
ÍNDICE**A UNIVERSIDADE ABERTA: UM SISTEMA DE COMUNICAÇÃO MULTI-MEDIA**

- Transformação tecnológica e contexto educativo 5
- Ensino a distância: descrição e fundamentos de um sistema 8
- A Universidade Aberta numa opção multi-media 17
- Fases percorridas e objectivos últimos 23

Rocha Trindade, Armando

Ricardo Marques, Maria Emília

Gaspar, António

COMUNICAÇÃO

- Da teoria 29
- ... à prática pedagógica 37

Ricardo Marques, Maria Emília

O VISÍVEL E O INVISÍVEL, ENTRE MÁSCARAS 51

Rocha de Sousa, João Manuel

O VISÍVEL E O INVISÍVEL, ENTRE MÁSCARAS

«*Estamos condenados ao impossível*»

Esta frase de Picasso, que Claude Roy⁽¹⁾ nos garante sempre pronunciada com simplicidade, como qualquer verificação habitual no espaço quotidiano, ajusta-se bem à atitude criativa daquele grande artista, homem da **ruptura** e do **limite**, operador incansavelmente debruçado sobre as formas, de cada vez e de novo a deslumbrar-se com as realidades do seu próprio destino.

Os caminhos da arte, inscritos no largo horizonte dos fenómenos culturais, são também vias privilegiadas de acesso ao facto pedagógico. Ao contrário dos que pensam as áreas de aprendizagem em função de um mundo sólido, irreversível na sua marcha de progresso confirmado, os artistas, colocados perante o evoluir das forças, perante a relatividade dos pontos de chegada afinal só temporariamente definíveis, sabem que todo o acto de criação é um acto **frustrado** em sentido profundo – porque, desvendando-se como aventura incompleta que logo solicita diversos recomeços, nunca se conclui em valor absoluto, mesmo quando o parece.

A consciência dessa realidade desenha-se portanto no plano da mais consistente pedagogia: a que renuncia aos sistemas de exclusão, aos dogmas e às fixações menores, para se desenvolver em termos de questionação e de permanente descoberta.

1. Mobilidade visual, aparência e representação

Ver é compreender, escreveu Rudolf Arnheim.⁽²⁾

Levando mais longe essa afirmação, ou escrevendo-a de outro modo, poderemos dizer que ver é julgar, que ver é agir.

Se nos apresentarem o desenho de um círculo num suporte quadrado, poderemos determinar, com aproximada justeza, qual a posição do círculo relativamente aos limites do plano. Para efectuarmos este juízo, sem interferência de operações auxiliares, contam as propriedades específicas do meio em que se insere a forma dada e o modo como se estrutura o nosso comportamento psicológico, desde os seus níveis básicos aos mais complexos e profundos. A colocação das figuras em certas zonas do plano, como de resto quase tudo o que nos rodeia no próprio espaço real, tem assim uma importância fundamental para nos decidirmos, entre outros aspectos, quanto à sua natureza e ao seu significado.

Qualquer aproximação didáctica aos fenómenos da representação artística, ao papel técnico e sócio-cultural desempenhado por pintores, escultores, designers ou arquitectos, passa sem dúvida pelo universo da visão, de como ela se realiza perante o mundo em que vivemos, de como exprime, através de juízos diversos e variadíssimas acções, a nossa própria identidade, o modo particular de usarmos a memória em cada projecto ou em cada ficção.

O movimento é um factor determinante da nossa experiência visual. Entenda-se movimento como realidade física, explícita, e como realidade interior, subjectiva, implícita. Uma obra de arte, por exemplo, é um **objecto em movimento** no sentido em que se transforma por cada observação que dele se apropria e também pelas modificações temporais que se verificam (inclusive em termos de memória e de cultura) nesse acto de apropriação. Mas a obra propõe, em si, certo tipo de movimentos explícitos e implícitos, uns decorrentes de representações por analogia com o real, outros apenas sugeridos pela interacção das formas: poderemos assim perceber figuras que se movem em determinado sentido, gestos que subentendem acções no começo ou no fim, mudanças graduais do espaço aparente representado, distâncias, proximidades, aspectos simultâneos de uma mesma realidade negando a sua fixidez ou o olhar unilateral que primeiro os apreendeu.

