
O que faz de uma obra um clássico?

Fazendo um contraponto com o eixo temático do dossiê desta edição, apresentamos o resultado da pesquisa realizada através de entrevistas com artistas, professores, intelectuais e pesquisadores em geral sobre a questão:

“O Que faz de uma obra um clássico?”

A intenção do dossiê temático é principalmente examinar a possibilidade de um conceito de clássico, visando uma redução na polissemia do termo. Pensamos que através de um conjunto de entrevistas, poderíamos, de certo modo, medir a extensão da polissemia do termo. O retorno que tivemos com a nossa iniciativa talvez não seja suficiente para atender a esta pretensão, acreditamos, contudo, que as respostas enviadas formam um painel representativo do que é considerado por muitos como “clássico”.

7 Respostas para a pergunta: o que faz de uma obra um clássico?

1 - Por que uma obra é clássica?

Pedro Duarte*

Perguntamos: o que faz de uma obra um clássico? Não é pergunta fácil, pois, como já observou Paul Valéry, “existe uma infinidade de maneiras de definir o clássico”¹. Em nossa época, a relação com os clássicos tornou-se tão problemática (até suspeita) que Italo Calvino pôde escrever um livro que trazia no seu título indagação ainda mais direta: por que ler os clássicos? Isso demonstra que, do lado da aceitação passiva e respeitosa de nossos cânones artísticos, há também indiferença, que

*Pedro Duarte de Andrade é Professor Substituto de Filosofia no IFCS/UFRJ e Professor da Pós-Graduação *Lato-sensu* em Arte e Filosofia da PUC-Rio.

torna digna a questão acerca das razões que justificariam nossa dedicação a eles. De dentro desta situação intrincada, proponho aqui um caminho de reflexão cujo início, bem ao gosto filosófico, dá um passo atrás, investigando o sentido e o lugar da pergunta.

Mesmo antes de tentar responder, vale observar então que o fato de fazermos a pergunta indica que não vivemos na cultura clássica. Pois, a rigor, o classicismo é justamente o ambiente no qual não é preciso perguntar a razão pela qual certa obra é considerada clássica. Nele, as regras e determinações são sólidas e absolutas, provendo critérios fixos e estáveis de consideração. Seria uma contradição em termos, portanto, perguntar, de dentro da cultura clássica, o que faz certa obra ser clássica. Racine ou Corneille, por exemplo, jamais poderiam ser questionados sobre as razões que fariam que eles fossem clássicos, na medida em que criaram suas obras dentro do ambiente neoclássico francês. Poder-se-ia achá-los melhores ou piores. Mas estaria muito clara a razão para tais escolhas. Tratava-se da obediência ou não, mais ou menos perfeita, ao cânone construído sobre a *Poética* aristotélica.

Nos escritos do grande filósofo antigo, bem como nas articulações de Horácio, achou-se a possibilidade (não necessariamente justa) de fundação da estética basicamente normativa e prescritiva que caracteriza o neoclassicismo francês, mais até do que o classicismo grego original. Por trás dela, estava a esperança convicta, desde os renascentistas italianos, de que os ensinamentos aristotélicos pudessem ter descoberto as regras universais, atemporais e invariáveis para a criação e o julgamento artísticos.

É claro que há muito de esquemático neste quadro, mas ele não deixa de ser verdadeiro. E nos permite ver o motivo pelo qual, para um clássico, não faz muito sentido perguntar o que faz com que uma obra seja clássica. Isto, para ele, já estaria decidido de antemão, por definição, de modo inquestionável. Resta, apenas, aplicar as categorias prévias com cautela e eficiência. Se, portanto, perguntamos hoje o que faz uma obra ser clássica, é porque já não estamos seguros de seus parâmetros, em outras palavras, já não vivemos numa cultura essencialmente clássica.

Foi o romantismo o primeiro movimento moderno a romper com a pretensão universalista atemporal da tradição clássica. Nascido entre os alemães, o romantismo buscou em Shakespeare o contra-modelo necessário para a inspiração na direção de uma nova estética, que não fosse prescritiva. Tratava-se da estética do “gênio”, que, apropriando-se das reflexões de Kant, destacou a originalidade como elemento decisivo na arte, deixando em segundo plano a importância da fidelidade às regras. Muito antes, o poder inventivo da arte poderia estar concentrado, como em Shakespeare, no desrespeito às orientações rígidas vindas do cânone clássico.

Era por ser diferente, e não por ser igual, que uma obra se tornaria grande e, paradoxalmente, clássica, se por isso entendemos a sua sobrevida na história. Se uma obra pretendesse figurar entre as grandes e memoráveis, ela deveria dar sua contribuição própria e única para o universo geral das obras, ao invés de ser apenas o aprimoramento cada vez mais correto de um modelo fixado de modo pretensamente neutro. Para ser clássica no sentido da imortalidade, a obra deveria ser anticlássica no sentido da cega obediência a critérios externos a ela.

Desprovida de regras e orientações, tendo destruído o cânone imutável do classicismo padronizado, a modernidade deu para si mesma a tarefa criativa da originalidade, fundada na primazia da singularidade que cada obra deveria possuir. Esta fome de novidade alimentou a dieta potente que fez da época moderna uma explosão de criatividade impressionante, na música, nas artes plásticas, no teatro, na literatura, mais tarde no cinema e, vale dizer, na vida em geral. Não por acaso, o sonho romântico era “tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade”², como disse Friedrich Schlegel.

Mesmo ele, porém, não deixa inteiramente de lado a pretensão de certo classicismo na arte, embora em sentido diverso daquele fixado pela tradição, já que os românticos e modernos se voltam justamente contra ela. É que o abandono da pretensão supra-histórica que marcava o cânone clássico não significava a desistência de toda e qualquer universalidade ou, mesmo, imortalidade. Porém, a permanência das obras na história não se deveria mais à sua correspondência a um modelo exterior eternizado idealmente, e sim ao seu próprio vigor histórico. Noutras palavras: não era por estar fora da história que a obra ganharia sua imortalidade, mas por habitar a história de modo ainda mais penetrante, por criar sua própria história.

