. assistentes junto à Congregação da ECA, 1979-81. Doc
2. Conselho Editorial da Revista da ECA, 1979-1981. Portaria Interna n.10 de 3.7.79.
3. Comissão de redação do Regimento Interno da Congregação da ECA. Portaria n.13 de 13.11.79.
4. Comissão de Estudo das condições do curso noturno da ECA. Portaria n.13, 13.11.79.
5. Comissão de estudo sobre a questão salarial na USP. Portaria de 4.6.79.
6. Comissão para organização dos laboratórios gráficos da ECA. Portaria n.11, 17.4.80.
7. Comissão para estudo da integração pedagógica entre o ciclo básico e o profissionalizante. Portaria 25, 9.7.80.
8. Comissão Especial da Congregação junto ao Departamento

- de música da ECA (bienio 1979-1981).
9. Suplente do representante da Congregação da ECA junto ao CTA-USP. 1979-1981.
 10. Comissão para estudo dos regimes de trabalho na USP. Portaria 33, 13.10.80
 11. Vice-presidente da Comissão de Graduação da ECA, no exercício da presidência. Portaria 39, 17.10.80.
 12. Presidente da Comissão do CBD para estudos sobre a implantação do trabalho final de graduação. Of. CBD 89/81.
 13. Comissão Interdepartamental para estudo de projeto de regimento para a CODAC. Portaria 30, 10.11.81.
 14. Comissão de pós-graduação da ECA, 1983-1984.
 15. Suplente dos representante dos docentes doutores junto ao Conselho do CBD, 1983-1985.
 16. Suplente do representante do CBD junto à Comissão de Pós-Graduação da ECA, 1985-1987.
 17. Suplente do representante dos livre-docentes junto à

Congregação da ECA, 1985-1987.

18. Representante dos livre-docentes junto ao Conselho do CBD, 1985-1987.
19. Representante dos adjuntos junto ao Conselho do CBD, a partir de 1987.
20. Comissão para definição de critérios para as aquisições feitas pela Biblioteca da ECA. Of.CBD 66/87.
21. Comissão para elaboração de projeto de implantação do Sistema Fonoteca-Filmoteca-Videoteca. Portaria 35, 29.7.87.
22. Comissão de Estudos para o ante-projeto do edifício da Biblioteca da ECA. Portaria n. 20, 28.4.88. Doc.203
23. Vice-chefe em exercício na chefia do depto. CBD a partir de 25.7.88.

E. ASSESSORIAS, CONSULTORIAS

1. Assessor da FAPESP desde 1982.
2. Parecer para o CNPD sobre o documento "Ação Programada em Ciência e Tecnologia para a Cultura". 1984.
3. Consultoria para o MinC - Secretaria de Apoio à Produção Cultural a respeito do projeto de apoio às Casas de Cultura.

F. PESQUISAS NO EXTERIOR

1. 1974-1975: França. Université de Paris - III (Sorbonne Nouvelle).

Complementação de estudos de pós-graduação (mestrado e doutorado), com a orientação de Bernard Dort. Participação nos seminários orientados por Bernard Dort, trabalhos de pesquisa e crítica sobre produção teatral francesa do momento, publicação de estudo na obra coletiva *Le Texte et la Scène: Etudes sur l'espace et l'acteur*. Paris, F.Paillart Ed., 1978. Extensão da viagem a Veneza, Itália, para acompanhamento da Biennale de Teatro, de julho a agosto de 1975..

2. 1985: México, Cuba, Inglaterra e França, com bolsa da FAPESP para pesquisa sobre a política cultural desses países voltada para as Casas de Cultura. Foram visitados Ministérios da Cultura, da Educação, Casas de Cultura, museus, universidades que mantêm cursos na área, universidades com centros de cultura, serviços de difusão, encontros com professores, intelectuais e artistas.
3. 1987: Estados Unidos, com bolsa da Fulbright, para

pesquisa sobre práticas culturais em museus e centros de cultura, além de cursos universitários de preparação de pessoal para a área.

Visitados: museus, centros de cultura, universidades, escolas de 2 grau, conferências nos EUA e no Canadá, encontros com universitários e intelectuais.

6. CRIAÇÃO DE CURSOS E CENTROS DE ESTUDO

1. Curso de Especialização em Ação Cultural, com a duração de 660 horas (um ano e meio, no mínimo), em 1985; composto pelas disciplinas "Política cultural, práticas culturais, centros de cultura", "Teoria e Prática em Ação Cultural", "O grupo em ação cultural I e II" e mais duas disciplinas móveis, na dependência de professores ou pesquisadores visitantes. O curso já recebeu a visita do prof. Robert Atkins (em 1987), do Commonwealth Institute de Londres e tem programada a vinda do prof.dr. Robert Saunders, do Education Dept de Connecticut, EUA.