Esta **mobilidade do ver e do fazer** confirma-se portanto ao nível da mecânica das percepções e no plano das nossas sucessivas aprendizagens em face de uma realidade cujas aparências se alteram a todo o instante, de uma realidade mutável e movente. Daqui pode concluir-se que toda a formação profunda do homem se envolve, de um modo quase inevitável, nos processos de desenvolvimento da visão, tanto os que se situam na base da sua mecânica específica como os que transcendem o simples registo perceptivo e se relacionam com os modos de conceber e de exprimir o mundo.

Ao nível da percepção, sabemos que as pessoas não lêem todas da mesma maneira determinados padrões: nuns casos, elas manifestam tendência para reduzir assimetrias discretas e noutros casos mostram disposição para acentuar tais assimetrias. Traduzidas ou não graficamente, ambas as leituras correspondem em larga medida a um processo simplificador da visão e da sua implícita mobilidade: os observadores **nivelam** o que é duvidosamente apresentado como assimétrico ou os observadores **acentuam** essa aparência – duas atitudes diferentes quanto à forma mas semelhantes no conteúdo último, na intenção de simplificar os juízos, de clarificar os dados expressos.

Mondrian, nas suas pinturas em torno da árvore, desfez sucessivamente as complexidades da aparência do objecto até encontrar a sua estrutura essencial – processo de **nivelamento** por excelência, simplificação por omissão e reconstrução do acessório, modo de ver revelador de aspectos inerentes à **qualidade oculta** da forma.

Um expressionista como Soutine, aparentemente ao contrário, **desnivela** as formas representadas, **acentua** as suas assimetrias, procurando assim clarificar a expressão dos conteúdos, revelar por excesso o que vê na realidade ou certos aspectos **invisíveis** dessa realidade, entre as máscaras neutras do habitual e do quotidiano.

Pode então falar-se da **visão** de Mondrian ou da **visão** de Soutine e pode também, como tantas vezes se verifica, falar-se da forma plástica de cada um desses artistas. O conceito de visão aparece assim alargado ao entendimento das coisas, à própria consciência do mundo – aglomera o que é apreensão visual em sentido estrito e o que é conhecimento prévio, memória, cultura, atitude ideológica, linguagem expressiva ou discurso de tudo isso. Nenhuma representação das coisas é indiferente ao modo particular como o artista **se situa** perante essas coisas, como as questiona e como as procura tornar visíveis.

Quando se evoca a **mobilidade visual** como uma das características essenciais da nossa apreensão das coisas (e do sentido delas) estamos de facto a lidar com aspectos relativos à nossa **coloca-**

ção física e intelectual perante o que nos rodeia. Em primeiro lugar, a nossa colocação no espaço não é fixa e nada do que vemos se entende na pura imobilidade. Em segundo lugar, ainda que nos conservemos parados ao observar um «trecho» do real, a nossa atitude mental é essencialmente móvel: porque estamos sempre tocados de uma necessidade dinâmica (indagadora) e porque a nossa capacidade perceptiva depende de um conjunto de acções ou movimentos (mesmo implícitos) pelos quais nos é possível aumentar de facto o conhecimento adquirido (ou a adquirir) sobre determinada realidade. Esta atitude mental é inerente, como já vimos, à visão, envolve a sua mobilidade física e a sua mobilidade de pesquisa.⁽³⁾ O que se faz com uma câmara de filmar, através de panorâmicas, «travellings» ou movimentos ópticos, corresponde a uma descoberta plural dos diversos aspectos da realidade sucessivamente enquadrada no «campo»; mas a câmara não é senão o prolongamento instrumental do olho, por um lado, e da selectividade visual (a diversos níveis), por outro. Com ou sem esse apoio, saltamos ao encontro dos objectos, apontamos lugares e coisas na distância, escolhemos aspectos de um contexto, deslocamo-nos em torno do visível, completamos o que parece incompleto mas cuja realidade conhecemos ou julgamos conhecer.

As vias de apropriação da realidade aparente, e portanto os processos formadores da visão nessa relação, são dados indispensáveis para se conhecerem os próprios modos de representar nos diferentes «quadros» linguísticos. E não apenas de representar no sentido tradicional da palavra, tão ligado ao percurso das artes figurativas; não apenas isso, mas também, alargadamente, todo o acto instaurador do discurso, os modos de formar, como lhes chamou Umberto Eco.⁽⁴⁾

«Olhar é um acto», diz-nos Roger Garaudy.⁽⁵⁾ «Justifica-se por uma análise que corresponde, para lá das convenções contemplativas da pintura do passado, à experiência de um homem que explora activamente o mundo e as coisas, que tem a consciência do seu poder de transformar-se, e sobretudo da acção que pode exercer sobre elas para as transformar. Essa análise comporta novas exigências em relação à linguagem plástica, igualmente em relação ao espectador, convidado ele também não já só a uma mera contemplação, mas a uma acção».