Se a arte pode ter valor que não se deprecia com o tempo, isso não significa que ela não esteja submetida a ele. Pode-se dizer apenas que ela se relaciona com ele de outra forma, mais fundamental do que a mera cronologia do perecimento segundo o devir matematizado abstrato. Surpreendentemente, Marx já reconhecia aí grande mistério, ao afirmar que “a dificuldade não está em compreender que a arte grega e a epopéia estão ligadas a certas formas do desenvolvimento social”, mas sim “no fato de nos proporcionarem ainda um prazer estético e de terem ainda para nós, em certos aspectos, o valor de normas e modelos inacessíveis”³.

Marx destacava, com isso, o elemento que impera quando, no senso-comum, dizemos que alguma coisa é clássica. É como se ela escapasse à lei inexorável de devir do tempo, esbanjando invejável permanência no mundo onde tudo passa. Se as formas de desenvolvimento social dos gregos não mais dizem respeito ao presente moderno, a arte grega, ainda que tendo sido produzida no meio de tais formas passadas, não passa. Ela possui vigor de presente, que, para os clássicos, explicava-se por ela ser a encarnação de certo modelo atemporal.

Mas é possível que não seja bem assim. É possível que as obras dotadas da imortalidade a que chamamos de clássica sejam capazes de sobreviver ao perecimento das condições históricas nas quais nasceram não porque, pura e simplesmente, escapam da história, mas sim porque elas criam sua própria história. Elas são tão essencialmente históricas que trazem a história dentro de si, não apenas como aquele entorno exterior empírico. Toda obra, ao se escrever, escreve também sua história. “É preciso que a obra crie ela própria a sua posteridade”⁴, disse Proust.

Nesse sentido, a obra de primeira classe é aquela cuja posteridade não existiria de qualquer maneira. Pelo contrário, a posteridade das grandes obras é aquela que elas mesmas inventaram e que, em certo sentido, só existe por causa delas. Eis aí o lance da arte. Ela não é apenas fruto de seu contexto histórico. Ela também cria o seu contexto particular e, assim, inventa sua própria história. Walter Benjamin dizia, nesse sentido, que a arte funda “sua pré e pós-história”⁵.

Ela é capaz, por isso, de comunicação com o presente, mesmo que seu passado datável esteja separado pela cronologia que lhe é exterior por milênios de distância, como é o caso da epopéia grega em relação aos tempos modernos. Esta distância, por isso, não impediu Marx, que em geral estava mais interessado em investigar como a arte expressa certa estrutura material da sociedade, de enxergar nela a capacidade de permanecer no presente com o valor de norma e modelo.

No ambiente moderno, porém, seria melhor dizer, ao invés de normas e modelos, que a arte é exemplar, pois não se trata, como na tradição clássica, de copiar o modelo ou de seguir a norma. Trata-se, antes, de imitação como inspiração através de exemplos. Se os clássicos são referências, não o são para que os copiemos, mas para que, ao imitá-los, imitemos inclusive o fato de que eles, ao criarem, não imitaram ninguém. Era esta já a lição de J. Winckelmann no século XVIII alemão: “o único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis é imitar os antigos”⁶.

Este paradoxo insinua justamente o desafio da criação da arte moderna, que implica estabelecer novo relacionamento com o passado a partir da própria busca pelo novo. Não se trata, portanto, da simples ruptura completa, como o mostra o romantismo alemão, mas, antes, da fundação de vínculo do presente com o passado no qual este último não seja tomado como padrão absoluto a ser obedecido, mas como estímulo para a criação, de acordo com o que Nietzsche chamou, mais contemporaneamente, de “força plástica”⁷ do homem em relação à história. Esta força plástica ou estética seria nossa chance de formar, a cada vez, nosso laço próprio, ou seja, temporal com o passado.

Por isso, como observou Martin Heidegger, pertence à arte também a sua “salvaguarda”. É que a obra não se encerra na sua criação imediata, na medida em que pertence a ela a sua própria

história, cuja realização se dá na salvaguarda. Esta é a grande obra, que podemos ousar chamar de clássica. Ela se perpetua dentro da história, não fora dela. Sua salvaguarda é a dimensão reservada como seu desdobramento histórico, que se oferece a nós ao mesmo tempo em que nos exige no abandono do habitual, do corriqueiro, do já-sabido, pois ela só acontece pela “sóbria persistência no abismo de inquietude da verdade que acontece na obra”⁸.

É possível que os clássicos, tal como chamamos na linguagem corrente, sejam justamente isso: aquelas obras nas quais, de modo sempre enigmático, o tempo se oferece a nós para uma apropriação singular e criativa. São as obras cuja verdade nunca se fecha em si mesma, mas permanece aberta e, por isso, acontecendo – e nos tocando. No contato com os clássicos, experimentamos, então, o acontecimento de sua verdade que, por ser não apenas fruto do tempo, mas também agente do tempo, jamais cessa de acontecer: ontem, hoje e amanhã.

Ezra Pound, em clara oposição ao classicismo tradicional, defendeu que “um clássico é clássico não porque esteja conforme a certas regras estruturais ou se ajuste a certas definições”. Neste novo conceito, o clássico seria “devido a uma certa juventude eterna e irreprimível”⁹. Em outras palavras, clássica não é a obra que fica fora do tempo, mas, ao contrário, aquela na qual o tempo pode respirar o ar fresco de seu rejuvenescimento constante, em contraste com a imobilidade sufocante.

Nesse sentido, o clássico seria a mais alta realização da literatura para Pound, na medida em que, para ele, “literatura é novidade que permanece novidade”¹⁰. Note-se que não é abandonada, aqui, a pretensão clássica à permanência. Mas o que permanece é virado de ponta-cabeça: não mais o velho, e sim o novo. Não é a garantia da perpetuação daquilo que foi e será do mesmo jeito que permanece numa obra clássica, mas, ao inverso, é a própria novidade que, neste sentido, está sempre guardada na obra clássica.

Por isso, não nos cansamos de retornar aos clássicos. Mas não por obrigação erudita, pois “os clássicos não são lidos por dever ou por respeito mas só por amor”¹¹, como frisou Italo Calvino. É que, a cada vez que voltamos, lá está o novo pronto para ser e renascer, já que os clássicos nunca se concluem de todo, permanecendo num positivo inacabamento, que resulta em sua inesgotabilidade.

