UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Mestrado de Comunicação Social

DESIGNAÇÃO DOS LIMITES
O Trabalho do Nome na Constituição da Obra de Arte Moderna

Orientador:
Profª. Doutora Maria Augusta Babo

Maria Teresa Pimentel Peito Cruz

1989

F.C. DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
15 MAR 1990
SERVIÇOS DE DOCUMENTAÇÃO

31597

INDICE

ENQUADRAMENTO

Introdução. 1

Para-obra. 8

PRIMEIRA PARTE

Capítulo I - O Nome e a Margem.

O nome próprio : uma fronteira linguística 18
A justeza do nome 24
O nome e a representação 28
Nomes logicamente próprios ? 33
O nome e a margem : o kolophón 49

SEGUNDA PARTE

Capítulo I - O Título.

Intitular - indexar 54
O nome do modelo 58
O topos do título : a enunciação 61
A poética do título : o enunciado 65
Os títulos de Magritte 68

Capítulo II - A Assinatura.

O artista e o nome 77
A crítica do sujeito 80
A "morte do autor" e o "travestimento do autor" 82
A modernidade da noção de autor 91
O nome do autor 95
A assinatura e o nome próprio 98
A assinatura e a margem 103
Poética da assinatura 110

Capítulo III - A Obra. Entre dois nomes. Ready-made:um caso limite.

Arte, não-arte, anti-arte 116
Producere 120
"Nominalismo pictural" 124
O abandono do fazer 133
O pacto nominalista 149
A herança de Duchamp 154

REENQUADRAMENTO 166

TERCEIRA PARTE

Capítulo I - Arte e Linguagem.

Ut pictura poesis 172
A Iconologia 183
A Semiótica da pintura 187
Kandinsky e a picturalidade 192

Capítulo II - Visibilidade e Aparência.

O visível 199
A expressão 209
A mancha 213
O figural 218
A linha e a forma 220
Aparência e contorno 226

Capítulo III - A Modernidade e o Nome Arte.

A arte e a metáfora da superação 248
O juízo estético 258

CONCLUSAO 280

BIBLIOGRAFIA 284

ILUSTRAÇOES

ENQUADRAMENTO

Introdução.

Há mais de um século atrás, há mais de 150 anos, um primeiro vaticíno de morte recaiu sobre a arte e, desde então, a reflexão sobre ela não pode mais pensar sem essa sombra, confirmando-a, aceitandoa-a, ou renegando-a. Esse vaticínio foi o de Hegel, nas Aesthetischen Lehren, (redigidas entre 1815 e 1829), curiosamente, no momento culminante, e pelo sistema mais acabado do idealismo ocidental. A arte é dita algo de passado (ein Vergangenes), o que equivale antes de mais a postular a sua natureza intrinsecamente histórica. Um século depois, outro grande pensador, Martin Heidegger, aceitando ainda reflectir sobre a arte, fá-lo porém no ensombramento das palavras de Hegel. Pensamento de compromisso, porque continuam a existir obras de arte, mas que poderão não ser mais do que o corpo em degradação da arte, uma vez que esta, como sugere Heidegger, poderá levar séculos a perecer. Corpo abandonado por um Espírito, por uma Ideia, por uma Verdade, que deixaram de irradiar nele uma presença. Corpo, sem ser, portanto. Corpo de um ontologia agora insustentável - a da obra de arte.

Mas, a declaração da morte da arte não foi sem dúvida a única que a modernidade fez soar, nem por certo a mais atemorizadora, até fazer soar, inclusivamente, a possibilidade do seu próprio fim, enquanto época. Tal não impediu que se deixasse de pensar aquilo cujo fim, precisamente, se declarava. Bem ao contrário, trouxe à evidência o modo de pensar moderno, como um pensamento historial. A Estética, e o vaticínio da morte da arte são talvez, tanto quanto a própria arte, intrinsecamente históricos. O mais curioso, porém, é o facto de a suspeita de uma morte da arte ser praticamente contemporânea da possibilidade de um discurso autonomizado sobre a arte, isto é, do reconhecimento de uma praxis específica como "arte". O marco correntemente assinalado como o advento da Estética e a confirmação do processo de autonomização da arte (a emergência,

em 1750, da estética de Baumgarten), antecede, em pouco mais de 50 anos, o vaticínio hegeliano. A suspeita poderá ser, então, a de que a Estética traga consigo, na sua emergência, as condições de uma afirmação e de uma negação da arte; e ainda as condições da sublevação da arte, por ela própria, uma vez que, a partir do século XX, é a arte que trabalha, em algumas experiências, para a sua aparente destruição. Será ainda tempo de permanecermos na averiguação do desaparecimento ou não desaparecimento da arte? Se não podemos ignorar uma tão grande questão, poderemos subtrairmo-nos à responsabilidade (e talvez ao engodo) de lhe responder? Este trabalho escolhe a responsabilidade de a tornear, no sentido de a rodear, a enquadrar, a moldar, tanto quanto possível, a uma pluralidade de questões menos desmesuradas, com as quais possa confrontar-se.

Se é verdade que nos é cada vez mais difícil dizer o que é a arte, talvez não nos seja hoje difícil dizer, porém, onde se encontra. Um conjunto de estruturas culturais e económicas faz-nos saber o seu lugar, os seus circuitos, de fronteiras bem determinadas, distinguindo, sem margens para hesitações, o que é e o que não é arte. A isto chamamos, em geral, o seu caráceter institucionalizado, no sentido de algo desvirtualizado, des-sacralizado, ou participante numa nova sacralização, a da obra como mercadoria cultural, a do valor estético, como valor de troca e valor signo. Este é, de alguma forma, um modo de dizer a morte da arte, explicando ao mesmo tempo a peristência de obras que, contudo, continuam a ser ditas "de arte". Mas, se estas estruturas estão implicadas, desde o início, no processo de autonomização da esfera da arte, dizer através delas a morte da arte é negar, em última instância, toda a arte moderna, tudo aquilo que, a partir da modernidade, pudemos precisamente começar a apelidar e definir como arte. O que está em causa são pois as próprias condições de possibilidade da arte moderna, como momento de circunscrição e definição da arte, o seu princípio, e não apenas o seu fim. A

Estética fez parte destas condições de possibilidade, ao destinar à arte um lugar próprio, ao transformá-la em objecto de um discurso e de uma experiência específicos. E só pode declarar a sua morte, na medida em que, de certa forma, lhe dera vida, ou melhor, fizera dela um advento, projectando nele um modo específico de ser e de aparecer de uma verdade. A História da Arte, por sua vez, passa geralmente em silêncio este carácter intrínsecamente histórico e moderno da própria designação da arte, traçando, numa continuidade apenas perturbada pelos estilos, uma história que talvez não se procurasse restituir, não fosse esse acontecimento moderno da arte. A arte moderna surge-lhe assim, unicamente, como a mais recente camada geológica de uma prática tão antiga quanto o próprio homem.

Não negando a possibilidade de uma tal leitura, talvez seja contudo impossível compreender todas as implicações da arte moderna, sem a relacionar historicamente com uma certa modernidade da arte, cuja dimensão é tanto antropológica como epistemlógica. Essa modernidade da arte, que se realizará na arte moderna como um programa de auto-averiguação, consiste na própria abertura de um lugar finalmente autónomo e circunscrito da arte, jogando-se este em cada obra, que pode agora pretender ser "de arte". As várias definições que a modernidade nos deu de "arte" permitiram, mais do que subsumir através delas as obras "de arte", legitimar o estabelecimento de um tal lugar e a procura dos seus limites. O conceito de arte desenvolve-se na modernidade como um programa de institucionalização de uma esfera, e comporta, nessa medida, a violência própria de qualquer acto fundador. As obras de arte não irradiam assim a sua presença enquanto obras; rasgam um espaço, e fazem apelo a um reconhecimento. É este o seu modo de ser. A sua condição de existência é a da sua circunscrição. A sua visibilidade, a sua força de enunciação enquanto obras. Na linha que esta traça à sua volta, por mais fina que seja, jogar-se-ão sempre os limites da própria noção de arte. E a sua abrangência talvez

não possa ser determinada de outro modo. As várias correntes da arte modernista, e os movimentos de vanguarda experimentaram, cada um a seu modo, a extensão destes limites, ao procurarem averiguar o que é a arte ou ao procurarem provocar o seu fim. Cada obra "ensimesmada", ou cada anti-obra, apesar de problematizarem uma definição de arte, mantiveram visíveis as suas fronteiras; poderemos mesmo dizer, que as tornaram mais evidentes do que nunca, ou teríamos deixado por vezes de reconhecer, como arte, aquilo que encerravam, evidente enquanto tal, apenas por essas mesmas fronteiras. Quer isto dizer, que a arte nos fez finalmente sentir, neste século, a impossibilidade de uma definição da arte, fazendo embora sistematicamente apelo ao seu reconhecimento.

Declarar esta condição de existência como o fim da arte significa não abdicar de um critério de autenticidade, que só um conceito de arte ou a possibilidade de determinação de uma essencialidade da arte permitiriam, em última análise, tornar decisivo. Olhá-la como uma sobrevivência, sustentada ou mesmo determinada por factores estranhos à própria arte, por uma indústria e um comércio culturais que a transformam em ideologia, é aceitá-la, mas ainda declará-la como inautêntica. O modo pelo qual as obras continuam a existir implica contudo, inevitavelmente, o apelo a categorias estéticas (que garantiam precisamente a sua autenticidade), existentes desde a sua autonomização e desde a emergência do discurso da Estética. Já não por certo a de belo, mas ainda a da originalidade e da singularidade de cada obra (que a incessante busca moderna do novo agudizou) e ainda, inseparável delas, a de autoria. A morte ou a inautenticidade da arte declara necessariamente, em simultâneo, a morte e a inautenticidade de tais categorias. Mas as obras, antes, como hoje, parecem continuar a fazer apelo a elas, no sentido de se circunscreverem como obras. E, cada legitimação de uma obra, é ainda a legitimação de um autor e de um produto original, comporte ele, ou não, a questionação destas mesmas noções. Inseparáveis, a partir da modernidade, da

designação de cada obra de arte, permanecem ainda hoje na orla da sua identificação, apelando ao reconhecimento da sua autenticidade. Tão indecidíveis quanto a própria noção de arte, pois a desaparecerem um dia, desaparecerão com ela; designando-a e sendo designadas por ela, não podem dar-nos conta do ser da obra, mas apenas da sua condição de emergência, de visibilidade e de circunscrição, como uma espécie de "moldura", uma linha que produz a sua delimitação e que, enquanto tal, faz e não faz parte dela, lhe é própria e imprópria, ao mesmo tempo. Os seus rostos visíveis são os de elementos como o título e a assinatura, nomes cujo lugar privilegiado é precisamente o da margem. E é a partir deste lugar marginal que este trabalho se interrogará a respeito da condição de existência, ou de persistência, de obras de arte. Procurando, não uma definição intrínseca de obra ou de arte, nem uma explicitação dos factores exteriores e determinantes do fenómeno artístico (ambos perscrutações de uma origem), mas a compreensão do modo como a arte necessita de traçar, em torno de si mesma, no processo da sua autonomização, como no da sua dissolução, as fronteiras que a mantêm, para nós, visível enquanto arte. Isto é, o modo como faz apelo ao nome "arte", transformando assim, em programa, a sua própria definição.

O germen desta interrogação surgiu, no curso de Mestrado de Comunicação Social, ao longo de um seminário de investigação dedicado às questões do sujeito e do nome. Embrionariamente, se fosse possível recuperar o momento em que nos lançamos numa procura, ainda quase sem objecto, diria que ele poderia ser talvez restituído por uma pergunta possivelmente ingénua: porque nos aparece uma obra de arte "entalada" entre dois nomes, um título e uma assinatura... A investigação apoiada a respeito da questão do nome (Parte I) permitiu averiguar a possibilidade de um caminho, para a compreensão de tais elementos marginais e do seu papel na constituição da obra de arte, como elementos de delimitação (Parte II). O ensaio dedicado ao ready-made procura, no

caso-limite, não uma conclusão ou comprovação, mas precisamente uma interrogação a respeito dos limites, da efectividade ou não efectividade da sua imposição, e do modo como a vanguarda, que trabalhou para a sua dissolução, os terá, eventualmente, rigidificado. Este percurso, na orla da obra de arte, permitiu (e exigiu) porém, o reencontro com outros percursos que, ao longo dos últimos três anos, foram procurando abordar a questão da obra de arte, o posicionamento da Estética na modernidade e o problema do juízo estético. Deste reencontro resultou a Parte III deste trabalho, dedicada a uma confrontação com dois tipos de abordagem que, na Teoria da Arte moderna, procuraram dizer a especificidade da arte e da obra de arte, isto é, encontrar uma definição que pudesse naturalmente dar conta dos seus limites, dizer-nos onde começa e acaba a arte, dizer-nos o que ela é. A Semiologia e a Fenomenologia da arte constituem assim os temas fundamentais dessa última parte. No seu termo, procurámos ainda reflectir sobre a própria necessidade moderna de realizar uma circunscrição da arte e de um discurso sobre ela; sobre o modo como a modernidade abriu lugar, não só à esfera da arte, mas a um novo tipo de juízo, o juízo estético, que escapa porém às condições de fundamentação de que o podia dotar, legando-nos, talvez por isso, um indecidível conceito de arte.

Se pudesse ser este um lugar de sinceridade, diria talvez que este trabalho procurou ser a averiguação desdramatizada de uma inquietação. A de sentir, no final do século XX, a herança de uma arte de revoluções que repete incessantemente o seu gesto moderno de fundação. Uma arte que torna assim cada vez mais visível a sua delimitação e as suas fronteiras, mas também, paradoxalmente, cada vez mais difícil dizer o que definem ou delimitam. Uma arte que responde ao apelo moderno de uma verdade da arte, mas que parece não ter respondido às expectativas que depositou nela a própria Estética moderna, conformada, por isso, a assinalar-lhe a morte. Se a arte não fez mais, ao longo da modernidade, do que afirmar-se e assegurar-se da sua possibilidade de existência;

se a modernidade requereu essa existência, e esse novo lugar, porque razão a experiência estética se dilui hoje em inúmeras práticas e investimentos quotidianos, sem que se dissolva, por sua vez, a noção de obra ou de arte. O homem moderno, poderíamos dizê-lo, sentiu-se ameaçado pela técnica e ludibriado pela arte. Em ambas a modernidade projectou uma utopia, ultrapassada pela verdade das suas respectivas realizações históricas. O que morreu, foi talvez a **utopia** da arte, esse não-lugar de uma presença irradiante que não dependeria de nenhuma circunscrição.

Se pudesse ser este um lugar de sinceridade, gostaria ainda de expressar nele a minha gratidão pela orientação e apoio dados a esta investigação pela Profª. Doutora Maria Augusta; pelo diálogo frutuoso e interessante que me proporcionaram o Dr. Emídio Rosa de Oliveira e o Dr. Fernando Baptista Pereira; pelo o apoio e encorajamento sempre presentes do Dr. José Bragança de Miranda; e ainda pela colaboração do Dr. José Pádua, que tornou possível a ilustração de alguns aspectos deste trabalho. De um modo geral, esta investigação é devedora dos seminários frequentados ao longo do Curso de Mestrado, sobretudo nas àreas de Questões Aprofundadas de Semiótica Textual e de Questões Aprofundadas de Teoria da Comunicação, no âmbito das quais foram realizados alguns trabalhos orientados para este fim.

Este, porém, é um lugar necessariamente ambíguo. Inicia o que não se sabe bem se já começou, mas que tem desde agora assinalados um determinado lugar e um determinado enquadramento discursivos. Lugar que introduz, "vestíbulo" como lhe chamou já Borges, nem dentro nem fora, espécie de não lugar, portanto; mas também, como disse Genette, "lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia".

Para-Obra.

Toda a Filosofia ou Teoria da arte visa responder, em última análise, à questão "o que é a arte", para poder dar conta, afinal, da existência de obras de arte, dizer-nos de onde vêm, porque estão aí. Mas, curiosamente, parecem ser essas mesmas obras, ditas de "arte", que têm obstado a que alguma vez pudessemos chegar a entender-nos sobre o que significa este nome, sobre a possibilidade de fazermos dele, ou não, um conceito. E este é obviamente um embaraço moderno, um problema moderno, distinto do de uma Poética clássica, normativa. Um problema que é contemporâneo da interrogação filosófica sobre "o que é o Belo", e de uma gradual questionação prática das regras normativas da arte. Como diz Derrida, a questão "o que é o belo" ou "o que é a arte", "só a filosofia a pode colocar e responder-lhe" (DERRIDA, 1978: 34). Na realidade, ela advém de uma pressuposição filosófica - a de que há uma verdade da arte - que a filosofia só poderá portanto dizer, percorrendo um caminho que se fechará num círculo. Esse círculo, que é o círculo de uma tal questionação, deverá no final permitir encerrar o nome "arte" no círculo da sua verdade, ou da sua conceptualidade. Deverá restituir-nos assim um pleno, um sentido originário e, decorrente dele, uma ordem de exclusões e de inclusões, uma partilha entre o que é e o que não é arte. Ora, as definições que a Estética nos foi dando de arte deixaram de coincidir, a certo momento, com o círculo que a arte traçava em volta de si mesma, isto é, com aquilo que identificamos como arte. Não se reconhecendo nela, a Estética declarou então a sua inautenticidade ou a sua morte. Seguindo ainda a leitura de Derrida a este respeito (em La Vérité en Peinture) poder-se-ía dizer: "o filósofo encerra a arte no seu círculo, mas deixa também prender o seu discurso sobre a arte num círculo" (DERRIDA, 1978: 27). É no fundo a impossível coincidência destas circunscrições - a de um conceito de arte,

e aquela que as obras traçam em torno de si mesmas - que procuraremos aqui interrogar.

As Aesthetischen Lehren de Hegel são exemplares deste modo pelo qual a interrogação filosófica se acerca da questão da arte, ao postular o seu necessário carácter "lemático", equivalente aliás ao de qualquer outra interrogação filosófica: "... toda a ciência particular, quando considerada como ciência filosófica, apresenta ligações com uma ciência antecedente. Começa esta pelo conceito de um objecto determinado, por um conceito filosófico determinado mas que se deve ter já revelado como necessário. (...) A filosofia só aceita o que possua o carácter de necessidade, isto é, tudo nela deve aparecer com o valor de um resultado" (HEGEL, 1972: 18). O ponto de partida para a reflexão sobre a arte introduz-nos assim a um círculo, o da dialéctica especulativa. A arte, como ciência particular, segundo os termos de Hegel, não pode escusar-se a este mesmo procedimento "lemático". "A arte é uma das formas de manifestação do espírito" (HEGEL, 1972: 20) e, por isso, a interrogação a respeito das obra de arte implica a introdução do espírito num dos seus próprios produtos [1] . Ou, como diz Hegel, não há para nenhuma ciência do espírito um "começo absoluto". O ponto de partida de uma "ciência da arte" é ele mesmo uma pressuposição (Voraussetzung) - a de que "tal objecto existe" - e o seu modo de interrogação só pode ser o de "saber aquilo que ele é" (HEGEL, 1972: 13). Esta interrogação terá que se confrontar inevitavelmente com as obras de arte mas, como bem sublinha Hegel: "a nós aparece-nos em primeiro lugar a ideia em si e para si, não a ideia derivada, deduzida de objectos particulares" (HEGEL, 1972: 27). Para averiguar o que a arte **é**, será pois preciso fazer a ontologia da obra de arte, e não a dedução do particular para o geral. Quer isto dizer que

---

[1] cf. DERRIDA, La Vérité en Peinture, Paris, Gallimard, 1978, p. 34.

as obras de arte, cada obra de arte, comporta em si, necessariamente, a verdade da arte e manifesta-a. Essa verdade é para Hegel a da manifestação da Ideia, a do aparecer (Erscheinen) do espírito como obra de arte. E é isto que faz das obras algo que é não simplesmente uma pura aparência (Schein) ilusória da realidade, tal como nos quis fazer acreditar, durante séculos, a noção de mimesis. Quando a arte deixa de ser este "aparecer" do espírito deixa, em verdade, de o **ser**, ou de possuir um **ser**. Dela fica apenas a sua "matéria sensível", aquela que, noutro tempo, era lugar de uma união com o Espírito e, por isso, provocava um "aparecer" e se dava como acontecimento. Deshabitada pela Ideia, a arte é assim uma mera coisa, susceptível ainda de se transformar para nós em objecto de pensamento, mas apenas na medida em que "solicita o nosso juízo" e é submetida a um "exame" , "com o fim de reconhecer o lugar da arte no conjunto da nossa vida" (HEGEL, 1972: 44) [2]

Fazer da ontologia da obra o seu aparecer, implica que aquilo que a obra é se nos imponha como uma presença inequívoca e plena, da qual nos damos conta, precisamente, por este seu carácter absoluto. Uma obra de arte, se o é verdadeiramente, dá-se ela própria a ver enquanto tal. O seu modo de nos "fazer face" é, como dirá, Heidegger uma

---

[2] Recorde-se, pelas próprias palavras de Hegel o se tão famoso vaticínio: "Em todos os aspectos referentes ao seu supremo destino, a arte é para nós coisa do passado. Com sê-lo, perdeu tudo quanto tinha de autenticamente verdadeiro e vivo, sua necessidade e realidade de outrora, e encontra-se agora relegada na nossa representação. O que, hoje, uma obra de arte em nós suscita é, além do directo aprazimento, um juízo sobre o seu conteúdo e sobre os meios de expressão e ainda sobre a grau de adequação da expressão ao conteúdo" (HEGEL, 1972: 44). O vaticínio de Hegel é assim, não apenas o do fim da arte, mas também, inevitavelmente, o do fim da Estética, sugerindo-se quanto ao futuro o advento de uma certa Teoria da Arte, a qual já não tratará contudo de um objecto animado por uma vida ou uma essencialidade. O argumento factual da existência de obras de arte não é assim suficiente para que se possa postular a existência da Arte. Mas é talvez motivo para nos interrogarmos, entre uma Estética e uma Teoria da Arte, pela razão deste desfazamento.

"imanência" [3] ; ou, como sugere ainda Benjamin, obriga-nos, pela sua "aura", a erguermos para ela os nossos olhos [4] . É esta essencialidade imanente da obra que, como determinação do que é a arte, deverá permitir realizar aquilo que é o interesse de toda a Filosofia da arte: a de a circunscrever - o que implica distinguir e definir, como nota Derrida, "o que vem então de um interior, como o que pertence a um exterior, formá-los, encerrá-los, dar-lhes uma borda" (DERRIDA, 1978: 27). Algures, uma linha impõe portanto uma delimitação. A ontologia da obra pressupõe-na, mas não pode dar conta dela porque pensa como absoluta a imanência de um interior a que chama essencialidade; porque esconde, na impossível determinação de uma origem, o desejo real de conceptualizar e segmentar. O que dizemos "arte" e o que identificamos como obra decide-se porém nessa linha marginal. Nela não se joga uma essencialidade, na medida em que ela está precisamente dentro e fora daquilo que circunscreve, é-lhe estranha e pertence-lhe, ao mesmo tempo. Nela joga-se um lugar (esse que faz apelo ao nosso olhar), e uma delimitação (a da arte, essa que a Estética, no fundo, sempre pretendeu compreender). A obra coloca-se e apresenta-se efectivamente como obra, mas não sem a intervenção de algo que não sabemos dizer se lhe é próprio ou impróprio. "E se fosse um quadro"... pergunta-se Derrida (DERIDA, 1978: 27).

Uma tal intuição está afinal presente na Estética, desde Kant. E ela só poderia surgir talvez num quadro de argumentação transcendental. A Crítica do juízo estético é, em

---

[3] Cf. HEIDEGGER, Martin, Der Ursprung des Kunstwerkes, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1982, p. 76.

[4] Vd. "L'Oeuvre d'Art à l'Ere de sa Reproductibilité Technique", in Essais, Vol. 2, Paris, Denoël, pp. 87-126. Nesta concepção, como nota Filomena Molder: "São as obras, elas mesmas que solicitam, que sugerem e exigem um certo movimento, uma certa disposição ao contemplador, que aparece orientado, no sentido mais depurado, relativamente à essência espacial da obra, isto é, relativamente ao lugar do espaço consequente com a obra representada" (MOLDER, 1986: 186).

Kant, atravessada por uma tensão constante e fundamental: como definir a arte, sabendo que não existe para ela um conceito; como fundamentar a universalidade do que ajuizamos como arte, sabendo que não existem, para tal, categorias a priori. Como justificar o carácter necessário e universal da partilha que fazemos entre o que é e o que não é arte, se não possuímos à partida para ela uma dimensão conceptual compreensiva. A consciência deste embaraço conceptual de uma definição da arte, e da paradoxal factualidade da sua circunscrição é, em Kant, mais aguda do que em qualquer outro momento da Estética. E resolve-se, também aí, por uma ordem de exclusões: do sentimento de Belo, não faz parte o sentimento do "agradável", do prazer estético não faz parte um prazer interessado ... e na obra, só é obra, aquilo que se torna então verdadeiramente objecto de um prazer desinteressado, ligado, não às suas característica meramente sensíveis, mas à sua forma (Gestalt). Partilha uma vez mais, portanto, entre o que é puro ou impuro, entre o que é autêntico ou inautêntico. O interessante é que, para Kant, tal partilha se joga necessariamente **em cada obra**, não como uma imanência, mas pelo exercício transcendental do juízo estético, que traçará nela mesma a circunscrição daquilo que é autêntico; isto é, que apreenderá a sua forma, sendo esta apreensão equivalente à própria produção lógica de uma forma ou de um conceito de arte. O verdadeiro juízo estético é um juízo formal que produz, face a cada obra, e em simultâneo, a evidência da sua forma e a evidência do que é a arte [5] . Não surpreende pois que, para nos explicar a efectividade de uma tal circunscrição, Kant se veja obrigado a fazê-lo através de exemplos. É esta função que cumpre precisamente na "Analítica do Belo" o $ 14, "Esclarecimento através de exemplos".

---

[5] "Os juizos estéticos podem, tal como os juízos teóricos (lógicos), ser divididos em empíricos e puros. Os primeiros são aqueles que exprimem o que um objecto ou o seu modo de representação possuem de agradável ou de desagradável; os segundos exprimem aquilo que ele tem de belo; aqueles são juízos dos sentidos (materiais), estes são os únicos que (enquanto formais), são autênticos juízos de gosto" (KANT, 1984: 66).

O que Kant procura demonstrar-nos, em exemplos, é que cada obra de arte o é pela sua forma; e esta parece estar sempre ligada, para Kant, ao traço (Abriss): nas artes plásticas, o "desenho", nas artes como a mímica, a dansa ou a música (que se desenvolvem no tempo) a "composição". Mas se na pintura (por exemplo) nem tudo é traço, tal significa que a obra comporta ela própria elementos ambíguos, que não sabemos dizer se lhe pertencem verdadeiramente ou não, autênticamente ou não. São eles por exemplo as cores que, diz Kant, "iluminam o traço", mas pertencem à ordem da "atracção" sensível, e não formal (KANT, 1984: 67). A mesma relação ambígua se estabelece, por sua vez, entre os sons e a composição. E Kant acrescenta ainda alguns outros exemplos: as vestes, em relação à estátua, a colunata em relação ao templo, a moldura em relação à pintura. Estes elementos, que vulgarmente designamos como "ornamentos", podem contudo "contribuir" para a beleza; podem "tornar a forma mais exacta, mais precisa, mais comlpeta na sua intuição pois, animando a representação pela sua atracção, suscitam e mantêm a atenção dada ao objecto". Kant sugere então para eles a designação de **parerga**, mantendo contudo uma relação ambígua à noção algo perjorativa de "ornamento", aquilo que está a mais, que é realmente dispensável ou mesmo prejudicial. Um elemento de **parergon** pode "trazer prejuízo à beleza autêntica", como por exemplo, diz Kant, no caso da excessiva moldura dourada em torno de uma pintura. O parergon pode portanto decair em ornamento (Schmuck), e é nessa altura estranho e prejudicial à obra. O "verdadeiro" parergon, no entanto, é aquele que mantem precisamente com a obra uma ambígua relação de pertença. Aquele que não lhe é absolutamente estranho, porque a sua relação é uma relação com a forma e se apresenta, em certa medida, com um carácter supletivo, contribuindo para a sua visibilidade e apreensão. As vestes da estátua e a colunata do templo estão nesse preciso lugar sem espessura do traço que delimita a forma e, por isso, fazem e não fazem parte dela. Tornam visível e invisível, ao mesmo tempo, essa linha; revelam-na como o lugar sem espessura onde

se une um interior e um exterior. Estão para o corpo representado e para o templo, como a moldura está para o quadro e podem tornar-se excessivos como ela. Mas são também, quando se mantêm na sua secundaridade ambivalente, indispensáveis à própria obra. Ocupando esse limite que comunga com a própria obra são inseparáveis dela, apesar de aparentemente destacáveis. Ao tornarem visível a forma, tornam visível a unidade da obra, decidindo então possivelmente o seu "aparecer".

O tema do paregon torna assim evidente a necessidade de delimitação de um lugar, inerente a todos os discursos da Estética, mas oculta por detrás de uma ontologia da obra, que supõe a absoluta imanência da sua presença e da sua origem. Derrida comenta-o em La Vérité en Peinture: "Esta procura permanente - distinguir entre o sentido próprio ou a circunstância do objecto de que se fala - organiza todos os discursos filosóficos sobre a arte, sobre o sentido da arte e sobre o sentido, simplesmente, de Platão a Hegel, Husserl e Heidegger. Ela pressupõe um discurso sobre o limite entre o dentro e o fora do objecto de arte, um discurso sobe o quadro" (DERRIDA, 1978: 53). Esse discurso está patente no tema kantiano do parergon. Aí, ele torna-se evidente como discurso do limite, da margem, mas é também ele próprio relegado para um lugar marginal do discurso de Kant. A aposta poderá ser a de o tornar, na sua marginalidade própria, finalmente central; o de compreender o que, da arte, se decide na margem; compreender a inevitabilidade de uma para-obra, no modo de ser da obra **de arte**, cuja existência a ontologia da obra sempre pensou como uma passagem absoluta do não-ser ao ser. Nessa medida, a para-obra, na própria secundaridade que este "para" sugere, não evidenciaria um suplemento, mas sim uma falta. "Sem esta falta, diz Derrida, o ergon não teria necessidade de um parergon. A falta do ergon é a falta de parergon" (DERRIDA, 1978: 69). Na obra há sempre uma falta, o que quererá dizer que a obra não se impõe como presença sem a colmatação desta falta; que o seu

aparecer e a sua visibilidade não se produzem sem aquilo que, como para-obra, os **suscita**. A falta que a obra comporta e que o seu aparecer suscita é talvez a falta de um lugar, de uma circunscrição, que a arte não viu consignada até à modernidade, e que foi preciso designar.

É a partir deste conjunto de pressuposições que nos propomos interrogar sobre a razão de ser de dois elementos marginais, estranhos mas sempre afectos à obra de arte plástica: o título e a assinatura. A sua sistemática presença junto da obra afigura-se a de uma inevitável pertença; a marginalidade ou mesmo exterioridade da sua inscrição revela-os, por sua vez, como estranhos à obra; tão mais estranhos quanto se trata aqui de dois elementos linguísticos, impropriedade intolerável em relação a um ser plástico da obra. O tema da para-obra tem sido abordado, no que respeita à obra literária, como forma de tratamento e classificação de todo um conjunto de produções verbais que frequentemente a acompanham, sendo difícil dizer se fazem ou não parte dela enquanto obra, se fazem ou não corpo com o seu texto. São eles as introduções, os prefácios, as dedicatórias, os títulos, as epígrafes o nome do autor etc..., a que Genette propôs chamar "para-texto" [6] . Em Seuils, Genette faz uma quase inventariação destas produções paratextuais, acentuando que elas possuem "características espaciais, temporais, substanciais, pragmáticas e funcionais" (GENETTE, 1987: 10). O problema em relação ao para-texto é contudo o de saber até onde pode ele ser estendido como categoria pois, em última análise, como nota Genette, "todo o contexto faz para-texto" (GENETTE, 1987: 13). Um critério

---

[6] Cf. GENETTE, G., Palimpsestes, Paris, Ed. du Seuil, 1981, p. 9. O tema do "para-texto" aparece já sugerido, contudo em obras como: LEJEUNE, Ph., Le Pacte Autobiographique, Paris Ed. du Seuil, 1975 (Lejeune fala de "uma franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura: nome do autor, título, sub-título, nome da colecção, nome de editor, até ao jogo ambíguo dos prefácios", p. 45); COMPAGNON, A., La Seconde Main , Paris, ed. du Seuil, 1979 (Compagnon fala de uma "zona intermediária entre o fora de texto e o texto", p. 328).

decisivo poderá ser o da "característica pragmática do para-texto", a que Genette chama, "pedindo muito livremente emprestado este adjectivo aos filósofos da linguagem, a <u>força ilocutória da sua mensagem</u>" (GENETTE, 1987: 16). A pressuposição de um carácter performativo do para-texto ou da para-obra não parece ser de modo algum abusivo, como hipótese de investigação, na medida em que o parergon está efectivamente ligado, na sua marginalidade, à constituição de uma certa unidade da obra, a da sua delimitação.

É sob esta hipótese que interrogaremos, na margem da obra plástica, os elementos do título e da assinatura. Dois nomes que parecem permitir à obra o seu acto de enunciação enquanto obra, enquanto presença que deve ser singularizada e autentificada, para passar a fronteira que separa a arte da não-arte. O que se passa quando se intitula uma obra, e quando se assina uma obra? Estas mesmas perguntas estão presentes no comentário de Derrida ao tema do <u>parergon</u>, e também latentes em outros textos que leremos sob esta interrogação [7] . Na margem da obra desenham para ela uma espécie de moldura, fazendo parte daquilo que Butor chamou o seu "halo verbal" (BUTOR, 1969: 9). Louis Marin, que comenta as intuições e exemplificações de Butor a respeito de "Les Mots dans la Peinture", atribui, àquelas "palavras" que parecem ter como função nomear a obra enquanto obra, um lugar fronteiriço, coincidente com uma força performativa fundamental - o da linha que limita; a do nome que nomeia: "o limite não possui espaço, uma vez que a linha sem espessura, infinitamente reduzida, onde se encontram um interior e um exterior (...) apenas se propõe como diferença e só é pensável pela contiguidade de dois elementos: ela é o infinitesimal do seu espaçamento, a metonímia que discretamente fere a sua continuidade. A aventura expansiva deste espaçamento

---

[7] Cf. DERRIDA, op. cit., p. 25.

é o efeito pelo qual o quadro é nomeado" (MARIN, 1971: 65). "Nomear o quadro" é, neste sentido, fazer apelo ao nome "arte", como se, suscitar um lugar fosse o mesmo que suscitar uma designação. O efeito de imediaticidade da presença da obra depende talvez da conjunção destes dois actos num gesto: o de indicar. Indicar, diz por sua vez Lyotard, comentando uma passagem da Phaenomenologie des Geistes, "é um movimento, e este movimento engendra o aqui indicado como seu resultado. Pois nenhum aqui pode ser indicado em si mesmo, se não for situado, posto em relação com outros aqui, incluídos portanto numa espécie de `discurso' mudo, por gestos de dia-deíctica, mostrando [como diz Hegel] `uma frente, uma rectaguarda, um superior, um inferior, uma direita e uma esquerda'". Uma moldura desenha-se, um lugar delimita-se e, por esta espécie de gesto pré-significante, um Da-sein (o da obra de arte) pode então fazer o seu aparecimento e produzir o seu efeito de presença, de plenitude e de sentido. Mas a quem pertence este gesto de indicar, de mostrar o que não pode mostrar-se a si mesmo, mas que deve poder ser dito, isto é, ser objecto de um discurso, de uma averiguação e de uma definição. A arte sempre competiu mostrar, precisamente por oposição à linguagem, destinada a dizer. Mas a arte não pode, justamente, mostrar-se a si mesma como arte, nem a linguagem dizê-la como uma categoria. É à nomeação que cabe talvez mostrá-la, precisamente, como o engendramento de um nome.

PRIMEIRA PARTE

Capítulo I
O Nome e a Margem.

a justeza de um nome consiste, em nossa opinião em fazer ver a natureza da coisa. (...) assim, é para instruir que são feitos os nomes.