Esta perspectiva, claramente expressa no modo como o espaço plástico se desdobrou e pulverizou, incluindo a dinâmica visual e de representação avançada pelo Cubismo, abre-se a várias linguagens, a vários campos do pensamento actual, facultando o acesso a novas concepções didácticas e do acto pedagógico em geral. O professor – se nos colocarmos naquela óptica sintetizada por Garaudy em *«Um Realismo sem Fronteiras»* – já não enfrenta um espaço concentracionário do conhecimento, da proposição e da recepção, mas um espaço plural, movente, onde o direito à diferença, à questionação e à resposta passaram a dados constantes do processo de aprendizagem. O mundo visível, que certos sistemas cristalizavam em valores perenes, tornou-se diverso e descentrado, ponta emergente de qualquer coisa em contínua definição, da qual a parte maior é a invisível. A mobilidade significativa da arte, feita de máscaras correspondentes à provocação denunciadora ou simbólica, não serve para reproduzir o visível, como nos referiu Paul Klee⁽⁶⁾, antes torna visível.

«Há várias concepções nas artes sobre o que constitui a forma visível dos objectos. Na orientação criada pelo Renascimento, a forma de um objecto dependia do que se via de um ponto de vista fixo; os egípcios, os índios norte-americanos e os cubistas não tiveram essa restrição em conta; as crianças desenham por vezes os filhos no ventre das mães; os bosquímanos, os órgãos e os intestinos

do canguru; e o escultor Henry Moore modela uma cabeça humana com um elmo vazio cujo interior, visível, é tão importante como a parte exterior.»⁽⁷⁾

Estas diferentes concepções de apresentação/representação das coisas e dos seres foram assumidas no nosso tempo em virtude de uma evolução rápida dos modos através dos quais o homem passou a relacionar-se com o mundo, agitando profundamente o pensamento plástico⁽⁸⁾ e o projecto artístico, favorecendo certas rupturas no âmbito das regras de um fazer que tropeçava, a cada instante, nas roupagens do disfarce ou do puro ilusionismo. A razão pôde, assim, dominar com maior eficácia os problemas estruturais do espaço, da representação simultânea de aspectos «contraditórios» de uma ou mais aparências percebidas, do uso da cor e das duas ou três dimensões, da expressão de movimento, ritmo e tempo, do ajustamento entre a memória das coisas e a visão delas. «A qualidade de um artista depende da quantidade de passado que ele traz dentro de si»⁽⁹⁾ Quantidade de experiência, realização técnica, memória consistente do visível, domínio do imaginário que retoma do óbvio todo um universo novo, invisível ao primeiro olhar.

A análise do quadro de Velasquez *As Meninas*, proposta por Foucault,⁽¹⁰⁾ projecta uma luz exemplarmente esclarecedora sobre a experiência visual e a problemática da representação, mostrando como os sucessivos planos da pintura se desvendam em termos de relação significante sob uma perspectiva que releva da mobilidade do ver (no sentido amplo deste conceito) e portanto de uma mobilidade crítica accionada de dentro da representação para fora e de fora para dentro. A representação temática descobre-se dentro da representação global ou fora dela: o mundo das aparências deixa-nos então perceber que cada um de nós, fruidores de um certo visível imediato, se encontra no lugar de quem foi representado e não apenas olhando de fora o interior cénico de um espaço imutável, povoado de figuras em pose eterna.

Foucault, desmontando os mecanismos da representação em *As Meninas*, exercita uma pedagogia do ver, estabelecendo com outras linguagens além da pintura um contacto pensante, não apenas sensível, um canal de comunicação entre máscaras e estruturas.

O artista de hoje não se baseia só numa técnica herdada dos seus antepassados: ele é o criador da sua própria técnica e assume por vezes um destino desesperadamente individual ao provocar fracturas no discurso que o Sistema adoptou. Se é verdade que o artista ganhou uma mobilidade pela qual desloca constantemente o seu horizonte perceptivo para melhor entender o mundo (isto é: para melhor o revelar e transformar), também é verdade que essa atitude envolve um combate com os outros e com ele mesmo, com os seus materiais e os seus instrumentos. Assim, na solidão mas igualmente na solidariedade, os criadores de formas situam-se em geral na vanguarda do conhecimento, ganham um maior domínio do que se vê, do que se experimenta, do que se descobre e do que se afirma – realidade fundamental a que a pedagogia não pode ser indiferente, tanto nas áreas artísticas como em todas as outras.