Na contramão das novidades rasteiras de nosso mundo pós-moderno, que chegam com a mesma velocidade que vão, os clássicos são a paradoxal existência da novidade que não se esvai. Se hoje em dia abundam as novas obras que já nascem velhas, os clássicos são, pelo contrário, as velhas obras nas quais o novo não cessa de nascer.

Notas

¹ Paul Valéry, “Situação de Baudelaire”, em *Varietades* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 25.

² Friedrich Schlegel, *Dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 64.

³ Karl Marx, “Para a crítica da economia política”, em *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos* (São Paulo, Abril Cultural, 1978), p. 125.

⁴ Marcel Proust, *À sombra das raparigas em flor* (Rio de Janeiro, Globo, 1988), p. 97.

⁵ Walter Benjamin, *A origem do drama barroco alemão* (São Paulo, Brasiliense, 1988), p. 68.

⁶ J.-J. Winckelmann, *Réflexions sur l’imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture* (Paris, Aubier, s/d), ps. 94-95.

⁷ Friedrich Nietzsche, *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003), p. 10.

⁸ Martin Heidegger, *A origem da obra de arte* (Lisboa, Edições 70, s/d), p. 54.

⁹ Ezra Pound, *O abc da literatura* (São Paulo, Cultrix, 2007), p. 23.

¹⁰ Ezra Pound, *O abc da literatura* (São Paulo, Cultrix, 2007), p. 33.

¹¹ Italo Calvino, *Por que ler os clássicos?* (São Paulo, Companhia das Letras, 2007), p. 13.

2 - O que faz de uma obra um clássico?

Umberto Costa Barros, arquiteto e artista plástico

“Para que uma obra se transforme num clássico é preciso
Apenas que entre na moda. Na moda dos deuses!”

3 - O que faz de uma obra um clássico?

Ascânio MMM*

A permanência.
Que se torna referência e influencia
novas gerações.
Que fica inesquecível.
Aquele obra que a cada vez que se olha,
surpreende, não envelhece.
A obra que fica na memória,
que não se esquece.

OBRAS PRIMAS RECENTES DA ARTE BRASILEIRA
(artistas com obra concluída)

Os parangolés e os relevos espaciais
de Hélio Oiticica;
As superfícies moduladas, os bichos e objetos relacionais
de Lygia Clark;
O livro da criação e balé neo-concreto
de Lygia Pape.
Espaço circular no Cubo, 1957 (escultura neo-concreta)
de Franz Weissmann

*Ascânio MMM, Escultor. Escola Nacional de Belas Artes da UB em 1963 e 1964. Arquiteto pela FAU da UFRJ em 1970. Ganhou o Premio de Escultura em 1972 no Panorama da Arte Atual Brasileira no MAM-SP. Participou de duas Bienais de São Paulo.

4 - O que faz de uma obra um clássico?

Renato Rocha é músico e compositor

“Clássica é a obra que tem dimensão universal: consegue atravessar gerações, fronteiras e nacionalidades, sem perder as suas características.”



Joseph Beuys

Piano de calda Jom (Área Jom), 1969
Städtisches Kunstmuseum Bom

5 - O que faz de uma obra um clássico?

Ued Maluf*

A palavra *classico* provém da Grécia Antiga para delimitar um período da cultura grega, por volta dos séculos V-IV a. C., nos campos da arte, filosofia e ciência; no início, era indicativo do cidadão de primeira classe cuja escrita (*classicus scriptor*), quando comparada com a do cidadão de classe inferior (*sermo proletarius*), devia ser cultivada; posteriormente, veio a ficar estabelecida como o modelo de excelência, nas mais diversas áreas; e são dados exemplos a respeito, de modo a ficar ilustrado o que a Teoria das Estranhezas, de cunho do autor, denomina *mosaico de isomorfos clássico*.

O termo *clássico* tem uma etimologia curiosa: provém do latim *classicus*, trombeta, usada “para convocar o povo para as assembléias”, na Grécia Clássica, a cultura helênica nos séculos V-IV a.C.

A conotação fundamental de *clássico* percorre uma pequena história (ABBAGNANO, 2003): no latim tardio, este adjetivo referia-se ao que era “excelente em sua classe” (HARVEY, 1987); denotava ainda a procedência social: classe alta; talvez, por isso, o gramático romano Aulo Gélío (séc. II) contrapunha o *scriptor classicus*, escritor de primeira ordem (da classe alta), ao *sermo proletarius*, linguagem chula, empregada pelo populacho.

Essa procedência da classe alta definia (SARAIVA, 1993) o cidadão de primeira classe – *classicus* [o que possuía, pelo menos, 120.000 asses – aproximadamente US\$2,000.00¹; portanto, de classe alta] - em contraposição a *proletarius* (cidadão muito pobre); daí vem, então, a diferenciação *sermo proletarius*, linguagem chula, e *classicus scriptor*, escritor de classe alta; daí, de primeira ordem, de alta classe (HARVEY, *ibid.*).

A difusão, no entanto, de *clássico* para designar um “modo ou estilo de primeira ordem e próprio dos Antigos -, na arte e na vida” é devida ao Romantismo (ABBAGNANO, *op. cit.*), movimento cultural sempre definido e entendido com relação ao “classicismo”.

Para Hegel, o caráter clássico se define como a união total do conteúdo ideal com a forma sensível (HEGEL, sécs. XVIII- XIX); o ideal da arte encontra na arte clássica a sua realização perfeita: “a forma sensível fica transfigurada, subtraída à finitude, e inteiramente conformada à infinitude do Conceito, isto é, do Espírito Autoconsciente; e isso acontece porque, na arte clássica, a Idéia infinita encontrou a forma ideal em que exprimir-se, isto é, a figura humana” (ABBAGNANO, *op. cit.*).

*Ued Maluf é professor do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF, e do Programa de Mestrado em Ciência Ambiental da UFF. Foi consultor da 7ma. Conferencia Ibero-americana en Sistemas, Cibernética e Información, com o tema Información y Conocimiento, Orlando, Estados Unidos, 2008.

Dessas idéias de Hegel, repetidas de formas diferenciadas por numerosos escritores do período romântico, nasceu o ideal convencional do “classicismo como medida, equilíbrio, serenidade e harmonia” (ABBAGNANO, *ibid.*).