Platão

O nome próprio: fonteira linguística

Nomear é, para todo o pensamento da representação, o acto central e inaugural da linguagem e do saber. Aquele que nos permitiria falar das coisas, isto é, aquele que transformaria a linguagem precisamente num saber. Daí que o nome seja para todas as ideologias da representação um tema central, tão presente na reflexão clássica quanto nos estudos do positivismo lógico do início do nosso século. Mesmo quando ultrapassada uma concepção da linguagem como mera nomenclatura, o acto de nomear mantém para nós um valor fundador e um sabor de poder, herdeiro por certo de uma carga mítica primordial - aquela que cosmologicamente identifica nomear e criar - e com a qual o pensamento da representação mantém ainda em comum, pelo menos, a exigência de um encontro entre o ser e a linguagem.

Nomear, neste sentido fundador, é porém algo que nos está vedado, não só porque a língua, sabêmo-lo, nos é dada como lei, mas porque na realidade um tal encontro entre as palavras e as coisas, ou melhor, a possibilidade referencial da língua não é o resultado de um mero acto de nomeação. Trata-se sim de uma possibilidade garantida pela distribuição especifica de valores no interior de uma língua e pela fixação de regras para o uso desses valores. Algo semelhante a esse poder mítico da nomeação, porém, parece permanecer na língua como um resto não generalizável mas apesar de tudo presente - é o caso dessas palavras que vulgarmente designamos por <u>nomes próprios</u>. Nomes - <u>próprios</u> - porque intencionalmente escolhidos para designarem algo em particular, inimigos de toda a generalização, capazes de isoladamente e imediatamente presentificarem aquilo que designam. Nomes de baptismos, que são frequentemente formas de apropriação e de afecto, pois são a posse e a paixão que, na

língua, esboçam sempre teimosamente o desejo de nomear. Dispensando ao que parece uma mediação na sua relação com o referente e erguendo-se fundamentalmente nos universos de desejo do sujeito, o nome próprio constitui assim um caso limite da língua, algo que quase parece cair fora da sua lei.

Caso limite, o nome próprio está contudo rodeado de ambiguidade quanto à sua pertença ou ao seu rompimento com o universo do simbólico, isto é, quanto à sua natureza (ou não) de signo. Por um lado, se seguirmos a tão citada definição de Stuart Mill [1] , segundo a qual o nome próprio é um puro **denotatum**, somos levados a colocá-lo do lado de fora da linguagem, uma vez que lhe falta a instância mediadora indispensável ao processo da **semiosis**. Nos termos de Stuart Mill, o nome próprio não pode nunca dar lugar à **conotação**, isto é, não significa nada, na medida em que não nomeia o objecto em função de quaisquer atributos e, como tal, nada nos diz sobre ele. Por isso os nomes próprios não figurariam, por exemplo, nos dicionários, o que é, para uma concepção da língua como nomenclatura, um modo de marcar a sua exterioridade em relação a esse universo da língua. Mas, por outro lado, sabemos que é ele, o nome próprio, que marca para cada sujeito o primeiro passo no sentido da entrada no simbólico, plenamente dominante depois, quando se aceita aceder à casa vazia do "eu" como modalidade de enunciação. Nome próprio, como fronteira, uma vez que, pela ausência de significado, escapa ao traço constitutivo da significação (entre significante e significado) e que, por isso mesmo, funciona ainda como marca última de uma identidade, do uno. Daí a ilusão da propriedade com que parece designar o seu objecto, a impressão de poder, melhor do que qualquer outro nome, falar ainda o real. Enquanto limiar de transição para o universo do simbólico o nome próprio é porém, igualmente, o

---

[1] MILL, Stuart, System of Logic, (1843), I.2.5.

primeiro prenúncio da perda desse real, a primeira tentativa já de a ultrapassar, como no caso do sujeito que, ao dar-se um nome, inicia o processo da sua identidade cindida, a única que a linguagem lhe permite. Transversal em relação aos pronomes pessoais que o **Eu** (única instância de enunciação, segundo Benveniste) organiza formalmente à sua volta, o nome próprio permanece na língua como um elemento que resiste ao **im-próprio** dos pronomes. Quando usado para fazer referência à primeira pessoa, isto é, ao **Eu**, o nome próprio, contudo, não faz mais do que revelar a sua impropriedade, transformando esse nome do "eu" num **Ele**, de quem se fala. Nada de mais impróprio pois, ao que parece, do que designar-se a si mesmo pelo seu nome próprio, que é sempre o nome do outro, o do sujeito do enunciado.

Exterior ou interior à lógica do simbólico, tal é a ambiguidade constitutiva do nome próprio, fenómeno limiar por excelência. A particularidade do seu comportamento linguístico, aliás, é bem a prova dessa sua ambiguidade. Na realidade, a ocorrência enunciativa do nome próprio parece não implicar a actualização de quaisquer relações do sistema da língua a não ser, talvez, a da oposição feminimo / masculino. Espécie de "grau zero de actualização" (AA.VV., 1980: 81), o nome próprio dispensa, por exemplo, quaisquer relações sintagmáticas, podendo funcionar autonomamente, como se a sua vocação fundamental fosse a do mero chamamento. Heidegger, aliás, referiu-se a ele como sendo precisamente um chamamento (**Ruf**) e, de facto, é frequente que os manuais de retórica aconselhem a disseminação abundante de nomes próprios (os daqueles para quem se fala) como forma de construir um discurso apelativo e assegurar o bom êxito da persuasão.

Com um funcionamento autónomo em relação ao sistema da língua, o nome próprio parece não obedecer sequer à exigência mínima da constituição do signo pela ausência de um plano de significado. Espécie de signo incompleto, que

retiraria a sua vida de um significante puro, o nome próprio dá lugar, não a um processo de significação, mas a um processo de significância, ou seja, ao reenvio de um significante a outro significante. É o caso, por exemplo, do texto anagramático que se constitui precisamente, com frequência, no terreno privilegiado do nome próprio. Esta proliferação do significante puro do nome próprio distingue-se contudo do processo da **semiosis**, no qual cada novo signo acrescenta sempre um saber em relação ao anterior; a série de significantes que o nome próprio pode engendrar assemelha-se antes, de facto, ao texto poético, mais empenhado em minar o nosso saber, ou em reinventá-lo num dizer que não chega nunca a explicitá-lo. Mas, mesmo que não possua significado e que a sua vocação seja sobretudo a de fazer proliferar o significante, o nome próprio tem tendência a acolher em si, de um modo igualmente privilegiado, o sentido que se constitui aquém ou além da significação simbólica, aquele que não possui significante na língua e que, por isso mesmo se vem frequentemente alojar no significante puro do nome próprio. Como diz Kristeva, "o significante do nome próprio comporta-se como um número, **I**, que permite ao sujeito representar, desta vez não como equivalentes simbólicos mas como signos, todas as experiências heteróclitas (perceptivas, coenestésicas, fantasmáticas, ideológicas, etc.) que não puderam encontrar até aí uma significação, mas que permanecem `sentidos', `inomináveis' aquém da linguagem" (AA.VV., 1980: 63). Tal é o caso do funcionamento do nome próprio, analisado por Kristeva no discurso do **borderline**, característico do psicótico. "O discurso do **borderline** manterá sempre este estatuto de cicatriz entre o sentido inominável por um lado e o significante vazio por outro. Uma cicatriz que constitui a categoria do nome próprio e que atinge estes pacientes habitantes das fronteiras em todas as outras categorias e articulações do discurso" (AA.VV., 1980: 63-64). Nome próprio portanto como "cicatriz", como "fronteira" entre o nome e o inominável, entre o sentido e a significação, confirmando a sua pertença ambígua ao universo do simbólico.

Apesar de indeciso quanto à sua natureza simbólica, o nome próprio parece realizar, contudo, com maior sucesso do que qualquer outro nome, a função de referência desde sempre exigida à linguagem. Opondo-se na nossa classificação morfológica ao nome comum, o nome próprio sugere com efeito uma ligação inequívoca e imediata à coisa que representa, assim como a entrada do particular e do concreto na língua. Enquanto que o nome comum seria o nome para um conceito, o nome próprio, por seu lado, seria o nome para uma coisa; a possibilidade de uma língua unívoca, de um duplo perfeito, sem as ambiguidades da generalidade e da polissemia que são "males" do conceito. **Designador rígido** [2] , **puro denotatum**, tais são algumas das definições que dele têm sido dadas. Liberto de uma mediação, o nome próprio parece assim relacionar-se com a coisa de uma forma íntima, sem que contudo desapareça, na maior parte dos casos, a sua natureza igualmente convencional. Uma vez atribuído, o nome próprio ganha porém uma espécie de consubstancialidade com a coisa, tornando-se como que um atributo dela, mais do que um seu representante. Para cada indivíduo, com efeito, o nome é facilmente integrado como fazendo parte de uma identidade mínima; e é mencionado como se de uma das suas partes realmente se tratasse. Por isso, na tradicional cena romanesca, o melancólico escreve e reescreve na areia ou no papel o nome da bem amada, como se esta ficasse assim menos ausente. Se o nome próprio representa é pois por uma espécie de metonímia, que apenas seria possível, na verdade, se a substantividade do nome pudesse deixar-se contaminar pela da própria coisa. Com efeito, só esta convicção explica alguns aspectos ligados ao funcionamento do nome próprio, nomeadamente o da sua frequente implicação em tabús,

---

[2] "A rigid designator designates a certain object if it designates that object whenever the object exists; if in adition, the object is a necessarily existent, the designator can be called strongly rigid" (KRIPKE, 1980: 49).

mencionanados por Lévi-Strauss e Freud [3] , a respeito de algumas tribos africanas e australianas. São conhecidas, por exemplo, as interdições de pronunciar o nome do morto, obrigando mesmo por vezes à alteração dos homónimos que possam existir na mesma comunidade. O receio que o nome inspira é nestes casos, e como demonstra Freud, o receio de contaminação, como se o nome próprio forçasse a um contacto semelhante ao do próprio tocar. Algo de muito parecido se passa com algumas das fobias do nevrótico, as quais se manifestam precisamente com relação a nomes próprios. Trata-se frequentemente, como relata Freud, de perturbações relativas ao próprio nome do nevrótico. "Un destes doentes, que conheci, tomou a decisão de evitar escrever o seu nome por receio que ele caísse nas mãos de alguém que se encontraria assim na posse de uma parte da sua personalidade" (FREUD, 1968: 70). Possuir a coisa ao possuir o nome, eis a ilusão a que induz o nome próprio, mostrando bem a relação limite que mantém com aquilo de que é nome. Trata-se em princípio de uma suposição do imaginário, mas familiar, na realidade, a outros níveis. A teologia cristã, por exemplo, vive igualmente de uma consubstancialidade ontológica fundamental com o verbo, e o mistério de Deus está todo ele encerrado no nome de Deus. "Deus é o nome de Deus.(...) É um nome que não é um nome, mas é um ser que é inseparável da sua nomeação. Ele é o seu nome; ele é aquele que está (é) em todas as línguas e que responde a todos os nomes sem ser jamais alterado" (CIXOUS, 1974: 261/262).

Tanto como puro significante quanto como pura referência, o nome próprio parece conjugar em si dois sonhos secretos da linguagem, que corresponderiam à possibilidade de a extremar em dois sentidos opostos: o da pura significância, liberta da lei da significação, fazendo da linguagem uma

---

[3] Vd. FREUD, Sigmund, Totem et Tabou, Paris, Payot, 1968.

poética originária e livre; e o de um compromisso imediato, senão mesmo consubstancial com a realidade, garantindo que esta está de facto ao alcance das palavras. Em ambos os casos, o que se procura ilidir é a natureza simbólica da linguagem, que faz com que ela seja precisamente da natureza da mediação ou da própria relação que instaura um significado. Natureza **incorporal** (como haviam já descoberto os estóicos), inconfundível com qualquer uma das outras instâncias, sejam elas o significante ou o real, os quais emergem na verdade da própria economia do simbólico.

A justeza do nome

Elemento ambíguo, expressão das próprias fronteiras da linguagem, o nome próprio não é, em geral, um tema central dos estudos linguísticos. Tal não impede, porém, que ele tenha sido o modelo ideal, explícito ou implícito, de algumas das mais importantes teorias sobre o signo, produzidas na cultura ocidental. De facto, porque o signo é signo de algo, tal como o nome é nome de algo, as teorias sobre o signo têm-se colocado desde sempre a questão da relação entre o signo e aquilo a que ele se refere. A identificação de uma teoria do signo com uma teoria do nome é já por si um passo numa determinada direcção, com consequências, pois é ele que leva precisamente a questão da significação a encontrar-se (senão a confundir-se) com o problema da referência. Ora, sempre que as definições do signo como nome, se preocupam com a ligação a esse referente procuram, em geral assegurar-se de que essa ligação se estabelece com propriedade, com justeza, isto é, com a propriedade e a justeza que só os nomes próprios parecem garantir pela natureza imediata da sua referência. Sempre que as teorias do signo se centraram sobre a questão do nome, o nome próprio aparece-nos, implicitamente, como caso extremo mas exemplar. Dos dois ideais a que ele pode fazer aspirar, é

talvez este, o da "miragem do referente" [4] que mais vezes tem frequentado a teoria semiótica e a filosofia da linguagem, pois que oferece ao mesmo tempo a miragem da verdade como adequação.

O ideal de uma linguagem ajustada à realidade é tão antigo quanto o conceito da verdade como adequação e retorna sempre que retorna este conceito de verdade. Desde a busca cratiliana da **justeza** dos nomes, passando pela função primordial do nome no saber clássico, até à preocupação recente da filosofia analítica em assegurar-se das condições de verdade dos nomes nas linguagens formais e naturais, trata-se sempre de garantir a confiança nas palavras, ou seja, de garantir a verdade como correspondência entre o que se diz e o que **é**. Na realidade, desde a distinção de Parménides entre o **ser** e o **não-ser**, ficou estabelecido, no pensamento ocidental, uma relação entre o nome, a verdade e o ser, pois só o que **é** pode, segundo Parménides, ser conhecido ou nomeado. Se a permissa ontológica da sua dicotomia impede que o ser se transforme em não-ser, e vice-versa, a permissa epistemológica, por sua vez, impede que o nome, atribuição mínima de identidade, se faça em relação ao não-ser. O mesmo problema é levantado por Heraclito o qual, constantando a realidade da mudança, duvida de um modo radical de todas as nossas nomeações. O bem conhecido diálogo entre Sócrates e Crátilo consiste fundamentalmente na discussão destas duas teses [5] : pode ou não a linguagem dizer o ser. Se a resposta é afirmativa, então os nomes mantêm uma relação necessária com a essência das coisas. Daí a tese que advoga Crátilo, segundo a qual é impossível dizer falsidades (pseudê legein). A preocupação de Sócrates em rever a fundamentação

---

[4] Cf. "A miragem do Referente", in Para uma crítica da economia política do signo, Lisboa, Ed [illegible], 1981, pp 189-196.

[5] Veja-se a este respeito SANTOS, José Trindade, "O Crátilo e a Filosofia platónica da [illegible]", Análise, n. 7, 1987, pp 15-48.

desta tese enquadra-se num momento da filosofia grega em que a relação entre a verdade e a linguagem deve precisamente ser vigiada, pois o confronto com os sofistas demonstra que essa relação não é um dado garantido à partida. O valor ontológico do legein (dizer) de Parménides não impede com efeito, como diz Sócrates, que se possam, senão **dizer**, pelo menos **proferir** (phanai) falsidades. Por isso, a posição final e algo surpreendente de Sócrates, acaba por ser a de que, para conhecer, devemos partir dos entes e não dos nomes (439b). Nem todo o discurso é verdadeiro, e daí a distinção fundamental entre episteme e doxa. A linguagem não diz necessariamente a verdade, e daí a interrogação que a filosofia não mais deixou de conduzir a seu respeito, sob diversas formas, lógica, ontológica, semiológica, recusando ou ressuscitando nomes, que passaram assim a ser portadores não da verdade mas da sua história.

A filosofia socrática (contemporânea do cepticismo sofista) corresponde talvez ao despertar da primeira desconfiança em relação à linguagem, isto é, ao primeiro projecto sistemático de conduzir os nomes até à verdade, e de fazer disso a própria missão do filósofo. A insistente interrogação das palavras a que assistimos nos diálogos socráticos destina-se em geral à correcta formação de conceitos, isto é, à fixação, na língua, de termos que, não raras vezes, necessitam de reformular o uso corrente que deles é feito. Os nomes existem para nos ensinarem acerca da ousia das coisas, permitindo-nos distingui-las umas das outras. A tarefa da atribuição dos nomes não é pois uma tarefa menor ou indiferente do ponto de vista epistemológico. Daí a suposição, comum a outras escolas (nomeadamente à dos estóicos) da existência de um legislador primeiro (nomothetes), ao qual se deve a sabedoria fundadora dos nomes. Para o filósofo os nomes são um instrumento pedagógico fundamental desde que ele se possa certificar da sua **justeza**. Cabe-lhe pois a ele, mestre da arte da dialéctica, "a arte de interrogar e de responder"

(PLATAO, 1969: 60, $ 390c), julgar a obra do legislador, isto é, julgar a linguagem.

A questão da correcção e da justeza dos nomes é discutida, no Crátilo, a partir de duas possibilidades diferentes de caracterizar a relação entre as nomes e as coisas: convenção ou naturalismo. A tese dos nomes como convenções, que faz entrar o arbitrário na língua, é a tese que defendem vários sofistas de então (Górgias, Pródico, Xenofontes), a partir da significativa distinção conceptual entre natureza (physis) e convenção (nomos). Esta é a tese que Sócrates começa por refutar, sem contudo chegar a ser concludente no que diz respeito à tese do naturalismo, que apesar de tudo fica de pé, no final do diálogo, embora com pontos obscuros. Os nomes são correctos porque exprimem a própria natureza das coisas; porque **imitam** a sua essência. Difícil de sustentar é contudo, que esta imitação se processe, ponto por ponto, construindo um duplo perfeito através das sílabas e das letras, explicação que Sócrates tenta levar por diante, mas que acaba por abandonar. A conclusão de Sócrates será então a de que, se os nomes se assemelham às coisas, é como imagens subordinadas, e não idênticas aos seus modelos ($ 432a-d). Isto é, o estatuto ontológico da linguagem não é idêntico ao do ser, ao contrário do que sugeria a concepção inicial de Crátilo, quando sustentava a impossibilidade de a linguagem dizer o que não é. O que se depreende das palavras finais de Sócrates (mas também de várias outras passagens, no Fédon e na República) é que a linguagem não é condição suficiente do saber. Na verdade, apesar de todas as interrogações levantadas no Crátilo a respeito dos nomes, não é possível falar aí de uma teoria da linguagem que se auto-sustente. A condição fundamental para que haja nomes verdadeiros é logicamente anterior ao trabalho do legislador: a existência de uma realidade estável e eterna, supra-sensível, constituída pelas formas (eide). A possibilidade de a linguagem nomear os eide está assim dependente do processo do seu

conhecimento, que Platão desenvolve no Fédon. A constituição da imagem, do nome e do logos são níveis contíguos do processo de conhecimento dos eide. Não existe pois uma teoria da linguagem no sentido de uma teoria da significação. O problema é puramente ontológico ainda não semiológico.

O nome e a representação

Só com Aristóteles e os estóicos o problema do nome começa a ganhar a dimensão do problema do signo, isto é, a dimensão de uma substituição, de uma relação de transferência (entre o nome e aquilo pelo qual ele está) mediante um terceiro elemento de ordem abstracta que a possibilita. É a suposição deste terceiro elemento que vem complexificar a definição escolástica de signo (aliquid stat pro aliquo) e introduzir o problema do sentido. Este, por sua vez, receberá "nomes" diferentes, no interior de uma concepção que se torna preferencialmente triádica e que conhece uma longa carreira[6]

Aristóteles: Palavra - Paixão da alma - Coisas e factos
Estóicos: Semainon - Semainomenon - Tugchánon
Agostinho: Verbum vocis - Verbum mentis - Res
Abelardo: Vox - Intellectus/Sentencia - Res
Locke: Name - Nominal Essence - Thing
Frege: Zeichen - Sinn - Bedeutung
Peirce: Representamen - Interpretant - Dinamical Object
Ogden & Richards: Symbol - Reference - Referent

Mas, a persistente colocação do sentido ao serviço do ser e da verdade continuará a fazer com que o signo não deixe de sonhar com uma pura relação de substituição e uma absoluta

---

[6] Cf. ECO, Umerto, Sobre Os Espelhos E Outros Ensaios, Lisboa, Difel, 1988, p. 357.

transparência ou, por outras palavras, com que o nome não deixe nunca de aspirar ao nome próprio. É assim que, durante todo o pensamento clássico, se mantem intocável a concepção de signo como substituto de algo, definindo a sua natureza pela sua função de representação. Segundo a lógica de Port-Royal: "o signo encerra duas ideias, uma da coisa que representa, a outra da coisa representada" [7] . Concepção dualista, que supõe na realidade um terceito elemento - o do poder de uma se substituir à outra - o qual não chega contudo, na concepção clássica, a ser enunciado claramente. Sem ele, no entanto, não existe signo, pois a natureza do signo consiste, precisamente, como esclarece a Lógica de Port-Royal, em "fazer excitar" [8] a primeira ideia pela segunda. Concepção mentalista, por sua vez, pois o lugar do signo é interno ao conhecimento, e a sua constituição um puro acto mental. Os signos deixam de pertencer naturalmente ao universo das coisas dispostas no mundo ou, como diz Foucault, à **prosa do mundo**. A instauração de um signo corresponde ao acto de conhecimento da coisa representada. Teoria do conhecimento e teoria dos signos não podem senão ser coincidentes, como acontece, por exemplo, em Condilac [9] . Com o pensamento clássico, o problema do nome torna-se um problema não apenas ontológico (como em Platão), mas também gnoseológico, pois à pergunta socrática poderemos nós conhecer as coisas através dos seus nomes, o pensamento clássico responderá, sem a desconfiança de Sócrates, que só a instauração dos nomes as poderá dar precisamente a conhecer. Enquanto fulcro da questão gneseológica o nome não chega a fundar ainda, no pensamento clássico, a questão semiológica, pois continua a ser o abrigo da metafísica.

---

[7] Cf. Logique de Port-Royal, I. Partie, Chap. IV, citado por FOUCAULT, M., Les Mots et les Choses, Paris, Gallimard, 1981, p. 78.

[8] Cf. op. cit., p. 78.

[9] "Essai Sur l'Origine des Connaissances Humaines", Oeuvres, Paris, 1798.

Que o signo pertença ao universo mental do conceito, da abstracção, da imagem mental ou universal, apenas vem garantir a transparência e a imediaticidade do nome em relação, desta vez, ao pensamento. A introdução na concepção de signo, de um elemento mentalista de mediação, nem sempre altera, na realidade, a ilusão da transparência do signo. A ideia de que o signo possui um exterior e um interior acabará por fundar afinal uma metafísica do conceito, do significado como presença, (tal como a veio a denunciar o pensamento pós-estruturalista [10] , que não se revela assim muito diferente da metafísica do nome como nome do ser. O fundamento da ontologia socrática do nome é o da transparência deste em relação ao ser; o da teoria clássica, é o da transparência do signo em relação ao pensamento.

O pressuposto da transparência do signo comporta contudo, desde o pensamento clássico, uma ambiguidade que não mais deixará de ensombrar qualquer pensamento da representação: a representação exige que o signo esteja simultaneamente presente e ausente para significar a coisa representada. Isto é, a sua presença deve ser simultaneamente notada e anulada para que possa representar; se não for legível como signo não nos fará suspeitar de um representado, mas se impuser a sua presença tenderá a escondê-lo. A capacidade de representação do signo está pois intrinsecamente ligada a esta oscilação entre a opacidade e a transparência de que os clássicos se deram conta, e que implica uma espécie de reflexividade virtual da própria linguagem e do pensamento É esta que está na base do "eu penso" cartesiano, que apaga o primeiro objecto do pensamento e transforma o pensamento em objecto de si mesmo. Esta reflexividade tende porém a enfraquecer a transparência do signo, e é nessa medida que o pensamento clássico a procurará

---

[10] Veja-se a este respeito DERRIDA, J., L'Écriture et la différence, Paris, Ed. du Seuil, 19[illegible].

iludir, valorizando assim, fundamentalmente, a segunda. É esta a tentação de todo o representacionalismo, que procurará sistematicamente banir da teoria do signo toda a reflexividade e toda a opacidade, que fazem parte, contudo, do próprio destino do signo enquanto signo. A reflexividade virtual do pensamento que Descartes tenta explicitar cumpre apenas a função de subtrair o pensar à dúvida metódica, para poder garantir então as suas operações, as quais pressupõem, por sua vez, a total transparência e solidariedade entre a linguagem, e o método analítico do pensamento.

A célebre Grammaire Générale et Raisonnée, de Lancelot e Arnauld vem assim anunciar, no século XVII, que as línguas têm um fundamento comum e um objectivo comum: permitir aos homens expressar o seu pensamento. Na realidade, linguagem e pensamento têm uma só e mesma estrutura: a dos princípios universais da lógica. Daí, como demonstra Foucault, a linguagem ser chamada a estruturar toda a episteme clássica, e a transformar cada saber numa taxinomia. O **quadro** dos nomes poderá representar o mundo pois, para o pensamanto clássico, como afirma Foucault: "o sistema de signos, na sua perfeição, é esta língua simples, absolutamente transparente, que é capaz de nomear o elementar; é também este conjunto de operações que define todas as conjunções possíveis" (FOUCAULT, 1981: 76). A língua como taxinomia representa assim a possibilidade de estabelecer todas as identidades, todas as diferenças e todas as relações do mundo, isto é, de **analisar** toda a sua complexidade e estabelecer a **ordem**. Os nomes definem "a lei geral dos seres e, ao mesmo tempo, as condições sob as quais podemos conhecê-los" (FOUCAULT, 1981: 88). Por isso Foucault sugere que, em relação à mathesis, ciência do cálculo, a "taxinomia funciona como uma ontologia, em face de uma apofântica" (FOUCAULT, 1981: 88), e precisa de supor, apesar da sua distribuição dos seres por classes, uma não-discontinuidade das coisas no sentido de uma "plenitude do ser" (FOUCAULT, 1981: 87). Toda taxinomia tem intrinsecamente a pretensão de se

transformar numa Taxinomia Universal, tal como o projecto enciclopédico procura, através da sua fragmentação, ser o retrato do todo. O nome é por assim dizer, ao lado do cálculo, um método fundamental da ciência clássica, mas nem por isso abandona a sua missão ontológica: como se nomear fosse sempre de facto nomear o ser. "A tarefa fundamental do `discurso' clássico, é a de atribuir um nome às coisas e de com este nome nomear o seu ser. Durante dois séculos, o discurso ocidental foi o lugar da ontologia. Quando nomeava o ser de toda a representação em geral, era filosofia. Quando atribuía a cada coisa representada o nome que convinha e quando, sobre todo o campo da representação, dispunha da rede de uma língua bem feita, era ciência - nomenclatura e taxinomia" (FOUCAULT, 1981: 136).

É o nome que organiza todo o discurso clássico e que está na base de todo a aferição da realidade. De igual importância só talvez o **verbo ser**, base de toda a predicação, eleito pelos gramáticos de Port-Royal como uma categoria fundamental da língua. Segundo eles, todos os outros verbos mais não são, na realidade, do que uma amálgama do verbo ser com um adjectivo. O nome e o verbo ser são pois as condições fundamentais para que a linguagem desempenhe a sua função principal: a de produzir proposições, juízos, aferíveis logicamente. Para Foucault, ainda assim, a centralidade cabe de facto ao nome, ponto de intersecção das quatro figuras do discurso clássico (proposição, articulação, designação e derivação) [11] , representando cada uma delas as quatro dimensões do funcionamento do nome: o juízo, o enunciado, a atribuição e a extensão. Se todas estas dimensões estiverem correctamente asseguradas, o nome dirá necessariamente a verdade. E a taxinomia representará com propriedade o mundo. Se

---

[11] Cf. "Le Quadrilatère du Langage", In FOUCAULT, M., Ibid., pp. 131-136.

elas devem existir, com efeito, é porque a linguagem não possui um nome para cada ser e necessita por isso de jogar com a possibilidade de expansão de cada nome, a cargo da **derivação**, a única dimensão do nome que é verdadeiramente interna à linguagem. As outras figuras, porém, funcionam para conter essa expansão, para tornar o nome tão unívoco quanto possível, isto é, para tornar o nome **próprio**, e para garantir a sua função de representação.

Nomes logicamente próprios ?

Não é estranho que no nosso século a questão do nome tenha voltado a impor-se como questão central para uma uma certa reflexão sobre a linguagem, preocupada ainda com a verdade do discurso científico, com a construção realista do mundo e com a estrutura lógica dos enunciados. Face à crise que abala no início do século o estatuto das ciências físico-matemáticas, uma parte da filosofia investe de novo na possibilidade de dotar as linguagens formais de garantias de objectivação do mundo. Se a ciência deve ser positiva a Filosofia deverá retomar a razão analítica e vigiar a vocação lógica e predicativa da linguagem. E o logicismo, uma vez mais, revela as suas relações com o substancialismo. O nome continua a ser, para as investigações lógicas da Filosofia Analítica, uma questão fundamental porque, como sublinha Fernando Gil, "o nome é nome de outra coisa que não ele mesmo" (GIL, 1971: 13). A preocupação com o nome é, no fundo, a preocupação com a determinação do correlato do nome. A preocupação com a objectividade dos seres lógico-maremáticos e dos seus correspondentes físicos. É o nome que, na linguagem, permite isolar entidades, recortar o indivíduo como positivo. Aliado do substancialismo, o logicismo baseado no nome é também, em geral, aliado de uma concepção atomista do mundo, lutando contra a noção de infinito (do cálculo diferencial) que não permite pensar entidades. É compreensível que Russell se tenha

preferencialmente interessado pela noção de "infinito actual" de Cantor [12] a qual possibilita a delimitação de "entidades discretas-no-continuum", e a tenha por sua vez relacionado com uma teoria do indivíduo no espaço-tempo, para que, à objectividade do indivíduo matemático, correspondesse uma existência física. Aquilo que o nome designa sobrepõe-se pois, uma vez mais, ao modo como o nome significa, apesar de muitas das investigações da Filosofia Analítica (sobretudo com Frege) se terem precisamente preocupado com a definição do sentido. Na realidade, como sujere Fernando Gil, a distinção entre ousia e eidos, ou entre referente e significado é no fundo anulada para qualquer lógica do nome, uma vez que o significado é tratado, em todo o caso, como uma "entidade na sua presença. Ser um significado é simplesmente ser" (GIL, 1971: 13). A investigação progride fundamentalmente para explicar os casos de falta ou de excesso de correlatos do nome. E, uma vez mais, o nome próprio surge, simultaneamente, como caso limite e exemplar do rigor realista que exige a ideologia da representação. Sempre que se trata de definir a formação dos conceitos e de decidir sobre a sua possibilidade de referência, a Filosofia Analítica tende a discutir, como caso fronteira, o caso do nome próprio: é ele ou não dotado de sentido, de que modo não possuindo um sentido pode ele ter uma referência, é ou não possível pensar uma linguagem puramente denotativa...

É Frege quem, pela primeira vez, vem contrariar a ideia de Stuart Mill a respeito dos nomes próprios. Os nomes próprios possuem sentido - é este um dos seus principais contributos para a teoria semântica. Um nome próprio é um nome para uma coisa, para um objecto, para um existente concreto e único da actualidade (Wirklichkeit) (nota81b). Mas, cada nome apenas designa esse objecto a partir de um dos seus aspectos,

---

[12] Cf. GIL, F., La Logique du Nom, Paris, Ed. L'Herne, 1971, pp. 17-22.

que se constitui, em cada caso, como o "modo de dar-se" do objecto, o seu **sentido** (Sinn) [13] . É preciso pois, para os nomes próprios, considerar a distinção entre referência (Bedeutung) e sentido (Sinn), extensível em princípio a toda a linguagem. É isto que Frege procura demonstrar em Sinn und Bedeutung (1892). Se o alargamento do sentido aos nomes próprios se tornou numa questão polémica (nomeadamente no debate com Russell, o alargamento da noção de referência aos termos gerais causou também, como se sabe, uma longa disputa de interpretações que veio a terminar na condenação veemente desta noção, pelo menos por parte da linguística estruturalista. No que respeita ao nome próprio, a solução de Frege parece oscilar entre um substancialismo (sempre no horizonte da noção de objecto), e a deriva do nome, sujerida pela ideia de que cada objecto pode ser, afinal, designado por vários nomes (consequentemente não tão "próprios").

O aspecto mais original da semântica dos nomes próprios de Frege é o facto de ela se desenvolver fundamentalmente no âmbito de uma análise sintáctica (que já não diz apenas respeito às linguagens formais mas até, preferencialmente, às línguas naturais), e a tentativa de, partindo das aquisições da linguística, tentar lançar (embora sem desenvolver), as bases do intencionalismo, contra o representacionalismo. O carácter formal e logicista continua a ser marcante, mas é fundamentalmente no quadro das leis da sintaxe natural que Frege define tanto o conceito como a referência, fazendo desta última, um problema linguístico, razão pela qual se terá tornado tão controversa [14] .

---

[13] Cf. FREGE, Begriff und Gegenstand, citado por GIL, F., op. cit., p. 44.

[14] Um dos motivos desta controvérsia terá sido talvez a interpretação das noções de Frege por parte de C. K. Ogden e I. A. Richards (The Meaning of Meaning, London, Routledge & Kegan Paul, 1985. A respeito de uma releitura de Frege e da Semântica do nome veja-se: COUTO-SOARES, M.L., "A noção de existência em (cont.)

Para Frege a denominação é um acto proposicional, tal como o acto predicativo do verbo, indispensável à construção do enunciado assertivo. Ela faz-se através dos sintagmas nominais (ou **nome-na-proposição**), tanto no lugar do sujeito como no lugar do predicado, se tomarmos como modelo uma espécie de enunciado mínimo. O nome próprio é aquele que vem preencher o lugar de sujeito, constiuindo-se, em terminologia fregeana, como **argumento** da proposição, não sendo nunca susceptível de ser empregue como predicado gramatical. O universal, por sua vez, pode intervir como predicado, lugar do conceito, que Frege define como uma **função**, isto é, algo que necessita sempre de uma complementação e que só pode ter, igualmente, uma definição sintáctica. Trata-se de um termo claramente emprestado à matemática, sendo a sua natureza própria, precisamente, essa incompletude ou "não-saturação" (unvollstaendiges, ergaenzungsbedurftig oder ungesaegtigt), que caracteriza aquilo que é de ordem lógica. Para além do argumento, que constitui a parte fechada da proposição, esta possui pois uma outra parte, a da sua estrutura predicativa, caracterizada pela abertura ou indeterminação do elemento que a virá completar e decidir do seu valor lógico. Para Frege, o conceito é uma função cujo valor é sempre um valor de verdade. O importante, porém, é que o conceito releva de uma estrutura lógica, daquilo que não é saturado, do que permite pensar, mas surge, relativamente à parte predicativa da proposição como o seu referente.

São pois possíveis duas importantes conclusões: 1. que Frege distingue referente e objecto, permanenecendo sempre contudo na ambiguidade a natureza substancialista ou não deste último; a referência (Bedeutung) seria uma noção linguística enquanto que o objecto se proporia como uma noção material que institui uma ontologia ou uma quase ontologia; 2. que Frege

---

(cont.)
Frege", in Análise, n. 7, 1987, pp. 35-48 e "Da Semântica a Ontologia", in Análise, n. [illegible], pp. 103-123.

inclui os conceitos no universo dos referentes, o que não deve implicar contudo, segundo ele, a sua confusão com coisas, pois o conceito não se transforma necessariamente numa coisa pelo facto de ser referido. "Referência" limita-se aqui unicamente àquilo que Frege designa como **referência pressuposta**, sem implicações ontológicas, isto é, aquilo que é pressuposto segundo uma **intenção** imanente ao discurso. É certo porém, mesmo feitas todas as ressalvas, o funcionamento ideológico que estas noções quase que naturalmente acarretam. O modelo de referência do nome próprio (que permite ir ao encontro de um objecto) facilmente se constitui como o ideal de verdade e de certeza do discurso científico e da lógica, como é sugerido na introdução aos Grundgesetze. Quanto ao sentido (Sinn), facilmente desliza para o universo da referência (aspecto que Frege discute na noção de **existência**) ou, pelo menos, para uma posição determinada por ele, na medida em que não é nunca senão o modo de apresentação do referente. É importante porém que Frege tenha tentado uma distinção entre uma teoria da lógica e do discurso científico e uma teoria da linguagem natural. Como nota Fernando Gil, "ao inverso da lógica, a teoria da linguagem natural enuncia-se num modo de discurso sem alcance ontológico intrínseco, que seria preciso chamar quase-material" (GIL, 1971: 73); graças à noção de "referência pressuposta" que lhe está especialmente reservada e que terá sido um dos contributos mais interessantes de Frege. O não desenvolvimento, ou a não generalização desta noção deve-se, no fundo, à incapacidade ainda de reformular o conceito de verdade. Continuando a seguir a interpretação de Fernando Gil, "as promessas abertas pela teoria da referência pressuposta abortam diante do risco de uma matemática que não dissesse respeito a nada. Era preciso a todo o custo preservar a sua certeza, e assegurar a verdade da ciência do ser" GIL, 1971: 78).