A apropriação plural das aparências, quer no campo da formulação representativa, quer no domínio do pensamento abstracto, vem introduzir nos vários espaços da actividade humana uma visão nova, através da qual os conceitos de fazer e de organizar se alteram substancialmente. De uma espécie de terror cósmico pode chegar-se à ironia e à negação desesperada. É verdade que basicamente a interrogação de fundo continua a repetir-se, mas não se pode ignorar que o objecto dessa urgência existencial, permanecendo cintilante e incómodo, ainda e sempre situado na distância, vê hoje alargadas as diversas fronteiras que a arte e a ciência ajudaram a transformar.

2. Um olhar sobre «Les Demoiselles d'Avignon»

Num espaço indeterminado (isto é: sem definições cénicas de lugar, sem profundidade manifesta, sem exterior nem interior) cinco mulheres nuas assumem diversas atitudes, vaga memória de poses ou proposição de uma vivência específica. Os corpos, cuja disponibilidade inteira desconhecemos ao primeiro olhar, conquistam a pintura até quase aos seus limites, entre sugestões de panejamentos brancos (de que o azul é parte) e restos de um fundo calorosamente terroso. Em baixo, no plano avançado, repousam frutos triviais.

Toda a superfície pictórica apresenta, através daquelas configurações, um aspecto fraccionado e endurecido, escasso de linhas curvas, dobras de azul e branco azulado ou rosado interligando-se com as «arestas» dos corpos humanos. Mas talvez nem seja essa formulação (afinal um tanto unificante) o que mais intensamente capta o sentido do nosso olhar, os saltos selectivos da nossa atenção visual. De facto, os rostos das cinco figuras femininas marcam no quadro uma presença muito forte e absorvente – os dois da direita, sobretudo, insinuando a morfologia de máscaras estranhas, deformantes, aplicadas às cabeças. Um pouco como acontece na figura da esquerda, cuja cabeça tem, em todo o caso, uma modelação mais escultórica do que encobridora. Ao contrário, e de certo modo por contraste, as duas mulheres que se situam no eixo da pintura e logo à esquerda dele apresentam rostos humanizados, em parte contornados e em parte semelhantes, irmãs também no gesto e na luminosidade da pele, seres aparentemente desvendados que nos fitam de frente, olhos nos olhos, num tom talvez patético de quem aguarda o fim de um retrato improvável.

Quem são estas mulheres que nos fitam e as que fecham, de cada lado da pintura, um grupo em pose, objectos silenciosos de um ritual simultaneamente antigo e próximo? Pintadas por Picasso em 1907, essas figuras ficaram conhecidas no título da obra como **Les Demoiselles d'Avignon**. Rapa-rigas portanto e nem sequer francesas. Ou melhor: «meninas» d'Avinyo, rua de Barcelona onde havia um bordel muito conhecido na época, coisa outra que a aparente referência à cidade francesa de Avignon.

As **Meninas de Avinhão**, para falarmos objectivamente em português, são, por assim dizer, o início da revolução cubista, ruptura profunda com as tradições e as regras da representação no domínio da pintura. São também uma obra em que a **mobilidade visual** aparece assumida no tipo de apropriação representativa dos corpos, no agrupamento **ficcionista** das partes, na reinvenção acentuadora das formas em geral e dos rostos em particular. O pintor pinta o que sabe do que viu, mais do que as aparências entretanto percebidas: a pose, o gesto suspenso, o olhar consentido e um tanto pungente, as máscaras ao mesmo tempo encobridoras e reveladoras, tudo isso renasce da memória, incorpora uma nova maneira de ver e portanto de representar, revoluciona velhas convenções pictóricas e envolve (obliquamente embora) uma denúncia social possível. «*A mudança de meios é tanto mais completa quanto as novidades estão formuladas simultaneamente: o tratamento dos corpos, a composição, o espaço*». ⁽¹¹⁾