A periodização da civilização grega remonta a uma época em que o conhecimento de textos era mais difundido que aquela dos monumentos. O período clássico corresponde ao apogeu e declínio das cidades e se estende desde as guerras médicas contra a Pérsia (490-479) até a morte de Alexandre em 323.

Para definir esse período, foi escolhido, paradoxalmente, um qualificativo – **clássico** – que não guarda nenhuma implicação histórica: é antes uma “noção normativa”, tomada dos autores latinos da época imperial, e designa, por isso, “escritores de primeira classe”, ou seja, escritores que merecem ser estudados e imitados.

Transposto para as artes plásticas, o período clássico será aquele cujas criações exemplares passam a servir de modelo. O que, sem dúvida, se aplica à arte dos séculos V e IV a. C., imitada e modificada em toda a Antigüidade e desde a Renascença (HOLTZMANN, 2.000).

A *Encyclopédie* (DIDEROT e D’ALEMBERT, séc. XVIII) registra o Renascimento como início de uma era de rebeldia intelectual; mas, ao que se sabe, essa época veio trazer para a cultura ocidental o mundo clássico como ícone de excelência nos campos das artes (escultura, pintura) e literatura; dessa maneira, “a palavra ‘clássico’ passou, então, a ser um sinônimo de grego e latim antigos”; em sentido mais estrito, essa palavra pretende abranger a “época clássica da literatura grega, cujo término se considera o final do séc. IV a. C.”

A extensão de *clássico* “como ícone de excelência” se constata em áreas as mais diversas; assim, nas artes, diz-se *clássico* – no sentido de “referência primeira e obrigatória” – o quadro de distinções de que o termo *téchne* é dotado, sob o crivo do olhar de Platão (sécs. V-IV a. C.) em vários de seus diálogos: *téchne* como “arte manual”, “indústria”, “ofício”, no sentido de “uma habilidade particular e notória”, como quando se diz “fazer algo com arte – *metá téchnes*” ou “fazer algo sem arte – *áneu téchnes*” (*Phed.*, 89 D – apud FERRATER MORA, 2005); como este autor o explica, “os exemplos dados por Platão, relativos à necessidade de fazer as coisas “com arte” não tardaram a se aplicar a uma arte não-manual, mas intelectual, qual seja, a arte da palavra ou do raciocínio – *he peri tous lógous téchne* (*Phaed.*, 90 D)”. O que Aristóteles (séc. IV a. C.), em sua *Metafísica* (A 1, 980 b 25) irá resumir: os homens se elevam, a partir da experiência, até à arte –*téchne*- e à ciência - *epistéme* (FERRATER MORA, *ibid.*).

Os clássicos de Platão

Para prosseguir, ainda, com Platão, em função dos temas discutidos em seus diálogos, e que se tornaram *clássicos* (v. definição supra) um breve quadro:

Ao todo, são 36 os escritos de Platão, divididos em 56 livros (um deles, as 13 cartas). Trásilo, um neopitagórico da época de Tibério (séc. I), organizou esses textos em 9 tetralogias (SEYFFERT, 1995):

I – *Euthyphro*, *Apologia de Sócrates*, *Crito*, *Phaedo*;

II- *Cratylus*, *Theoetetus*, *Sophistês*, *Politicus*;

III- *Parmênides*, *Philebus*, *Symposium*, *Phaedrus*

IV – *Alcibíades*, I e II, *Hipparchus*, *Anterastoe*;

V – *Theages*, *Charmides*, *Laches*, *Lysis*;

VI – *Euthydemus*, *Protágoras*, *Gorgias*, *Meno*;

VII – *Hippias Menor e Maior*, *Íon*, *Menexenus*;

VIII – *Clitopho*, *Republic* (10 livros), *Timoeus*;

IX – *Minos*, *Leis* (12 livros), *Epinomis*, *Cartas*.

A classificação do *Dictionaire de la Grèce Antique*² organiza estes livros:

Primeiro Período (399-385)

Período da juventude - *Hippias Menor*, *Euthyphron*, *Ion*, *Laches*, *Charmides*, *Apologia de Sócrates*, *Criton*, *Protágoras*;

Período de transição - *Gorgias*, *Menon*, *Hippias Maior*;

Euthydemon (impossibilidade de falar sem, com isso, dizer alguma coisa de determinado; ou seja, “alguma coisa que é”, e “quem diz o ser ou os seres, diz o verdadeiro”); *Lysis*, *Menexenon*;

A República (I- natureza ideal do filósofo; reorientação da alma na direção do “esplendor das Formas Eternas”);

Segundo Período (385-370)

Maturidade – *O Banquete*, *Crátilo* (distinção dos vários tipos de velocidade dos movimentos fundamentais do ser e aprofundamento de sua teoria da visão);

Fedon (em particular, descoberta de idéias ou formas preexistentes depois de um longo trabalho a que se aplica o espírito para delas extrair as relações mútuas); *Fedro* (ensinamento como “inseminação, na alma, de pensamentos que viverão por si próprios”);

Terceiro Período (370-347)

Teeteto (a respeito da ciência - a verdade matemática como modelo da verdade ideal);

Parmênides (II parte-preocupação com as ciências matemáticas; discute a questão da unidade e de seus elementos; a do todo resultante e de seus partes constitutivas);

O Sofista (reconhecimento do não-ser e de sua irracionalidade sobre a qual se funda a distinção dos seres e a inteligibilidade de suas relações em oposição a procedimentos de mera retórica; possibilidade do erro no discurso).

Dessa maneira, os esclarecimentos entre parênteses, apensos aos respectivos diálogos, passam a constituir textos clássicos no tratamento dos temas abonados.

Aere perennius monumentum, as *Aetymologiae* de Isidoro de Sevilha (sécs. VI-VII) e o mosaico de isomorfos clássico.

E aqui, neste ponto, cabe, de maneira incisiva, o dístico do que define uma obra clássica (arte, ciência, filosofia), nos termos de “uma obra imorredoura”, recolhido no texto clássico de Horácio (séc. I a.C.)³:

Ergui um monumento mais perene que o bronze...