Apesar de todas as interpretações representacionalistas que as teses de Frege permitem, o seu contributo para uma análise linguística do nome possuia algumas

virtudes que a primeira Filosofia Analítica, nomeadamente a de Russell, desprezou. Uma das suas peocupações fundamentais, com efeito, é a de manter tanto quanto possível vigente a transparência da linguagem científica, tentando fornecer uma definição de **nomes logicamente próprios**. A distinção entre sentido e referente, feita por Frege, parece-lhe dispensável, senão mesmo condenável, para o caso dos nomes próprios, na medida em que a ausência de referente implica sempre a ausência de sentido. Russell identifica o sentido de um nome próprio com a sua referência, com o indivíduo que designa [15] . Um nome próprio denota sempre algo, independentemente do contexto da sua ocorrência. E mesmo a posibilidade de haver mais do que um nome para um mesmo objecto nada altera a este facto, pois é a a referência que lhes fixa, em todo o caso, o seu funcionamento. "O nome, ele mesmo, é simplesmente um meio de indicar a coisa, e não intervem naquilo que se está dizer, de tal forma que, se uma coisa tem dois nomes, faremos exactamente a mesma asserção qualquer que seja aquele dos nomes de que nos servimos, caso se trate verdadeiramente de nomes" (RUSSELL, 1976: 245).

Para Russell, a utilização de um nome próprio implica o conhecimento prévio e directo (aquaintance) do seu referente e por isso a ausência do referente implica um sem-sentido. Quando num enunciado se faz uso de um nome próprio, pretende-se falar da sua referência e não do sentido das palavras. Nessa medida, a ocorrência de um nome próprio em certos contextos, como por exemplo o dos juízos existenciais negativos, tenderá a produzir o paradoxo, afirmando e negando simultaneamente a existência de algo. É esta ameaça do paradoxo que Russell tentará resolver e que o levará a uma redefinição dos nomes próprios como "descrições definidas abreviadas", demonstrada

---

[15] Por juízo existencial negativo entender-se-á então um juízo do tipo: "A não existe" (A = nome próprio). Segundo Russell, sendo A um nome próprio, possui necessariamente um referente [illegible] afirmar a sua não existência; não se tratando de um nome próprio, o enunciado é desprovido [illegible]

pela famosa **teoria das descrições**. As descrições definidas são predicados gerais e quantificadores sobre algo, fazendo os nomes próprios referência, não directamente a indivíduos, mas sempre a estes predicados, o que resolve o problema da negação da existência. Afirmar, por exemplo que "o actual rei de França não existe" (conforme um dos famosos exemplos deste debate) significaria simplesmente afirmar que não há nenhum **x** para o qual seja verdade que: **x** é actualmente rei de França e qualquer **y** que seja actualmente rei de França é idêntico a **x**. Esta espécie de "cálculo predicativo" dilui assim a individualidade e imediaticidade da referência, geralmente apontada como a principal característica dos nomes próprios. A ideia de que qualquer nome próprio pode ser substituído por quantificadores e termos predicativos gerais corresponde, em última análise, à eliminação da própria ideia de nomes próprios.

A **teoria das descrições** de Russell é no fundo a solução para um problema lógico e ontológico. O problema do paradoxo, violação da lei do terceiro excluído, fantasma de toda a lógica aristotélica; e o problema da existência, que continua a fazer depender a significação da questão da referência. Para Russell, toda a proposição que contem uma referência só é verdadeira se a proposição a respeito da existência do objecto for verdadeira, sendo o objecto referido sempre o mesmo, independentemente do contexto em que ocorre a referência. **Existência** e **identidade** do objecto referido são pois as condições para qualquer acto de referência, e é esta a razão pela qual podem ocorrer paradoxos referenciais. É nessa medida que, a primeira solução de Russell para este problema é a de clarificar o conceito de existência, cuja confusão estaria na base de alguns paradoxos. Russell distingue assim <u>existence</u> e <u>being</u>, posicionando-se em relação Brentano [16] segundo a

---

[16] Brentano (1838-1917) realiza de certa forma a ponte entre o pensamento clássico e o pensamento (cont.)

qual se deve distinguir entre pensamente e objecto pensado. Being seria uma categoria para o possível, um atributo de tudo o que pode ser pensado e mencionado, enquanto que existence seria uma categoria para aquilo que é possível e real.

A teoria das descrições (segunda solução de Russell) não dispensa por sua vez que, no final (ou no princípio) do cálculo predicativo, se proceda à aferição da existência; apenas "dilui" ou adia essa aferição, que se mantem contudo decisiva. Uma descrição definida não representa por si só um estado de coisas; é antes algo que Russell chama um "símbolo incompleto", que não está irredutivelmente ligado a um objecto e que só possui sentido num contexto. Como é dito no famoso exemplo que o oporá a Strawson [17] a frase "o actual rei de França" não é um nome mas uma descrição; por conseguinte, "o rei de França é calvo" não representa um estado de coisas, mas implica uma proposição existencial, que deve ser verdadeira para que a outra seja igualmente verdadeira: a de que "há um rei de França". **A teoria das descrições** só parcialmente afasta a questão da existência, ou a do pressuposto da transparência da linguagem.

A ontologia e o representacionalismo continuam a estar na base das preocupações da primeira Filosofia Analítica, como aliás Russell admite, de uma forma bastante explícita: "O que me parece dever concluir-se é o seguinte: que um completo agnosticismo metafísico não é compatível com a manutenção de proposições linguísticas. Alguns filósofos modernos sustentam

---

(cont.)

moderno sobre a linguagem e, em relação a ele se posicionaram muitos dos posteriores pensadores da Filosofia da Linguagem. Interessado em caracterizar o acto mental do pensar, como distinto do objecto pensado (cf. Psychologie du Point de Vue Empirique, trad. fr. Paris, 1944) submete contudo esse acto a leis psicologistas que a Filosofia da Linguagem se preocupará em eliminar sob a autoridade da Lógica.

[17] Vd. STRAWSON, P. F., "On Refering", in Mind, Vol. LIX, 1950; RUSSELL, B., "Mr Strawson on referring", ibid., 1957.

que sabemos muito sobre a linguagem mas que nada podemos saber sobre tudo o resto. Esta visão esquece que a linguagem é um fenómeno empírico como qualquer outro, e que um homem que é um agnóstico metafísico deve negar que **sabe** quando usa uma palavra. Pelo meu lado, acredito que, em parte por meio do estudo da sintaxe, podemos chegar a um conhecimento considerável relativamente à estrutura do mundo. (RUSSELL, 1976: 347). A mesma crença da tradição clássica na possibilidade do encontro entre o ser e a linguagem; a mesma identificação entre a instauração da palavra e o acto de conhecer; a mesma confiança na lógica como estrutura homóloga do pensamento da linguagem e do mundo.

Como diz François Récanatti "a Filosofia da Linguagem contemporânea participa, sob diversos aspectos, desta tradição, e é mesmo estranho que isto não tenha sido mais vezes notado" (RÉCANATI, 1979: 22). Franz Brentano, fortemente influenciado ainda pelo pensamento clássico, é um nome que demonstra bem a continuidade da tradição clássica até à Filosofia da Linguagem. Em Brentano encontramos a mesma definição clássica de signo como "acto mental" ou "fenómeno psíquico" que representa algo de outro que não ele próprio, mas também a mesma intuição dos clássicos a respeito da dupla vocação (transparência e opacidade) do signo como condição do bom êxito da representação. "A representação do som e a representação da representação do som formam um mesmo fenómeno psíquico" [18] , afirma Brentano referindo-se à palavra. Tal significa que o representante se reflecte a si mesmo ao mesmo tempo que representa o representado. Esta reflexão virtual é porém unanimemente negada pelos fundadores da Filosofia Analítica (Husserl, Frege, Russell, Moore), no contexto da sua luta contra o psicologismo, que confunde o acto de pensar (facto

---

[18] BRENTANO, Op Cit., p. 137, Cit. por RÉCANATI, F., La Transparence et L'Énonciation, Paris, [illegible], 1981, p. 23.

psicológico) e aquilo que é pensado. Para estes filósofos, é fundamental distinguir os objectos do pensamento dos actos do sujeito psicológico, e descobrir as leis lógicas que os regem. A reflexividade é pois negada em nome da luta contra o psicologismo, mas o aspecto mais atraente desta irradicação é o facto de a linguagem e o pensamento ganharem supostamente uma maior transparência em relação ao representado. A ambiguidade do carácter transparente/opaco do signo desaparece, uma vez que o aspecto responsável pela opacidade era precisamente o da reflexividade.

É compreensível pois que todo o esforço da Filosofia Analítica, nomeadamente o de Russell, se oriente no sentido de banir, tanto das proposições semânticas como lógico-matemáticas, qualquer possibilidade de reflexividade. Como sugere Récanati, o horror da reflexividade é paralelo ao desejo de transparência da linguagem e à ideologia da representação, que valorizam sobretudo a linguagem quando voltada para o exterior. Os enunciados devem falar dos factos; a linguagem não deve falar de si mesma. A teoria das descrições de Russell, por exemplo, admite o desdobramento de uma expressão referencial em várias descrições definidas, mas organizadas num cálculo proposicional em que o dizer se explicita a si mesmo, em vários niveis. Confrontados com casos de opacidade, como seja, por exemplo, o da menção ou citação de uma palavra num dado contexto, os filósofos da linguagem procuram sistematicamente explicações que não ponham em causa a transparência do signo. A tese menção como metanomeação, de Quine [19] , é bem exemplo disto. A citação de um nome não implicaria que o nome se fale a si mesmo, considerando-se antes que o contexto, e os sinais próprios da citação (como as " ") o

---

[19] Vd.QUINE, W.v O., Word and Object, Cambridge, Massachussets, Institute of Tchnology, 1979.

constituem num novo nome, que é um nome do nome [20] .Não se trataria pois de uma ocorrência não designativa de um mesmo nome, isto é, de um outro **token** do mesmo **type**, mas sim de um outro nome (ou de um outro **type**), na medida em que um nome próprio não pode ocorrer senão com uma e sempre a mesma função designativa - a de representar o seu objecto.

A preocupação com a questão do nome e com a sua transparência mantém-se para os lógicos semantistas e teóricos da verdade, na medida em que se mantém também para eles uma velha preocupação: a de conhecer a estrutura do mundo e o modo como a linguagem a reflecte. A função cognitiva e instrumental da linguagem coloca em primeiro plano a possibilidade dos enunciados desceverem estados de coisas aferíveis em verdadeiro e falso. A lógica clássica continua a ser o grande organon da verdade, um sistema de regras universalmente válidas, que tem agora como um ramo especial a matemática. A sua função é a de dotar qualquer investigação científica de uma estrutura formal, ser uma espécie de "base a priori da consciência empírica" (LORENZ, 1988: 58). Só a corrente pragmática pôde, no interior das investigações lógcas do princípio do século, destronar a centralidade da questão do nome. Menos preocupada com a função de representação da linguagem e mais atenta à sua natureza performativa e intersubjectiva, a Pragmática interessa-se fundamentalmente pelas regras de uso da linguagem e pelas diferentes visões do mundo que podem comunicar. Solidária com a teoria da argumentação e preparada para considerar diversos sistemas lógicos, contribuiu decisivamente para o desmoronamento do conceito tradicional de verdade cuja miragem linguística sempre foi o nome próprio.

---

[20] É o caso do famoso exemplo " 'Sócrates' tem sete letras", em que "Sócrates é seria [u]m nome para designar o nome "Sócrates".

O nome, tal como qualquer outra expressão referencial, vê a sua referência fixada no interior de um conjunto de regras de uso, que se transformam em meios de elucidação e partes de uma "forma de vida", a que Wittgenstein virá a chamar, nas Philosophischen Untersuchungen, "jogos de linguagem". Não há pois razões para acreditar na existência de nomes próprios, se por isso se entender um nome que designa intrinsecamente o seu objecto, inseparável dele tal como uma etiqueta, de acordo com a afinidade "Fido - Fido" (segundo a conhecida expressão de Ryle), própria de todos os representacionalismos. É sabido que várias passagens do Tractatus de Wittgenstein insistem ainda num certo substancialismo, sempre aliado do representacionalismo, pela busca, nomeadamente, da definição de objecto : "Os objectos formam a substância do mundo. Por isso não podem ser compostos. Se o mundo não tivesse substância, uma proposição ter sentido, dependeria de uma outra proposição verdadeira" (WITTGENSTEIN, 1987: 32 - 2.021; 2.0211). É o receio de uma regressão ao infinito, e a consequente impossibilidade de aferir a verdade que sempre fez com que a lógca exigisse uma substância.

O ponto de vista já inequivocamente pragmático, adoptado nas Philosophische Untersuchungen, contradiz contudo a teoria dos objectos do Tractatus, ou melhor, contradiz a sua necessidade ($ 47), e denuncia o equívoco que sempre esteve presente nas teorias do nome próprio: a confusão da "denotação de um nome com o portador do nome" (WITTGENSTEIN, 1987: 205, $ 40). A denotação é então definida num quadro pragmático, pela introdução dos conceitos de jogo de linguagem e de intenção. "Qual é a relação entre o nome e a coisa nomeada? - Bem, o que é ela? Olha para o jogo de linguagem ou para um outro! Pode aí ver-se um pouco em que é que esta relação consiste" (WITTGENSTEIN, 1987: 202, $ 37). O jogo não é nem um objecto que podemos tentar explicar como qualquer outro facto natural, nem verdadeiramente um conjunto de regras prévias, mas sim,

como diz Wittgenstein, uma espécie de "proto-fenómeno" ($ 654) [21] , tratando-se de "compreender algo que está já diante dos nossos olhos" ($ 89) e que nos serve como meio de elucidação de uma aptidão pragmática e linguística. Como diz Kuno Lorenz, "a revolução Wittgensteiniana consiste na substituição de ideias e conceitos, como meios tradicionais de reflexão, por capacidades de actuar de diversas formas, que se adquirem mediante processos de ensino e de aprendizagem" (LORENZ, 1988: 55). Para Wittgenstein a aptidão linguística é simultaneamente uma aptidão pragmática, mesmo no que diz respeito à mais puramente constatativa das vertentes linguísticas: a da nomeação. "Podemos dizer: com sentido, só pergunta pelo nome de uma coisa quem já sabe o que vai fazer com ela" (WITTGENSTEIN, 1987: 197, $ 31). Enquanto prática, a denotação é algo que se realiza em função da intencionalidade dos sujeitos. "Quem pronuncia uma proposição ou a intenciona põe a funcionar um cálculo com regras bem determinadas" (WITTGENSTEIN, 1987: 241, $ 81). A I Parte das Philosophische Untersuchungen termina precisamente com uma definição pragmática da linguagem e da constituição do sentido, sublinhando que somos nós que intencionalmente dotamos as palavras de sentido, **querendo dizer** (meinen) por elas o que dizemos.

Por conseguinte, nem a denotação tem como modelo a tradicional concepção de nome próprio, nem a teoria da linguagem tem como modelo a denotação. Os enunciados constatativos, aferíveis em verdadeiros e falsos, correspondem apenas a um determinado tipo de actos que é possível realizar pela linguagem, havendo muitos outros, que a Pragmática foi descobrindo, sobretudo através dos verbos performativos. A principal mensagem da Pragmática é a de que a linguagem não é algo que está para o mundo (como um exterior que o pode

---

[21] "O nosso erro consiste em procurar uma explicação onde devemos ver os factos como o 'fenómeno primordial'. Isto é, onde deviamos dizer: este jogo de linguagem joga-se" (WITTGENSTEIN, 1987: 488).

espelhar), mas algo que faz parte do mundo, se atendermos não só aos enunciados que através dela se podem produzir mas, sobretudo, a cada acto de enunciação. Na realidade, todo o enunciado possui então o valor de um acto - um acto ilocutório, isto é, o acto de dizer aquilo que é dito, podendo este acto ilocutório revestir várias formas (perguntar, ordenar, afirmar, prometer...), consoante elementos como a entoação, os verbos performativos, a situação, etc., que lhe conferem uma determinada força ilocutória. As asserções transformam-se, nesta perspectiva, num tipo particular de actos, comprometidos com a verdade ou a falsidade das proposições que exprimem, avaliação que não está em causa para todo o tipo de actos ilocutórios. O valor constatativo da linguagem, o seu poder referencial, e consequentemente a importância do nome, perdem a sua tradicional centralidade. Diz Searle que uma proposição não existe por si só, mas sempre e apenas no seio de um acto ilocutório; não é um acto, mas aquilo que é dito no acto de dizer. Quanto à referência, ela não é uma característica essencial do nome, "não é uma propriedade das palavras mas do acto de linguagem" (SEARLE, 1983: 28) pelo qual ocorre.
Para Searle, como para Austin, foi a falta de reconhecimento daquilo que na língua é performativo, e a generalização abusiva da sua possibilidade constatativa (submetida a um determinado conceito de verdade), que levaram a Filosofia Analítica a falsos paradoxos e falsas soluções. Trataram-se então dimensões diferentes da linguagem como se fossem níveis de uma linguagem puramente constatativa. Daí a a necessidade da hierarquização russelliana entre os diferentes tipos lógicos e a teoria da menção como metanomeação.

Uma das particularidades mais importantes dos actos ilocutórios é da sua **sui-referencialidade**, sobretudo sensível nos verbos performativos. A sui-referencialidade é um dos sintomas da reflexividade que o representacionalismo tão insistentemente procurou banir da sua concepção da linguagem. Uma vez descoberta da dimensão performativa da linguagem, ela

não implica, no entanto, que os enunciados se falem a si mesmos e que por esse motivo, se opacifiquem. Para Wittgenstein, tanto como para Russell, há coisas que não se podem dizer. Não se pode nomeadamente **dizer** e, ao mesmo tempo, **dizer que se diz**. A reflexividade é banida portanto do domínio da constatação e substituída, no caso de Russell, por uma proposição que fala de uma outra proposição. "Para Wittgenstein, ao contrário, o que não se pode dizer, não pode ser dito simpliciter - mas pode ser **mostrado**. A linguagem faz mais do que representar: a reflexividade, banida do domínio da representação, é lícita no domínio da mostração; o representante mostra-se, exibe as suas propriedades formais, ao mesmo tempo que representa o representado" (RÉCANATI, 1981: 126). A sui-referencialidade do performativo **reflecte-se** pois no acto de discurso que é da ordem do **mostrar** e não da ordem do **dito**. Nesta medida, a reflexividade só torna os enunciados opacos se ignorarmos que os elementos de enunciação contribuem igualmento para o seu sentido. Na realidade, os elementos que reflectem o facto da enunciação, os "token-reflexivos" (expressão retomada de Reichenbach e de Peirce) seriam indispensáveis, numa certa visão mais radical da Pragmática, para a constituição de um enunciado enquanto tal. Isto é, um enunciado só seria verdadeiramente um enunciado no caso de o sujeito indicar tratar-se de uma unidade de discurso produzida com a intenção de comunicar. Todo o enunciado reflectiria assim aquilo que é como token, transformando-se num "token-reflexivo".

A descoberta das "token - reflektive words", palavras que reflectem a sua factualidade de tokens, equivale à descoberta dos embraiadores, expressões que só se tornam significantes ao mostrarem-se a si mesmas como coisas, revelando que só a sua pertença ao mundo lhes permite

representá-lo. Segundo Peirce, as expressões "token-reflexivas" [22] são as únicas que nos permitem referirmo-nos a objectos singulares, contando-se entre elas: pronomes pessoais, demonstrativos, descrições definidas e **nomes próprios**. O nome próprio volta pois a marcar aqui a sua relação com a singularidade. O valor reflexivo e factual que agora lhe é dado como "token-reflexivo" sugere contudo que ele não é tanto a designação de uma singularidade, mas o próprio acto de singularizar, como se a entidade que recorta não pudesse existir de facto antes dele. O seu valor **deítico**, que permite compará-lo a um gesto que aponta, consumaria o próprio acto de constituição do individual e do singular. O problema do referente e do objecto começaria aqui a perder o seu contorno ontológico ou substancialista, uma vez que não seria pré-linguístico, correspondendo antes à ideia de "Referência como Acto de Linguagem", de Searle [23] . O axioma da identidade do objecto é assim substituído, em Searle, por um axioma da "identificação". O que está na base da referência a um particular é a produção de uma expressão que "exprime a intenção de se referir a um único objecto". (...) Pois o que será querer dizer (to mean) ou intencionar (to intend) um objecto particular, excluindo todos os outros? Alguns factos levam-nos a pensar que é um movimento do espírito" (SEARLE, 1983: 87). O êxito (e não a verdade) de um tal acto depende, para Searle, de uma "ability" e "expressability", que ele resume na máxima "whatever can be meant can be said" (SEARLE, 1983: 88). Não haveria pois nomes logicamente próprios e, num certo sentido, a intuição fregeana estaria certa: "o sentido é anterior à referência" (SEARLE, 1983: 92), se tivermos em conta

---

[22] Cf. PEIRCE, Ch. S., Collected Papers, III, § 419.

[23] Vd. "Reference as a Speech Act", In SEARLE, J. R., Speech Acts, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 72-96.

uma ideia intencional de sentido, isto é, à semelhança de Wittgenstein, "meaning" como "querer dizer".

A "token-reflexividade" é uma noção que se estende, depois da descoberta das "token-reflexive words", até aos enunciados na sua totalidade, estando esta generalização ligada à do "performativo" de Austin. A tentativa de generalização do performativo feita por Austin, em How To Do Things With Words, repousa igualmente sobre a distinção entre o dizer e o mostrar. E, como indica Austin, o performativo pode ser "explícito" ou "implícito", o que dilui definitivamente a oposição entre performativo e constatativo. Tal permite supor, senão que todo o enunciado é intrinsecamente performativo, pelo menos, que todo o enunciado pode ter uma dimensão performativa, isto é, implicitamente expressa, como que à margem do enunciado. Gardiner [24] , por sua vez, dirá que a dimensão mostrativa se exprime sempre pela **forma** do enunciado, pelo seu recorte como enunciado, e nunca por aquilo que ele diz. O que se mostra, não tem pois um lugar central para se mostrar; mostra-se numa espécie de "exterior" limítrofe do enunciado, na margem que lhe dá forma.

O nome e a margem: o kolophón

Parece adequado retomar aqui a ideia da margem como metáfora, como lugar ambíguo, nem exterior, nem interior, como lugar que comporta os elementos indicativos do mostrar, isto é, lugar em que se constitui o acto de discurso. Todo o texto teria pois uma "margem interior", como sugere Récanati [25] , não menos constitutiva do texto do que os enunciados que o

---

[24] Vd. The Theory of Speech and Language, Oxford, Oxford University Press, 1932, § 51-53.

[25] Cf. RÉCANATI, op. cit., p. 142.

compõem, comportando esta os elementos mostrativos. Da margem fariam parte todas aquelas dimensões do discurso que a nova análise anglo-saxónica sugere cumprirem a função de to indicate, to show, to imply, to evince, to suggest. Tratar-se-ía, por contraste com a proposição principal, de algo que já os gramáticos de Port-Royal tentavam distinguir como "proposição incidental", isto é, aquela que explicita o estatuto da primeira, que aponta para ela como um index. É por este artifício que Descartes expressa a reflexão virtual do pensamento, considerando que este é sempre prefixado por "eu penso que". O mesmo sugere Austin, numa perspectiva desta vez pragmática, ao dizer que todo o enunciado pode ser antecedido por um verbo performativo que o explicita como acto de discurso.

Tão sugestiva quanto a metáfora da margem seria a ideia de **Kolophón**, pequena indicação efectivamente impressa **à margem**, usual em alguns textos do passado, e hoje substituída pela fichagem técnica e copyright dos livros. Lacan refere-a precisamente a propósito das proposições incidentais como "aquela pequena mão indicativa que se imprimia na margem, no tempo em que havia ainda tipografias" [26] . Nos manuscritos medievais, surgiam, sob a forma de dístico final, indicações relativas ao autor, lugar e data da obra. Espécie de **index** apontando para um texto, que ganha assim a sua unidade ou, pelo menos, uma objectalidade específica, ao ser individualizado. O gesto que aponta destaca e singulariza, impõe um recorte, faz surgir **algo**, pois é um gesto sempre finalizado. Como se esse algo só adquirisse consistência a partir de um exterior, ao **ganhar** um exterior, que delimitará, não a sua interioridade, mas aquilo que é prévio a qualquer procura de interioridade (ser, eidos, substância ou forma): um lugar, um território.

---

[26] Lacan, cit. por RÉCANATI, ibid., p. 242.

Enquanto gesto que aponta, não é, em toda a pureza, um gesto de determinação ou um princípio originário. A sua ambiguidade intrínseca é a de dotar de um "aqui" e de um "agora" constituintes algo que existe por eles, pela força deste "vector", pois nunca se aponta para o nada. O **Kolophón** não é assim um gesto criador, uma causa ou uma origem da obra, simultaneamente determinante e exterior, é antes um elemento transversal à obra (nem exterior, nem interior), marginal, num sentido literal do termo, que faz aparecer a obra enquanto tal, mostrando-a.

Não é arbitrário que, já nos textos medievais, os elementos que compõem o **Kolophón**, sejam elementos como o nome do autor, lugar e data; elementos que não se confundem com os enunciados do texto, que não são também, por sua vez, meta-enunciados, na medida em que não esclarecem propriamente o seu sentido; elementos que simplesmente apontam para o texto e o singularizam, ao indicarem como que as suas **coordenadas**: lugar e data, como coordenadas propriamente espacio-temporais, (elementos por excelência da determinação do <u>individuum</u>) e nome próprio, cuja ambição, como vimos, sempre esteve ligada à possibilidade de se encontrar com o individual e o particular. Ora, o nome encontra, no **Kolophón**, o seu verdadeiro lugar e a sua verdadeira função: a margem e não a proposição, o mostrar e não o denotar. É como deíctico que o nome designa e individualiza, e por isso participa, juntamente com o lugar e com a data, da marginalidade do **kolophón**. A função de todos estes elementos é na realidade uma, e uma mesma: designar algo como um nome próprio designa. Eles começam a habitar as margens do texto e da pintura a partir dos finais da Idade Média, como dedos apontados para produções que então se constituem como singularidades; como se, para que começasse a haver **obra**, fosse realmente preciso mais do que o trabalho que a produz. Para além dele, um outro trabalho obra discretamente, na margem do primeiro, para produzir o contorno dos seus frutos, e para assim, de algum modo, o acabar: o **trabalho do nome**. Como se

cada obra, para existir por si mesma, necessitasse de encontrar um nome próprio, que não mais a deixasse diluída e indistinta por entre as inúmeras produções, na oficina ainda não diferenciada do artista/artesão, nas cúpulas e nas paredes das catedrais, ou nos salões dos palácios. Nome composto por indicações que continuamos a produzir ainda hoje para as designarmos, com maior ou menor precisão, e que atesta a sua entrada na História da Arte, mesmo quando se resume apenas a : "sem título" ou "anónimo do séc. ...". Nome próprio, que trabalha para o reconhecimento da obra enquanto obra, solidário do trabalho do nome arte que, ao longo de vários séculos, forçará a imposição do seu recorte na cultura ocidental, até que um dia, tornado instituição, obrigará o juízo estético ao puro juízo nominalista, à aposição do nome arte como um pacto que, à força de tantas vezes se romper e se refazer, será cada vez menos uma necessária concordância em torno de um conceito e, cada vez mais, um pacto em torno de um nome.

Margem, moldura, kolophón são assim os lugares periféricos que, na obra, se constituem para acolher o nome próprio e a sua função performativa do mostrar. À semelhança de todo o acto de discurso, a obra pressupõe, como condição da sua interpretação, que assinalemos a sua factualidade, que a identifiquemos como objecto do olhar e do desvelamento da estética. Se é verdade, como diz Adorno, que as obras nos pedem que as interpretemos, se é verdade que elas nos falam, (metáfora comum à Estética, à História de Arte e à Semiótica) devemos pressupor um pedido primeiro - o de que aceitemos tomá-las como obras. Antes de nos falarem, elas "falam-se" pois a si mesmas, mostrando-se como obras, através de uma reflexividade que não pertence à ordem do que eventualmente enunciam, mas sim à da sua força de enunciação. Se o olhar é tentado por uma leitura que as toma como enuncidos, deverá procurar detectar então as condições da sua enunciação, que se tornaram, com a arte moderna e os movimentos de vanguarda, numa temática central,e num desafio lançado à própria estética:

quais as condições de possibilidade da obra, quais os seus limites ou, onde começa e onde acaba a arte? Estas questões, que a arte moderna colocou directamente através das suas obras, estão latentes desde o início das interrogações da estética e das tentativas de definição da arte. O que as "anti-obras" da vanguarda tornaram evidente foi que, uma definição da arte é hoje impossível através de uma busca da essência, da natureza, ou da linguagem da arte, de uma decifração da sua origem ou determinações, extrínsecas ou intrínsecas. Sobre ela, talvez talvez não possamos dizer mais do que as condições históricas e culturais que a permitem, (condições de possibilidade, e não causa, determinação ou origem); e os dispositivos que fazem funcionar a enunciação da obra (a sua "mise-en-oeuvre"), como facto, e não como efeito [27] . Destes dispositivos fazem parte, como elementos charneira entre a obra e o exterior à obra, os elementos sem espessura do **kolophón**, que compõem a sua "moldura". Conquistando discretamente o seu lugar na margem do texto ou da tela, a partir dos finais da Idade Média, vêmo-los, na arte moderna, assumirem um destaque e uma retórica particulares, através de duas figuras fundamentais: o título e a assinatura.

---

[27] A noção de "efeito" implica geralmente, neste contexto, o não reconhecimento da efectividade da obra, em função de critérios de autenticidade da arte, que nos parecem hoje, contudo, impossíveis de sustentar, sejam eles quais forem.

SEGUNDA PARTE

Capítulo I
O Título.

quando a arte moderna fabrica objectos cujo mistério consiste no facto de eles terem perdido o seu nome, a invenção do nome torna-se uma tarefa solene.

Th. W. Adorno

Intitular - Indexar

Dar um título a uma obra é uma prática recente na História da arte, sobretudo se a pensarmos como um gesto do próprio artista. O título é, neste sentido, uma figura moderna, a que nos habituámos a dedicar alguma atenção, pela relação por vezes enigmática que estabelece com a obra, frustrando as expectativas do grande público o qual, geralmente, espera que ele venha em socorro da sua compreensão. É ao título que, em grande parte, se destina a inevitável etiqueta (sucessora do cartellino e parente do kolophón) presente, uma vez mais, no museu ou na galeria, na margem da obra. O título e a ostentação do título fazem parte, na realidade, de uma arte relacionada com espaços próprios de exposição, também eles recentes, correlativos da autonomia moderna da arte. Aspectos todos eles solidários, portanto, da relevância de um mesmo gesto - o de apontar e delimitar a esfera da arte. Muito anterior ao seu aparecimento junto da obra de arte, o título (titulus) era, originariamente, a designação para qualquer tipo de inscrição, nota ou rótulo. Mas era também um elemento que se vinha juntar ao nome próprio, como signo de distinção social, testemunho de honra, espécie de património pessoal e que, ao ligar-se ao nome próprio, garantia a sua ostentação. Se o nome próprio procura por excelência individualizar, o título, por sua vez, classifica, marca o nome com uma divisa, resultante de uma atribuição, institui-se como atributo do nome, no seu duplo sentido, pertença e característica do nome, fazendo ressoar nele o indivíduo e a classe, o particular e o categorial. As noções de propriedade e de atribuição estão aliás ligadas ao título de uma forma inequívoca, uma vez que hoje, como no passado, título pode de facto referir-se ao direito de posse de uma propriedade. Ao aplicar-se à obra de arte, o título manifesta a entrada da obra num regime, que é, também ele, um

regime de atribuição. Intitular uma obra significa inicialmente dirigi-la a alguém ou indicar o seu autor. Só mais tarde, passará a significar dotá-la de um cabeçalho o qual, isoladamente, começou por receber a designação de inscriptio ou index. A figura do título, ao implicar o nome de autor, marca a sua proximidade com o Kolophón; proximidade confirmada, por sua vez, pela designação específica de index, que faz pensar, por excelência, na função deíctica do nome próprio, ou no gesto indicador da pequena mão inscrita na margem, tal como sugeria Lacan.

Intitular uma obra vem então a ser, no seu sentido mais específico, **indexar** uma obra, isto é, simultaneamente individualizá-la e classificá-la. Por consequência, o index é de facto um titulus, um nome que particulariza e categoriza - que distingue as obras entre si, mas que, pela necessidade comum desse mesmo gesto, classifica todas elas como obras de arte. Atribuir um nome a um objecto é, por si mesmo, o conferir um título, uma nobreza, uma distinção em relação à multidão dos objectos comuns e anónimos, institucionalizar o princípio (ou direito) da sua exposição e contemplação como obra de arte. Título como nome próprio, portanto, que garante ao objecto uma designação própria, e que assegura também, pela sua simples presença, uma divisa - a da arte.

Nem sempre a expressão que compõe o título se assemelha porém à configuração de um nome próprio, quer pela sua extensão e complexidade, quer pela presença de nomes comuns, que trazem consigo conceitos e referências. Fazendo valer a **Teoria das Descrições** de Russell, poderíamos afirmar tratar-se de "descrições definidas", sendo os casos em que o título corresponde de facto a um nome, exemplos de "descrições abreviadas". Se assim o entendessemos retomaríamos uma noção de nome próprio dentro dos parâmetros substancialistas da referência; segundo esses parâmetros o nome próprio representaria assim o seu objecto e, o título, a obra. Ora, a

importância dos títulos advém precisamente, não do facto de representarem a obra, mas sim de a designarem. Marin interroga-se neste sentido: "Será do quadro que eles falam? Aliás, será que falam... uma vez que eles são em primeiro lugar letras sobre este espaço ambíguo que bordeja o quadro que eu vejo. Será que é o quadro que eles escrevem? Fazem bem mais do que isso pois inscrevem-no no seu enquadramento, como quadro, a "título" de moldura, como o faz a talha dourada" (MARIN, 1971: 65). Ou seja, em vez de a referirem, cabe-lhes de alguma forma constitui-la, mesmo não se tratando de um gesto causal. Apesar dos conceitos e dos referentes que frequentemente povoam o título, a sua relação primeira com a obra é semelhante à de um nome próprio, como aliás testemunham as maiúsculas que promovem ortograficamente a sua escrita. A significação é pois uma função que vem parasitar o título, o qual mantém sempre, na margem da obra, como finalidade primordial, a sua função de deíctico, mesmo quando deixado vazio, como no caso do "sem título". Assim, não é tanto o título que necessita de ser interpretado, mas sobretudo, a relação do topos do título à obra.

Ao ser preenchido por uma qualquer expressão, o título constitui-se inegavelmente como elemento significante, como um conjunto de conceitos que pode encontrar na obra as suas referências, caso aceitemos tomá-lo como princípio de interpretação. Neste seu comportamento subsidiário, mas comum, o título funciona então como um signo (e já não só como um index), cuja pretensão é traduzir o que a obra fornece como comunicação visual [1] . Como elemento de parergon, isto é, como elemento que também pertence à obra, não pode contudo constituir-se como signo, a não ser por um efeito de sinédoque,

---

[1] Cf. WOODFIELD, Richard, "Words and Pictures", in British Journal of Aesthetics, Vol. 26, n. 4, 1986, pp. 357-370.

com o qual temos a liberdade de ser ou não ser coniventes [2] . Frequentar uma obra com o olhar, não nos impõe a leitura do seu título. Ler o título é uma escolha, requer um segundo olhar, implica mesmo que, por segundos, aceitemos trocar a visibilidade da tela, pela da etiqueta da sala de exposição ou do catálogo que seguramos na mão. Ler o título é uma **atitude**, marcada aliás, curiosamente, do ponto de vista dos códigos culturais, com um valor algo negativo: nos dias de hoje pensar-se-á, por exemplo, que o verdadeiro esteta não frequenta o título, mas apenas a obra; o título é um guia, ou uma apetência característica do público médio ou do erudito, que transferem para ele as suas interrogações à obra, procurando algo que está para além dela. Face a uma arte que abandonou a mimesis, não haveria lugar para a expectativa de um reconhecimento que o título tradicionalmente promove. A pretensão do título é, em última análise, fazer-nos jogar o jogo da representação; estabilizar um referente, "um efeito de sentido que se anula aí lentamente, pois o quadro o excede de todos os lados" (MARIN, 1971: 67). Face à maior parte das obras modernas, e à sua vocação reflexiva, nada parece ser mais inadequado, do que buscar no título um qualquer princípio hermenêutico da obra, condenando-a a funcionar no âmbito da representação, e reduzindo a aisthesis a um reconhecimento. Ora, contra estas expectativas, o título assume, na arte moderna, uma importância maior do que alguma vez teve na História da arte. Intitular as obras é aliás um facto recente, ligado à necessidade de falar delas, ou seja, à autonomização da esfera e da História da arte e ao aparecimento da Estética. O título começou a surgir pela repetição do gesto que aponta, sabendo-se que, na maior parte das obras clássicas, resultou precisamente de uma expressão que se tornou habitual nesse acto

---

[2] Cfr. ADAMS, Hazard, "Titles, titling and Entitlement to", in The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. XLVI, n. 1, 1987, p. 7: "Os títulos fazem parte das obras; e no entanto são marginais, a sua marginalidade é central e eles são sempre sinedoques".

de designar, como é o caso, por exemplo, da famosa obra de Velasquez, "As Meninas". Aspecto curioso da arte moderna é o facto de os próprios artistas terem inequivocamente tomado em mãos a tarefa do título, dando origem ao que poderíamos apelidar uma **poética do título**. Construindo-se através de expressões desenvolvidas e complexas, saltando para dentro da obra, jogando de um modo enigmático com a imagem, explode igualmente na arte moderna uma espécie de **retórica do título**. Fenómeno fundamentalmente moderno, o apelo do título é algo que importa pois esclarecer.