O olhar desdobra-se pela superfície pintada e o que se vê não é propriamente a cena algum dia vista por Picasso: esta nova aparência (da forma plástica) torna visível o outro lado da aparência recordada em 1907. O outro lado do que nós teremos eventualmente visto ou conhecido na circulação das notícias do mundo. Outro lado, em suma, porque todas as coisas reveladas pela representação ultrapassam o óbvio, abrem caminho para o invisível, oscilam entre as máscaras e o que neces-

sariamente se situa atrás delas. Duas figuras expõem-se a meio do espaço, quase gémeas no gesto, e são de algum modo estereótipos da oferta maquinal apenas traída pela fixidez e pelo desencanto dos olhares. À esquerda e à direita, movendo-se para o centro, duas outras raparigas se revelam claramente parte do contexto: a primeira, talvez meio envolvida por véus transparentes, traz no rosto a máscara de uma decisão e de um vazio, mas essa máscara é ainda carnal; a segunda tem um rosto rasurado e angular que não lhe pertence, máscara expressionista, fealdade postiça, ritualidade por saber. Em baixo, à direita, a quinta mulher está sentada, os planos do seu corpo podem mostrá-la simultaneamente de costas e de frente. Mas a máscara que ostenta, essa é sem dúvida a mais estranha, memória «africana» do feitiço e do anonimato.

Tudo se move e tudo está imóvel, como naqueles instantâneos em que os retratados descobrem a máquina, uns a tempo de olharem para ela com o peso da sua humanidade, outros ainda à procura do seu lugar no real. Todas as formas foram acentuadas, clarificadas pelo excesso das deformações e dos contrastes gráficos, e todas as formas foram igualmente niveladas, por vezes quase geometrizadas (depois de passarem por Cézanne), sempre despojadas do sinal acessório, do claro-escuro dramatizante, dos adereços da temporalidade. E entretanto a Natureza passou por ali, os frutos subsistem num suporte vago como referência aos temas inertes da «natureza morta».

Garaudy produziu uma das mais interessantes análises sobre *Les Demoiselles d'Avignon* e as suas palavras fazem ressaltar os aspectos da técnica de representação decorrentes de um novo modo de ver, de um ver efectivamente **em mobilidade**:

«As cabeças evocam as primeiras visões da humanidade: as das máscaras africanas, de forma oval, órbitas vazias e com um olho pintado de face num rosto de perfil, à maneira egípcia. Os corpos são decompostos em planos distintos. A curva aparece cada vez menos, para dar lugar às linhas direitas, semelhantes às arestas de um cristal. As formas são arrancadas ao individual e ao transitório.

A composição assenta sobre grandes traçados simplificados, que já não são contornos, mas os limites de um único prisma fragmentado, no qual parecem presas as figuras da mesma forma que as roupagens. Os corpos humanos são integrados no espaço e o fundo é da mesma natureza que as figuras. Constituem partes de um todo único. A unidade do quadro nasce da interacção constante dos sólidos e do que os cerca, que não é um vazio, mas uma realidade tão captável como os corpos. Não há senão um campo de forças onde os seres e o espaço obedecem a um ritmo único. O equilíbrio é o do quadro, e nunca simplesmente o das figuras.

Este espaço único afasta deliberadamente o modelado e o relevo. Não cava a superfície do quadro. Pelo contrário, a impressão criada é tal que parece que as facetas deste cristal se destacam para a frente, a partir do plano da tela, em direcção a nós, e que por aí somos, de certa maneira, introduzidos no quadro. Alguns sombreados sobre os rostos ou algumas variações de matiz nas tintas cor-de-rosa ou terracota bastam para sugerir este deslizamento dos planos uns em relação aos outros.»⁽¹²⁾

Garaudy mostra-se seduzido pelos aspectos referentes à estética cubista, pela força renovadora das descobertas aí avançadas, e, à partida, pela ideia de máscara. A sua análise talvez pareça estritamente técnica (ou quase), mas a referência às cabeças, às máscaras africanas e ao processo de representação egípcia denota, do nosso ponto de vista, exagerada confiança na tese de que Picasso,

fascinado pelas artes dos povos de África, terá trazido para a sua pintura formas essenciais desses modelos. É preciso não confundir esse interesse real – inclusive essa descoberta – nem com a génese de revolução cubista (de que *As Meninas de Avinhão* constitui pedra angular, vértice histórico) nem com o uso aleatório das máscaras, na mera procura do insólito, do contraste ou da provocação. Garaudy omite as características dos rostos desvendados, as máscaras no sentido de uma fisionomia suspensa no instante, reveladora de uma condição, de uma espera, de uma vaga nostalgia que atravessa o espaço e vem colar-se ao nosso olhar, exprimindo a profunda humanidade de gente acorrentada a certos rituais e a certo tipo de utilização do seu próprio corpo. As máscaras à direita do quadro, nas duas figuras aí situadas, essas sim, vêm trazer para o espaço da representação uma certa simbologia do ritual, da técnica de sedução – milenária nas suas diferentes proposições – e do fulgor quase mágico de todas as máscaras, talvez símbolos dos sentimentos humanos perante os mistérios, as evidências e as solicitações do mundo. Feitiço, disfarce, anunciação, maquilhagem, cada máscara encobridora é também desencobridora, propõe-se como expressão, existe para nos apercebermos da «história» que os rostos explicam, dos olhares que os habitam, de uma realidade a mover-se por cada transformação, nos actos físicos e na cultura que nos antecede.