Este curso deu origem a um programa de pós-graduação em sentido estrito.

2. Núcleo de Estudos sobre o Imaginário Social e a Ação Cultural (NISA), fundado em 1985 com o prof.dr. José Carlos de Paula Carvalho da Faculdade de Educação da USP. Em 1988 o Núcleo vinculou-se formalmente ao depto. CBD da ECA e foi reconhecido pelo Centre de Recherches sur l' Imaginaire - Groupement de Recherches Coordonées 56 (CRI-GRECO 56) do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) com sede em Paris, França. Este Centro francês foi fundado em 1968 por Gilbert Durand em Grenoble e recebeu a adesão de pesquisadores como Jean Duvignaud, Michel Maffessoli e Edgard Morin.

O NISA tem um convênio em andamento com o

CRI-GRECO/CNRS que prevê o intercâmbio de pesquisadores brasileiros e franceses (missões de pesquisa e seminários) e o envio de alunos para cursarem o doctorat -3. me cycle na França, além de uma verba para financiamento de um projeto de pesquisa sobre ação cultural e novas formas de sociabilidade no Brasil, que deverá ter por tema a comunidade do Vale do Amanhecer, em Brasília.

H. TITULOS ACADÉMICOS

1. Mestrado em Ciências da Comunicação. ECA-USP, 1976.
Doc.204
2. Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada. FFLCH-USP, 1981. Doc.205
3. Livre-docente na área de Ação Cultural do depto.
CBD, ECA, USP, 1985. Doc.206
4. Adjunto na área de Ação Cultural do depto. CBD, ECA,
USP, 1987.Doc.207

I. OUTRAS ATIVIDADES PROFISSIONAIS

1. Co-fundador da Editora Documentos, em São Paulo, 1968
(com Ana M. Goldberger e Eduardo Bonumá).

J. ATIVIDADES VINCULADAS À MATERIA EM CONCURSO

(Resumo de atividades já citadas)

1. Na Universidade:

1. Atividades didáticas:

1. Biblioteca e Sociedade

2. Teoria e Prática da Ação Cultural I e II

3. Política cultural, práticas culturais, centros de cultura (pós)

4. Teorias e práticas em ação cultural (pós)

2. Criação de áreas, cursos.

1. As disciplinas Teoria e Prática em Ação Cultural I e II.

2. A disciplina Política Cultural, Práticas Culturais, Centros de Cultura (pós).

3. O Curso de Especialização, com as disciplinas:

Política Cultural, Práticas Culturais, Centros de Cultura.

O grupo em ação cultural I e II

Teoria e Práticas em Ação Cultural

Administração em Ação Cultural

4. O Programa de pós-graduação com as disciplinas acima.

5. O periódico documentação em colab. com a Biblioteca da ECA.

6. Orientação de dissertações e teses..

3. Outras atividades

1. Criação da biblioteca nova-centro de cultura da ECA (Portaria 20, de 28.4.88 em andamento)

2. Fundação, com o prof.Dr. José Carlos de Paula Carvalho, da Fac. de Educação da USP, o Núcleo de Estudos sobre o Imaginário Social e a Ação Cultural (NISA), vinculado ao CBD.

2. Fora da Universidade:

1. Assessoria a eventos e cursos de treinamento de pessoal realizados pela Secretaria de Cultura do Estado.(a partir de 1983).
2. Assessoria à Divisão de Bibliotecas e ao Departamento de Atividades Regionais da Cultura da Secretaria de Estado da Cultura.(1984)
3. Assessoria ao MINC relacionada com o projeto de instalação de Casas de Cultura.
4. Palestras e consultoria sobre projetos de instalação de casas de cultura.
5. Publicação de livros e artigos.

K. LIVROS EM PROGRESSO

1. O que é Ação Cultural, para a Editora Brasiliense; entrega dos originais prevista para o segundo semestre de 1988.

2. A Modernidade de Nietzsche, para a Editora Paz e Terra; entrega dos originais prevista para o segundo semestre de 1988.

L. OUTROS TEXTOS EM ELABORAÇÃO

1. Vanguardas: uma utopia em fim de século.

Para o Seminário "Brasil-Século XXI", da UNI-
CAMP, em nov.88.

M. DADOS SOBRE O CANDIDATO

1. Nome: José Teixeira Coelho Netto
2. Filiação: Adalberto Teixeira Coelho Netto
Desdemona Santi Teixeira
3. Nascido em Bauru, Sp, a 31. Janeiro 1944.
4. Casado, uma filha de nome Bruna.
5. Nacionalidade: brasileira
6. Documento de identidade: RG 3.017.151 - SSP - SP
7. Todos os demais documentos exigidos pela burocracia nacional: em ordem.