"O nome do modelo"

Quando, na arte clássica, um nome vem preencher o lugar do título, dando origem ao acto de reconhecimento da obra por parte da História da Arte, esse nome corresponde em geral ao retorno de um nome que antecede a obra: o nome do modelo, o que explica, aliás, a iterabilidade [3] de alguns títulos que marcam a pintura tradicional como, por exemplo: "A Anunciação", "Descida da Cruz", "Lenda de Santa Úrsula", "Piéta...", etc. Evidência de uma leitura puramente iconográfica da obra, que denuncia, através do título, a recepção redutora que dela faz. Evidência também de uma arte ainda não autónoma, que se assume como simbologia, trabalhada à partida por um **nome** que a antecede, e que a ideia de **tema** autoriza de facto a pressupor. Com efeito, a noção de tema, não coincidente com a noção de objecto, desloca a questão do âmbito de um referente para o de um significado convencional [4] , nódulo da complexidade que

---

[3] Nestes casos é frequente o recurso à designação do lugar em que a obra foi produzida ou do lugar ao qual se destinava, como tentativa sempre de garantir a função individualizadora do título, sobretudo na ausência do conhecimento do autor. Veja-se, por exemplo, "Piéta de Villeneuve-Les-Avignon" (Fig. 3).

[4] Cf. PANOFSKY, Erwinn, Estudios Sobre Iconologia, Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 7-26. Voltaremos a esta questão na Parte III, Capítulo 1.

caracteriza a relação entre a palavra e a imagem, manifestada nestes casos pela ambiguidade da relação entre o título e a obra, e a impossibilidade de dizer se é o título que interpreta a imagem ou a imagem que interpreta o título. Ou seja, de saber se o nome está antes ou depois da imagem. Tal é o caso, por exemplo, de "Os Provérbios", de Bruegel, doze medalhões inspirados em provérbios holandeses, doze imagens para doze enunciados, que se ilustram mutuamente [5] . O mesmo se passa em relação às inúmeras figurações da vida de Cristo, como as cenas da "Paixão", que deveriam ser recebidas pelos fiéis, precisamente como uma narrativa sugerida pela própria disposição sequencial das imagens.

Se, em relação à obra de Bruegel, podemos pensar o tema como puro pretexto, que em nada decide afinal da natureza da imagem (a não ser que aceitemos o jogo perverso e redutor do título), já em relação à pintura dos ícones, em geral, parece inegável que o tema obriga, e impõe uma iconografia. Ora, muitas das imagens sagradas de Santos, de Cristo, ou da Virgem, são acompanhados, na pintura medieval, da inscrição dos seus respectivos nomes (Figs. 1 e 2), pois devem ser reconhecidas nelas, sem qualquer tipo de ambiguidade, as próprias entidades divinas. Curiosamente, o ícone, que deve assegurar como imagem o reflexo directo de uma verdade, necessita também ele de "pintar o nome", de chamar a si o nome próprio da figura que, à semelhança do nome de Deus, vive mais do que qualquer outro nome uma ilusão de consubstancialidade radical com o ser e a verdade. A mesma presença do nome próprio, como garantia da presença do seu portador ocorrerá mais tarde no retrato porque, também este, servindo finalidades exteriores à pintura, junto do poder, não representa rostos anónimos. Como diz Marin: "Nome em pintura, nome em figura, o retrato é o advento da figura o

---

[5] Cf. BUTOR, Michel, Les Mots Dans la Peinture, Paris, Flammarion, 1980, p. 60.

nome próprio (MARIN, 1971: 75). Quando Durer representa o Imperador Maximiliano, o nome acompanhado de um louvor figura no quadro, não como uma etiqueta, mas como um atributo desse rosto, que só assim é completo como rosto do Imperador (Fig. 3). Por mais perfeita que fosse a reprodução mimética do rosto faltaria sempre algo da identidade que era preciso fixar na tela e que só o nome próprio parecia poder fornecer. O retrato converte-se assim, nestes casos, na pintura de um nome, presente não como representante de algo, mas sim, ele próprio, como representado. Isto mesmo é notado por Butor que apresenta vários exemplos, comentando: "O pintor inscreve naturalmente o nome do modelo, nobre, real, sobre o retrato que fez à sua semelhança porque o seu modelo é antes de tudo um nome, o signo da sua província ou do seu povo. Poder-se-ía mesmo dizer que este rosto do qual nos dá o pormenor dos olhos, dos lábios, mesmo dos cabelos, por vezes um a um, aparece no interior de um nome" (BUTOR, 1980: 31).

Com o tempo, alguns dos nomes que povoavam as imagens sagradas encontram uma linguagem de expressividade pictórica, mas simbólica, sendo substituídos por emblemas (utilizados sobretudo para a identificação dos santos), dispensando a explicitação do nome ou fazendo-o ocupar um lugar mais lateral. Surgem então inscrições no pórtico, primeiro pronuncio do título e da sua relação com a margem, de que é exemplar a arte dos retábulos, com a sua segmentação do espaço pictórico e as inúmeras inscrições na moldura. Mais significativo ainda da conveniência desta relação é o facto curioso de, uma vez desaparecido o pórtico, a inscrição exigir a sua representação em trompe-l'oeil, sobre a própria superfície do quadro, como se este necessitasse efectivamente de tornar espessa a fina linha da margem (deixada invisível pelo seu desaparecimento), para que nela se continue a instalar o nome (Fig. 4). Permanecem contudo, no interior do espaço pictórico inscrições de vária ordem. Votos, fragmentos de orações e citações das escrituras (de que "O Retábulo do Cordeiro Místico", de Hubert e Jan Van

Eyck é exemplar), e outras que surgem também em obras de carácter não religioso, procurando frequentemente, tanto nas primeiras como nas segundas, uma espécie de marginalidade, em relação à composição: bandas, filacteras, orlas de mantos, etc... (Figs. 5 e 6).

Apesar de dar lugar ao nome, sob diversas formas, a pintura clássica não o institui ainda como título porque, na realidade, o nome não nomeia nela a obra, mas sim o que a obra representa. Mais ou menos destacado, mais ou menos marginal, o nome aponta não para a obra como um todo, mas sim para uma parte da obra, criando margens no seu próprio interior. Margens em torno do protagonismo de um referente ou de um tema, que deixa na sombra zonas de visibilidade da obra, e sobretudo, que não a torna visível como facto, mas apenas como representação. Não há pois ainda um nome que designe a obra, como não há também um discurso que a fale; não há ainda esse nome próprio que é o título e que a virá simultaneamente individualizar e classificar como arte. Quando esse discurso vem finalmente nomeá-la, intitulá-la, isto é, dotá-la de um direito (o de ser apontada como arte), retoma frequentemente o nome do modelo ou do tema, que promove a nome próprio da obra. Nenhum seria contudo mais impróprio pela ambiguidade perigosa em que mantém os conceitos de obra e de representação, e pela tentação constante em se transfigurar em interpretante.

O topos do título: a enunciação

É esta tradição que o artista moderno recusa ao apoderar-se do lugar do título, para o fazer explodir numa poética, ou para simplesmente o deixar vazio. A pintura, aliás, há já muito que anunciara a explosão da iconografia, afogando nela o objecto que o título vem ainda tentar nomear, como no caso da famosa obra de Bruegel, "A Queda de Icaro", em que tudo nos distrai já do malogrado Icaro. Se aceitarmos uma definição

de parergon, como algo que se vem associar à forma do que a obra representa (definição que Kant sugere), depararíamos aqui, estranhamente, com uma tal profusão de elementos de parergon, que quase provocam a dissolução do tema da representação. No limite, estaríamos perante um caso que Kant se recusaria a entender como obra de arte, e mais provavelmente perante um exemplo de anulação da obra por parte de uma exuberância excessiva da "para-obra", transformada então em puro ornamento (Schmuck). De todos os elementos do parergon só um procurará ainda vingar a obra: o título. A um canto da tela, a quase invisível figuração de Icaro, permaneceria de facto inapercebida, se o título, como uma legenda, não viesse comentá-la. A expressão referencial que preenche o título é aqui mais do que uma ênfase, acrescentando na realidade algo que não está lá, ou seja, toda a lenda. Como referente pictórico, ela isolaria aqui um quase nada da imagem, um ínfimo detalhe, obrigando a uma amputação quase absurda da tela. Se o título, como elemento de parergon, faz vingar a obra não é pois por permitir a identificação de Icaro, mas sim por permitir a identificação da obra enquanto tal.

Se o título demarca, como parergon, as fronteiras da obra, é por um efeito imediato e independente da expressão que o vem preencher. É como nome próprio ou como puro designador que o título se confunde com a própria linha fronteiriça da obra. A margem que Kant procurava teorizar, é aqui assinalada pelo conteúdo do título, e não coincide com a margem que o título impõe como forma. É como designador que o título aponta a obra e, por isso, como parergon, ele não é mais do que um nome próprio. Qualquer nome serve para designar qualquer obra, uma vez que, tal como qualquer nome próprio, a sua função não é significar mas apenas designar, recortar uma singularidade. "Num sentido e no seu lugar, todos os `títulos' se equivalem uma vez que indicam o quadro que bordejam. Num outro sentido e no mesmo lugar, mesmo idênticos, são todos diferentes já que cada um deles nomeia o seu e apenas o seu quadro" (MARIN, 1971:

66). Não é estranho pois que o título se resuma, em algumas obras modernas, a uma ordenação numérica, como por exemplo, as "Composições" de Mondrian, numeradas, ou ainda a meras expressões de indexação, vazias mas singularizadoras como "T-1956-11" (Hartung). Recorde-se que o número é, em última análise, a própria definição da existência, como se depreendia já das reflexões de Frege a este respeito [6] e a garantia de poder forjar identidades sem extensão, que por sua vez se virão a constituir como a extensão dos conceitos, isto é, aquilo que eles subsumem. Cada número, na sua singularidade irredutível, é assim comparável a um nome próprio. Nenhuma obra pede então especificamente um título que a venha interpretar. Não há bons nem maus títulos. E no entanto, à semelhança ainda do que acontece com o nome próprio, uma vez atribuído um título a uma obra, qualquer outro nome se revelará inapropriado, pois o título terá estabelecido com a obra uma relação que, apesar de convencional, se afigura necessária, criando a mesma ilusão de consubstancialidade que o nome próprio sempre evoca. Mudar o título a uma obra poderá ser assim, no limite, fazer dela uma outra obra. É o que acontece, por exemplo, com cinco fotografias idênticas de que Joseph Beuys se apropria, inscrevendo nelas cinco títulos diferentes e produzindo assim cinco obras (Fig. 7). A arte moderna apropria-se do lugar do título para fazer dele inequivocamente um elemento de <u>parergon</u>, compreendendo que, enquanto margem, ele é, como sugere Derrida um elemento dinâmico: possui a força ilocutória de mostrar a obra enquanto tal. Seja qual for o enunciado que preenche o lugar do título, ele corresponde, em primeiro lugar, ao acto de

---

(6) Nos <u>Grundlagen</u>, (§ 53) Frege afirma: "... A existência é análoga ao número. Afirmar a existência, com efeito, não é senão negar o número zero". A unicidade e identidade do conceito não é suficiente para determinar a existência; pelo contrário, o conceito necessita, para ser determinado, de um "quantificador existencial" que é o número. Frege distingue assim entre "unidade" (para o conceito) e número "Um" (para o objecto) (Vd. § 38). "Um", tal como um nome próprio, não tem plural, garantindo assim a discernibilidade e a contabilização dos objectos que o conceito subsume. Veja-se a este respeito COUTO SOARES, M.L., "A Noção de Existência em Frege", in <u>Análise</u>, n. 7, 1988, pp. 43-54.

enunciação da obra enquanto obra singular. Esse valor performativo do título é bem demonstrado nas obras de Beuys mencionadas, uma vez que elas não resultaram de nenhum outro fazer para além do da inscrição dos títulos, e que não há nelas outra poética, senão a da alegoria por eles gerada. Intitular, correspondeu aqui, como aliás em vários exemplos de ready-made, ao próprio acto de emergência da obra; à sua descontextualização como objecto e à sua recontextualização como obra de arte. A compreensão da importância do título e da sua função enunciativa em relação à obra, leva à sua frequente inscrição no interior da própria obra; se o título é um dos elementos que garante a visibilidade da obra enquanto tal, é indispensável que seja assegurada a própria visibilidade do título. Como margem que comunica obrigatóriamente com o interior da obra, o título pode facilmente percipitar-se para dentro do próprio espaço pictórico.

São especialmente os movimentos de vanguarda que, trabalhando sem normas e contra um conceito pré-concebido de arte, necessitam de se preocupar com o acto da enunciação da obra de arte. Cada obra de vanguarda, cujas características não são de imediato reconhecidas como arte, precisa antes de mais de se enunciar enquanto tal e de apelar ambiguamente a uma sansão. O seu trabalho consiste pois num acto de mostração da obra, na experimentação em torno das condições de possibilidade da sua emergência. Como diz Tierry de Duve, a obra "aparece", "enuncia-se enquanto obra, e enquanto obra de arte", sendo a enunciação o "conjunto de condições que especificam o enunciado artístico e o tornam possível" (AA.VV., 1979: 404). Esse conjunto de condições constituem, ainda por palavras de Duve, "um lugar", "o lugar a partir do qual se produzem os enunciados", sendo os enunciados "também o lugar onde as condições de enunciação aparecem como tais. Enunciado e enunciação são dois registos diferentes, mas imanentes um ao outro" (AA.VV., 1979: 405). Ora, esse lugar comum do enunciado e da enunciação, lugar que faz aparecer a obra e que

simultaneamente se mostra a si mesmo como condição de emergência da obra, é a própria fissura que a separa de um exterior, colmatada e acentuada pela moldura; linha que a separa de um mundo onde os objectos não pretendem enunciar-se como arte e não recebem por isso nem um título nem uma assinatura. Não é pois de espantar, como diz Hazard Adams, num dos poucos textos dedicados à questão do título, "que a experimentação realce a importância dos títulos" (ADAMS, 1987: 9). A função enunciativa do título é cumprida, na realidade, pela simples **presença** do título, pelo dar lugar ao título, que funciona como uma marcação. Qualquer expressão, na verdade, assumirá, ao apontar para a obra, o carácter de nome próprio, garantindo a sua emergência a sua individualização. O título é em suma o **lugar do título**. Por isso, mesmo as obras não intituladas mantêm cuidadosamente, no acto da sua exposição, o elemento primeiro da sua mostração que é esse lugar do título, negativamente preenchido como "sem título". O título como divisa da arte, como **titulus**, é por excelência um **topos**, um puro lugar, transformado em lugar comum da arte, em figura obrigatória da retórica do discurso da arte; em **tropos** portanto, que visa no fundo experimentar a amplitude de um nome comum: o nome arte.

A poética do título: o enunciado

Grande parte das obras modernas parecem não resistir à tentação de preencher esse lugar vazio do título, fazendo-o existir, não apenas como função enunciativa, mas também como um enunciado que tende a entrar numa relação semiótica complexa com as formas que constituem a obra. Durante algum tempo, foi ainda corrente na arte moderna, que o lugar do título fosse preenchido pelo nome do objecto representado, (ou quase já só sugerido), como no caso de algumas obras impressionistas, futuristas e cubistas. Sintoma de uma arte que, apesar de abandonar a mimesis, não abandonara ainda um certo imperativo de realismo, o título presentifica, pela palavra, aquilo que a

imagem, por vezes, já não evoca sequer, como acontece, por exemplo, com o dinâmico jogo de formas e cores de uma tela de Severini cujo título, com pretenso rigor, enumera: "Bailarina + Mar". O mesmo acontece com inúmeras composições do cubismo sintético em especial, nas quais o título convida ainda ao reconhecimento de um referente. É aliás o próprio cubismo que, como é sabido, se reivindica de um realismo, pela voz de Gleizes e Metzinger, no seu livro Du Cubisme (1912). Trata-se, como teorizam os autores, de um "realismo profundo" ou "intelectual", introduzido por Cézanne, oposto a um "realismo superficial" de tradição naturalista ou, "retiniano", como lhe virá a chamar Duchamp. A importância de o título vir ainda nomear um objecto real, é a de legitimar outros realismos que não aquele que a pintura conhecera até então. A rivalidade dos realismos é obviamente o gérmen da sua discussão e dissolução, cabendo ao título, de alguma forma, relacionar a obra com esse debate, fazê-la crescer em ousadia. Quando Duchamp apresenta o seu "Nu descendant un escalier", o título faz parte de um desafio, como ficou demonstrado aliás pela reacção do próprio júri do "Salão dos Independentes", que faz notar, entre outros aspectos, o desinteresse de um tema como "o nú", reconhecidamente clássico. Igualmente desafiantes são muitos outros títulos de Duchamp, como "Vierge", "Marié", "Le Passage de la Vierge à la Mariée", "La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires Mêmes", difíceis de ignorar pelo facto de Duchamp inscrever frequentemente os seus títulos no interior da tela. Sabemos como estes títulos ecoam ainda hoje, no discurso da crítica, que assume o desafio de os decifrar, de decifrar com eles a obra, e de tecer, a partir deles, considerações complexas sobre a pintura, sobre a arte, sobre Duchamp. O enunciado que vem preencher o lugar do título constitui-se assim como gérmen do próprio discurso da crítica, como um princípio de meta-discurso, como princípio de um discurso que talvez lhe esteja vedado, discurso do outro (do nome, da crítica), que a arte moderna ambiciona secretamente para si, no âmbito do projecto crítico e reflexivo de se falar a si mesma.

Ambição tética, "querer dizer" da arte moderna, que procura violentamente os seus púlpitos (manifestos, encontros, publicações) e que encontra no título, lugar destinado ao nome, um "porta-voz". "Voilá la femme", "Parade Amoureuse" (Fig. 8), ou "Ceci n'est pas une Pipe" (Fig. 9) - dizem Piccabia e Magritte, dizendo deste modo algo que as suas imagens não podem dizer.

A nomeação do modelo dá assim lugar na arte moderna à elaboração mais complexa do título e do seu jogo com a obra. E se o suposto nome de um modelo aparece ainda no título, como acontece por vezes na arte abstracta, é apenas para denunciar o pensamento da representação e tornar vã qualquer tentativa de reconhecimento. Tal é, por exemplo, o caso de uma das obras de Pollock, profusão de arabescos e de cores que o pintor intitula de "A Catedral". Em muitos outros casos, ainda, o título parece querer libertar-se em absoluto de qualquer função meta-discursiva sobre a obra. O enunciado do título desenvolve então uma poética própria, como que paralela à obra, mais do que por referência a ela, comportando enunciados mais ou menos longos, fragmentos narrativos ou poéticos, como no caso de algumas conhecidas obras de Klee. Uma pintura que não quer "dizer" mais do que "dizem" as suas formas, as suas cores e os seus materiais, que assume a discursividade do título, e a linha marginal em que este trabalha, como o universo exterior da palavra, com o qual aceita relacionar-se, mas em plena autonomia. A procura das leis próprias das formas visuais, leva uma grande parte das obras modernas a recusarem finalmente qualquer relação com o nome, como forma de evitar a alegoria e a interpretação. Procura-se então um título "neutro", puramente descritivo do fazer, da técnica, dos materiais envolvidos, ou das formas abstractas que constituem a composição. O título acompanha a recusa da obra em representar ou em dizer: "Composição" (Wols, 1946-47), "Quadrado Negro" (Malévitch, 1912)... Como enunciação, o título não deve apontar senão a obra, enquanto tal e, como enunciado, quer-se escrita e não

descrição. Mas, mesmo nesses casos, ele mantém, como margem que é, uma "dinâmica" potencial quanto ao recorte, à definição e à extensão da própria obra. Ao intitular um dos seus óleos de "Violeta, Preto, Laranja, Amarelo, sobre Branco e Vermelho", Rothko determina em última análise, através do título, a linha da sua orientação; ao designar duas das suas esculturas como "Duas Esculturas para uma sala" (Fig. 10), Richter revindica para elas, enquanto obra, uma extensão que ultrapassa os próprios limites físicos das esculturas, estendendo os limites da obra até aos do espaço que o título obriga a recortar.

É difícil pois acreditar na irrelevância ou na neutralidade do título. Qualquer título serve para intitular uma obra (mesmo o título vazio), qualquer título é um bom título, qualquer título é indiscutível, pela mesma razão que ninguém afinal discute a propriedade (ou a impropriedade) de um nome próprio. Mas nenhum título instaura com a obra uma relação neutra. Apenas é possível ignorar o título, não inocentá-lo. O enunciado que vem preencher o lugar do título rouba, à linguagem, os nomes que de imediato transforma em nomes próprios, fazendo-os pairar como um significante vazio, à espera de encontrar novos sentidos. Por isso, qualquer título é um apelo. E toda a leitura do título uma resposta a este apelo. Seria pois difícil dizer se é o título que interpreta a obra ou a obra que interpreta o título. Como é difícil saber qual é o desejo mais forte: se o das imagens em falar, se o das palavras em imaginar. Nenhuma obra, talvez, exprimiu melhor esta ambiguidade do que a obra de Magritte.

Os títulos de Magritte

Tão evidentes quanto enigmáticas, as imagens de Magritte apelam e resistem à interpretação. Mais do que o paradoxo, é o mistério que elas instauram. Apesar de uma figuração límpida, aparentemente transparente, apesar de um "apagamento da pintura

em proveito daquilo que ela mostra", (ROQUE, 1983: 50), é difícil contudo dizer o que representam, ou se representam; o que simbolizam, ou se simbolizam. Quase sempre intituladas, acompanhadas por vezes de inscrições no interior da própria tela, nem por isso se tornam mais compreensíveis ou mais legíveis. Bem pelo contrário, a palavra vem, na maior parte das vezes, complexificar o mistério, despertar o desejo de interpretação mas, simultaneamente, iludi-lo.

Comentado geralmente como um surrealista, Magritte subtrai-se, na realidade, pelo seu absoluto mistério, ao código mais ou menos decifrável do surrealismo, fascinado pela descoberta do inconsciente e da sua linguagem, que são transportados para as suas telas em pesados e por vezes grosseiros simbolismos. A limpidez de Magritte sugere bem mais a placitude da pura visibilidade do que o sentido oculto do símbolo. Há de facto uma nitidez tal na pintura de Magritte (uma quase objectividade) que nada sugere a invocação de algo escondido, do invisível (no sentido do que escapa ao visível). É antes a mais generosa visibilidade que Magritte parece constantemente oferecer-nos. E contudo, é impossível nas suas obras assegurarmo-nos realmente daquilo que vemos. Se Magritte habita, como diz Paquet, "o limite do visível" é porque o invisível que ele invoca "não está escondido ao olhar" (PAQUET, 1982: 38-39). A verdadeira invisibilidade não seria assim o oposto da visibilidade mas a sua condição de possibilidade. Isto é, a visibilidade / invisibilidade de Magritte recusaria todas as metáforas metafísicas do desdobramento (fundante/fundado; ser/ente; interior/exterior) que subjazem ainda a "uma mania da surrealidade (...) esperança no nocturno, risco quase constante de uma redução supersticiosa do mistério ao oculto" (PAQUET, 1982: 40). A preocupação de Magritte com o mistério do visível e do invisível autoriza Paquet a aproximar a sua pintura do mais profundo do pensamento da fenomenologia, facto corroborado aliás pelo interesse de Magritte por

pensadores como Heidegger e Merleau-Ponty [7] . São aliás diversas, nos seus Ecrits, as alusões ao tema da invisibilidade como essência do próprio visível, tensão bem presente no mistério irresolúvel das suas obras. Conduzir a pintura até este limite da visibilidade é, para Magritte, conduzi-la até ao próprio pensar. "A arte de pintar é uma arte de pensar", diz ele (MAGRITTE, 1979: 273): "consiste numa descrição do pensamento que evoca o mistério" (MAGRITTE, 1979: 525). Para que este pensamento tornado visível pela pintura evoque apenas o mistério, é preciso que se trate de um pensamento puro, isto é, um pensamento que não se ocupa de nada a não ser de si próprio. Para tanto, as imagens não devem "convidar o pensamento a distrair-se de si mesmo", devem mostrar coisas "desprovidas dos seus pontos de interrogação" (MAGRITTE, 1979: 377); imagens que "não representam nada para o pensamento". Só assim é garantida a absoluta reversibilidade do ver e do pensar. Para que o ver se identifique ao pensar (à reflexividade do pensar), é preciso que o ver não seja um pensar no que se vê.

Com efeito, a visibilidade pura de Magritte não dá nem a reconhecer, nem a reflectir; as suas imagens não são nem um realismo trompe-l'oeil, nem um enigma a decifrar. Daí que o seu mistério seja insolúvel. Sob este aspecto, Magritte terá cumprido efectivamente o objectivo da invocação do mistério, tal como o entendia: "absolutamente estranho às interpretações mais ingénuas ou mais sabedoras, ele não pode ser senão invocado" (MAGRITTE, 1979: 565). A aparente semelhança das imagens de Magritte com imagens do mundo não deve por isso ser tomada como mera similitude. A sua ambição é, nos termos de

---

[7] Veja-se a este respeito a correspondência que Magritte mantém com Alphonse De Wahlens, tradutor e comentador de Heidegger e Merleau-Ponty, bem documentada nos Écrits. O interesse de Magritte pelo pensamento da fenomenologia é simultaneamente atento e crítico, sobretudo no que se refere a uma fenomenologia da percepção como a de Merleau-Ponty.

Magritte a "ressemblance": "ressembler é um acto, e um acto que apenas pertence ao pensamento. Ressembler é tornar-se na coisa que se toma para si. Só o pensamento pode tornar-se na coisa que toma para si. Esta coisa chama-se o conhecimento" (MAGRITTE, 1979: 579). Sem representar, nem simbolizar, a pintura de Magritte propõe-se-nos como uma forma imediata do conhecimento (ideia presente aliás em toda a estética idealista); conhecimento que, no caso de Magritte não é senão o conhecimento do mistério que subjaz a todo o pensamento: "O pensamento assemelha-se (ressemble), ao tornar-se naquilo que o mundo lhe oferece e ao restituir aquilo que lhe é oferecido ao mistério, sem o qual não haveria nenhuma possibilidade de pensamento" (MAGRITTE, 1979: 518).

Apesar de não ser absolutamente congruente nem sistemático, o pensamento de Magritte encontra na sua obra pictórica uma ressonância assinalável. Ninguém melhor que ele conseguiu talvez esse estranho equilíbrio tensional entre a transparência de uma visibilidade sem obstáculos e a imposibilidade de construção (ou imaginação) de uma visibilidade para além da da tela. Figurar sem representar, povoar a pintura de objectos simultaneamente familiares e estranhos, associá-los numa incongruência serena que ao mesmo tempo apela e dissuade a interpretação. Ao contrário da maior parte da pintura surrealista, não julgamos, ao olhar para Magritte, ver um mundo às avessas, que é preciso reinverter e fazer falar. O universo de Magritte parece certo e sereno tal como se nos apresenta, conquistando o mutismo que em geral nos recusamos a atribuir às imagens, no nosso desejo de as lermos. Porquê então uma evidente preocupação com o título e a frequência mesmo de inscrições no interior das obras? Também esta não é em Magritte uma questão fortuita, sendo conhecidas as suas reflexões a respeito das relações entre palavra e imagem (Fig. 11) para as quais terá contribuido certamente a

sua actividade publicitária [8] , apesar de Magritte a ter sempre considerado uma actividade menor e mesmo indesejada.

"As imagens pintadas - diz Magritte - são equivalentes da palavra, sem se confudirem com ela. Aquilo que a imagem pode mostrar, a palavra pode dizê-lo; aquilo que diz a linguagem a imagem pode mostrá-lo! Aquilo que as imagens pintadas "mostram" e que as palavras dizem são contudo (podem ser contudo) uma mesma coisa. Mas, transpor num dizer aquilo que é mostrado (ou transcender num mostrar aquilo que é dito) não consiste numa "tradução" da qual possuiríamos os termos equivalentes, uma espécie de dicionário imagens-palavras. A "transposição" é um encontro que não resulta senão de uma criação igual àquela da coisa a transpor" (MAGRITTE, 1979: 380). Quer isto dizer que, encontrar uma palavra para uma imagem ou uma imagem para uma palavra é um processo que se deve constituir como uma poética. Se as palavras e as imagens não estão necessariamente presas à ordem da representação, não há razão para pressupor entre ambas elos pré-fixados e indissolúveis. É isto que as inscrições de Magritte sistematicamente tentam dizer (mostrar?) (Figs. 12 e 13). Antes de se constituirem como uma poética elas são porém uma denúncia. Uma denúncia da "Traição das imagens", ou melhor, da sua iconicidade; traição perpetuada pela pintura ocidental até ao nosso século, e que Foucault define, num texto precisamente dedicado a Magritte, como a indissociabilidade entre semelhança e afirmação: um dos princípios que tem governado a pintura ocidental desde sempre é aquele que "postula uma equivalência entre o facto da semelhança e a afirmação de um vínculo representativo. (...) (É como um infinito murmúrio - perseguindo, circundando o silêncio das figuras, investindo-o, dominando-o, desligando o silêncio de si mesmo e fazendo-o

---

(8) Veja-se a este respeito, os inúmeros exemplos comentados em ROQUE, G., Ceci n'est pas un Magritte. Essai sur Magritte et la Publicité, Paris, Flammarion, 1983.

finalmente mergulhar no domínio das coisas que podem ser nomeadas). O que vês é isto." (FOUCAULT, 1982: 34). Assim se compreende a impressão de paradoxo causada pela famosa inscrição: "Ceci n'est pas une Pipe" (Fig. 5). Na verdade, um paradoxo não pode ocorrer entre uma imagem e um enunciado, mas apenas entre dois enunciadaos. Por isso Foucault compara a totalidade da obra a um **caligrama** subtil e dissimulado, processo que procura fundamentalmente fundir "uma das mais velhas oposições da nossa civilização alfabética: mostrar e nomear" (FOUCAULT, 1982: 21) [9] .

Se as inscrições no interior das obras de Magritte denunciam a traição das imagens, as imagens, por sua vez, denunciam a traição dos títulos: a sua pretensão em interpretar. "Os títulos dos quadros não são explicações e os quadros não são ilustrações dos títulos. A relação entre o título e o quadro é poética" (MAGRITTE, 1979: 256). Também a poética do título se constitui assim como uma denuncia. A denuncia da "traição" da palavra que procura nomear e traduzir uma imagem. Como diz Foucault, "Magritte nomeia as suas pinturas com vista a atrair a atenção sobre o próprio acto de nomear" (FOUCAULT, 1982: 36). Frequentemente concebidos após as imagens, os títulos constituiam de facto para Magritte um momento de especial dedicação, partilhada por vezes com amigos, com os quais dividia a tarefa de encontrar o "bom" título: o título que não pretende necessariamente comentar a obra, que diz algo por si mesmo, que, ao reunir-se com a obra, provoca um "encontro imprevisível". "O título poético não tem nada a ensinar-nos, mas deve surpreender-nos e encantar-nos" (MAGRITTE, 1979: 263). O título é pois encontrado por contraposição a uma certa "moral da legenda", denotadora e descritiva. A sua função é mesmo, segundo Magritte, a de

---

(9) Voltaremos a esta questão na Parte III, Capítulo I.

impedir a circunscrição das suas pinturas "à região familiar para a qual apela o pensamento habitual, com vista a escapar à preplexidade" (MAGRITTE, 1979: 143). O título está presente, nas obras de Magritte, não para "ancorar" a imagem (segundo a significativa expressão de Barthes), mas sim para garantir a sua independência em relação ao sentido nomeado.

A posição tradicional do título, encimando o corpo de uma obra, revela bem a sua pretensão meta-semiótica: o enunciado do título, toma a obra como seu objecto. Junto de uma imagem, um enunciado vem geralmente posicionar-se sob a sua presença, sugerindo igualmente um relacionamento hierarquizado, mas carregado de ambiguidade: a legenda coloca-se sob o auspício da imagem, mas com a pretensão assumida de revelar a sua verdade, o sentido fundamental que ela, por si só, não saberia comunicar. O título de uma obra plástica vive, em geral, desta mesma ambiguidade, resultante de um relacionamento feito de remetência mútua e de hierarquia. A valorização do enunciado do título procura, nas obras de Magritte, apagar esta remetência, de modo a impedir que se joguem, entre a palavra e a imagem funções hierarquizadas de legendagem ou de ilustração. O título, como enunciado, é um fragmento de escrita, que faz irrupção num dado contexto, transportando enquanto conjunto de "marcas" (no sentido derridiano) a sua qualidade de "máquina produtiva" [10] de sentidos, que nenhum contexto, ou nenhuma imagem poderá saturar. A sua iterabilidade é infinta, não porque o enunciado comporte em si uma polissemia (como demonstrou ainda Derrida), mas sim porque está sujeito a uma "differance" que é condição da sua própria legibilidade. Nenhum enunciado é pois mais adequado a unir-se a uma imagem do que outro, menos ainda a vir legendá-la ou intitulá-la, se com isso

---

[10] Vd. DERRIDA, J., "Assinatura Acontecimento Contexto", in Margens da Filosofia, Porto, Rés Editora, s/d, p. 412; esta noção de escrita foi sobretudo desenvolvido por Derrida em L'écriture et la différence, Paris, Ed du Seuil, 1967.

se tiver em mente a estabilização de um sentido, pois o enunciado não transporta, não mais do que a imagem, um conceito (nem sequer polissémico) pré-determinado, que possa emprestar à imagem. O próprio enunciado do título encontra um conjunto de significados possíveis ao unir-se à imagem pictórica, engendrando esse encontro um dado contexto, entre um número inesgotável de contextos possíveis. É isto que se torna particularmente sensível em títulos de Magritte como, por exemplo, "Tentativa do Impossível", "O Último Grito" (Fig. 14) e "O Feliz Doador" (15). Ou ainda, em casos em que a iterabilidade estrutural do enunciado do título corresponde reconhecidamente a uma citação, como acontece com "A Geoconda" (Fig. 16) ou com "A Lição de Anatomia".

O enunciado do título não tem pois, tal como a imagem, um significado a oferecer, constituindo-se ambos, unicamente, como suportes das nossas indagações. No caso da imagem, este facto tem sido amplamente aceite pela própria semiótica que, mesmo em leituras mais ou menos formalistas, não pode nunca encontrar para este sistema semiótico o equivalente a uma "langue". A independência da imagem em relação, por sua vez, a um sentido originário ligado ao seu contexto de produção tornou-se também particularmente sensível, sobretudo no que diz respeito à imagem fotográfica, pelo âmbito extremamente alargado da sua circulação e das suas valências, nas nossas sociedades de hoje. Ora, também as imagens de Magritte são, a este respeito, particularmente exemplificativas. O seu desejo de produzir imagens tão afastadas quanto possível de um sentido ou de um simbolismo originários apenas facilita a sua errância, a sua citação, e a produção de contextos em que se possam tornar significantes. A apropriação mitificadora de formas disponíveis, como há muito descreveu Barthes, é tão mais acessível, quanto mais poéticas forem as suas pretensões

iniciais [11] . Magritte, que tanto lamentava a necessidade de produzir imagens para a publicidade, acabou por fornecer-lhe, involuntariamente, muitas das suas próprias imagens pictóricas, ou traços estilísticos, que ressurgem em anúncios, folhetos, capas de discos, de livros e de revistas, posters (Fig. 17 e 18), como demonstram os flagrantes exemplos de Georges Roque, na sua obra sobre Magritte e a publicidade.