Sem dúvida, um atributo para os clássicos em filosofia antiga, desde os pré-socráticos até Platão e Aristóteles; para os clássicos nas filosofias helenísticas – estoicismo, epicurismo, ceticismo; para os clássicos da filosofia medieval, da filosofia moderna e contemporânea, conforme texto conhecido da história da filosofia (CHÂTELET, 1972).

É no poeta latino, inclusive, que se irá encontrar a definição básica - portanto, clássica – de um traço distintivo da contemporaneidade, a máquina.

Horácio traz uma precisa definição⁴ do caráter operacional da máquina, quando a define como “instrumentos pelos quais conseguimos mover, com mais facilidade, coisas mais pesadas que eles próprios”.

Definição esta que se pode estender a campos outros que não os de “levantar peso”; assim, por exemplo, o “ato de escrever” passou a ser realizado “com mais facilidade” a partir da invenção por Henri Mill, em 1714, da “máquina de escrever” – um instrumento mecânico de escrita. Posteriormente, em 1808, foi introduzido o sistema de teclado pelo italiano Pellegrino Turri; em 1843, um mecânico norte-americano, Charles Thuber, aperfeiçoou esse modelo, imprimindo maior rapidez de escrita⁵.

O grande invento, no entanto, que viria revolucionar o aspecto mecânico da escrita – e, por isso, antecipar a revolução digital (MALUF, 1988) e, a meu ver, se instituir em um indicador clássico de mudança - ocorreu, em meados do século XX, em 1946; essa mecanização da escrita foi a maior revolução tecnológica, desde o grafismo nas paredes da pré-história: no dia 7 de maio de 1957, a indústria apresentou na Feira de Equipamentos de Escritório, em Hannover, a primeira máquina de escrever elétrica. O interessante de tudo é que neste longo caminho, desde a primeira máquina de escrever mecânica, passando pela sucessora elétrica até os atuais sistemas de processamento de textos e computadores pessoais, o que sobrou foi a datilografia. Até mesmo os equipamentos mais modernos, apesar do auxílio do *mouse* e do *scanner*, ainda não conseguiram eliminar o teclado (nem que o seja virtual)⁶.

As presentes considerações fazem evocar, como por resvalos lingüísticos, de imediato, as *etymologiae*, origens, da palavra clássico; e, nesse sentido, a obra homônima do monje espanhol da Alta Idade Média, Isidoro de Sevilha, “uma enciclopédia da erudição clássica na tentativa de conciliar a literatura clássica com o Cristianismo” (ISIDORO DE SEVILHA, sécs. VI –VII). Esse enciclopedismo, inclusive, lhe veio assegurar, agora, o título honorífico de Patrono da *Internet*, conforme se pode constatar neste sítio da nota de rodapé abaixo⁷.

Ocorrência dos números 3, 4, 7 e múltiplos (no original, escritos cursivamente).

Tornou-se clássico evocar a ocorrência dos números acima, no *Apocalipse* de João; como se fez observar, a conotação original do termo se fez dotar de acepções variadas; será esta, dessa maneira, uma ilustração adicional:

7 igrejas (1:4)
 alpha e omega (1:15)
 7 espíritos de Deus (3:1)
 24 tronos (3x7+3)
 24 anciãos
 7 lâmpadas (os 7 espíritos de Deus) (4:5)

4 animais (4:6):
 1º animal – leão
 2º animal - boi
 3º animal - homem
 4º animal - águia (4:7)

Os 4 evangelistas

Cordeiro com 7 pontas e 7 olhos

7 espíritos de Deus (5:6)

milhões e milhões, milhares e milhares (5:11)

4 cores do Apocalipse: cavalos branco, vermelho, preto e amarelo (6:2-8)

Dragão vermelho de 7 cabeças, 7 diademas; 10 chifres (12:3; 13:1); 10 colheitas, 7 cabeças (17:7); 7 cabeças, 7 montes, 10 chifres (17:7, 16)

Terças partes, 3 pragas: fogo, fumo, enxofre; 7 trovões (8, 9)

7 anjos, 7 pragas, 7 taças da ira de Deus, 4 animais – (15:6; 17:11); 7 anjos, 7 trombetas (7, 8)

144.000, 12.000 (7; 14:1;13:6), 12.000 estádios, 12 portas [3 de cada lado], 12 apóstolos, 12 fundamentos, (21:9, 19:1,2; 12; 21;20:4,7)

1.260 dias (11:3; 12:6); 42 meses (11:2; 13:6); 1.000 anos – a prisão de Satanás (17:11); 5 meses (9:10); 3 ½ dias (11:9); mas como

$$1260/30 = 42;$$

$$42/3,5 = 12 (!)$$

O que vem confirmar: 12 são os fundamentos...

Outras ocorrências

Um texto clássico sobre a mitologia grega (BRANDÃO, 1988) completa o esclarecimento. Assim, para os antigos, o 7 se constituía numa síntese da sacralidade: Apolo, senhor do Oráculo de Delfos, é o augusto deus *Sétimo*; e vem, então, uma lista das múltiplas correspondências do 7:

7 dias da semana; 7 planetas⁸; 7 esferas celestes;
7 graus de perfeição, 7 hierarquias angélicas;
Ciclo lunar de 7 dias e 4 períodos do ciclo completam o mês: $4 \times 7 = 28$;
O que, por seu turno, corresponde⁹ à soma dos 7 primeiros números:
 $1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 = 28$.

A semana (do latim vulgar *septimana*, 7 dias) consta de 6 dias ativos e um dia de repouso, representado pelo centro.

No cômputo antigo, o céu tem 6 planetas: o sétimo é o sol, que está no centro.

O hexagrama, como o nome indica, tem 6 lados ou 6 pontas de estrelas, o centro como sétimo – “as 6 direções do espaço possuem um ponto central, que forma o número 7; donde se conclui que 7 simboliza a totalidade no espaço e a totalidade do tempo” do tempo.”

Outras correspondências:

4 representa a terra com os 4 pontos cardeais;

3 representa o céu;

7 então representa a totalidade do universo em movimento.

7 ainda representa a atotalidade da vida moral:

3 virtudes teologais (fé, esperança e caridade)

4 virtudes cardeais (prudência, temperança, justiça, caridade).