As «Meninas» de Avinhão, representadas uma a uma e concentradas na unidade plástica e simbólica do quadro, acabam por não descrever uma cena de bordel – são sobretudo pretexto para a denúncia e o elogio da pessoa humana, ascendem à essencialidade do mundo que as refere, trajectos num único trajecto, sonhos e ritos de um lugar subentendido que é sempre lugar dos lugares.

O invisível torna-se visível, entre máscaras.

3. As máscaras e o combate

«A pintura não é feita para decorar os aposentos. É um instrumento de guerra ofensiva e defensiva contra o inimigo».

A esta declaração de Picasso deveremos necessariamente acrescentar, pelas suas próprias palavras, que o desenho e a cor eram as suas armas, com as quais penetrava *«sempre mais além no conhecimento do mundo e dos homens»*.⁽¹³⁾ Combate feito portanto em nome dos mais legítimos valores da civilização, testemunho por vezes acusatório de convulsões próximas, mas sobretudo libelo contra o ódio e a injustiça através da indignação moral ou da alegria. Alegria, em todo o caso, que se constrói ou expande consoante o confronto do artista com as realidades do mundo sempre projectadas no seu olhar acutilante e luminoso. *«Vê-se na sua obra – como refere Claude Roy⁽¹⁴⁾ – coexistirem as tendências e as atmosferas, alternarem a um ritmo extremamente rápido a inspiração depressiva e a inspiração alegre, a ternura e a crueldade, a ironia e o lirismo.»* Esta «necessidade de realismo»⁽¹⁵⁾, no testemunho e na ruptura, é contudo tratada, antes de tudo, em termos de pintura, de força criadora, com intensidade imprevista na relação forma/conteúdo; tratada sempre através de um discurso cujo ponto de vista é essencialmente móvel – tanto quanto o é o espírito humano, tanto quanto o é a natureza intrínseca da arte e das próprias coisas a que ela se refere frontal ou obliquamente. Toda a linguagem sustenta um conjunto de simulações – palavras em vez de lugares, iconografias particulares em vez de rostos, de coisas ou de acontecimentos – e isso corresponde, sem perda da realidade, sem perda das raízes que a definem no espaço da memória – à criação de uma realidade outra, às máscaras que o artista usa para clarificar o sentido do próprio testemunho, o amor e a indignação que exprime.

O realismo de *Les Demoiselles d'Avignon* não se trata, nesta perspectiva, senão de um **realismo sem fronteiras**, conjunto de enunciados por nivelamento e acentuação, modo de ver plural, empenhado, dialético, que se transporta para o domínio da representação à margem das estéticas da imitação passiva e se remete para o interior das aparências, no seu passado, da sua presença, do seu futuro, privilegiado (mesmo quando não o parece) mais a essência do mundo percebido do que a existência dos seus instantâneos. Se estabelecermos aqui um paralelo com exemplos da literatura universal, poderemos dizer, com Ernst Fisher⁽¹⁶⁾, que a «*monotonia da vida quotidiana, elevada a um grau fantástico em Gogol e em Kafka, revela mais a realidade que muitas descrições naturalistas*». O espírito de pesquisa ou a inovação formal não são incompatíveis — expressamente nesse «realismo sem fronteiras» de que nos falava Garaudy — com a descoberta de qualquer modernidade actuante. Pelo contrário: é nessa modernidade duradoura, assaz de combate, que se inscrevem obras como *Guernica* — com toda a sua mutação e justaposição de planos, de materiais temáticos, de testemunho, de indignação e de esperança. O estrito realismo de uma cena de carnificina, olhar unilateral sobre o massacre produzido naquele lugar e sobre aquela população, apenas conseguiria produzir o quadro visceral de tantas dilacerações iguais, nunca a viagem multifacetada e multisignificante dessa obra universal, realista através dos próprios símbolos, que Picasso legou aos homens de todos os tempos, a mais exemplar das pedagogias em que o **fazer se responsabiliza por inteiro no ser**.

Rocha de Sousa