O título e a imagem participam assim em Magritte de uma estratégia poética comum. O enunciado que vem preencher o lugar marginal do título faz corpo com a própria obra, aproveitando da sua ambiguidade estrutural enquanto elemento de parergon, nem dentro, nem fora da obra. A enunciação de um título, como gesto que aponta para a obra, sulca a linha que, por esse mesmo gesto, constitui, simultaneamente um interior e um exterior. O enunciado do título é a face da fina moldura que se funde com o interior, participando dos seu efeitos significantes ou poéticos. Tal é a ambivalência constitutiva do título: semelhante a um nome próprio designa rigidamente o particular; na margem da língua porém pode experimentar a deriva poética da "significância". O título como "nome" da obra não é mais do que um nome próprio. A obra não necessita do nome para que a represente ou a traduza, mas apenas para que venha figurar como marca que individualiza, ficando o nome livre para participar da poética ou do "querer dizer" da obra. Para além do nome que a intitula, a obra acolhe ainda, na sua margem, um outro nome, cuja função delimitadora parece solidária da função do título: o nome do autor.

---

[11] Vd. BARTHES, R., Mitologias, Lisboa, Ed. D. Quixote, 1964.

Capítulo II
A Assinatura.

e agora repete, homem soberbo, o nosso nome
somos nós próprios.

Eusebe Salverte

O artista e o nome

Espécie de "selo de autentificação", aposto em geral numa margem, a assinatura é figura imprescindível de toda a obra de arte, pelo menos desde os finais da Renascença, ou seja, desde que se desencadeia o seu processo de autonomização. Autonomização que se faz assim, curiosamente, à custa de uma dependência, mais ainda, de uma filiação, uma vez que a assinatura, como nome de um alguém, se apresenta como o testemunho de uma origem, de uma proveniência humana, forçando progressivamente, até finais do romantismo, o entendimento dessa proveniência não como um fazer, mas como uma criação. Tal é a função primeira da assinatura, e a razão do seu aparecimento, afinal de contas recente, na História da Arte, se nela incluirmos, como tradicionalmente, todas as manifestações julgadas como artísticas desde, pelo menos, a era mustierense: fazer aparecer o "artista" como aquele que alia à habilidade da mão, o génio da criação [1] isto é, definir a obra de arte como aquela que possui inequivocamente um pai, um ser que a engendrou, presentificando-o na obra através da inscrição do seu nome.

A obra de arte passa a ser então, na sua autonomia, o objecto de uma indispensável atribuição. E a História da Arte assume para si a tarefa de a fazer cumprir, mesmo no caso das obras anteriores à emergência do nome do artista. Porque não há obra de arte sem artista, o Historiador da arte reconstitui, à maneira do paleógrafo, os nomes dos sujeitos que, em vez de

---

[1] Cf. DAMISCH, H., "Artista", in Einaudi, Vol. 3, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, pp. 66-90. Transcrita por Damisch, a definição de "artista" do "Dictionnaire" de 1762 é um dos primeiros registos desta noção moderna: "aquele que trabalha numa arte na qual a mão e o génio devem concorrer".

apagados pelo tempo, não teriam tido direito, na realidade, ao tempo que veio a permitir a sua emergência, isto é, o seu reconhecimento. Em relação às obras de um passado remoto, a atribuição é feita a uma espécie de sujeito colectivo, teorizando-se depois a passagem de um modo plural a um modo singular de produção artística [2] . Quanto a obras mais recentes, mas ainda não assinadas, a História da Arte, apoiada em métodos de objectivação do estilo, dá lugar aos debates dos "connaisseurs", divididos frequentemente, em torno da justeza ou não justeza de um nome. Nos casos indecidíveis, figurará o "anónimo", que indica, não a inexistência de um nome na origem da obra, mas apenas o seu desconhecimento. Designação de um sujeito suposto existir, o "anónimo" representa, tal como o "sem título", o próprio lugar destinado ao preenchimento por um nome, demonstrando com pureza, na sua negatividade, a importância do acto de inscrição desse nome. Sintomático é o conhecido caso de "Ugolino Lorenzetti", nome inventado pelo historiador Berenson para obras que não era possível atribuir nem a Pietro, nem a Ambrósio [3] .

A postulação de uma relação necessária entre a obra e o nome de um artista faz aparecer, no campo da arte, novos valores: o da autenticidade, decidida em última análise pela justeza desta relação, e o da propriedade [4] ambos constitutivos da noção moderna de autoria. O autor, como origem inquestionável da obra de arte, impõe sobre ela um regime de autoridade quanto à sua apropriação e ao seu sentido,

---

[2] Veja-se a este respeito o comentário de H. Damisch à obra de Otto Rank (Art and Artists, New York, Knopf, 1932) - DAMISCH, op. cit..

[3] Vd. BERENSON, B., Essays in the Study of Sienese Painting, New York, Fairchild-Sherman, 1918.

[4] A extensão da propriedade ao "fruto do pensamento" (Le Chapelier) é contemporânea da Revolução Francesa, vindo posteriormente a encontrar uma expressão jurídica que impõe os "direitos de autor". A noção de propriedade autorial faz o seu aparecimento institucional em 1791 e 1793, ligada às leis "Le Chapelier" e "Lakanal". Em 1952 realiza-se a "Convenção Internacional dos Direitos de Autor".

semelhante ao que só o campo do saber conhecera, até então. É contra esta suposta autoridade do autor a respeito dos destinos da sua obra que a crítica moderna, como se sabe, lança a ideia de uma verdade, e mesmo de um discurso da própria obra, para além dos factores que poderiam ter estado ligados ao momento da sua produção, mas dos quais, uma vez produzida, a obra se separa inexoravelmente. Para que fosse possível afirmar a autonomia e a especificidade da arte, nas suas diversas formas, faltava cortar o próprio elo de ligação ao autor, sob o signo do qual ela conquistara porém, há alguns séculos atrás, o direito à existência. É feito então o sacrifício do autor (com a sua proclamada "morte"), em nome de uma radicalização da autonomia da arte, sem a qual, nenhuma natureza especificamente artística (literária, pictórica, musical, etc...) poderia alguma vez chegar à definição. Os elementos que transcendem a realidade da obra são tidos como exógenos e estranhos à sua verdade, objecto de uma Estética que não pode ser senão metafísica. E contudo, o nome do autor não deixa de marcar as obras na sua margem e de ser sujeito, mais do que nunca, a uma vigilância institucional que garante juridicamente os seus direitos. Paralelamente, sempre que uma qualquer prática revindica a sua entrada no campo da arte, fá-lo geralmente através da exigência do estatuto de autor, do direito a inscrever e publicitar um nome próprio em relação com a obra produzida. É legítimo pois perguntarmo-nos se a figura enunciativa do autor, ou melhor, o nome do autor, não desempenha no limite (no limiar da obra) alguma função indispensável à delimitação da esfera da arte; não como origem, mas como elemento fundamental, ainda, do <u>modo de existência</u> das obras na nossa cultura. Não se trata assim de reavivar velhas questões mas, como sugere Foucault, ao retomar a problemática do autor e do texto, de fazer ouvir <u>novas</u> questões: "Quais são os modos de existência deste discurso? De onde procede; como circula; quem o controla? Que posições são determinadas para possíveis sujeitos? Quem pode preencher estas diversas funções do sujeito?" (FOUCAULT, 1969: 95).

A morte do autor teria deixado assim como resto, dotado de uma função própria, o nome do autor. O sacrifício moderno do autor teria sido o sacrifício da consciência, do sentido, da intenção, em suma, da verdade e da presença históricas e psicológicas do autor, mas não o sacrifício do seu nome. Talvez que presente, aliás, só tenha estado desde sempre o nome, cuja primeira assinatura realizava já, sem o saber, uma morte. A morte daquele que, pelo acto de assinar pretendia contudo afirmar a sua existência. A emergência cultural da figura do artista, ao escolher historicamente como rosto a sua assinatura, assina desde o início a morte do autor, tal como o pensamento moderno a veio proclamar, por via da crítica do sujeito. A construção laboriosa que a hermenêutica tradicional, a estética idealista e os modelos intencionalistas fazem por sobre a enunciação sem espessura de um nome próprio (a construção de um "eu", de um sentido, de uma verdade) não poderia de facto sustentar-se face à crítica moderna do sujeito e da sua razão. A crítica moderna do logocentrismo, com efeito, destrói os pressupostos fundamentais da soberania do autor, como sujeito identitário, como origem do sentido, como verdade veiculada por uma linguagem transparente.

A crítica do sujeito

A crítica da Psicanálise ao sujeito e à sua identidade, ao descobrir no inconsciente um outro da razão, mostra um sujeito cindido mais do que unitário, palco de conflitos, mais do que soberano, revelando uma subjectividade que se constrói, como processo, no domínio do irrepresentável, antes de se constituir como sujeito de representação. A totalidade identitária do "eu", tal como a compreende Lacan, surge então como a imagem ilusória do "moi", com a qual nos identificamos. A constituição da subjectividade não seria senão determinada pela ordem do simbólico, reduzida à materialidade da cadeia significante, única instância verdadeiramente

primeira, na qual o sujeito é, na realidade, objecto, descentrado sempre, sem poder nunca, ao contrário do sujeito cartesiano, enunciar a sua presença. A crítica da identidade, aliás, é uma constante não só do pensamento estrutaralista, mas de todo o pensamento contemporâneo, pelo menos desde Nietzsche, cuja influência foi decisiva para a crítica sociológica e filosófica da "razão instrumental" e "identitária", tal como a desenvolveram, nomeadamente Adorno e Horkheimer [5] . A descoberta da dominância de uma "vontade de poder", leva o pensamento crítico a suspeitar da relação entre sujeito, objecto e conceito como uma relação de violência subjugadora, pela qual o sujeito, instância dominadora, se transforma, simultaneamente, em objecto da dominação. A "razão instrumental", correlato do "eu" identitário, tende de facto a actuar como meio de dominação (legitimada por aquilo que se pensa ser o progresso técnico, económico e organizativo), objectivando, sistematizando segundo o princípio da não-contradição, excluindo toda a diversidade ou multiplicidade para a reduzir a uma totalidade identitária. Por esse processo unificador e aferidor a razão transforma-se na própria irracionalidade, a auto-determinação do sujeito em reificação, e o homem, enquanto ser social, em ser disciplinado e disciplinador, tal como demonstrou Foucault. Por fim, e com um efeito mais directamente actuante sobre a questão do autor, o pensamento contemporâneo toma, como um dos seus temas fundamentais, o da crítica da linguagem, não só como medium transparente face ao real, mas também como instrumento dócil de toda a subjectividade e intencionalidade. No que respeita a estes pressupostos essenciais, poderá mesmo considerar-se que tanto a Filosofia da Linguagem, quanto a Hermenêutica e o Estruturalismo, apesar das suas diferenças, forneceram perspectivas igualmente determinantes para o cepticismo a

---

5. Vd. La Dialectique de la Raison, Paris, Gallimard, 1974.

respeito do sujeito como autor ou origem do sentido. A imagem estruturalista de um sujeito sbumetido ao código da língua, e mais ainda a redução pós-estruturalista do código ao jogo icnontrolável de diferenças (que destrói a própria ideia de código como um sistema organizado, no qual se espelha ainda, em última análise a racionalidade do sujeito), foram sem dúvida os antecedentes básicos mais próximos da declaração da morte do autor, enunciada aliás, fundamentalmente, pelo próprio estruturalismo. Não foram contudo os únicos pois, também da Filosofia da Linguagem, partiu pelo menos a intuição Wittgensteiniana, segundo a qual a significação não pode ser compreendida por referência unicamente a um sujeito dado. As noções de "regra" e de "jogo de linguagem", como práticas linguísticas e não linguísticas nas quais se funda, de um modo aberto e intersubjectivo, a relação de significação, permite a descoberta de "formas de vida" encerradas na linguagem, determinantes da constituição do sentido e da subjectividade. Também a Hermenêutica, pela aproximação à Fenomenologia Heideggeriana, abandona a sua tradicional valorização do pólo do sujeito como chave de toda a significação, e retoma de Heidegger a noção de uma linguagem plena, na qual e pela qual a própria existência do sujeito se define.

A "morte do autor" e o "travestimento do autor"

Dado este percurso, o pensamento ocidental dificilmente poderia continuar a sustentar a autoridade do autor sobre a verdade da obra, tanto mais que o próprio campo da arte, nomeadamente a literatura, procura demonstrar, desde o início do século (com Valéry, Mallarmé e outos), que a natureza do fenómeno literário é essencialmente linguística, a sua materialidade puramente verbal ou, como diz Valéry, "que o real de um discurso são as palavras, apenas, e as formas". A ideia de que o autor nos fala através da obra, como através de um meio que veicula a sua intenção de sentido, não pode deixar,

gradualmente, de ser posta em causa e, com ela, todos os modelos derivados do intencionalismo de uma certa Filosofia da Linguagem, ou dos pressupostos metafísicos da Hermenêutica tradicional, que entende o sentido e o sujeito da escrita como presenças plenas, anteriores ao texto. A tarefa hermenêutica, tal como Scleiermacher, e ainda Dilthey, a entendem é a recuperação técnica do génio singular do autor, mantendo-se pois, como denunciará Ricoeur, fundamentalmente psicológica, na medida em que "estipula, como objectivo último da interpretação, não o que o texto diz, mas **quem** o diz" (RICOEUR, 1981: 52) . Como nota Foucault, este é "o momento em que as histórias de heróis deram lugar à biografia de um autor" (FOUCAULT, 1969: 77). É esta legitimação do sentido do texto através da reconstrução do sujeito autoral que a crítica formalista, inspirada pelas próprias experiências literárias do ínicio do século, vem contestar, colocando como actor fundamental da obra literária a própria linguagem. A teoria literária, a partir dos estudos dos formalistas russos converte-se então numa reconstrução, não do autor, mas das formas, nas quais acredita poder objectivar o sentido do texto. A negação da determinação do sentido do texto pelo autor não põe em causa, de início, a possibilidade de objectivação do sentido, que marca durante muito tempo as próprias abordagens estruturalistas. A ideia de uma "ciência literária", que trata a obra como um objecto estável ou uma estrutura delimitada, abdica de uma identificação da obra à identidade do autor, para afirmar a identidade da obra consigo mesma, totalidade fechada e autosuficiente do ponto de vista significante. Mas, quando Barthes, juntamente com os membros do gupo "Tel Quel", afirma: " a escrita é a destruição de qualquer voz, de qualquer ponto de origem" (BARTHES, 1984: 66) algo mais está já em jogo, que representará, para além da "morte do autor", a morte de toda a noção de identidade: a passagem, como diz Barthes, da "obra" à "escrita", sendo esta "esse espaço neutral, compósito, oblíquo onde o sujeito se desvanece, onde toda a identidade se perde, começando pela própria identidade do corpo que escreve"

(BARTHES, 1984: 61). A morte do autor representa em primeira mão a morte da sua presença no texto, mas sobretudo, e em termos mais profundos, a morte de uma qualquer instância identitária e originária do sentido, seja ela a própria linguagem como estrutura, ou a obra como forma. Se o autor deve morrer ao transcrever-se numa escrita (mesmo autobiográfica), é porque a escrita não é suporte ela própria de qualquer identidade, produzindo-a apenas como efeito: seja ela a do sujeito, seja ela a do sentido. A obra como totalidade plena e significante é ainda, em última análise, o reflexo dessa identidade.

Foi a crítica radical do pensamento pós-estruturalista quem forneceu, na realidade, à Teoria Literária, as razões profundas para o questionamento da noção de autor, mesmo se este desaparecera já há muito das suas temáticas, transfigurando-se na identidade da obra. Fortemente inspirado na Psicanálise lacaniana, o pensamento pós-estruturalista interroga a própria noção de signo, como elemento básico da significação, constituído no interior das relações de um código, pela união de um significante a um significado. "Se o estruturalismo separou o signo do referente (...) o 'pós-estruturalismo' deu um passo mais em frente: separou o significante do significado" (EAGLETON, 1983: 128), negando que a escrita opere na sua base com uma totalidade tal como a do signo, explicando antes o sentido como um efeito da permanente diferição do significante. A Língua como estrutura não determinaria, na realidade, os efeitos de sentido, uma vez que estes se produzem fundamentalmente na própria "cadeia significante". É a escrita que se constitui assim como a própria instância engendradora, sendo o texto, como assinala Kristeva, não um produto, mas o próprio processo de produção e transformação da significação: "Toda a actividade ideológica se apresenta sob a forma de enunciados composicionalmente <u>acabados</u>.(...) O acabamento estrutural caracteriza como traço fundamental este objecto que a nossa cultura consome enquanto

produto finito (efeito, impressão) recusando ler o processo da sua produtividade: a 'literatura`" (KRISTEVA, 1969: 76).
Para Kristeva, que incorpora mais do que qualquer outro autor pós-estruturalista a contribuição da própria Psicanálise freudiana, este valor energético da escrita radica ainda numa espécie de origem, que não é da ordem formal da estrutura, mas sim de uma natureza substantivada: o pulsional, que se constitui como o primeiro regime da significação, o regime "semiótico", anterior ao "simbólico" [6] . Este regime semiótico, que é recalcado para que se possa precisamente aceder a uma prática da língua, emerge em particular no texto poético, no qual, como revelaria aliás a literatura moderna, são frequentemente negados os princípios lógicos por que se pauta o regime simbólico. Sob este aspecto, Kristeva está pois bastante próxima da perspectiva tradicional da Psicanálise a respeito da prática artística, a qual, apesar de revelar um fundo anterior à instauração do sujeito como identidade, nem por isso se constitui como uma prática desenraizada das elaborações, mesmo se inconscientes, desse sujeito [7] . Quer isto dizer, que a noção de autor emerge facilmente sob instâncias diversas, pelo menos enquanto postulado de uma origem.

É talvez o "desconstrucionismo" derridiano que, no encontro de várias contribuições do pensamento crítico contemporâneo (francês e alemão), permite com mais radicalismo, a denúncia pós-estruturalista da noção de autor, ao estabelecer a equivalência metafísica de todos os "conceitos fundadores" tais como: a palavra, a presença, a essência, a verdade ou a

---

[6] Vd. KRISTEVA, J., "Semiotique et Symbolique", in La Révolution du Langage Poétique, Paris, Ed. du Seuil, 1974.

[7] Vd. CHASSEGUET-SMIRGEL, J., Pour une Psychanalyse de l'Art et de la Créativité, Paris, Payot, 1971.

realidade [8] . Na cultura ocidental, eles ter-se-íam constituído como um "significante transcendental", cujo preenchimento, por parte de um "significado transcendental", é realizado historicamente por noções como Deus, a Ideia, o Sujeito, a Substância, etc..., as quais se constroem com base num sistema de oposições binárias, ou seja, um sistema de exclusões que é, simultaneamente, o negativo e a sustentação dessas noções. O autor, como noção metafísica, faz parte de um sistema complexo e solidário de outros conceitos que é preciso desconstuir em simultâneo. É a promoção a primeiro plano da noção de escrita que se revela a Derrida como fundamental para esta tarefa. Trata-se, antes de mais, de inverter o pressuposto da precedência do sentido em relação ao texto, como é intentado em L'Ecriture et la Différence, o que equivale a dizer que a escrita é ela própria "inaugural", como afirma Derrida, e não expressão de uma palavra dada: "ela não sabe para onde se dirige, nenhuma "sagesse" a precavém contra esta precipitação essencial, em direcção ao sentido que ela constitui e que é antes de mais o seu porvir (avenir)" (DERRIDA, 1967: 22). Esta promoção da escrita, que é desde logo uma contestação de qualquer "travestimento da origem" (DERRIDA, 1967: 17), própria ao logocentrismo de noções como o sujeito, a imaginação e a criação, que fazem da escrita o lugar da "expressão", é também uma contestação do fonocentrismo que tem colocado a escrita como um sucedâneo da palavra oral, ponto de partida de toda a teoria linguística. É em certo sentido o privilégio da palavra oral (na qual a voz cria, mais do que qualquer outro meio, a ilusão da presença imediata da consciência na palavra), que se manifesta na metáfora intencionalista de um autor que "nos

---

[8] Particularmente marcante para este debate foi o texto "Os Fins do Homem" (proferido no Coloquio "Filosofia e Antropologia", Nova York, 1968), texto noqual, a partir de Nietzsche e Heidegger, Derrida procura os caminhos de uma crítica do Humanismo e o modo como esses caminhos influenciam então o pensamento francês (tr. port., in Margens da Filosofia, Porto, Editora Rés, s/d, pp. 129-163 . Veja-se ainda LACOUE-LABARTHE e NANCY, J.L., (Org.), Les Fins de l'Homme: à partir du travail de Jacques Derrida, Paris, Galilé, 1981.

fala" através da obra. Ora, como procura demonstrar Derrida, a ausência caracteriza estruturalmente a escrita. A ausência do destinador e destinatário, geralmente notadas (dado que se escreve algo para um ausente e que a palavra escrita mantém a sua legibilidade mesmo depois de desligada do seu emissor), retira a sua possibilidade de uma razão estrutural que é a da sua iterabilidade. "Um signo escrito comporta uma força de ruptura com o seu contexto, quer dizer, o conjunto das presenças que organizam o momento da sua inscrição" (DERRIDA, s/d: 413), na medida em que ele é isolável, não só do seu contexto real, mas também do seu contexto "semiótico interno", como diz Derrida, referindo-se à possibilidade de isolamento e de citação de qualquer enunciado, que se transforma assim, ele próprio, num produtor de significação e de contextos. Em última análise, tal suposição põe em causa, não só a autoridade do "querer-dizer" do autor, mas também a do código; a iterabilidade representa a própria possibilidade de emergência de qualquer marca significante, isto é, a identidade desta marca não é mais do que o efeito do seu próprio diferimento. A "unidade da forma significante constitui-se apenas pela sua iterabilidade, pela possibilidade de ser repetida na ausência não só do seu 'referente`, o que é evidente, mas na ausência de um significado determinado ou da intenção de significação actual, como de qualquer intenção de comunicação presente. Esta possibilidade estrutural de ser privada do referente ou do significado (portanto do seu contexto e da comunicação) parece-me fazer de qualquer marca, seja ela oral, um grafema em geral, quer dizer, como se viu, a permanência não presente de uma marca diferencial separada da sua pretensa 'produção` ou origem" (DERRIDA, s/d: 415).

A noção pós-estruturalista de escrita, que faz desmoronar em conjunto todos os conceitos em que podia ainda refugiar-se um pressuposto de identidade ou de origem, parece radicalizar decisivamente o postulado da morte do autor. Poder-se-á contudo perguntar, com Foucault, se "ao garantir um

estatuto primordial à escrita, não reinscrevemos simplesmente em termos transcendentais a afirmação teológica da sua origem sagrada ou a crença crítica na sua natureza criativa" ; se "a concepção de escrita como ausência não é a transposição em termos transcendentais da crença religiosa num princípio estético, fixo e continuado, que proclama a sobrevivência da obra como uma espécie de suplemento enigmático do autor para além da sua própria morte" (FOUCAULT, 1969: 80). Trata-se de um comentário que visa claramente a tradição trascendentalista do século XIX, sobretudo a Fenomenologia, e o cruzamento desta com o estruturalismo. Na verdade, a influência da Fenomenologia de Heidegger permitiu, pelo menos à Hermenêutica do texto literário, a manutenção de um pensamento do sujeito e de um conceito de interpretação, apesar da crise do princípio de identidade que veio afectar tanto o sujeito quanto o sentido. A ideia de uma escrita como produtividade é, de algum modo, paralela à noção heideggeriana de obra como "desvelamento". A Hermenêutica de Gadamer e de Ricoeur [9] falará do "mundo" que o texto traz à presença, e da interpretação como a actividade pela qual, "para além da minha situação como leitor, para além da situação do autor, eu me proporciono o modo de 'estar-no-mundo` que o texto me abre e desoculta. É isto que Gadamer chama a "fusão de horizontes" (Horizontverschmelzung) no conhecimento histórico (RICOEUR, 1981: 177). Não se trata já de um modelo de interpretação como comunicação entre duas consciências, ou como uma projecção subjectivista do leitor, mas de uma nova forma de compreender a noção de "círculo hermenêutico". A expressão 'estar-no-mundo` (In-der-Welt-Sein), retomada de Heidegger, que a retira por sua vez da fenomenologia husserliana e da noção de Lebenswelt, sugere que a interpretação é a consideração de um mundo possível proposto

---

[9] Fundamental para a orientação de uma Hermenêutica contemporânea da arte foi o texto de Gadamer, "Dégagement de la Question de la Vérité. L'Experience de l'Art", in Vérité et Méthode, Paris, Ed. du Seuil, 1976, pp. 27-99.

pela obra, no qual e pelo qual o sujeito pode aceder a um outro modo de consciência de si mesmo e do seu estar no mundo. A Hermenêutica acentua assim pela primeira vez, verdadeiramente, o papel do sujeito que interpreta, diferente da competência em transferir-se para a consciência do autor, sem que se trate, por outro lado, de um puro subjectivismo e apagamento da realidade da obra. O lugar do sujeito da recepção tende contudo a assumir a importância que outrora tivera o autor e a ser, em última análise, senão a origem do sentido (uma vez que este só se constrói na interacção com o texto), pelo menos o motor do processo de significação, (na medida em que o "mundo" do texto só se desoculta perante um alguém). A reentrada deslocada da questão do autor, por via da inspiração fenomenológica do conceito de escrita, é mais clara em modelos derivados (da Hermenêutica e do Pós-estruturalismo)como os da Estética da Recepção [10] e da Obra Aberta. O sentido da obra é igualmente entendido, por estes modelos, como um processo, mas um processo que a escrita por si só não pode sustentar. O excesso de legibilidade (para além de qualquer código e de qualquer contexto) não é apenas função da iterabilidade estrutural da marca, mas do próprio acto de leitura, que faz entrar um sujeito, com um determinado "horizonte de expectativa" (Horizonterwartung) em interacção com o texto [11] . Quer isto dizer, a noção de "contexto" que Derrida precisamente se esforça por irradicar [12] , reentra aqui em cena através de

---

[10] Veja-se a este respeito: DAELLENBACH, L., (org.), Théorie de la Réception en Allemagne - Poétique, n. 39, Set., 1979; COSTE, D., "Trois Conceptions du Lecteur et leur Contributions à une Théorie du Texte", in Poetique, n. 43, Set. 1980.

[11] Cf. JAUSS, H. R., Literatursgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, Konstanz, Universitaetsverlag GmbH, 1970, p. 63: "A função social torna-se pela primeira vez manifesta na sua genuina possibilidade quando a experiência literária do leitor faz entrada no horizonte de expectativa da sua prática da vida (Lebenspraxis), quando realiza (performiert) a sua compreensão do mundo e quando, através disso, se reflecte no seu comportamento social".

[12] Cf. DERRIDA, J., "Assinatura Acontecimento Contexto", in Margens da Filosofia, Porto, s n, Editora Rés, pp. 401-433.

elementos históricos, sociais e culturais do universo do receptor. Por outro lado, se a "escrita" comporta um princípio energético de produção do sentido, que é o da ausência estrutural, essa ausência surge aqui como algo a colmatar: são os "lugares vazios" (Leerstellen) [13] do texto que o sujeito receptor vem preencher no acto de leitura. Se o receptor representa ou não o retomar de um princípio de identidade e de origem dadas (recuperando simetricamente o do autor) é algo que permanece na ambiguidade. Iser, ao chamar-lhe um "leitor implicado" (Impliziter Leser) no texto, sugere que nem ele, nem a significação se constituem, enquanto tais, a não ser no texto, e pelo texto, em consonância aliás com os princípios da Hermenêutica Fenomenológica. É sabido porém, que as versões mais banalizadas destes pressupostos, como seja a da "obra aberta" [14] , acabam facilmente por cair de novo na ideia de obra como totalidade (ideal: o conjunto das suas leituras/escritas), como estrutura (a construir pelo receptor), como polissemia (em vez de "disseminação"). Em suma, acabam por conceber a obra entre dois princípios originários, o "sujeito" e a "escrita", sem dispensar nenhuma destas instâncias, que são sempre, e tal como sugere Foucault, o meio de fazer entrar o teológico e o transcendental no discurso teórico.

---

[13] Vd. ISER, W., Die Appellstruktur der Texte, Konstanz, Universitaetsverlag GmbH, 1970. Para Iser, a obra possui ainda uma estrutura que ele designa como "apelativa", pelo jogo que permite à sua indeterminação e os seus "lugares vazios" (Leerstellen). "Os lugares vazios tornam o texto apropriável e possibilitam ao leitor tornar privada a experiência estranha (Fremderfahrung) do texto. A privatização da experiência esttranha significa que o texto permite que algo até aí desconhecido seja anexado à própria experiência histórica", op. cit., p. 34. O desenvolvimento e aplicação desta tese de Iser teve lugar na obra Der Implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, Munchen, Wilhelm Fink, 1972 (tr. Ing., The Implied Reader, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1974.

[14] O que caracteriza a "abertura" da obra de arte moderna é, segundo Eco, algo de semelhante ao que se passa especificamente com as obras musicais contemporâneas, as quais permitem uma participação ao nível da própria produção da forma: "o leitor-executante organiza e estrutura o discurso musical, numa colaboração quase material com o autor. Ele contribui para o fazer da obra. (...) O fenómeno não se limita ao domínio musical, ele estende-se igualmente às artes plásticas", cf. L'Oeuvre Ouverte, Paris, Ed du Seuil, 1965.

A modernidade da noção de autor

Não é estranho que na Teoria da Arte se sinta a dificuldade de pensar uma obra sem autor, apesar da crítica do sujeito que marcou o pensamento contemporâneo, procurando-se sempre, em última análise, uma instância fundadora que a legitime, definindo a sua identidade. A crise do sujeito, como crise da identidade, é uma crise de legitimação ou, como diz Habermas, "a crise de legitimação (...) é directamente uma crise de identidade" (HABERMAS, 1976: 46). Ora, a autonomia da arte e a noção de autor emergiram elas próprias no coração de uma crise de legitimidade e de identidade - a que marcou o início da modernidade - como agentes importantes da sua resolução. A crise aberta pela desintegração da identidade cosmológica do mundo medieval, através da revolução copernicana que destitui a Terra da sua centralidade e, com isso, os pressupostos teológicos em que se fundavam a ordem do cosmos, a segurança existencial, e as possibilidades de refúgio num transcendente. Tal como o explica Blumenberg, "a alteração deste conjunto de pressuposições coloca, no horizonte de possíveis intenções, a alternativa da auto-determinação imanente da razão, através da dominação e alteração da realidade" (BLUMENBERG, 1983a: 137). É esta necessidade de auto-determinação, de tomada em mãos do seu destino, que faz o homem aceder à era moderna como a era da História. O conhecimento e a arte serão os agentes desta intervenção. A relativização da existência do homem mostra a sua contingência e a necessidade de um conhecimento instrumental, que dará origem à ciência, pautada pela procura de uma verdade objectiva da natureza, que lhe permita formas reais, e não meramente ritualizadas, de agir sobre ela. Começa aqui a enunciação de um saber sem sujeito, que apaga as marcas de autoria que legitimavam, por sua vez, o saber escolástico. "O papel do autor desapareceu como index de veracidade" (FOUCAULT, 1969: 84).

É no fazer da poiesis que o nome do autor surgirá então, para afirmar a possibilidade de um mundo eminentemente humano. Destituído o princípio da origem divina como fundador absoluto, outros mundos adquirem portanto direito à existência, uma vez que o lugar da sua legitimação está em aberto. É a autoridade do humano que vem tomá-lo para, ao longo da modernidade, como revelou Nietzsche, reocupar a metáfora do criador. Num mundo onde a disposição de todas as coisas se lera, até então, como a marca e a assinatura do seu absoluto criador [15] , começam a surgir, igualmente marcadas, aquelas outras obras que se separam da mão do homem que lhes deu existência; marcadas pelo nome desse homem, e pela sua mão, directa e indirectamente, pois que, ao assinar o nome, se faz ao mesmo tempo referência ao corpo e à mão que assinam. Assim acontece com Rafael, que assina a "Escola de Atenas" com as iniciais R U S M ("Rafaelo Urbinas sua manu"). O uso de iniciais, que revela já, para além familiaridade do nome do pintor, o carácter usual da fórmula que o acompanha, corresponde a uma tradição recente que é, não só a da assinatura, mas a da inscrição conjunta de expressões como: "pinxit", "fecit", "faciebat" ou "invenit" [16] . Dir-se-ía que, a estranheza do aparecimento do nome do pintor, necessita do reforço de tais expressões para funcionar efectivamente como marca autoral. Com efeito, a assinatura do artista é uma prática que apenas começa a surgir a partir do século XII, não desde logo na pintura, mas nas artes da iluminura, da escultura decorativa e da ourivesaria, isto é, como nota Anne-Marie Lecoq [17] , fora do domínio das imagens sagradas. A arte dos ícones, pela presentificação que deve fazer das próprias entidades sagradas, só poderia aparecer como fruto da inspiração divina,

---

[15] Cf. FOUCAULT, M., "Les Signatures", in Les Mots et les Choses, Paris, Gallimard, 1984, pp. 43-45.

[16] Cf. JUREN, Vladimir, "Fecit. Faciebat", in Revue de l'Art, n. 26, 1974, pp. 27-30.

[17] Cf. LECOQ, A.M., "Cadre et Rebord", in Revue de l'Art, n. 26, 1974, pp. 15-20.

em relação à qual o arista é o simples medium de algo que o transcende. O Autor não é pois o mesmo que o corpo e a mão que pintam, e por isso esse corpo não tem que ser designado. Em contrapartida, como vimos, o nome do santo deve inscrever-se na pintura como forma de garantir a sua presença, sendo esta mesma a ilusão que levará mais tarde à inscrição do nome do pintor. Pode portanto avaliar-se a transformação do estatuto destas imagens quando esse nome vem finalmente assiná-las, e também os obstáculos históricos e culturais à institucionalização de uma tal prática. Deixará de tratar-se da Virgem, de S. Sebastião, ou de Cristo, para se tratar de **uma** Virgem **de** Crivelli, de **um** S. Sebastião **de** Mantegna,.... A figura do autor emerge inicialmente na obra de formas por vezes muito ambíguas, como a que pode ler-se numa cruz de 1129 (Siena, Opera del Duomo) : "Vos qui me videte rogate D(eu) pro eo qui me fecit". Simples mortal e pecador, o artista necessita da compaixão de Deus e da prece dos fiéis; o seu nome não tem direito a ser evocado e nem tão pouco é ele que acede à palavra para proferir o rogo; habilmente diferida, porém, a prece faz com que seja o próprio Cristo a interceder pelo artista, a revelá-lo e a dignificar a sua obra. Só o nome é ainda interdito, para que o corpo se não presentifique, nem a presença desse nome, uma vez repetido, venha a tomar corpo. Mais subtil ainda, como exemplo desta insinuação da autoria/autoridade do artista junto dessa outra autoridade divina que precisamente a proibe, é o caso dos vitrais da capela da Virgem, na Catedral de Mans: o diabo faz cair um pintor do seu andaime, mas a Virgem que ele acabara de pintar segura-o pelo braço.

Mas, é só quando um nome próprio vem finalmente assinar a obra, e repetir-se, que o autor emerge realmente como individualidade, a qual toma corpo no próprio nome. É o nome que fixará essa individualidade e reterá a sua glória;
facto que leva o artista a assiná-lo, embora por vezes denegando-o, como acontece com a "Anunciação de San Gallo" (Pitti), de Andrea del Sarto: "Andrea del Sarto ta pinta/ qui

come nel cor ti porta/ e non qual sei Maria, per ispar/ ger tua gloria, e non suo nome". A própria fórmula "faciebat" que acompanha por vezes a assinatura deveria surgir como uma hesitação em assinar, encenação de uma certa modéstia que sugere o inacabamento da obra. Mas, quando Giovanni di Paolo assina, no verso de uma Madona, "Opus Iohannis" (1445), a função autoral do nome é já plenamente assumida. Quanto ao lugar da inscrição (o verso), ele poderá ser visto como uma escolha ainda discreta, ou então, pelo contrário, como respeito pela totalidade do espaço pictórico, agora plenamente afirmado como obra.