O mosaico de isomorfos clássico

Todo o exposto configura as diminutas instâncias de clássico; nos termos da Teoria das Estranhezas (MALUF, 2008), isto significa as transformações não-reflexivas, fluidas, *A Teoria das Estranhezas* é uma epistemologia por mim iniciada, no início da década dos oitenta, segundo a qual ordem e caos, e, de modo geral, “oposições, dualidades, diferenças e diversidade” se podem considerar aspectos distintos e não-fechados [idiomorfos] de uma unidade original [um protomorfo]. Isso traduz uma propriedade fundamental dessa unidade – sua fluidez, pelo fato de cada aspecto poder assumir formas ulteriores, não-finais, de expressão.

Protomorfo-idiomorfos são ditos, assim, constituírem isomorfos não-triviais, sem implicação de correspondência biunívoca; resultando cada isomorfo de uma transformação reversível e fluida [não-reflexiva] (MALUF, 2008 a)¹⁰, aplicada a um protomorfo.

No caso aqui, clássico, como protomorfo, e as “formas ulteriores”, os respectivos idiomorfos, nos termos diferenciados das seções.

Esse processo de transformação, protomorfo-idiomorfos, permite instituir um particular mosaico de isomorfos - mosaico de isomorfos clássico.

Tudo irá depender do modo de olhar (*theorein*) de um particular sujeito (sujeito-dependência). Para o caso em pauta, haverá tantas “formas ulteriores” [idiomorfos] quantas maneiras de se olhar a noção de clássico [protomorfo].

É assim que o quadro abaixo resume o exposto nas seções anteriores

Protomorfo	Idiomorfos
<i>classicus</i> , “trombeta de convocação do povo para as assembléias”	“algo que chama a atenção” – excelente em sua classe; <i>scriptor classicus</i> , escritor de primeira ordem; cidadão de posse; “escritores de primeira classe”; “uma habilidade particular e notória” - <i>metá téchne</i> ; diálogos de Platão; clássicos da filosofia;
Escrita manual	máquina de escrever mecânica; máquina de escrever elétrica;
3, 4, 7 e múltiplos	capítulos do <i>Apocalipse</i> ; Outras ocorrências;
Experiência	Outras correspondências arte (<i>téchne</i>) e ciência (<i>epistéme</i>).

É dessa maneira que fica instituído um preliminar mosaico de isomorfos - mosaico de isomorfos clássico – que deverá, por sua propriedade fundamental de não-reflexividade, se permitir expandir para acolher exemplos ulteriores na dependência tão só dos particulares modos do *theorein*; de modo a se cumprir as clássicas palavras de Dante Alighieri (sécs.XIII-XIV)¹¹: *Nomina sunt consequentia rerum* – os nomes devem ser correspondentes às coisas.

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRANDÃO, J. *Mitologia grega*. II vol., p. 104-105. Petrópolis: Editora Vozes, 2ª edição, 1988.

CHÂTELET, F.(Org.) *La philosophie païenne – du VIe. Siècle avant J.C. au IIIe. Siècle après J.C.; La philosophie Médiéval;*

_____. *La philosophie du monde nouveau*; Les lumière;

_____. *La philosophie du monde scientiphique et industriel – Paris: Ha chette Litterature, 1972.*

DIDEROT e D´ALEMBERT *Enciclopédia ou Dicionário Raciocinado das Ciências da Artes e dos Offícios*. São Paulo: Editora UNESP, 1989.

FERRATER MORA, J. *Dicionário de Filosofia*, vol. I. São Paulo: Edições Loyola, 2001-2005.

FREIRE, N. *Teoria e prática da mecanografia*. São Paulo: Editora Atlas, 1995.

HARVEY, P. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

HEGEL – *Estética – a Idéia e o Ideal*, Cap. I A concepção objetiva da Arte. São Paulo: Nova Cultural.

HOLTZMANN, B. Classicisme, in *Dictionnaire de la Grèce antique. Encyclopaedia Universalis*. Paris: Albin Michel, 2000.

ISIDORO DE SEVILLA – *Etymologiae* – II .Tradução: P. Marshall. Paris: Les Belles Lettres, 1983.

MALUF, U. A Máquina Informacional como Realização Tecnológica do Isomorfismo entre a Lógica da Natureza e a Lógica dos Circuitos. *Anais do XXI Congresso Nacional de Informática*. SUCESU, RJ, 1988, pp. 577-584.

_____. An onto-noetic isomorphs mosaic: a philosophical and algebraic approach to non-trivial complexity, 5p. 4th. *Biennial International Seminar on the Philosophical, Epistemological and Methodological Implications of Complexity Theory - COMPLEXITY-2008*, Institute of Philosophy, Havana, Cuba. January 15-18th, 2008.

_____. A reversibilidade não-reflexiva da unidade de alta complexidade Imagem-corpo-Imagem 7ma Conferencia Iberoamericana en Sistemas, Cibernética e Información, 5p. Orlando, EUA, June 29/06-02/07, 2008.

SARAIVA, F. R. S. *Dicionário Latino-Português*. Rio de Janeiro: Garnier, 1993.

SEYFFERT, O. *The Dictionary of Classical Mythology, Religion, Literature and Art*. New York: Portland House, 1995.

TOSI, R. *Dicionário de Sentenças Latinas e Gregas*. São Paulo: Martins Fontes, 2.000.

Notas

¹ 120.000 asses seriam aproximadamente iguais a $120.000 / 60 = 2.000$ dólares; 25g de prata – 1 dolar; 12 asses = 4.2 g de prata; 60 asses ~25g de prata = 1 dolar. Cf. http://www.gold-eagle.com/editorials_00/mbutler031900.html, acessível em 24/06/08; cf. tb. Harvey, op. cit.

² Encyclopaedia Universalis Albin Michel, 2000.

³ Exegi monumentum aere perennius - Ode XXX, *Quinti Horatii Flacci Opera*, Bassani, M D C C L X X V I I, Livro dos Poemas III.

⁴ Horácio, op. cit. p. 19, nota de rodapé no. 3.

⁵ Para maiores detalhes, este sítio especializado - <http://pt.wikipedia.org>, acessível em 17/06/08.