O emprego da palavra "obra", do nome do artista e do genitivo, que aparece com frequência a partir do séc. XV, revela bem a solidariedade entre a emergência da obra enquanto tal, a emergência do nome do autor, e a postulação de uma paternidade ou criação da obra, presente também no valor originário da expressão "invenit". Como diz Anne-Marie Lecoq: "uma vez tornado obra de arte, o valor do ícone depende unicamente do artista. O nome daquele que o doador se vangloriza de ter escolhido entre os maiores faz aumentar o valor da doação. Não deve por isso manter-se escondido" (AA.VV, 1974a: 18). Quando o nome vem finalmente marcar com clareza a obra é para se constituir de facto como marca, isto é, como identidade (por diferenciação) de um nome que adquire, no sistema de circulação e de apropriação das obras, um determinado valor. O regime de encomenda, sob o qual o artista trabalha ainda, permite que, sobre o seu "fazer", se modalize esse outro "fazer" da encomenda e da doação, e sobre o seu prestígio, o prestígio do doador, que "assina" também a obra com a fórmula "fecit fieri". A consolidação do nome do autor e da prática da assinatura, porém, possibilitará a progressiva autonomização do "fazer" do artista em relação a um qualquer elo contratual e a entrada da arte no sistema de troca do mercado. A emergência do nome do autor funda assim para além da questão da origem e da autenticidade da obra, a questão do seu

valor, transformando-a, ao mesmo tempo que cria a ilusão da sua absoluta originalidade, em mercadoria. Sob o pressuposto da criação e a possibilidade de alienação - ambos articulados em torno do nome do autor - a arte pode assim traçar, progressivamente, o processo da sua autonomização.

O nome do autor

A noção de autor, e todas as suas ilusões, funda o próprio lugar e função da arte, tal como a modernidade a inaugurou. Pensar uma arte sem autor equivale pois, se quisermos ser consequentes, a pensar também a morte da arte (a aceitar a intuição hegeliana), e a considerar a arte como uma contingência histórica e cultural que desempenhou, através precisamente da noção de autor, um papel fundamental no projecto de auto-determinação do homem moderno. Se, apesar da "morte do autor", quisermos continuar a pensar a noção de arte, teremos que tentar explicar a sua sobrevivência ou, possivelmente, um seu outro modo de existência, desligado de uma instância fundadora, pensando ao mesmo tempo as condições desta possibilidade. Ora se, como diz Foucault, a crítica do autor, não chegou ainda a desligar-se das categorias metafísicas ou transcendentais que postulam uma tal instância fundadora, será preciso pensar "fora deste quadro conceptual" (FOUCAULT, 1969: 80). Nas suas próprias palavras: "é obviamente insuficiente repetir slogans vazios: o autor desapareceu; Deus e o Homem morreram uma morte comum. Deveríamos antes examinar o espaço vazio deixado pelo desaparecimento do autor; deveríamos observar atentamente, ao longo das suas ausências e brechas, as suas novas demarcações e a reapropriação deste vazio; deveríamos aguardar as funções fluidas que se desprenderam deste desaparecimento" (FOUCAULT, 1969: 81). Se é possível continuar a constatar o funcionamento da noção de obra de arte, para além da constatação de uma origem, é legítimo perguntarmo-nos, como Foucault, o que é que organiza então a

sua existência e circulação como unidade perfeitamente identificada; o que é que ela designa, e o que é que a designa a ela. Por outro lado, se é possível continuar a constatar também, nesta forma de existência e de circulação da obra, a persistência do nome do autor, não poderemos senão aceitar confrontarmo-nos ainda com a **questão** do autor, através deste seu sobrevivente que é o nome. De facto, como diz Foucault, "só aceitamos o anónimo a título de enigma" (FOUCAULT, 1969: 85), supondo sempre a existência de um nome irrevelado. A necessidade de postulação desse nome permitir-nos-á dizer que ele "trabalha", de alguma forma, para permitir à obra a sua existência, isto é, a sua identificação enquanto tal, no seio da nossa cultura. Tomaremos aqui, no âmbito da interrogação a respeito da relação entre o nome e a obra de arte moderna, a deslocação foucaultiana da questão do autor, para a questão do **nome do autor**, elemento realmente presente na obra a partir da modernidade, sobre o qual se terá construído a própria glorificação e morte da noção de autor.

O nome do autor cabe, por inerência, como designação de um sujeito, à categoria do nome próprio (que analisámos na Primeira Parte deste trabalho), revelando, enquanto tal, as suas ambiguidades. Um nome próprio dá-se, por um lado, como presentificação do sujeito, como o nome mais próprio para o nomear, (na medida em que escapa à generalização do conceito) mas, por outro lado, revela-se como compulsão à terceira pessoa, como diferimento da identidade, a qual, paradoxalmente, apenas se constitui como efeito, no nome comum, ou no lugar comum do "eu" [18] . Ora, também a inscrição do nome do autor corresponde à ilusão de, através dele, se designar com propriedade o sujeito que teria dado origem à obra, autentificando-a, pela presença desse nome na assinatura. E

---

[18] Exemplar da tomada de consciência deste diferimento é a obra de Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Ed. du Seuil, 1975.

contudo, como faz notar Foucault, um nome só se constitui como nome de autor, também ele, por efeito e por diferimento, através da própria obra. Um nome de autor só designa efectivamente uma identidade, numa segunda aparição [19] e, qualquer acrescento, diminuição ou transformação daquilo que se julga ser a sua obra, provocará inevitavelmente a alteração do seu valor [20] . O nome do autor não é assim a designação de uma identidade dada, anterior à obra, mas o efeito de um processo que é o do relacionamento continuado de um mesmo nome a um conjunto de produções. Pressupondo uma única obra, pode ser igualmente conseguido o efeito de identidade do autor, desde que com ela seja sempre publicitado (tornado público) um mesmo nome. Tal equivale a dizer que o nome do autor "oscila entre os pólos da descrição e designação" (FOUCAULT, 1969: 81), que têm organizado duas posições diferentes a respeito do nome próprio. Por um lado, o nome do autor é desprovido de sentido e de referência, servindo meramente para designar, por outro lado pode ser substituído por um conjunto de "descrições abreviadas" relativas à sua obra. Esta ambiguidade, notada por Foucault, prende-se não tanto com a relação entre o nome do autor e aquele que ele designa, mas antes com a relação entre o nome do autor e a obra. É que, o nome só aponta para um autor pelo facto de delimitar uma obra. E, como diz Foucault, saber o que é um autor, tanto para efeitos teóricos quanto para efeitos práticos (como por exemplo o da publicação), é saber "onde traçar a linha" que delimita a sua obra. Nem a obra nem o autor são anteriores a esse trabalho de delimitação que constitui precisamente a função do nome do autor.

---

[19] Alguns romances do século XIX inauguraram como "anónimos" a sua publicação, sendo a identidade do autor unicamente revelada numa segunda obra, através da fórmula: "Pelo autor de..." Para uma classificação dos diversos modos de assinar veja-se GENETTE, G., Seuils, Paris, Éd. du Seuil, 1987.

[20] Cf. FOUCAULT, M., "Qu'est-ce qu'un auteur?", in Bulletin de la Société Française de Philosophie, vol. n. 63, Paris, 1969, pp. 81 e 82.

A assinatura e o nome próprio

A ilusão da assinatura como autentificação foi sempre a de tomar o autor como o sujeito que está presente no momento de produção da obra e que a inaugura com o seu primeiro gesto. O nome vem depois para atestar esta presença originária e a revelar aos outros. Como prova, como identicação, como rasto mesmo desta presença, é o nome próprio que se inscreve então, pela ilusão da sua quase consubstancialidade, da sua pertença à própria identidade do sujeito que se quer presentificar na obra. Quem assina, fá-lo pois na crença de que algo de si mesmo permanecerá na assinatura, até porque esta retém o momento único em que o sujeito se quis assim revelar. Por isso a assinatura é o "nome que compromete", por isso "há perigo em assinar" (AA.VV., 1980: 27-28). Por isso também, a assinatura é o nome que se pode fruir passionalmente, é aquilo que os fãs solicitam ao seu ídolo e guardam ciosamente como rasto de um momento precioso de encontro. A prática da assinatura na obra de arte, bastante vulgarizada a partir dos séculos XV/XVI, tornará cada vez mais evidente uma quase obsessão em revelar tanto a identidade quanto a presença fundadoras do autor. Para além do nome surge então frequentemente o auto-retrato, compondo uma assinatura redundante, tal como a imagem de Durer que, na "Santíssima Trindade", segura ele próprio a lage em que se inscreve o seu nome (Fig. 19), ou a de Benozzo, imiscuída na composição de "A Adoração dos Magos", com um chapéu onde pode ler-se o seu nome. Lippo e Boticelli, por sua vez, introduzem o seu rosto na composição abstendo-se de inscrever o nome, como se este se revelasse afinal insuficiente para presentificar a identidade. A realização de auto-retratos transformar-se-á numa prática corrente a partir do século XVII, com toda a sua "mise-en-abime" da representação, compreendendo frequentemente casos de auto-retrato em que o próprio artista se representa pintando. Após a longa espera de vários séculos para emergir como **sujeito** da obra, o artista procura finalmente afirmar nela a sua presença e permanecer aí, transportando-se para o

interior da tela, mas pagando por isso mesmo o preço da sua transformação em **objecto** da representação. A ideia do auto-retrato como assinatura é a de que a singularidade irredutível do rosto supere a própria função de identificação do nome próprio, suspeitando-se já aqui do seu ilusório efeito de identidade.

Para além do nome e do auto-retrato, outras formas de assinatura surgem ainda, que revelam curiosamente, sem recorrer ao nome ou ao rosto, o verdadeiro funcionamento da assinatura. São os monogramas, os símbolos, e os emblemas, pequenos enigmas que acabam por produzir, também eles, um efeito de identidade , independentemente de serem ou não correctamente desvendados. No caso dos monogramas e de alguns dos símbolos, trata-se ainda de uma inscrição velada do nome, quer através de iniciais, quer através da construção de um signo icónico a partir do nome próprio. Famosos são por exemplo os casos do pássaro dos Passerotti e a espada de Leonello Spada. Nem sempre o símbolo escolhido é porém de leitura imediata e reconduzível a um nome próprio. Por vezes é usado um elemento puramente figurativo, sem relação ao nome próprio do autor, ou com uma relação que, sendo demasiadamente indirecta, não espera já uma tradução linguística. Tal é o caso, por exemplo, da coruja com que Henri Blès (de Bouvignes) marcava os seus quadros, possivelmente relacionada com uma alcunha local ("La Houlotte de Bouvignes"), ou ainda da borboleta de J.M. Whistler, construída a partir do monograma com que costumava assinar os seus quadros mas que, por uma trabalho puramente expressivo, se vai aproximando cada vez mais da forma da borboleta. Whistler acaba por assinar a sua própria correspondência pessoal com este signo, criando mesmo uma espécie de pseudónimo, pois chega a designar-se a si mesmo como "Butterfly". Quer isto dizer, que qualquer marca pode instituir-se no fundo como nome de autor, produzindo o mesmo efeito de identidade do nome próprio, desde que repetida. A sua eficácia permanece idêntica à do nome, na medida em que também ela serve para agrupar um conjunto de obras, traçar em

torno delas uma linha de demarcação. O seu efeito é aliás frequentemente acrescido pelo falso mistério que sugere, chamando isso a atenção para ela como assinatura velada, enigmática, que muitos se dedicaram a desvendar. Exemplar deste carácter enigmático, como aliado de uma estratégia de afirmação, é o extraordinário triplo auto-retrato de Lottto: representada de frente, ao centro da composição, a figura de Lotto é ladeada de dois outros auto-retatos simétricos, de perfil, sugerindo um duplo jogo de espelhos; em qualquer uma das imagens, uma das mãos do personagem aponta para si mesmo, sendo colocado na outra mão da figura central, em primeiro plano da composição, um jogo de loto.

A assinatura emblemática, que se busca como forma absolutamente singular, como meio de forjar uma identidade que o próprio nome não conseguiria reter, revela, ao mesmo tempo, o vazio identitário de qualquer assinatura. Institui-a como pura marca que apenas adquire identidade pela série. A possibilidade de substituir o nome próprio pelo emblema, demonstra bem que a sua função, enquanto nome de autor, é a da marcação da obra como obra de arte, permitindo a sua circulação e apropriação enquanto tal. Neste sentido, a assinatura não presta justiça à suposta identidade dada do autor, mas sim à identidade da obra como obra de arte, permitindo-lhe que apareça enquanto tal. Se toda a obra de arte é obra de um autor, toda a obra de arte, para ser reconhecida, deverá transportar consigo uma marca desse autor. Toda a assinatura se transforma assim em **signo** da obra, em distintivo da arte, sendo a ilusão da identidade do autor o próprio agente desta abstractização. Aquilo que a assinatura de facto **institui**, desde o início, não deixará nunca de ser porém contradito pela estética idealista. Este jogo ambíguo, no entanto, é talvez o próprio suporte da autonomização da esfera da arte e da sua persistência. Climax desta contradição intríseca é por certo o período romântico. Fruto, por um lado, deste longo percurso de autonomização da arte, e de um conjunto de condições que

regulam a sua **institucionalização**, ele é, por outro lado, a radicalização de todos os pressupostos metafísicos do sujeito criador, da obra como verdade e imanência desta subjectividade. Significativo destes pressupostos é precisamente o entendimento do nome próprio e da assinatura no pensamento romântico. Em nenhum outro momento foram talvez tão exarcebadas as relações entre o nome e a identidade e a importância concedida ao acto de assinar.

Em 1824, no "Essai Historique et Philosophique sur les Noms d'Hommes, de Peuples et de Lieux", Eusèbe Salverte dizia: "E agora, repete, homem soberbo, o nosso nome somos nós mesmos! Identifica-te ao teu nome, faz mil esforços para o rodear de considerações e de respeito; doa a tua vida inteira ao desejo de o ilustrar" (AA.VV., 1980: 5). Toda a vivência romântica do nome próprio se prende com esta relação de identificação e com esta necessidade de a intensificar. Aquilo que somos, o nosso nome o manifestará, e aquilo que afectar o nosso nome, em nós se virá reflectir. É preciso pois cuidar do nome, intensificar nele a afirmação do eu, e lutar contra todo o dano que lhe possa ser feito. Por isso, do herói romântico faz parte, como diz Diaz, "a coragem do signatário" e, para ele, "a pena substitui a espada" (AA.VV., 1980: 20). Por isso também os nomes se tornam seres e adquirem vida."Que belo livro se poderia compor contando a vida e as aventuras de um nome!", diz Balzac [21] . A apologia deste sincretismo entre pessoa e nome, que continua a inspirar-se na ilusão de consubstancialidade do nome próprio, corresponde, no romantismo, ao receio perante a impotência a que a cultura burguesa teria votado o nome. O receio perante a transformação do nome em emblema, ou em etiqueta, incapaz de tornar presente o sujeito porque não o implica. O nome etiqueta é, para o homem

---

[21] cit. por DIAZ, J.L., "Balzac et la scène romantique du nom propre", in 34-44, Cahiers de Recherches de S.E.D., n. 7, 1980, p. 21.

romântico "um nome anónimo, transacionável, que serve de rótulo arbitrário a uma unidade ocasional e lábil da mercadoria humana, a um indivíduo em relação ao qual constitui o "valer-por" comercial, a moeda transacional", como afirma Diaz (AA.VV., 1980: 19). Todo o dispêndio romântico em torno do nome e da assinatura tem pois em vista vencer este "anonimato" do nome, este perigo em transformar-se em signo e falhar o próprio.

Como forma de vencer estes obbstáculos o nome é então trabalhado no sentido de uma extensão e de uma intensificação. O primeiro recurso, aparentemente paradoxal, prende-se com o ideal do patrónimo, que viria preencher o nome com uma vida, uma história, uma identidade, a qual, apesar de alargada, forja a própria singularidade e identidade do sujeito, retomando a noção aristocrática de linhagem. Ao adoptar o nome do pai, como forma de obstar, entre outros aspectos, à homonimia, é contudo ao nome do outro que o sujeito romântico se sujeita, à própria lei, e ao próprio nome como signo de uma sistematização das relações socias. O segundo recurso, o de uma intensificação, age directamente sobre a assinatura, ou melhor, sobre a inscrição do significante do nome, como receptáculo da irredutibilidade do gesto. O acto de assinar, revela aqui um excesso material de identidade (para além daquela que o nome próprio pretende produzir) e que é, em última análise, o do corpo. A grafia, como rasto imediato do gesto, como índice, sugere a mesma incorporação no significante de uma materialidade corpórea, tal como a voz, em relação à palavra dita. Esta ideia de que algo do corpo se transfere para o nome, na acto de assinar, constitui o fundamento do trabalho, às vezes luxuoso, que se dispende sobre a assinatura, o fundamento das leituras grafológicas e da exigência do "reconhecimento da assinatura", que ainda hoje praticamos. A assinatura transforma-se assim num exercício de estilo. Ao contrário do artista da Renascença, que escrevia o seu nome em letra de forma (a mesma que usava nos nomes dos personagens

representados), dignificadora e perene, o artista romântico ensaia no nome uma caligrafia, um exercício de estilo, em nada diferente daquele que preside a todos os outros traços inscritos numa tela. Em última instância, não seria já o nome que assina, mas sim a mão, o traço, sendo o nome então dispensável. Fruto ou não de uma identidade irredutível, a assinatura ductus conduz porém, inevitavelmente, à busca de um nome ou à sua fixação num grafismo emblemático, pois só assim poderá na realidade circunscrever as várias produções e variações de estilo de um mesmo autor. O nome do autor revela-se assim como imprescindível, e o seu efeito de identidade, como algo que transcende o do próprio estilo já que, todo o problema reside precisamente, como sujere Foucault, em saber "como pode ser uma obra extraída a partir dos milhões de traços deixados por um indvíduo" (FOUCAULT, 1969: 79). É a "ausência desta delimitação" (FOUCAULT, 1979: 79) que o nome vem preencher, "traçando" a posteriori, em torno de alguns traços, aquele traço que jamais se constituiria por imanência: o dos limites da obra. A centralidade do nome do autor não é então aquela que sempre supôs a estética idealista, pois a sua importância é-lhe conferida pela sua marginalidade.

A assinatura e a margem

Desde o seu aparecimento, a assinatura escolheu sempre na obra um lugar exemplarmente marginal. O seu primeiro local de inscrição, ao longo dos séculos XIII e XIV é mesmo o da própria moldura, apresentando-se aí esculpida. Trata-se sem dúvida de uma posição de compromisso entre a vontade de assinar e a proibição de invadir o espaço sagrado da imagem. Uma tal posição de compromisso, nem dentro, nem fora, caracterizará continuamente a assinatura apesar das transformações da sua modalidade de inscrição. O lugar concreto da moldura manter-se-á ao longo de muito tempo, até finais do século XV, nomeadamente em Van Eyck, e muitos outros, sobretudo italianos.

O caso do retrato de Van Eyck, "O Homem do Turbante" é curioso pelo tipo de inscrições que aconmpanam a assinatura na moldura. Em cima pode ler-se: "A- -C IXH XAN" (als ich Kann); e em baixo: "JOH(ann)ES de EYCK ME FECIT AN(n)O MCCC.33.21.OCTOBRIS", diferindo para o próprio personagem retratado a enunciação do nome do autor. São também frequentes os casos em que a moldura se constitui como um elemento da própria imagem, pintado em trompe-l'oeil, propositadamente criado para permitir as inscrições. É o caso de uma outra obra de Van Eyck, onde salientámos já a inscrição de um título preenchido pelo "nome do modelo" (Fig. 4). Para além do nome "Timoteo", a moldura comporta ainda uma curiosa inscrição: uma espécie de dedicatória cuja verdadeira função é porém a de permitir a aposição da assinatura ("LEAL SOVVENIR / actu(m) an(n)o d(omi)ni 1432.10. di octobris. a joh(anne) de eyck"). Mesmo abandonando a linha propriamente marginal, a assinatura não cessará de construir, no interior da tela, lugares de marginalidade, como se fosse esta a condição da sua própria inscrição. Paradigmático desta delimitação voluntária é o uso do cartellino, e de vários outros elementos posteriores mas formalmente equivalentes. A insistência na delimitação, é mesmo por vezes redundante, surgindo o cartellino como demarcação segunda sobre a moldura, pintados ambos em trompe-l'oeil, ou seja, voluntariamente fabricados. A tradição do cartellino, que virá a assumir várias formas (nomeadamente a da filactera), chega até ao próprio século XX, sob a forma comum do bilhete pousado numa mesa, entalado num espelho, nas folhas de um livro, ou na mão de um personagem. Isto é, invadindo o espaço da composição de uma forma discreta, por vezes mesmo extremamente velada, que suscita a sua procura. Como elemento da composição ele assume sempre, porém, um lugar secundário, marginal em relação ao tema ou aos elementos centrais da representação. O mesmo acontece aliás, com toda a assinatura, até ao início do século XX, mesmo quando dispensa o elemento do cartellino. A assinatura que entra autonomamente para o campo da imagem aparece já algumas vezes na pintura veneziana, mas só

se generaliza realmente, bastante mais tarde. As tentativas de se integrar na composição, adequando-se às formas e às cores, não altera porém a procura de elementos marginais da composição como lugar privelegiado de inscrição. A tentativa de fusão do seu aspecto expressivo e material com os restantes traços da obra não reduz porém, em última análise, a estranheza do nome, que virá a assumir claramente a sua posição marginal, ao generalizar-se, a partir do séc. XIX, no canto inferior direito da composição, à semelhança do que acontece com uma página escrita, em que esse lugar possui sem dúvida o estatuto de margem.

Este estatuto marginal da assinatura corresponde, na realidade, ao comportamento característico do nome próprio como deítico, como fronteira entre o dizer e o mostrar. O nome do autor, como elemento que pertence à obra, mas que ao mesmo tempo lhe é estranho, situa-se nesse limiar ambíguo em que a função de dizer o autor se converte na função de mostrar a obra, delimitando-a. É isto mesmo que Foucault parece sugerir a respeito do texto literário: "O nome do autor reside nos contornos dos textos - separando um do outro, definindo a sua forma, e caracterizando o seu modo de existência. Ele aponta para a existência de certos grupos de discurso e refere o estatuto deste discurso no interior de uma dada sociedade e cultura.(...) Está situado na brecha, entre as descontinuidades, que faz surgir novos grupos de discurso e o seu modo singular de existência." (FOUCAULT, 1969:83). Neste sentido, o nome do autor é, como diz FOUCAULT, não um elemento da obra, mas uma **função**. Essa função é a de forjar o efeito de identidade de um autor e, simultaneamente, o da obra; a de instituir a própria ilusão de anterioridade do autor, constituindo na realidade a prova da sua inviabilidade; a de **instituir** a obra enquanto tal, apesar de alimentar a ilusão da sua criação. Tais são as condições, ambivalentes mas necessárias, presentes desde o início da modernidade, para que

a arte tomasse lugar e experimentasse até hoje os limites desse lugar na nossa cultura.

Como "função discursiva", de valor performativo, o nome do autor equivale, na sua inscrição, a um acto de linguagem: esse nome não refere, ou sequer designa, algo que existe fora dele e anterior a ele, mas sim algo que adquire existência pela própria assinatura do nome. A assinatura, através da qual emerge o nome do autor, tem neste sentido o próprio carácter de um acto fundador, de um acto de institucionalização; e é por isso também que qualquer instituição, qualquer contracto, seja ele cultural ou político, necessita do acto fundador da assinatura. As reflexões de Derrida a este respeito, recorrendo explicitamente à teoria dos "actos de linguagem", permitem formular de um modo talvez mais preciso o valor também ele dinâmico que Foucault atribui ao nome do autor, descrevendo-o como "função". Este entendimento do nome do autor, que se institui no acto exemplar da assinatura, obriga contudo a responder a uma série de questões: quem assina então, senão existe ainda, antes do nome, um autor? Qual a relação do sujeito que assina, ao sujeito signatário que emergirá como autor? E sobre o que é que ele assina, se não existe ainda obra, antes do nome a vir delimitar? Tal é o enigma de todo o acto fundador, cuja função é a de afirmar o que ainda não existe, o que não tem ainda legitimidade, sem outro recurso senão a de o fundar violentamene num vazio ou, se quisermos, circularmente, no próprio acto de legitimação [22] . Este vazio de fundamento do acto de legitimação, que faz aparecer toda a legitimidade como resultado de uma violência, é o princípio da história de toda as instituições e, em geral, de

---

[22] É este processo que Derrida analisa através da "Declaração de Independência" dos Estados Unidos da América, em "Déclarations d'Independance", in Otobiographies, Paris, Galilée, 1984, pp. 11-32.

toda a História da auto-determinação do homem moderno [23] . A arte, como uma dessas instituições, e não a menos importante, exige que aceitemos como um pacto este mesmo processo, que se repete em cada acto institucionalizador de uma obra e de um autor.

O acto de assinar esclarece, por excelência, esta "espécie de retoactividade fabulosa" (DERRIDA, 1984: 22) pois, como diz Derrida "a assinatura inventa o signatário".O nome próprio que surge como nome de autor, institui-se enquanto tal, no próprio acto de assinar, fundando assim o direito à sua existência. Ao assinar "ter-me-ei dado um nome e um `poder', entendido no sentido de um poder-de-assinar" (DERRIDA, 1980: 22). O momento da fundação do nome como nome de um autor é esse lapso de tempo, que não é nunca um momento presente, preciso e determinável, mas sim aquilo que Derrida designa como um "futuro anterior" (Futur Antérieur); correlato desse lapso de lugar, dessa falta de fundamento em que assenta um tal acto, e que é, uma vez mais, o lugar da margem, nem dentro nem fora do próprio instituído. Por este mesmo processo, aquilo que emerge então como obra, não existia ainda enquanto tal, antes do nome do autor a ter vindo delimitar. O momento de **constituição** da obra, não corresponde a um momento preciso de produção, mas sim a um fazer retroactivo decorrente do próprio efeito de assinar. Este lapso de tempo e de lugar pelo qual a obra e o autor se forjam não deve contudo denunciar-se, pois a própria intenção

---

[23] É nesta medida que a questão da legitimidade se torna numa das questões centrais para a [illegible] e, com particular acuidade, desde Nietzsche até ao pensamento contemporâneo. Toda a [illegible] do pensamento crítico, tanto na Filosofia como na Sociologia (desde Weber, passando por Adorno, Luhmann, até Habermas, Blumenberg e ainda Lyotard e Rorty) se tem encontrado de forma fundamental com esta questão. A modernidade, como fundadora de um projecto de auto-determinação, implica a [illegible] tarefa crítica da sua legitimação. Fundamental para uma compreensão desta questão parece-nos ser o texto de Blumenberg, "The Epochs of the Concept of an Epoch", in The Legitimacy of the Modern Age, Cambridge, Massachussets, MIT Press, 1983, pp. 457-481. Para uma análise específica desta questão em Blumenberg veja-se, MIRANDA, J.B., "Modernidade e Legitimidade: Reflexões em torno da posição de Hans Blumenberg", in Revista de Comunicação e Linguagens, n. 6/7, Lisboa, CECL, pp. 57-61.

da assinatura é a de o ocultar: esconder que a unicidade da obra e do autor são fruto de uma delimitação recíproca e retroactiva e não de uma identidade essencial. O famoso retrato dos Arnolfini de Johan Van Eyck é a este título exemplar (Fig. 20). Representando, com todo um conjunto de símbolos rituais, o casamento de Giovanni Arnolfini e Jeanne de Cename, a obra comporta ainda um auto-retrato do autor, discretamente reflectido num espelho e, como assinatura, a curiosa inscrição: "Johannes de Eyck fuit hic. 1434". Como demonstra Panofsky, no seu conhecido estudo sobre esta obra [24] , o enunciado e o nome de Van Eyck foram inscritos com a própria intenção de servir de certificado do acto de casamento, pelo facto de assinalarem a presença de uma testemunha. O casamento, também ele um acto de linguagem, cumpria-se pela proferição do voto fixado de comprometimento mútuo e pelo ritual da reunião das mãos. Até ao Concílio de Trento, e tal como prova uma afirmação de Tomás de Aquino, citada por Panofsky, o acto de casamento realizava-se pelo simples consentimento mútuo de ambas as partes, ou seja, "per fidem". Dado os problemas de comprovação que esta forma ritual levantava, quando negada por um dos implicados, a doutrina eclesiástica acaba por juntar a cláusula da benção do padre e da presença de testemunhas, que passarão, com o tempo, a fazer parte integrante da validade do próprio acto. A declaração de presença por parte de Van Eyck tem assim um valor performativo em relação ao cumprimento da cláusula das testemunhas, fazendo parte da realização do casamento como instituição. O uso do pretérito ("fuit"), da designação do local pelo deítico "hic" e da inscrição da data (1434) que se associam ao nome têm, como função, produzir o "simulacro do instante" (DERRIDA, 1984: 25), necessário sempre para iludir a retroactividade do acto institucionalizador da assinatura. Simultaneamente, esta mesma fórmula serve a constituição do

---

[24] Vd. PANOFSKY, E., "Jan van Eyck's Arnolfini Portrait", in GILBERT, C. (Ed.), Renaissance Art, New York, Harper & Row Publishers, 1981, pp. 1-27.

autor Van Eyck e da sua obra, demonstrando a equivalência entre esta e um acto declaradamente institucionalizador. Através desta assinatura, Van Eyck espera fixar a sua presença na origem da obra, no momento da sua produção, como um criador que deixa nela um rasto comprovativo da sua autoriadade.

A assinatura porém, tem mais do que o valor desse rasto; ela não é o vestígio de um autor, mas sim a sua própria produção como efeito. A sugestão da tese da "morte do autor", segundo a qual toda a transferência da realidade do sujeito para a escrita, a começar pela inscrição do seu nome, se converte numa "tanatografia" [25] , deve ser assim lida como a denúncia da idealidade desse sujeito, nomeadamente enquanto autor, e não apenas da sua inexorável separação da obra, uma vez produzida. A assinatura é o epitáfio do autor, ou melhor da **noção** de autor como instância dada, sendo culturalmente o acto que lhe dá vida enquanto "função discursiva". O mais importante desta desmontagem será o de assinalar que, a assinatura, como acto específico de escrita, responsável primeiro pelo efeito de idealidade do autor, é também, e ainda hoje, o responsável também pela constituição e instituição conjunta da obra enquanto tal. Se o artista continua então a assinar, se toda a obra necessita do nome de um sujeito para se constiuir, tal significa que a nossa cultura não dispensa ainda todo este processo ambíguo, apesar de o ter já desconstruído. A obra não é produto de um autor, mas é função de um nome de autor. Que a obra se constitua por este processo, significa que a sua emergência cultural não se deve apenas a uma produção (no sentido de uma poiesis), mas a um trabalho de delimitação realizado pelo nome. Trabalho que não é processual mas imediato, como o do acto violento da institucionalização, pela instauração de uma linha de demarcação entre o que é, e o que

---

[25] Cf. DERRIDA, op. cit. p. 39; "Assinatura Acontecimento Contexto", in op. cit., pp. 432-433. A este respeito veja-se ainda LEJEUNE, Ph., Le Pacte Autobiographique, Paris, Ed. du Seuil, 1975.

não é obra de arte. A obra de arte como "obra" do **nome** do autor, não obriga a que o discurso sobre a obra se construa como discurso sobre o autor. A opção contemporânea de críticas imanentes ou de uma História da Arte "sem nomes", como diz Woelfflin, não pode ser cega, porém, ao facto de a arte, como parte da História moderna, se não constituir sem o trabalho do nome.

Poética da assinatura

O desmascaramento da noção de autor foi um tema, não só da crítica e da teoria da arte, mas também das próprias obras, a partir do início do século XX. Como figura fundamental destes pressupostos, a assinatura torna-se então, frequentemente, um elemento questionável por parte dos próprios artistas, em nome de uma autonomia da obra ou de uma denúncia da sua forma de recepção e de consumo nas nossas sociedades, apoiada fundamentalmente na exigência de uma autenticidade autoral. Mas, nem por isso o nome do autor deixará de se inscrever nas obras, velado ou, pelo contrário, encenado, sendo um facto que a assinatura é hoje, mais do que nunca, um elemento presente em todas as obras de arte. O interesse das suas modalidades de inscrição em algumas obras modernas e contemporâneas é o de mostrar as contradições intrínsecas ao nome do autor (simulacro de origem e destituição de todo o princípio originário), sem contudo dispensar a sua presença. A crítica moderna do autor, como tomada de consciência dos seus pressupostos ilusórios, não implicou, pelo menos até hoje, a possibilidade de instituir um modo diferente de existência das obras de arte. A percepção do papel do nome do autor, como condição de possiblidade da obra, torna-o objecto de experimentações que, na realidade, agudizam o seu funcionamento, isto é, mostram a sua força fundadora e institucionalizadora. O modo como assinam alguns artistas modernos, e aquilo sobre o qual assinam, poderão alterar o que

nos aparece como obra de arte, mas não, precisamente, o modo pelo qual essa aparição se dá e o papel que tem nela a assinatura.

Uma das formas pela qual se procura pôr em causa o papel da assinatura é a de ocultar dos olhos do público, inscrevendo-a no verso da tela, isto é, retirando-a da sua face nobre. Demonstração de um certo desprezo pelo acto de assinar, trata-se, na realidade, de uma epécie de assinatura "envergonhada", ou seja, consciente, simultaneamente, da sua inanidade e da sua força. Picasso, Braque, Gris e Léger, por exemplo, assinaram assim, no princípio do século, algumas das suas obras. Convém salientar que a assinatura no verso não é uma inovação da arte moderna sendo praticada já, como vimos, na Renascença, como uma das suas primeiras formas. Inscrita no verso, hesitante ainda, antes de penetrar na tela, a assinatura faz agora o movimento inverso, isto é, retira-se da tela. Entendendo-se a obra como um conjunto autónomo de formas e de cores, o nome não pode deixar de surgir, além do mais, como um elemento estranho à natureza pictórica, perturbador mesmo da expressividade da obra, que deve estender-se até aos limites físicos da tela. É notado assim o facto de o nome, ao inscrever-se, gerar necessariamente uma margem que, de alguma forma, diminuria a obra como totalidade (tal como a assinatura de um texto, se aposta sobre algumas das suas linhas escritas, as relegaria para uma marginalidade ilegível). O verso, contudo, continua a ser um espaço exemplarmente marginal e coerente com a função igualmente marginal do nome: como face da mesma superfície, o verso é evidentemente indissociável da obra, pertencente à obra, apesar de comungar também com o seu exterior. Ao inscrever-se no verso, o nome do autor está ainda a inscrever-se numa margem, ou melhor, a gerar ele próprio a margem, que dissociará aquele objecto de todos os outros, enquanto obra de arte. Ao contrário do que possa pensar-se, a margem associada à assinatura não vem assim diminuir a totalidade da obra mas, precisamente, forjá-la enquanto

totalidade. A assinatura no verso representa talvez a consciência não formulada deste facto.

A assinatura no interior da tela não deixa também de ser praticada dentro dos mesmo pressupostos, continuando inclusivamente a forjar, na composição, lugares marginais de inscrição. Casos curiosos da persistência do cartellino são, por exemplo, "Um Bar nas Folies-Bergère" de Manet, em que a assinatua se vem inscrever no rótulo de uma garrafa (Fig. 21); a "Prancha de Desenho com Cebolas" de Van Gog onde, por entre vários objectos, pode descobrir-se um envelope com o nome e a morada do pintor (Fig. 22); "A Música" de Braque, que comporta mesmo um cartellino pintado, como tradicionalmente, em trompe-l'oeil; ou ainda, a assinatura de Carra, "cartellino" subtilmente imerso numa composição de papiers-colés, mas distinto ainda pela sua marginalidade no canto inferior direito do "Manifesto Intervencionista" (Fig. 23). Outras formas de integração marginal na composição, mas não demarcadas, continuam também a ser praticadas, de modo a evitar o canto inferior direito, como lugar do "selo de autentificação", que se generalizou a partir do século XIX. Os famosos "Girassóis" de Van Gogh, por exemplo, recebem a assinatura sobre o vaso. Sugerindo uma forma de integração ainda mais subtil, o retrato de "Théodore Duret", de Manet, apresenta por sua vez a assinatura no canto inferior esquerdo da tela, mas sob a linha de acção da bengala que o personagem segura na mão, como se tivesse sido inscrita no solo por ele mesmo. Todos estes pequenos jogos não constituem porém uma inovação em relação a modalidades já conhecidas de assinatura, nem sequer em relação à atitude que os comanda: **iludir** o carácter estranho do nome, fazendo-o entrar por um motivo secundário na composição e no tema.