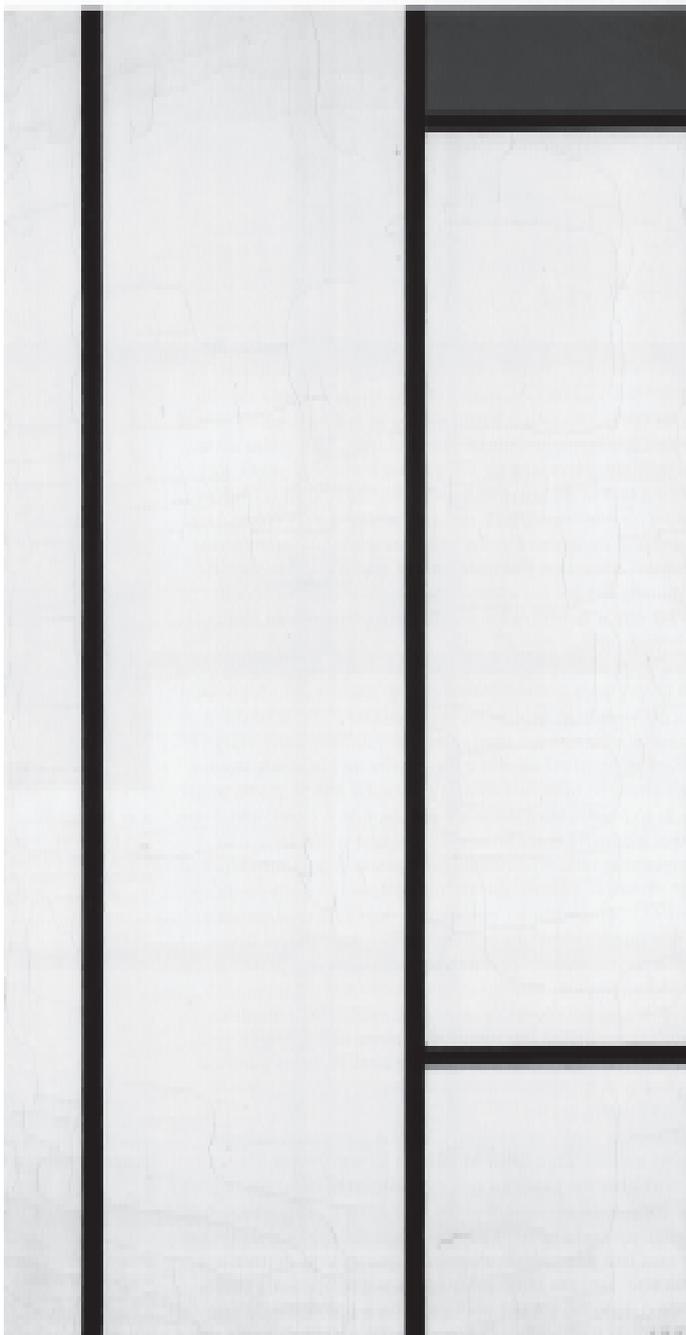
⁶ Cf. este sítio especializado: <http://www.dw-world.de/dw/0,2142,9136,00.html>, acessível em 25/06/08.

⁷ O'Connor, J. B. *St. Isidore of Seville* - um monge de meados da Alta Idade Média, para quem a "história dos povos estava escrita nas palavras". <http://www.newadvent.org/cathen/08186a.htm>, acessível em 29/09/04.

⁸ Na astronomia antiga.

⁹ Segundo o filósofo judaico, Filon de Alexandria (séc. I), apud Brandão, op. cit., ibid.

¹⁰ Cf., em particular, A reversibilidade não-reflexiva da unidade de alta complexidade Imagem-corpo-Imagem 7ma Conferencia Iberoamericana en Sistemas, Cibernética e Información, 5p. Orlando, EUA, June 29/06-02/07, 2008.



Piet Mondrian
Composição vertical com azul e branco, 1936
Óleo sobre tela

6 - O que faz de uma obra um clássico?

Sergio Santeiro*

O que é clássico? É o que é atributo de classe. Para mim, tudo que se fez até há 5 minutos, é clássico. Classe é referência.

Diz-se por exemplo que os nascidos em 44 pertencem à classe de 44 ou posso ser da classe dos nascidos às 12:45. Pode ser o que se ensina na classe, nas salas de aula, como referência do que é digno de referência.

Convencionou-se dizer que clássico é o que na criação obedece ao equilíbrio das três unidades: tempo, ação e lugar - a linha áurea.

Por classe entende-se o grupamento social a que se ingressa pelo nascimento e que se pode mudar ao correr da vida. E ter classe é comportar-se sem excessos. Em todos os casos é um termo de referência, a sugerir modelo de conduta.

Hélio com seu estandarte “Seja Marginal Seja Herói” fez de Cara de Cavalo um clássico da bandidagem enquanto Rubens com a Lindonéia a sua Mona Lisa. Tudo é clássico.

Considerando que tudo que se cria acaba por ser referência para os pósteros, tenho para mim que tudo que se criou até há pouco, digamos, 5 minutos, de uma forma ou de outra, acaba por ser clássico.

Tudo que vem antes está no depois. O clássico é o que lembra o antes, assim como arte é tudo o que o seu autor afirma consistentemente que é.

*Sergio Santeiro nasceu em Copacabana às 12:45 em 20 de dezembro de 1944. Artista de vanguarda, cineasta, poeta, ensaísta, professor e militante no PCB – Partido Comunista Brasileiro.

7 - O que faz de uma obra um clássico?

Martha Ribeiro*

No âmbito das artes cênicas, de um modo geral, ao se propor uma definição daquilo que faz de uma obra um clássico, imediatamente se pressupõe que o argumento versará sobre o texto dramático, isto é, a palavra escrita. Ora, hoje, muito ultrapassado os pré-conceitos que julgavam o teatro submisso à literatura, é corrente a afirmação de que uma obra de dramaturgia só se realiza, plenamente, na cena, no palco. Sendo assim, é mais do que justo desviarmos nosso olhar do texto, e, abrindo mão do cânone, lançar-nos ao desafio de tentar apontar caminhos que possam definir um espetáculo teatral enquanto um clássico. Uma tarefa delicada, se tratando o espetáculo da natureza do evento, e instigante, pois, na medida em que as teorias do espetáculo reconhecem o valor histórico, ou documental, de certas experiências cênicas, esta imaterialidade, inerente ao espetacular, perde um pouco de sua transparência, dando ao evento uma determinada consistência que o faz ultrapassar seu próprio tempo.