Algo diferentes e inovadores são os processos pelos quais se procura formalmente fundir a assinatura com o plano expressivo da obra. Trata-se nestes casos de sobrepor ao valor

do nome o valor gráfico da assinatura, pelo qual ele se pode transformar em elemento pictográfico. A tentativa de afirmação da pintura como uma linguagem própria demonstra assim a sua intolerância relativamente à presença do nome, como se depreende, por exemplo das seguintes palavras de Van Gogh: "Mantenhamos nós a absoluta indiferença no que diz respeito ao sucesso ou insucesso. Eu tinha começado a assinar as telas, mas deixei rapidamente de o fazer, pois tal pareceu-me demasiadamente tolo. Sobre uma marinha ["Pont de Langlois"], há uma exorbitante assinatura vermelha porque pretendia uma nota de vermelho no verde" [26] . Retoma-se então um trabalho expressivo sobre a assinatura, já não para acentuar desta vez a presença do corpo que assina, mas para permitir simplesmente a sua coerência formal com a linguagem pictórica. Ao fundir o traço da assinatura nas formas e nas cores, procura-se assim fazer ausentar dele o nome, a designação, o próprio, como se de um puro elemento visual se tratasse. É o que faz Seurat, assinando "La Grève du Bas-Butin" através da mesma técnica de pontos com que compõe as outras formas, e com o mesmo respeito pela função da cor; e também o que faz Miró, em "O Gafanhoto" de um modo ainda mais assumido, ao fazer com que o traço vá realizando por toda a tela, indistintamente, as letras do nome e as formas da composição. O nome corre aqui o risco de se ausentar pois a assinatura perdeu a su iterabilidade estrutural de marca. Verdadeiramente próprio, único e irrepetível (pois repeti-lo seria aqui repetir a obra), o nome corre aqui o risco de não ser reconhecido por se tornar, afinal, excessivamente visível.

Apesar de trabalhada, a assinatura deve manter sempre algo de permanente que permita a sua função de marcação, a qual pode ou não ser assegurada pelo nome, na medida em que, como

---

[26] Carta de Van Gogh, de 1888, in Correspondance Complete de Van Gogh, Paris, Grasset, 1960, vol. III, p. 176.

nome próprio, o comportamento do nome se deve assemelhar ao de qualquer outra marca. É isto mesmo que é demonstrado pela assinatura emblemática que alguns artistas contemporâneos continuam conscientemente a praticar. Veja-se, por exemplo o **carimbo** com que Beuys assina várias das suas obras, encenado ele próprio numa das suas montagens (Fig. 24). Como "carimbo" a assinatura denuncia assim a sua própria ambiguidade: entre a ilusão de identidade e a pura marcação diferencial. Qualquer elemento serve para assinar, desde que fixado num tipo, destinado a repetir-se como um selo. A transformação da assinatura num carimbo denuncia o princípio de reprodutibilidade que a transforma em pura marca, e a ilusão da assinatura como presença, na obra, da identidade dada do autor. Se é porém essa ilusão que sempre presidiu ao carácter autentificador da assinatura, só a inscrição do próprio corpo na obra, através de um índice, asseguraria, em última análise, a verdade dessa presença. Picasso, Jasper Johns e Fontana [27] usaram impressões do seu próprio corpo como assinatura, inspirados provavelmente nas "Antropometrias" de Yves Klein, que substituia totalmente o pincel pelo corpo humano impregnado de tinta. Se toda a obra de arte implica a presença nela de um corpo, toda a inscrição do corpo se pode então transformar em obra de arte. É deste pressuposto que se serve Manzoni, enquanto artifício, para fazer aceitar como obra de arte os seus ovos com impressão digital, expostos em 1960 em Milão e Copenhague. Este acto de derisão da assinatura como atestado de presença transforma-a na questão central da obra, ou melhor, revela o seu funcionamento enquanto **condição de instituição da obra**. "Ao tornar-se tema, ela funde-se com a própria obra de arte" (GOTTLIEB, 1976: 78), mas na medida em que, por si só, a constitui.

---

[27] "A Barra de Apolo" (Picasso, 1936), "Estudos para pele nº 1" (Jasper Johns, 1961), "Conceito Expectação Espacial" (Lucio Fontana, 1960).

A elevação temática da assinatura pode também fazer-se através da exacerbação da presença do nome na obra, a ponto de a reduzir à reprodução desse nome. É o que acontece com as experiências de Bruce Nauman: "O meu apelido exagerado quatorze vezes verticalmente" (1967) e "O meu nome como se tivesse sido escrito sobre a face da lua" (1968). Usando tubos de néon, que seguem um traçado estilizado do seu nome, Bruce Nauman retira destas experiências um efeito estético que é, na realidade, independente do facto de se tratar ou não do seu nome, tornado ilegível pela sua exacerbação. Dificilmente se advivinharia nestas obras a sua proximidade com um caligrama, não fora a indicação dada em título. A problematização da assinatura, sugerida pela sua promoção a tema, é aqui esteticamente recuperada, sendo este o efeito prevalecente. Aparentemente mais ousada, é a "I-Box" de Robert Morris (1969). Ao centro de um painel, uma porta com o formato de um "I" abre-se para deixar ver uma fotografia do autor nú, na posição rígida de uma estátua. A forma "I", duas vezes repetida quando aberta a porta, valendo simultaneamente como a palavra "Eu", é ainda reforçada pela imagem do autor, retomando a fórmula da assinatura por auto-retrato. O "Eu", instância vazia, é preenchido pelo nome materializado no rosto de Robert Morris. Derisão da assinatura ou da obra como produto de um "Eu", a obra de Robert Morris parece dizer: "a obra sou **eu**". Declaração irrisória porém, se a ela se não tivesse juntado um nome: "A obra sou eu: **Robert Morris**".

Capítulo III
A Obra. Entre Dois Nomes.
Ready-Made: Um Caso Limite.

poder-se-á fazer obras que não sejam
"de arte".

Marcel Duchamp

Arte, não-arte, anti-arte

A exigência de elementos de delimitação da obra de arte, a exigência de uma **para-obra**, responsável pela emergência do seu contorno, parece ter acompanhado, desde o início, o processo de autonomização da arte, em busca ela própria de um campo demarcado e de um estatuto cultural específico. Esta fonteira, que encontra condições de possibilidade através da desagregação do universo medieval, da divisão social do trabalho, e de uma estratégia de relacionamento diferente com todas as outras esferas (social, política, económica e religiosa), em processo igualmente de dissociação, não se constituiria porém, sem um gesto de vontade, sem uma força de enunciação específica, que faz surgir, como obra de arte, o que anteriormente se apresentava como obra de um artesão. A ténue fronteira que, no início do Renascimento, separa uma da outra não emerge unicamente das condições históricas e materiais referidas, mas é sim desenhada, pela própria mão do artista, com o traço através do qual inscreve nela o seu nome, obrigando simultaneamente à nomeação da obra, isto é, à sua individualização. A obra de arte e a as Belas-Artes não surgem, na modernidade, como o advento de uma natureza inexistente, como uma prática humana até aí desconhecida, e por isso a História da arte pode construir uma narrativa de continuidade que remonta a manifestações primordiais do homem. A autonomização da arte não corresponde ao nascimento de uma prática e de uma especificidade essenciais, mas sim à inscrição de um contorno em volta de uma prática milenar. As condições históricas em que tal acto toma lugar permitem por sua vez uma tomada de consciência de novos valores, a partir dos quais essa prática poderá **revindicar o reconhecimento** de uma especificidade, isto é, a poderá instituir: os valores da auto-determinação e da criação, cuja promoção poderá ser

realizada, de um modo fundamental, por aquelas artes que não se resumam exclusivamente ao trabalho da mão. A atribuição das obras a um génio demiurgo, e a individualização de cada obra como produto original, através respectivamente do nome do autor e de uma designação individualizadora da obra, são dois processos através dos quais a obra de arte chamará a si estes valores e traçará a linha que a separa dos outros produtos do homem. A especificidade da obra de arte é pois em última análise gerada por esse gesto delimitador, pela imposição de uma fronteira que, como se sabe, tem o poder de quebrar artificiosamente a homogeneidade de um contínuo e fundar um território.

A consideração do título e da assinatura, como elementos da para-obra, permite explicar tanto o seu surgimento quanto a sua persistência na margem da obra de arte, a partir do processo da sua autonomização. Como elementos marginais, como agentes de delimitação, eles permitem supor, não uma essencialidade da obra, mas um modo de ser da obra, isto é, um conjunto de condições para a sua existência e circulação na nossa cultura. Tais condições continuam a implicar ainda neste século a permanência dos valores de autenticidade e de originalidade da obra, apesar de secundarizados ou mesmo negados pela grande parte da crítica e da teoria da arte, sobretudo após o aparecimento dos modelos formalistas e da reformulação de alguns dos velhos pressepustos da Hermenêutica. A apropriação desta margem nominalista da obra, por parte de certas correntes fundamentais da arte moderna, e o trabalho deliberado sobre elementos como o título e a assinatura, demonstra ao que parece uma tomada de consciência do valor performativo de tais elementos. Isto é, a tomada de consciência de que a entidade "obra", e mesmo o conceito de arte se jogam, desde o seu aparecimento, num acto institucionalizador, irredutível a qualquer poética, a qualquer esteticismo e a qualquer fazer, os quais, no entanto, sempre estiveram no centro da explicação e da definição do fenómeno artístico; a

percepção de que a totalidade da obra e a identidade da arte, são o resultado de um recorte de tipo institucional, cuja força depende continuamente dos elementos marginais que, em cada caso, o enunciam de novo. Como se, na realidade, a identidade da arte e da obra, não tivessem chegado nunca a uma definição, sendo necessário fundá-las, como instituição, a cada nova pretensão artística.

A denúncia deste carácter institucional da arte e da obra de arte deve-se, fundamentalmente, às manifestações designadas como "vanguarda", a partir do início do século. Tendo como objectivo principal esta denúncia, os actos da vanguarda não podiam senão situar-se na margem da obra, isto é, no lugar em que ela precisamente se forja como algo de instituído. Compreendendo a força fundadora da margem, a vanguarda procura, por eliminação de toda a possível máscara de identidade (poética, estética ou técnica), tornar visível o seu funcionamento, forçando-a a enunciar como arte, todo um conjunto de práticas e objectos, que uma pretensa identidade da arte, em princípio, excluiria. Os actos de "criação" da vanguarda mais radical dão-se assim a ver como actos de institucionalização, cuja realização é afinal assegurada pela mera apropriação dos operadores marginais de delimitação. Para cada nova obra de arte a vanguarda repete pois, ritualmente, um acto fundador, finalmente desnudado, obrigando à enunciação sonora de uma decisão primordial: é arte, ou não é arte? As denominadas anti-obras da vanguarda, não são assim menos obras do que as obras da tradição, que aliás as inclui hoje também a elas. Este aspecto, que tem sido em geral apontado como a falência posterior da vanguarda, absorvida ela própria, pela instituição arte, era afinal uma condição inerente, desde o início, aos actos vanguardistas, fosse ela totalmente consciente ou não. A apropriação do lugar da margem implica um jogo necesariamente ambivalente: questionar a fronteira entre a arte e a não arte, torná-la visível, fazendo-a precisamente funcionar; forçar os limites do campo da arte, deslocando os

seus elementos institucionalizadores para domínios imprevistos, e alargando assim a própria extensão do nome "arte". Tocar o mundo exterior à arte, sem contudo abandonar a arte, tal é a proeza da vanguarda, a partir do lugar da margem, nem dentro nem fora, ou talvez, dentro e fora ao mesmo tempo, mas sem abolir na realidade esta fronteira, cuja natureza é precisamente a ambivalência. A vontade de fazer contaminar a arte e a vida através de uma dilatação dos limites é por natureza ilusória, pois onde se desenha um limite, mesmo se em contínua fuga para a frente, desenha-se também uma fronteira, por mais longe que seja levada. Cada novo atentado da vanguarda só cumpre na verdade a sua missão de denúncia se **mostrar como arte**, e vir **reconhecido** como arte, algo que por definição o não seria; ou seja, se demonstrar que não existe um conceito de arte, mas sim uma instituição arte. A anti-arte da vanguarda tem assim um programa a cumprir; e este exige que a arte se não dissolva afinal no mundo da praxis. Nem arte, nem não-arte, mas o que denuncia a produção sistemática de ambas. A anti-obra não é a encarnação do valor artístico instituido, não é também algo destiutído de valor artístico, mas o próprio acto de instituição deliberada desse valor, ou melhor, a denúncia da qualidade de artístico precisamente como valor. A ambicionada fusão da arte e da vida, proclamada ou subjacente em grande parte das correntes da vanguarda, faz-se assim, curiosamente, através do funcionamento quase autónomo dos elementos institucionalizadores marginais que produzem a própria fronteira entre a arte e a não arte.

A vanguarda torna claro que produzir uma obra de arte é, antes de mais, instituí-la: mostrá-la como tal e, apesar da polémica, ou através da polémica, gerar em torno dela o pacto cultural que a virá constituir ou, poder-se-ía mesmo dizer, que a virá co-instituir. A arte que temos é sem dúvida a que merecemos, pois sejam quais forem as suspeitas que pairam sobre ela, somos nós que a fazemos nossa e contribuimos para a exuberância do seu aparecer. Como diz Eduardo Lourenço, se "um

mal-estar existe nas profundezas desta aparência excessivamente contente de si", é também verdade, por outro lado, que há "um coro universal sussurrando sem tréguas que o Rei vai divinamente vestido quando de toda a evidência vai integralmente nú" (LOURENÇO, 1981: 66).

Producere

Caso extremo e exemplar deste processo é o dos objectos de uso quotidiano, retirados da produção industrial e do consumo de massa, isolados e apresentados como obras de arte. Os objets trouvés ou ready-made, cujo inspirador foi sem dúvida Marcel Duchamp quando, em 1913, propõe como obra de arte uma roda de bicicleta (Fig. 25), acompanhada de uma inscrição e de uma assinatura. O ready-made, objecto produzido, pronto a usar, passa a obra de arte por descontextualização e anulação da sua função, por desvio. **Transita** para o mundo da arte, obra de uma **passagem** e não de um fazer, golpe manobrado do destino. Idêntico a si mesmo, incólume na sua forma, o ready-made puro não é fruto de uma transformação, mas sim de uma **transposição**, da travessia de uma fronteira: do mundo exterior à arte, para o mundo da arte. Que uma roda de bicicleta, um pente ou um urinol possam figurar como anti-obras, não anula essa fronteira, nem dissolve os limites da obra. Bem pelo contrário, uma não-obra só poderá transfigurar-se em anti-obra se puder ser **apontada** como obra; se, em torno dela, se desenhar como uma fronteira o estigma da arte. A inclusão das anti-obras da vanguarda na instiuição arte não é portanto, ao contrário do que é vulgar dizer-se, uma desvirtualização posterior do seu espírito por parte da cultura do museu ou do discurso da História da Arte. A anti-arte é, por natureza, e a partir da sua manifestação primeira, um fenómeno marginal e não exterior à arte, um habitante da fronteira, que não a poderia denunciar sem a cultivar, uma negação de todas as normas (poéticas, técnicas ou estéticas) que vigoram para a arte tradicional, excepto,

precisamente, das normas institucionais que garantem a recepção e circulação, cultural e económica, de determinados objectos como obras de arte. Entre estas condições vigoram como exigências primeiras, o princípio da autoria e da singularidade. Tais princípios são, na realidade, os únicos que a vanguarda não pode deixar de respeitar. Sendo também aqueles que pretende negar, o seu funcionamento efectivo constitui-se necessariamente como ironia. A denúncia da vanguarda consiste assim em fazer actuar estes princípios de tal forma que, sem lugar para dúvida, eles surjam na sua pureza institucional, sem ligação a uma natureza ou origem poética da obra. Assinar um objecto já produzido, é fazer aparecer, como efeito, no próprio acto de assinar, a figura de um autor que não esteve de modo algum na origem desse objecto; isolá-lo e distingui-lo com um título é forjar igualmente como efeito, no acto de inscrição, uma singularidade, negada contudo pela série industrial a que o objecto na realidade pertence. Elementos como o título e a assinatura revelam assim no ready-made o seu verdadeiro funcionamento como para-obra. Fornecem ao objecto as condições mínimas para que possa revindicar o seu estatuto de obra de arte; singularizam-no, apontam para ele, na medida em que o retiram da série. Produzem-no como obra de arte, ao mostrá-lo enquanto tal.

O ready-made como obra de arte é fruto de um **pro-ducere** originariamente mais próximo do acto de mostrar e tornar visível do que do acto de fabricação [1] . É fruto do gesto que aponta e delimita, e não de um fazer transformador; fruto também de uma recepção que deverá decidir o seu estatuto mais do que contemplar as suas formas. E são de facto os elementos de parergon que constituem o motor deste processo. São eles que permitem ao público o reconhecimento da pretensão

---

[1] Sobre a noção de produção veja-se: BRUSATIN, M., "Produção Artística", in Einaudi, vol. 3, Lisboa, IN-CM, pp. 111-158.

crítica do ready-made e que garantem a sua passagem a objec do juízo estético, sem a qual tal pretensão não teria leitur Na verdade dever-se-á perguntar "como reconhecer u anti-obra?": reconhecendo-a simultaneamente e paradoxalmen como obra. No caso do ready-made puro, o título e a assinatur da responsabilidade do autor, são os primeiros agentes da s **exposição** enquanto obra de arte, e sem essa função mostração, não seria possível qualquer reconhecimento de carácter artístico ou anti-artístico. São eles que, antes mes do espaço do museu, expõem o objecto como obra, lhe traz visibilidade. O museu, a galeria, a exposição ou a feira arte, espaços institucionais de delimitação das prátic artísticas, são na verdade extensões de uma função de mostraç que começa no próprio "contorno aparente" [2] da obra e alarga em círculos de implicações sociais e económicas a campos marginais mas constitutivos da arte, enquan instituição. A mostração, a publicitação (o tornar do domir público) é um acto constitutivo da instituição art incontornável mesmo para a anti-arte, e a sua realização come com a inscrição da obra; com a força deíctica e delimitadora nome próprio, nos lugares do título e da assinatura.

Num encontro de 1977, dedicado a Duchamp, Thierry Duve analisava o ready-made à luz de uma hipótese geral respeito da obra de arte: "A obra de arte existe e aparec isso basta-nos. Mas ela enuncia-se enquanto obra, enquanto ob de arte.(...) O enunciado é dado como enunciado artístico. N nos perguntaremos porque é que é artístico, mas sim: em q condições é tal enunciado um enunciado artístico, dado que é?" (AA.VV., 1979: 404). A afirmação da obra de arte como

---

[2] Retiramos um pouco abusivamente esta expressão de um texto de Jean Petitot ("A Lacuna do [illegible] teoria das catástrofes e fenomenologia", in Analise, vol. 1, n. 1, 1984, Lisboa, GEC, pp. [illegible] pelo seu carácter expressivo em relação ao problema da delimitação de uma singularidade e do aparecer.

"dado", para além de todos os atentados à sua existência, é a afirmação do seu estatuto instituído, o que implica a escolha de uma perspectiva capaz de esclarecer o mecanismo e as condições pelas quais uma obra se constitui como obra de arte. O acto de enunciação, que também para Derrida se revela ligado ao acto fundador de qualquer instituição, surge aqui, uma vez mais, como facto incontornável no que respeita à constituição específica da obra de arte. E aquilo que a obra através dele enuncia é a afirmação do seu carácter artístico, ou seja, um enunciado reflexivo, e por isso implícito, ou melhor, mostrado, e não dito, como explicara Wittgenstein. A pragmática, como revelação do implícito e do reflexivo que a suposta transparência do signo sempre ocultou, permite assim denunciar o enunciado performativo e reflexivo anterior ao próprio estatuto semiótico da obra de arte (entendida como como totalidade significante), demonstrando que nenhuma obra se constitui, independentemente de qualquer poética, sem um acto de enunciação que a especifique enquanto tal. O valor fundamental de tal acto justifica, por si só, que o consideremos como constitutivo da própria obra, apesar da sua natureza implícita e puramente mostrativa não permitir a sua manifestação como enunciado explícito. Como diz Thierry de Duve, esta função enunciativa é uma "função transversal" (AA.VV., 1979: 406). É nessa medida que parece possível defini-la como para-obra. Ora, este mesmo carácter transversal é o que caracteriza as figuras do título e da assinatura e o seu funcionamento, semelhante ao do nome próprio. Daí a conjugação que poderá estabelecer-se entre todas estas noções e o interesse unificador da perspectiva da pragmática adoptada também por Duve. A função do título e da assinatura, que não constitui explicitamente para Duve um objecto central de análise, parece tornar-se, sobretudo no caso do ready-made, de importância decisiva. De facto, são estes dois nomes que, através de um mesmo acto, enunciam simultaneamente o ready-made como obra e como anti-obra. Se um urinol se constitui como obra de arte é porque Duchamp lhe atribui um título ("Fontaine") e

uma assinatura (neste caso um pseudónimo: R. Mutt) (Fig. 26); e ainda, se um urinol vale como anti-obra, é igualmente porque é nomeado e assinado. Pois nada haveria de facto de subversivo num urinol, se um título e uma assinatura o não viessem enunciar como obra de arte.

"Nominalismo pictural"

A inscrição do objecto corresponde então ao próprio momento da sua circunscrição como obra de arte; ela é o momento preciso do aparecer da obra, o gesto gerador que não faz, mas aponta, que isola, singulariza e delimita, revelando assim que a performatividade não está apenas do lado da technê ou da poiesis. Não é por acaso que Duchamp reflecte sobre esse acto de inscrição nas suas notas acerca do ready-made [3] : "Projecto para, num momento futuro, "inscrever um readymade". - O readymade poderá depois ser trabalhado (cherché) (com todos os detalhes). O importante então é este relogismo (horlogisme), este instantâneo, como um discurso pronunciado na ocasião de não importa o quê mas a tal hora. É uma espécie de encontro (rendez-vous)" (DUCHAMP, 1975: 49). A instantaneidade pela qual o ready-made conquista o seu valor artístico representa a anulação do trabalho como construção processual da obra de arte. A sua constituição deve consistir num momento, deve ser em si um acto, e não um resultado, deve fazer coincidir a obra com o acontecimento, com o encontro da palavra e do objecto. Porque este encontro representa mais do que a simples transformação da aparência do objecto. Duchamp é claro a este respeito: o trabalho de transformação do objecto, de intervenção sobre a sua configuração é secundário, ou segundo;

---

[3] Trata-se neste caso de um apontamento incluido na "Boite Verte" (1934). Respeitamos na tradução os itálicos e as aspas do texto original, inserindo também os termos franceses cujos correspondentes em português se poderão tornar menos expressivos.

consiste numa "ajuda", numa forma de reforçar a mudança instantânea que se operou, do objecto à obra. O ready-made aidé (cherché, ou ainda rectifié) não pode prescindir da inscrição do nome, pelo menos do nome do autor, se quiser forçar a fronteira da instituição arte.

O encontro de que fala Duchamp é na realidade o contacto proporcinado por essa mesma fronteira: o encontro de um objecto da produção industrial com os mecanismos de enunciação da arte. A maior parte dos ready-made de Duchamp comporta, contudo, para além de uma assinatura, uma inscrição, ou um título. O mais puro de entre eles, poderá ser identificado com a pá (Fig. 27), apresentada em 1915, sob a designação de "In Advance Of The Broken Arm". Neste caso, só o título possui de facto o poder de corrigir a percepção que normalmente teríamos do objecto, de lhe dar a visibilidade de um objecto singular. Por isso mesmo, Duchamp confessa em algumas das suas entrevistas a atenção que lhe mereciam os títulos: "Para mim o título era muito importante. Procurava colocar a pintura ao serviço dos meus objectivos e distanciar-me da "fisicalidade" da pintura" (DUCHAMP, 1975: 171). O enunciado sob o qual emergia o ready-made destinava-se assim, precisamente, a fazer esquecer o carácter concreto da obra (como presença física e como produto de um trabalho, a que a pintura estava reduzida), e a permitir um acto ambíguo. O da constituição e contestação da obra de arte. Por isso Duchamp recorre a objectos já produzidos e a objectos "insignificantes". Do todo ressalta porém "uma característica importante: "a curta frase que na ocasião inscrevia sobre o ready-made" (DUCHAMP, 1975: 191). A esta inscrição, Duchamp hesita por vezes chamar um **título**, na medida em que, como ele próprio faz notar, ela não se destinava "a descrever o objecto" (DUCHAMP, 1975: 191). Descritivo ou não, o enunciado inscrito ou adstrito a cada ready-made, cumpre uma função fundamental, independentemente das suas modalidades: a de permitir a sua **nomeação** - dar-lhe o nome pelo qual a instituição o **convocará**

como obra. Simultaneamente, porque o nome próprio é indiferente ao que designa, o seu vazio poderá fazer errar o significante na língua ou, como diz Duchamp, "transportar o espírito do espectador para outras regiões mais verbais" (DUCHAMP, 1975: 191). O título cumpre assim a função de distinguir o objecto, mas também a de o fazer esquecer; coloca-o instantaneamente em evidência, para logo o preterir, em favor da "visibilidade" das palavras que só o jogo dos nomes, possibilitado pelo título, suporta realmente. Não é o objecto em si, no seu carácter concreto, que se torna importante para este jogo. Apesar de possuir uma configuração, uma materialidade e uma morfologia, ele seria sempre pobre para sustentar a provocação do acto que através dele se exerce. O choque do nome "Fonte" não é o com o objecto urinol, mas com o conceito "urinol"; da fisicalidade do objecto apenas permanece em memória a sua função, apesar de descontextualizada. A guerra do ready-made é uma guerra de nomes, uma "batalha verbal", em que se joga a extensão e a legitimidade do nome "arte". Mas "Fonte" não vale, para Duchamp, como conceito, como conceito rival, ou sequer como metáfora; apenas, como diz Duchamp, como uma cor que se vem juntar ao objecto. É assim que Duchamp se refere às palavras em título ou inscrição, indicando o "Nú descendo uma escada" como primeiro exemplo de um título que, apesar de parecer descritivo (como acontecia com a maior parte dos títulos cubistas), era na realidade mais um dos elementos do colorido do quadro. E o mesmo acontece, desde logo, com o primeiro ready-made, o "Sèche-Bouteilles" (Fig. 28), relembrado por Duchamp, numa entrevista a Georges Charbonnier [4] : "Comprei nesse dia um "porte-bouteilles" no Bazar de l'Hôtel de Ville e levei-o para casa, e isso foi o primeiro ready-made. E o que me interessou então foi dar-lhe nessa escolha uma espécie de bandeira ou de cor que não tinha saído de um tubo. Esta cor, obtive-a

---

[4] Entrevista inédita a Georges Charbonnier, RTF, 1961, cit. por Duve em DUVE, Th., Nominalisme Pictural, Paris, Ed. de Minuit, 1984, p. 207.

inscrevendo sobre o ready-made en questão uma frase que devia ser, ela também, de essência poética, e frequentemente sem sentido normal, chegando a jogar com as palavras, ou coisas desse género, já não me lembro sequer agora, já não me lembro porque o ready-made se perdeu". E, como diz Duve, "se o título, o nome do objecto é uma cor suplementar, a intitulação é indubitavelmente um acto de pintura, e o nominalismo que toma a cor à letra é um nominalismo pictural" (DUVE, 1984: 207/208).

Nominalismo Pictural é uma expressão do próprio Duchamp, que Duve procura interrogar até às suas últimas consequências, sendo assim a sua obra, por entre a extensíssima bibliografia sobre Duchamp, de especial interesse para este trabalho. A expressão surge, isolada e lacónica, entre as notas de 1914, pertencentes à Boite Blanche: "Uma espécie de Nominalismo Pictural (controlar)" (DUCHAMP, 1975: 118). Trata-se portanto de um conceito que Duchamp pretendia desenvolver e repensar, mas que não volta a surgir, nem na Boite Blanche, nem na Boite Verte. Reaparece contudo, em notas datadas de 1914 e publicadas postumamente, através da expressão "Nominalismo [literal]", desta vez acompanhado de um conjunto de reflexões, de entre as quais destacamos o seguinte: "Nenhuma adaptação física das palavras concretas; nenhum valor conceptual (conceptique) das palavras abstractas. A palavra perde também o seu valor musical. É apenas legível pelos olhos e, pouco a pouco, adquire uma forma de significação plástica; é uma realidade sensorial, uma verdade plástica ao mesmo título que um traço, que um conjunto de traços. Este ser plástico da palavra (nominalismo literal) difere contudo do ser plástico de uma qualquer forma (dois traços desenhados) na medida em que o conjunto de várias palavras sem significação, reduzidas ao nominalismo literal, é independente da interpretação. (...) o reprodutor, a cada reprodução, expõe de novo (como a cada audição musical de uma mesma obra), sem interpretação, o conjunto das palavras e não exprime já enfim uma obra de arte

(poema, pintura, ou música)" [5] . A explicação contém alguma ambiguidade, mas esclarece afinal que a ideia de um "nominalismo pictural" diz inequivocamente respeito à intervenção e valor das palavras em determinados contextos, nos quais perdem as suas possibilidades conceptuais e referenciais ou, como diz Duve, ficam reduzidas a um "grau zero" da palavra, comparável assim a um conjunto de traços com uma existência meramente plástica. A privação do valor significante da palavra não implica, porém, pelo que se depreende da explicação de Duchamp, uma substituição deste valor significante linguístico, por um valor significante plástico. Como conjunto de traços a palavra não leva necessariamente a uma descodificação plástica, nem constitui um novo campo de exercícios estilísticos; não se torna uma matéria de novo moldável pelo fazer poético. Anular a sua significação linguística seria assim reduzi-la a um conjunto inerte de traços, que não deixam porém de ser letras e de formar palavras. O que Duchamp pretende esconjurar é assim a significação, a representação e mesmo a poética, sem permitir sequer a sua recuperação por via plástica. Não se trata portanto de um letrismo, mas de uma redução à letra, no que ela tem de pré-significante, apesar de suporte do simbólico. Um significante ininteligente, que não se destina a fazer aparecer nenhum conteúdo, nem a construir nenhum símbolo.

As "regiões verbais" a que se referia Duchamp incluem assim preferencialmente os percursos lúdicos e errantes do significante: talvez não seja casual que um dos seus ready-made (principais instrumentos da crítica de Duchamp à pintura) tenha sido, em 1915, um pente (peigne), mas também não é possível, a partir daí, constatar muito mais do que um jogo arbitrário, apesar de provocatório. Muitos dos títulos de Duchamp comprazem-se simplesmente em jogos de aliterações, homofonias,

---

[5] DUCHAMP, cit. por DUVE, op. cit., pp. 185-186.

paronímica, leitura fonética, etc [6] , como acontece, por exemplo, com os ready-made: "L.H.O.O.Q." (Fig. 29) ou "Fresh Widow" (Fig. 30). As palavras podem mesmo chegar a invadir o ready-made na sua totalidade, sem que com isso se pretenda necessariamente dizer mais. É o caso de alguns ready-made projectados por Duchamp como sejam: "Comprar um dicionário e riscar as palavras a riscar. Assinar: revisto e corrigido" (DUCHAMP, 1975: 110); "Percorrer um dicionário e riscar todos os termos `indesejáveis'. Acrescentar talvez alguns outros. - As vezes substituir as palavras riscadas por uma outra" (DUCHAMP, 1975: 110). Escolher um dicionário, a sede por excelência da cristalização do sentido, e intervir na sua organização e na sua racionalidade, é precisamente atentar contra o "querer-dizer" das palavras, levantar ou perturbar a barra que separa o significante do significado. "Duchamp, que parece visar fazer algo que `não exprime já finalmente uma obra de arte'visa na realidade fazer uma obra que já nada exprima afinal. Pois esta qualquer coisa ambiciona evidentemente ser reconhecida como obra de arte, sem o qual esta intenção não teria sentido algum" (DUVE, 1984: 188). O acto de nomear nada mais deve dizer para além de si mesmo. Nada mais deve enunciar senão a pretensão do objecto a ser convocado como obra de arte. Como nome próprio, o nome não necessita de significar; enquanto enunciado, pode de facto juntar-se ao objecto como se fosse uma cor. A sua enunciação, por sua vez, transformar-se-á, ela sim, num elemento plástico, embora invisível; não uma cor, mas uma moldura, uma linha de delimitação, que traçará o contorno de circunscrição da obra.

Nenhuma inscrição ou título dispensa contudo o ready-made de uma assinatura, aposta ou associada ao objecto, gravitando na sua margem. Na realidade, o acto de inscrever o

---

[6] Estes e outros jogos verbais presidem também à escolha dos seus pseudónimos, como no caso de Marchand du Sel e Rrose Sélavy.

ready-made, a que Duchamp atribuía a maior importância, pode em última análise resumir-se a uma assinatura; a sua presença será por si só suficiente para "rectificar" a visão do objecto, lançar o desafio da sua consideração como obra de arte, e inaugurar o lugar do título, isto é, o direito à nomeação. Sintomático é o caso de uma das pinturas de Gaugin, à qual o autor atribui, como título, a sua própria assinatura [7] . Quando o lugar do título não é preenchido, a recepção se encarregará de encontrar uma designação. O nome do autor não nomeia a obra mas concede-lhe o direito a um título, a uma distinção, a uma intersecção com o nome "arte". "Imperceptivelmente mas radicalmente", como diz Baudrillard, "a obra pintada torna-se, através da assinatura, um objecto cultural. (...) Transforma-se então num modelo, ao qual um signo visível traz um valor diferencial extraordinário. Mas não é um valor de sentido - o sentido do quadro não está aqui em causa - é um valor de diferença, trazido pela ambiguidade de um signo, que não dá a ver a obra, mas leva a reconhecê-la e a avaliá-la num sistema de signos e que, embora diferenciando-a como modelo, a integra já por outro lado numa série, que é a das obras do pintor." (BAUDRILLARD: 1981, 111).

O interesse do ready-made a respeito da figura da assinatura é o de revelar uma vez mais, com toda a pureza, a sua função de **parergon** e o seu valor performativo. Assinar um objecto já feito, feito por um outro, feito no anonimato da produção industrial, é em si um acto de apropriação e não o testemunho de uma produção. O fazer do autor do ready-made resume-se praticamente a esta apropriação (pelo menos, nos casos dos ready-made mais puros). E o que é surpreendente, é que esta apropriação, realizada pela própria assinatura, é em

---

[7] Cf. GOTTLIEB, c., "Addendum à l'art de la signature: la signature au XX. Sècle", in Revue de l'Art, n. 34, 1976, p. 79. Sobre os títulos de Gauguin, veja-se ainda, DANIELSSON, B., "Gauguin's Tahitian Titles", in The Burlinghton Magazine, vol. CIX, n. 769, 196[illegible], pp. 228-233.

si mesmo suficiente para que o objecto aceda a um novo estatuto, a uma nova recepção e a um novo modo de circulação. Isto é, o **nome do autor** não testemunha o fazer de um autor, "faz" ele mesmo a obra, enquanto obra de arte. O verdadeiro autor da obra é o nome do autor. A assinatura não diz quem fez, faz ela mesma. O acto de assinar confunde-se com o acto de produção da obra de arte, ou melhor, com o acto da sua constituição. O trabalho da mão é substiuído pelo **trabalho do nome**. A célebre história de Apeles e Protogenes [8] que a posteridade foi adaptando em narrativas sobre outros artistas (como por exemplo Miguel Angelo e David) não seria transferível para o ready-made. Na obra, como objecto apropriado e não produzido, não ficam traços do gesto ou da mão que faz; a autoria não se confunde com o estilo, ou o estilo com a habilidade da mão. E no entanto, defronte a um objecto exposto como ready-made, facilmente nos ocorrerão os nomes de Duchamp, Rauschenberg ou Beuys, denunciados, não pelos gestos materializados no objecto, mas sim pela ideia da sua apropriação. A assinatura que realiza essa apropriação retira o objecto da série anónima a que pertencia e coloca-o, simultaneamente, numa nova série: a que configura o nome de um autor, série de estatuto cultural privilegiado. Mais do que em qualquer outro tipo de experiências artísticas modernas, a assinatura possui assim no ready-made um valor e uma função indesmentíveis. Ao contrário de algumas obras pictóricas, que encenam a diluição expressiva e plástica da assinatura nos restantes traços e formas da obra, o ready-made denuncia o seu

---

[8] Plínio O Velho narra a história de um célebre pintor grego que, tendo ouvido falar de um mestre ilustre da arte da pintura se desloca até à sua cidade para o conhecer. Não o tendo encontrado no seu atelier traça sobre uma tela uma finissima linha e sai sem deixar outro rasto da sua presença. Protogenes, de regresso ao seu atelier, suspeita pela finura do traço da visita de Apeles e traça por sua vez ao lado uma linha ainda mais fina. Numa nova visita ao atelier de Protogenes, e redundando esta num novo desencontro Apeles, ao ver uma nova linha junto daquela que traçara na véspera, inscreve desta vez uma linha ainda mais fina, por entre as duas já existentes. Abismado com tal feito, Protogenes confirma a suspeita de que o célebre mestre está de visita na cidade e vai à sua procura para o felicitar. (Cf. Histoire Naturelle, XXXV, Paris, Les Belles Lettres, pp. 71-72, § 81-83.

poder, glorificando-a. A afirmação filosófica da morte do autor não teria assim chegado a destruir a performatividade dos valores da autenticidade e da originalidade que fundaram a instituição arte, estando as obras condenadas a reiterá-los, mesmo na paródia ou na ironia, a inscrever-se negativamente mas de um modo cúmplice, na esfera culturalmente privilegiada de um nome de autor.