Refletindo sobre a encenação de Ziembinski para *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, marco da modernidade do teatro brasileiro, creditamos à montagem de 1943 um valor atemporal que emana de uma obra clássica. Além de ter renovado a cena teatral brasileira, criando uma forma original e inusitada para época, produzindo também uma grande repercussão no campo da encenação, o espetáculo, até hoje, permanece impresso em uma espécie de memória virtual coletiva, que inclui, inclusive, àqueles em que a fratura do tempo não permitiu a experiência direta com a montagem. Um contra-senso? Talvez não.

Embora muitos de nós só conheçamos a encenação de *Vestido de noiva* por meio de suas notícias, isto é, críticas, fotos, depoimentos, análises, o espetáculo é, indiscutivelmente, uma das montagens mais estudadas do teatro brasileiro, e não é só porque conseguiu registrar e inventar a modernidade nos palcos brasileiros, mas pelo sentido de permanência que emana de sua estrutura cênica. A *mise-en-scène* de Ziembinski pode ser definida como um clássico na medida em que nela se observa uma durabilidade no tempo, que a faz atual, coetânea ao nosso tempo, pois sua linguagem e seus procedimentos cênicos ainda continuam funcionais, vivos. As ações simultâneas,

*Martha Ribeiro é Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP/IEL, com período sanduíche na Università di Torino/ Itália. É mestre em Ciência da Arte pela UFF, diretora e pesquisadora teatral; atualmente faz pós-doutorado na UNICAMP/IA com a pesquisa *Pirandello na linguagem da cena*.

em planos e tempos diferentes, a distinção entre realidade, memória e alucinação, admiravelmente solucionadas pela montagem, ainda parecem uma novidade para quem não assistiu à sua estréia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1943, ou para quem nunca leu nada àada sobreMunicipal do Rio de Janeiro mp leira , mas pelo sentido de permans sobre o espet respeito do espetáculo. Impondo também um sentimento de inesgotabilidade, a montagem, parafraseando Italo Calvino no livro *Por que ler os clássicos?*¹, parece que ainda não terminou o que tinha para nos dizer: o clássico é o novo (de novo) e sempre.

A encenação de *Vestido de noiva* possui uma força particular que se impõe entre aqueles que a tomam como inesquecível, e que também se insinua nas dobras da memória, criando uma espécie de *inconsciente* (ou virtualidade) dramaturgico/espetacular. Esta virtualidade, geradora de uma “constelação espetacular”, traz consigo sinais, impressões de uma forma cênica anterior que agiu e que continua agindo sobre nossas experiências teatrais, enquanto estudiosos da cena ou enquanto produtores de novas formas cênicas, que, por sua vez, também irão dialogar com essa “constelação espetacular”.

Um espetáculo clássico seria então aquele que nos indica uma origem dentro desta constelação, que nos faz descobrir uma relação, uma parecença, ou que nos dá uma forte sensação de contrariedade, que, por tudo isso, acaba por nos revelar a nós mesmos, enquanto produtores/estudiosos da cena, provocando um prazer estético, uma satisfação pessoal, que sempre advém de uma experiência de vínculo ou de reconhecimento ou mesmo de uma total e absoluta oposição. Um espetáculo que definimos como clássico cria assim uma espécie de “genealogia do espetacular”.

Por este caminho, consideramos uma montagem teatral “clássica”, quando seu *corpus* for capaz de retratar o próprio universo das artes cênicas, por ressonância, concentrando em si diversos níveis estruturais e emocionais deste saber. Com isso queremos dizer que um espetáculo teatral, para funcionar como um clássico, deve necessariamente tratar de teatro? Sim.

Com esta afirmativa não estamos dizendo que consideramos como um clássico somente a encenação que, necessariamente ou exclusivamente, privilegia a função metateatral - terminologia cunhada pelo crítico inglês Lionel Abel² para definir a dramaturgia que faz do teatro e das suas leis o objetivo mesmo da cena -, o sentido dado ao teorema é mais amplo e perpassa pela idéia de artifício e pacto teatral.

Como sabemos, teatro é feito de convenções, e é a partir da cena, através das coordenadas materiais (espaço e tempo) e dos corpos dos atores, que o teatral irá se impor, pois as convenções teatrais se tornam visíveis, sobretudo, no momento da encenação. Quando um texto dramático é

apenas lido, as regras que orientam o jogo cênico não são ativadas, motivo pelo qual a simples leitura de um texto dramático não é capaz de exercer o fascínio inerente ao espetáculo teatral. A sedução do teatral perpassa pelo jogo enigmático de identificação e distanciamento que envolve o espectador no momento da ação, na famosa idéia de pacto teatral.

Sem o pacto teatral, o teatro se torna insuportavelmente artificial e finalmente deixa de existir. Mas teatro é artifício, como então se estabelece o envolvimento, a comunicação teatral? Não podemos definir objetivamente aquilo que liga o espectador ao espetáculo, sob pena de cancelar a própria existência do teatro, mas é a partir desta mesma artificialidade que se criam situações de ambigüidades, altamente sedutoras, que podem ou negar esta artificialidade ou mesmo confessá-la, revelando seus mecanismos, com o cuidado de jamais romper com a credibilidade teatral. O que faz de uma encenação teatral um clássico é sua capacidade de problematizar o pacto teatral, sem quebrá-lo, pois ele representa a vida do teatro.

Chamamos de clássico o espetáculo que sabe conservar no tempo o pacto teatral, independentemente do seu ponto de vista em relação ao artifício, dando a ele uma surpreendente vitalidade, uma inesgotabilidade, uma permanência, que nos envolve uma outra vez, que nos abre ao mundo específico do universo teatral, ao mesmo tempo em que nos permite levar nosso mundo de fora para dentro do espetáculo. Uma dupla revelação, tão misteriosa e inconsistente quanto à vida. Isto é, para nós, o que faz de um espetáculo teatral um clássico.

Notas

¹ Italo Calvino, *Por que ler os clássicos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

² Lionel Abel, *Metateatro*, Rio de Janeiro, Zahar, 1968.