A ideia do autor como sujeito criador, na sua versão mais nobre de demiurgo, é contudo posta em causa no ready-made. O ready-made é, por excelência, a negação da criação ex-nihilo. Nenhum sujeito se transforma em autor partindo do nada, ou partindo exclusivamente da sua força criadora. A autoria existe, mas não se confunde com a subjectividade; as obras estão aí, mas não se confundem com a imanação original e exclusiva de um sujeito. É significativo a este respeito que um dos ready-made de Duchamp se tenha apoderado de uma reprodução fotográfica da Jeoconda (Fig. 28), símbolo do produto sagrado da criação, da Obra-prima, que a própria cultura se encarrega porém de reproduzir insaciavelmente; apropriação de um objecto de série (a reprodução de arte) que é por sua vez a apropriação de uma obra de arte por parte da indústria cultural. Atentado dessacralizador contra a obra de arte, "gesto iconoclasta ... sacrílego e blasfamatório" (DUCHAMP, 1975: 184), aproximável como confessa o próprio Duchamp de algumas manifestações Dada, mas também, reconversão da reprodução da Jeoconda numa nova obra singular, reposição da aura, portanto, através da sobreposição de um novo nome de autor. São pois as condições complexas da cultura industrial que permitem, elas mesmas, a emancipação da questão da autoria em relação à da criação. Uma obra de arte não é menos susceptível de apropriação do que um objecto de produção industrial. E Duchamp chega mesmo a projectar, em nota, "utilizar um Rembrandt como tábua de passar a ferro" (DUCHAMP, 1975: 49), chamando-lhe um "ready-made recíproco". Uma tábua de passar a ferro pode passar a obra de arte, tal como um Rembrandt se pode transformar em tábua de

passar a ferro e voltar a aceder, nessa nova condição, ao estatuto de obra. As obras não contêm em si mesmas o estigma da arte, não nascem artísticos, porque simplesmente não nascem. A denominação de arte adquirem-na numa travessia, numa passagem, para o interior de uma instituição. E o passaporte para esta viagem implica necessariamente o nome de um autor. Mas, sendo o autor do ready-made, por excelência, o autor de uma passagem, ou seja, aquele que só o é depois dela se concretizar, é o nome que o forja, antecipadamente, por uma espécie de "futuro anterior", como diz Derrida, trabalhando assim simultaneamente para a constituição da obra e do seu autor.

O abandono do fazer

O ready-made parece configurar assim o produto de um trabalho invisível, inapercebido em geral na consideração de qualquer obra de arte - o trabalho liminar do nome, que se sobrpõe contudo aqui ao trabalho de um fazer artístico, de uma produção ou fabricação. O percurso artístico de Duchamp é aliás exemplar a este respeito: o ready-made corresponde, na sua actividade, ao abandono da pintura. Em 1918 Duchamp pinta o seu último quadro, deixa a pintura como profissão, e dedica-se ao jogo de xadrez. Só o Grand Verre permanece, em pano de fundo, inacabado sempre, como o elo que o liga, melancolicamente, à actividade impossível da pintura, cuja morte Duchamp parece declarar com o advento do ready-made. Mas, se Duchamp chega à invenção do ready-made parece ser precisamente em resposta à questão o que é a pintura, e como tornar-se pintor [9] . A sua primeira preocupação teria sido, não a do assassinato da pintura, mas sim a da sua constituição como autor, na pintura. E o ready-made representaria o culminar deste processo, o que o

---

[9] Refira-se a este propósito, como elemento biográfico, que Duchamp viu recusada a sua entrada para a Escola de Belas Artes, no inicio da sua actividade como pintor.

torna, não uma provocação episódica desligada do seu percurso de pintor mas, pelo contrário, um aspecto fundamental do equacionamento da questão da pintura em Marcel Duchamp. Duve considera mesmo o ready-made de "extracção pictural", por esta relação que mantém com Duchamp-pintor, e que é por sua vez eluciditativa acerca do modo como as questões que abalam a pintura moderna se tornam decisivas para a determinação dos destinos da arte em geral. "O ready-made, longe de ser uma fantasia gratuita e acessória na arte de Duchamp é na verdade a sua contribuição principal à arte contemporânea porque, antes de mais, reinterpreta o passado com uma pertinência tal que lhe dá uma ressonância nova" (DUVE, 1984: 275).

A maior parte dos estudos sobre Duchamp centram-se contudo na sua obra propriamente pictórica e, particularmente, em interpretações bastante diversificadas do Grand Verre, como sendo este uma espécie de chave iconológica fundamental para a compreensão da obra e do autor Marcel Duchamp. Desde uma das primeiras exegeses da obra de Duchamp, a de Breton [10] , o Grand Verre tem dado origem a toda uma série de interpretações mais ou menos ocultistas. A leitura de Breton, que influenciou algumas destas interpretações é responsável por toda a série de influências alquimistas descobertas na obra de Duchamp [11] , a qual, passada para o domínio do ocultismo chega mesmo a ser objecto de decifrações cabalísticas [12] . A divulgação dos escritos de Duchamp e a importante recolha documental da sua

---

[10] Vd. BRETON, A., "Marcel Duchamp", in Littérature, nouvelle série, n. 5, Paris, Outubro, 1922, pp. 7-10; "Marcel Duchamp", in Dictionnaire Abrégé du Surréalisme, Paris, Galerie des Beaux-Arts, 1938; L'Art Magique, Paris, Club Français du Livre, 1957.

[11] Estas leituras alquimistas são porém desmentidas pelo próprio Duchamp, nomeadamente numa entrevista a Robert Lebel: "Se fiz alquimia, foi da única maneira admissível nos dias de hoje, que dizer, sem o saber.", Artforum, vol. IX, n. 8, 1971, p. 47.

[12] Vd. BURNHAM, J., "Unveiling the Consort", in Artforum, Part I, Março 1971, pp. 55-61; Part II, Abril 1971, pp. 42-51.

obra e depoimentos, por parte de Arturo Schwartz, desempenharam por certo um papel importante para a fundamentação de outro tipo de leituras que, aliás, se vêm produzindo até hoje. A própria interpretação de Schwartz [13] relaciona-se com uma outra corrente significativa dos estudos sobre Duchamp, a da Psicanálise, introduzindo uma leitura da sua obra a partir de oposições binárias elementares (Sol/Lua; Homem/Mulher; Enxofre/Mercúrio; Alto/Baixo), que expressariam todas elas os sintomas de um androgenismo dominante. Schwartz avança igualmente a tese de uma relação incestuosa entre Duchamp e sua irmã Suzanne, que estaria patente na obra "Jeune Homme et Jeune Fille au Printemps" (1912), e ainda no próprio tema do Grand Verre, cujo título poderia ser lido como "La Mariée mise à nue par ces célibataires m'aime". Muitas outras interpretações têm procurado, por sua vez, colocar a obra de Duchamp, não no âmbito do ocultismo ou do inconsciente, mas no âmbito de um simbolislmo complexo cujas fontes e referências variam. Segundo Carrouges [14] tudo se joga, no Grand Verre, através de um simbolismo simultaneamente maquínico e orgânico, que inspirará aliás as primeiras páginas do Anti-Édipo de Deleuze e Guattari; segundo Jean Clair [15] , trata-se também de um simbolismo influenciado pelas descobertas científicas e tecnológicas do início do século que Duchamp exprime, numa "physique amusante" (expressão do próprio Duchamp), nem glorificação, nem repúdio da nova era tecnico-científica, mas exploração do novo imaginário que ela permite, nomeadamente o da concepção de uma 4ª dimensão, que teria fortemente inspirado Duchamp, depois da

---

[13] De Schwartz, alguns dos mais importantes títulos sobre Duchamp são: The Complete Works of Marcel Duchamp, London, Thames and Hudson / New York, Harry N. Abrams, 1970; "Contributions to a Poetic of the Ready-made", in Marcel Duchamp. Ready-mades, ... (1913-1964), Milan, Galleria Schwartz / Paris, Le Terrrain Vague, 1961; The Large Glass and Related Works, Milan, Galleria Schwartz, 1967. A exposição da relação incestuosa entre Duchamp e a sua irmã é intoduzida em The Complete Works, pp. 80 e sg.

[14] Vd. CARROUGES, M., Les Machines Célibataires, Paris, Arcanne, 1954.

[15] Vd. CLAIR, J., Marcel Duchamp ou le Grand Fictif, Paris, Galilée, 1975.

sua leitura de Pawolowski. Segundo Octávio Paz, por sua vez, o Grand Verre merece uma leitura simbólica sim, mas como o equivalente plástico do Coup de Dés de Mallarmé (tal como o Nu o do Igitur), isto é, como símbolo do "reverso da linguagem",como o vazio, como uma obra "à procura de significação" [16] .

A estranha transparência do Vidro parece ter acolhido assim muitas outras imagens e interpretações (para além daquelas que o próprio Duchamp esboçou e explicou), dominando a maior parte das análises sobre a sua obra. Na opinião de Duve, porém, a pintura do Grand Verre é uma pintura necessariamente "conjugada no passado"; pintado, já sempre, apesar de sempre inacabado. Isto é, o Grand Verre é a pintura que Duchamp deixa atrás de si, que duchamp abandona, mas à qual retorna, da única forma provavelmente possível. Não a do pintor comprometido com a pintura, mas a do celibatário melancólico, que não teria nunca chegado a esposar a pintura. O Grand Verre, que Duchamp trabalha ao longo de vários anos, pode ser declarado como indefinidamente inacabado, pois a sua marcha não é a da progressão para um objectivo final, a da construção da obra pictótica, mas sim a de uma "mise à nu"; e é este constante retorno a algo já feito que pode ser infinitamente retomado. O Grand Verre poderá ser assim a súmula poética e estética de Duchamp, a sua obra-prima, "malgré lui", mas não é num compromisso com a pintura que Duchamp o realiza e assume. O Duchamp que pinta o Grand Verre não é já pintor, mas jogador de xadrez, intelectual, artista por certo, mas um artista que passou da pintura a algo de outro a que deverá chamar-se simplesmente "arte". "Duchamp, esse que passa (ce passeur), passou da pintura a outra coisa: é sobre um "sèche-bouteilles" que terá secado as lágrimas do "jeune homme triste", por sobre

---

[16] Vd. PAZ, Octavio, Deux Transparents, Paris, 1970; Aparência Desnuda, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

um objecto já feito que terá passado as suas mágoas de jovem que acaba de descobrir que não se pode passar à pintura a não ser renunciando a pintar-se nela" (DUVE, 1984: 67). Os ready-made não podem certamente aspirar a obras-primas de Duchamp, mas situam-se no centro da encruzilhada que determinou a sua vida e a sua obra: ser ou não ser pintor, esposar ou recusar a pintura. É nesta perspectiva que a recente obra de Duve se afigura, uma vez mais, de especial interesse para as questões que aqui se procuram levantar. Parte da análise de Duve enquadra-se em pressupostos da Psicanálise, buscando confessadamente uma leitura da constituição de Duchamp-autor e procurando na sua obra sintomas do processo complexo pelo qual se constrói esta identidade problemática. Algumas das hipóteses levantadas retomam aspectos das leituras psicanalistas da obra de Duchamp, que não são seguidas por este trabalho, mas, muitas outras, constituem sem dúvida uma valiosa apreciação da relação de Duchamp com a modernidade artística, técnológica e cultural, para a qual e pela qual Duchamp se torna num dos nomes mais determinantes. É fundamentalmente este carácter de "interpretante histórico" (DUVE, 1984: 145) da obra de Duchamp que se procurá também aqui explorar.

O primeiro verdadeiro entrecruzamento de Duchamp (nascido numa família de pintores) com a modernidade pictórica teria consistido, segundo Duve, na questão: como tornar-se pintor. O interesse e a modernidade desta questão, que transcende a história individual de Duchamp, é que ela corresponde na realidade à vontade moderna de saber onde começa a pintura; qual o gesto que a inaugura; quando deixa a tela de ser virgem; ou, o que transforma a coisa pintada em obra pictórica. Segundo Duve, "La vierge" (Julho 1912), "Le Passage de la Vierge á la Mariée" (Julho-Agosto 1912) e "La mariée" (Agosto 1912) equacionariam precisamente este problema. Em jogo estão a identidade da pintura e a identidade daquele que pinta. E, de acordo com o próprio tema desta trilogia de Duchamp, tal identidade seria conquistada por uma "passagem". Passagem

brusca, cumprida de uma só vez, pois é a passagem da virgindade à não virgindade. Independentemente de outras ilações que possam ser retiradas desta analogia, trata-se de uma mudança de estado brusca, no final da qual a obra se designa, como diz Duve, no particípio passado ("La Mariée"): "se o quadro se conjuga no passado o tornar-se pintor deve ainda, para ser cumprido de uma só vez, conjugar-se no futuro anterior. É a lei temporal da vanguarda segundo a qual o reconhecimento estético apenas funciona por este veredicto retroactivo. Aceitar esta lei e prevê-la torna-se então a única etratégia pictural sustentável" (DUVE, 1984: 60). O tornar-se pintor é fruto de um só acto, de um só gesto, como sendo uma única pincelada, uma única cor o bastante para que a tela deixe de ser virgem. Este traço único que faz da tela virgem uma tela pintada deve ser porém, de uma natureza tal, que obrigue ao reconhecimento daquele que o inscreve, como pintor, e ao reconhecimento da tela pintada, como obra pictórica. Ora, uma só marca, uma só cor, se pode inscrever com tal força: a do nome do autor. É este o gesto com que Duchamp desafiará doravante o seu destino de pintor, apesar do abandono do pincel, das tintas e da terebentina. Duchamp passará então da tela pintada ao ready-made que é contudo ainda uma forma do seu devir de pintor. Assim sendo, o ready-made poderia ser ainda considerado, como diz Duve, de "extracção pictural". É aliás o próprio Duchamp quem afirma que a pintura é ela própria tão "ready made" quanto o ready-made. "Como os tubos de tintas utilizados pelo artista são produtos manufacturados e já feitos, devemos concluir que todas as telas do mundo são ready-mades aidés, e trabalhos de assemblage" (DUCHAMP, 1975: 192).

O célebre abandono da pintura por parte de Duchamp deve pois ser entendido como o abandono de uma certa pintura; o abandono do fazer pictórico e da imagem pictórica; o abandono daquilo que sempre tinha estado no seu centro, mesmo para alguns modernos, como os impressionistas; o abandono dos gestos

do "métier" e da construção de uma visibilidade pictórica; o abandono do "enjeu" central da pintura, mas não o dos seus limites. Tratava-se, isso sim, como diz Duchamp, da obsessão de "reduzir, reduzir, reduzir" (DUCHAMP, 1975: 171), que surge desde logo, quando Duchamp se propõe representar um corpo em movimento. "A redução de uma cabeça em movimento a uma linha nua parecia-me defensável. Uma forma passando através do espaço atravessaria uma linha; e à medida que a forma se deslocaria, a linha que ela atravessaria seria substiuída por uma outra linha - depois por outra e ainda por uma outra. Por consequência, sentia-me habilitado a reduzir uma silhueta em movimento a uma linha mais do que a um esqueleto. Reduzir, reduzir, reduzir era a minha obsessão; - mas ao mesmo tempo a minha finalidade era a de me voltar para o interior, mais do que para o exterior. Mais tarde, nesta perspectiva, acabei por pensar que um artista podia usar qualquer coisa - um ponto, uma linha, o símbolo mais ou menos banal - para exprimir aquilo que queria dizer" (DUCHAMP, 1975: 171). Mais tarde, quando Duchamp apenas quiz dizer ou enunciar o acto de pintar, sendo a sua finalidade a de experimentar a noção de pintura (interior) mais do que a sua visibilidade (exterior), qualquer coisa, não importa qual, provava de facto poder fazê-lo, desde que algo a viesse delimitar enquanto tal. O acto de enunciar a pintura afasta-se da "fisicalidade" do acto de pintar, retendo dele apenas a inscrição dos nomes que permitiam já, à coisa pintada, aceder ao estatuto de obra pictórica. Assim, o que se enuncia no ready-made, em resposta ao enigma da passagem da tela virgem à pintura, é o nome "arte"; passagem subreptícia do nome "pintura" ao nome no qual não poderá nunca deixar de se inscrever. Nome que, sem quase nos darmos conta, se foi substiutindo à própria designação de artes plásticas, como se estas encontrassem nele, o seu verdadeiro nome próprio.

Duchamp afasta-se assim do atelier, dos materiais tradicionais da pintura, do gesto repetido da mão que vai pintando a tela. Descobre que esta tela não acede ao estatuto

de obra por um processo cumulativo, por uma aprendizagem, por um métier. É isso, em última análise, que separaria o artesão, do artista. O fazer e a técnica são o que o artista mantém em comum com o artesão, não o que o separa dele. E haveria algo de quase doentio, segundo Duchamp, na tradicional relevância do métier e da aprendizagem da técnica. "A ideia de repetir, para mim, num artista, é uma forma de masturbação. É muito natural aliás, é a masturbação olfactiva, se assim o ouso dizer, ou seja, cada manhã, um pintor quando acorda tem necessidade, para além do seu pequeno almoço, de um pouco de cheiro de terebentina. E vai ao seu atelier porque precisa deste cheiro de terebentina - se não é a terebentina é o óleo, mas é claramente olfactivo. É a necessidade de recomeçar o dia, quer dizer, uma forma de grande prazer apenas, onanista quase..." (16). Por outro lado, o artista que está unicamente comprometido com o acto de pintar tem, como objectivo último, a produção de uma imagem. O resultado da sua pintura fixa-se, desde o renascimento, numa visibilidade puramente retiniana. Ora, segundo Duchamp a arte deve dar a pensar, e não somente a ver. O seu destino deve estar inequivocamente ligado à ultrapassagem do animal, no homem, que Duchamp opõe, de forma simplista, ao espiritual. A velha aspiração das Belas-Artes a artes liberais, diferenciadas das actividades manuais, exprime-se ainda em Duchamp do seguinte modo: "Interessava-me pelas ideias - e não simplesmente pelos produtos visuais. Queria repor a pintura ao serviço do espírito" (DUCHAMP, 1975: 172). Duchamp aceita pois de bom grado as qualificações da sua pintura como "intelectual" e "literária". "Com efeito, diz, até a estes últimos cem anos a pintura era literária ou religiosa: ela tinha sido posta ao serviço do espírito. Esta característica perdeu-se pouco a pouco no curso do último século. Quanto mais um quadro fazia apelo aos sentidos - quanto mais ele se tornava animal - mais era apreciado" (DUCHAMP, 1975: 172). O modelo do artista é assim para Duchamp o do intelectual, personagem recente na nossa história, herói da esfera pública a partir do finais do século XVII, elemento

fundamental do pensamento crítico e da sua intervenção na vida. O artista-intelectual é aquele que está dentro e fora da instituição arte, aquele cuja actividade artística deve ser simultaneamente crítica em relação à arte, isto é, aquele que se encontra, uma vez mais, num lugar liminar, entre o comprometimento e a subversão. A fusão do artista com o intelectual representa a ascensão do artista ao pensador, e o abandono de uma actividade meramente manual, de acordo com uma dicotomia antiga e valorativa. "Estou farto da expressão bête comme un peintre (DUCHAMP, 1975: 174), diz Duchamp, referindo-se a um provérbio corrente a partir do século XIX. "Porque deveria o artista ser considerado menos ineligente do que Monsieur-Tout-Le Monde? Seria porque a sua destreza técnica é essencialmente manual e não tem relação imediata com o intelecto?" (DUCHAMP, 1975: 236). Se a actividade artística deve implicar mais o intelecto do que a destreza manual, a sua recepção, paralelamente dirigir-se mais à compreensão do que aos sentidos, e daí o abandono de uma pintura puramente retiniana. Duchamp, jogador de xadrez é, de certa forma, a fusão simbólica destes novos rumos: "a pintura não deve ser exclusivamente visual ou retiniana. Deve interessar também a matéria cinzenta, o nosso apetite de compreensão. É assim no que diz respeito a tudo o que gosto: nunca quis limitar-me a um círculo estreito e tentei sempre ser tão universal quanto possível. É por isso, por exemplo, que comecei a jogar xadrez (...) Com efeito, quando se faz uma partida de xadrez, é como se se esboçasse qualquer coisa, ou como se se construisse a mecânica que nos fará ganhar ou perder. O lado de competição da questão não tem importância alguma, mas o jogo em si mesmo é muito, muito plástico, e é provavelmente isso que me atraiu" (DUCHAMP, 1975: 183).

O posicionamento de Duchamp está, sob este aspecto, em perfeita consonância com o mundo artístico parisiense do início do século, fortemente marcado pela influência de Cézanne, contra a pintura retiniana dos impressionistas. A

oposição **retiniano/conceptual** torna-se, desde o aparecimento da obra Du Cubisme, de Gleizes e Metzinger (1912), uma constante do discurso crítico. Ao realismo superficial e retiniano dos impressionistas, opunha-se um realismo profundo, conceptual, cujo modelo era Cézanne. Apollinaire fixa esta oposição numa definição célebre: "O cubismo é a arte de pintar totalidades (ensembles) novas com elementos emprestados não à realidade da visão, mas à realidade de concepção" (APOLLINAIRE, 1980: 23). Esta oposição, curiosamente entendida, no início, como uma cisão no interior do realismo, revela-se, a mais longo prazo, como uma figura de transição, que dará origem à cisão moderna entre realismo e abstraccionismo. Cézanne terá sido um marco fundamental para a ruptura com o modelo da representação clássica, mas um projecto impossível de ser seguido, sem ser devorado pela ansiedade do novo das vanguardas, na medida em que era simultaneamente fundador e restaurador [17] . O apelo a uma pintura de inspiração intelectual obteve contudo eco nos movimentos de vanguarda, cujo objectivo principal era, em grande medida, o de serem reconhecidos pelo seu pensamento pictórico mais do que pela sua perícia técnica, entendida como submissão à academia e cristalização de modelos. O experimentalismo ligado à vanguarda é assim, antes de mais, um experimentalismo conceptual. Experimentam-se novos modos de fazer em nome de novas concepções de pintura. O virtuosismo técnico deixa de ser um objectivo em si.

Na realidade, esta aspiração do artista ao estatuto de intelectual é uma aspiração antiga, produto não só de uma

---

[17] "Refaire Poussin sur nature", tal era o projecto confessado de Cézanne. O seu questionamento da representação clássica e naturalista da perspectiva, que resulta na proposta de um novo regime de visibilidade (organizada pela própria superfície do quadro), de forma a eliminar o lugar seguro e exterior do espectador, faz de Cézanne por certo um revolucionário na História da Pintura, mas não alguém contra a prossecução dessa História. O projecto de cézanne é, na verdade, o de viabilizar sobre novas bases a profundidade da tela, como visibilidade. Cézanne é um contestatário, mas é também um fundador, um novo Pai que a própria pintura moderna deverá ainda questionar de um modo radicalizado. Cézanne inicia o acto moderno da contestação, e não poderá por isso ser prosseguido.

determinada divisão do trabalho, mas também de uma determinada estrutura de poder, em que o trabalho manual não cessará de ser gradualmente preterido em favor das actividades intelectuais. A definição romântica do artista como génio, é o passo que permite à arte aceder à sua definição mais nobre - a de criação. Toda a estética idealista depositou na arte a esperança de uma revelação, de uma verdade absoluta, para além das conquistas alcançáveis pelo campo do saber. A designação de "Belas-Artes", que marca no século XVIII a institucionalização e a autonomia da arte, representa a elevação do trabalho da mão à inspiração do génio. Na Encyclopédie (1751), D'Alembert e Diderot distinguem claramente as artes dos métiers. Em suma, desde a designação grega de poetikai technai, a poiesis não fez senão lutar pela sua emancipação em relação à technê. A exigência de um saber-fazer, presente ainda ao longo dos séculos XVIII e XIX, da responsabilidade das academias e das escolas, é tanto mais valorizado quanto menos se der a ver, quanto mais encobrir o esforço e aparentar a harmonia dada das obras da natureza. Como diz Burger: "A obra deve ter a aparência de natureza. O ideal de conduta aristocrático, que faz do encobrimento do trabalho a condição da formação da personalidade, ressurge na estética idealista, como exigência em relação à obra de arte" (BURGER, 1983: 84). É isto mesmo que Kant postula, aliás, na kritik der Urteilskraft ($ 45), onde afirma que as obras devem esconder tanto quanto possível as regras que orientaram a sua produção: "a arte deve ter a aparência da natureza, mesmo que tenhamos consciência que se trata de arte. Ora, um produto aparece (erscheint) como natureza, pelo facto de aí encontrarmos toda a pontualidade requerida na concordância com as regras, as únicas segundo as quais o produto pode ser aquilo que deve ser, mas isto não deve ser penoso; a regra escolar não deve transparecer; noutros termos não deve mostrar-se um traço indicando que o artista possuía a regra sob os olhos e que esta impôs cadeias às faculdades da sua alma" (KANT, 1984: 138). A mão transforma-se gradualmente na parte menos nobre do trabalho do artista, a

habilidade, num dote insuficiente, e o esforço, num aspecto indesejável. As energias despendidas na criação, são enegias intelectuais e não físicas. Como dizia já Leonardo, a arte é "cosa mentale". E a superioridade da pintura em relação às restantes artes plásticas advém da sua maior distanciação em relação às artes mecânicas. Comparando pintura e escultura Leonardo diz: "Entre a pintura e a escultura não encontro outra diferença senão a de que o escultor realiza as suas obras com maior fadiga do corpo que o pintor, e que o pintor realiza as obras com maior fadiga da mente. Prova-se assim ser verdade, tendo em conta o que acabamos de dizer, que o escultor, no fazer da sua obra, opera por força de braços e de percussão consumindo o mármore, ou outra pedra em excesso, que se sobrepõe à figura que dentro desta está encerrada, com exercício mecanissíssimo, acompanhado frequentemente de grande suor composto de pó e convertido em papa, com a face empastada, e tão enfarinhado de pó de mármore que parece um padeiro, e coberto de minúsculas lascas, parecendo ter-lhe nevado em cima. Ao pintor acontece absolutamente o contrário, considerando pintores e escultores excelentes; pois que o pintor se coloca com grande serenidade diante da sua obra, bem vestido, e move o levíssimo pincel com belas cores, e ornamenta o seu vestuário como lhe agrada; e está na sua casa, cheia de belas pinturas, arrumada, e repleta muitas vezes de música, ou intérpretes de várias e belas óperas, as quais sem estrépito de martelo ou outros ruídos mistos, podem ser ouvidos com grande prazer" (DA VINCI, 1966: 43-44). A curiosa minúcia da descrição de Leonardo Da Vinci dispensa quaisquer outros comentários. A glória do pintor é inversamente proporcional às gotas de suor (que lhe não devem escorrer da fronte). Toda a preocupação de Leonardo, no seu Trattato della Pittura é provar a proximidade da pintura com a poesia, como arte da palavra, e a mais distante em relação às artes mecânicas. "A pintura é uma poesia que se vê e não se escuta, e a poesia é uma pintura que se escuta e não se vê" (DA VINCI, 1966: 29). Pintura que se sente assim mais próxima do nome do que do artefacto, mas que encontra ainda a

sua especificidade, e segundo Leonardo, a sua superioridade, por se dirigir ao olho em vez de ao ouvido. Para Leonardo não está ainda obviamente em causa a desvalorização da pintura retiniana. Bem pelo contrário, o olho é o sentido mais nobre e fundamental do homem, e é através do olho que a complexidade das concepções do pintor se dirigem ao intelecto. A perspectiva é a súmula desta actividade simultaneamnte conceptual e retiniana. Para Leonardo a pintura é uma construção do espírito humano que concorre, em rigor e em saber, com o próprio conhecimento das ciências e da filosofia. O Trattato della Pittura é o discurso da ciência da pintura. A semelhança de Brunelleschi e de Alberti, Leonardo é um dos construtores de uma consciência teórica da pintura, de uma pintura como parte específica do trabalho intelectual, de que aliás todos estes nomes foram representativos. E se a pintura não é em geral enumerada entre as ciências não é "culpa da pintura", ou dos pintores, a quem cabe mostrar a elevação da pintura pela excelência das suas obras, e não demonstrá-la em palavras, até porque, como diz Leonardo "poucos pintores são letrados" (DA VINCI, 1966: 43). A consciência teórica pela qual pugna Leonardo, não retira porém o pintor da especificidade do seu trabalho ou da sua formação.

Três séculos mais tarde, quando Duchamp proclama a superioridade intelectual do artista, não se trata já de uma consciência teórica mas de uma consciência crítica. E é esta que as suas obras têm que permitir que se exprima. "L'Artiste doit-il-aller à l'université ?" é a interrogação algo ingénua com que Duchamp intitula uma comunicação pronunciada em 1960, para concluir que uma das responsabilidades do artista livre, o artista que se emancipou das actividades intelectualmente inferiores, e dos poderes que dominavam a arte, é a da "educação do intelecto" (DUCHAMP, 1975: 237). "Muito evidentemente a profissão de Artista tomou o seu lugar na sociedade de hoje ao um nível comparável ao das profissões `liberais'. Não é já, como anteriormente, uma espécie de

artesanato superior. Para se manter a este nível, e para se sentir em igualdade com os advogados, os médicos, etc... o artista deve receber a mesma formação universitária" (DUCHAMP, 1975: 237). Não se tratará já, ao contrário do que imaginara Da Vinci, de uma ciência da pintura, de uma consciência teórica, mas antes de uma formação geral e humanista capaz de dotar o artista de uma consciência crítica a respeito do "progresso material quotidiano" (DUCHAMP, 1975: 237), e de uma consciência reflexiva, a respeito do lugar e da missão da arte no mundo contemporâneo "por meio do culto do eu e num quadro de valores espirituais" (DUCHAMP, 1975: 238). Duchamp argumenta aqui, como é sensível, no quadro ainda do discurso romântico, matriz fundamental da modernidade estética, nomeadamente de uma versão sábia da arte, em concorrência crítica com o progresso científico. A mesma desconfiança face ao conhecimento científico aflora aliás neste discurso de Duchamp, que vem sendo citado. "... a ciência recebe a homenagem de uma admiração cega. Digo cega, porque não acredito na importância suprema destas soluções científicas que não dizem respeito sequer aos problemas pessoais do ser humano" (DUCHAMP, 1975: 237).

O artista intelectual é pois o resultado de um longo percurso da arte, cada vez menos produto de um fazer e cada vez mais fruto de um pensamento e de uma tomada de posição política e cultural em relação à própria arte. Este percurso, que as vanguardas agudizaram, fundindo no seu projecto o discurso artístico com o discurso crítico, foi desviando cada vez mais o produto artístico do campo do artefacto, para o campo das ideias. Contemporaneamente, a arte conceptual, representa talvez o culminar deste processo. Nascida nos anos 60, ela é na realidade herdeira de toda a estratégia de **redução** que preocupava já Duchamp no início do século. Redução do suporte, do trabalho manual, da materialidade e da expressão plástica do objecto de arte, que não será estranha a uma certa crise de inovação do vocabulário plástico (desgastado pelas

experimentações de um século), e a uma rejeição do formalismo. A "arte como ideia", que permite um alargamento quase ilimitado da noção de obra, não põe porém em causa os seus limites invisíveis mas institucionais, traduzidos pela persistência da singularização da obra e da sua atribuição. Algumas das manifestações mais radicais, que prescindiram não só de uma expressão plástica mas também de qualquer suporte material, reduzem a obra ao seu título, o único lugar remanescente onde a obra (a ideia) se pode afinal enunciar. E, na impossibilidade de transacionar uma ideia, o artista concedia a sua assinatura ou um certificado de propriedade, dotando a obra da sua forma limite de existência, e permitindo a sua publicitação [18] . Título e assinatura permanecem assim os agentes formais da constituição da obra e, neste caso, os únicos traços visíveis da sua realidade. Na maior parte dos casos, porém, a arte conceptual transforma-se mesmo numa espécie de modo linguístico de experimentação, substituindo a expressão plástica pela verbal, a aparência pelo discurso e o fazer pelo dizer. A esta tendência não será estranha por certo, a vontade crítica que move a arte conceptual, e o empenhamento político e ideológico, que parecem revindicar sempre o acesso ao discurso. "A Teoria da arte não é anterior à arte, ela está na sua natureza" [19] , como diz Bernar Venet, um dos artistas próximos do grupo inglês Art Language. A produção conceptual não se contentaria assim com uma expressão plástica simbólica, dando porventura força à ideia segundo a qual o único sentido é de facto o nomeado.

O ready-made, apesar de apresentar uma materialidade bem visível, é na realidade a primeira radicalização das tendências conceptuais da arte. O ready-made não se impõe pelo

---

[18] Vd. CLAURA e SIEGELAUB, "L'Art Conceptuel", in XX. Siècle - U.S. Art (edição especial dos números 40 e 41, 1974).

[19] Cf. ArtPress, n. 16, Março 1978, p.12.

seu carácter plástico. A sua estética é uma estética da indiferença, ou uma "anestesia" como diz Duchamp: "Há um ponto que quero estabelecer muito claramente. É que a escolha destes ready-made não me foi nunca ditada por alguma deleitação estética. Esta escolha era fundada sobre uma reacção de indiferença visual acompanhada ao mesmo tempo de uma total ausência de bom ou de mau gosto... com efeito uma anestesia completa" (DUCHAMP, 1975: 191). Não há assim, por parte de Duchamp qualquer valorização das propriedades sensíveis do objecto, eleito quase negativamente, pelo facto de não despertar nele o "hábito" do gosto. Os produtos industriais de que Duchamp por vezes lança mão não pretendem ser de modo algum uma glorificação da beleza da técnica, como aquela que inflamava os manifestos futuristas, prontos a declarar que "um automável de corridas é tão belo quanto a Vitória de Samutrácia". Se as formas da técnica interessam a Duchamp é antes, como ele próprio confessa, a respeito da "Broyeuse de Chocolat", porque pretendia "retornar a um desenho absolutamente seco, à composição de uma arte seca" (DUCHAMP, 1975: 179). Por outro lado, o ready-made distingue-se também das tendências funcionalistas do início do século, que lutam contra a autonomia das formas, pela sua adequação ao universo e às funções que nele devem cumprir: Sezession, Bauhaus, Wiener Werkstaette, Werkbund. Apesar de separados por contradições internas (apologia dos valores industriais e da standardização, ou revalorização do artesanato), todos estes movimentos procuram, na generalidade, reintegrar o artista, como "Gestalter" (produtor de formas), na actividade não desinteressada da técnica, e fazer ascender o trabalho artesanal ou industrial ao nome de "arte" (artes decorativas, design industrial), que continuaria a oferecer assim, paradoxalmente, uma certa pureza, autonomia e elevação. Enquanto o funcionalismo procura investir no objecto utilitário valores estéticos que lhe permitam, em harmonia com a sua função, configurar uma totalidade artística, o ready-made começa por descontextualizar bruscamente o objecto do seu

universo funcional, apagando assim qualquer princípio formal de adequação entre a sua forma e a sua função. A designação de arte, que o funcionalismo espera retirar, de um modo imanente, dos materiais, do processo de fabricação, das formas e das funções é, no caso do ready-made, isolada como valor puramente institucional. A escolha de um objecto indiferente e já produzido, visa precisamente demonstrar como o nome "arte" é independente de qualquer fazer e de qualquer reconhecimento de gosto. O funcionalismo pugnaria assim por valores que o ready-made procura precisamente desmascarar, pondo a nú a arbitrariedade e a crueza institucional do nome "arte". A indiferença de que resulta objecto isolado pelo ready-made prova que o valor estético não lograria surgir nele por imanência, mas apenas por delimitação simbólica. A sua vertente conceptual, por seu turno, não tem outra pretensão senão a de enunciar, a cada vez, esta natureza institucional da obra de arte. O enunciado que se faz ouvir, em cada ready-made, seja qual for a inscrição que o vem "colorir", é o da explicitação das condições de enunciação do nome "arte". Como diz Duve, "Duchamp não procurou nunca fazer uma arte de massa, bem pelo contrário. Mostrou quais eram as condições de sobrevivência da arte "pura" numa sociedade de massa, e desta mostração, fez a sua obra" (DUVE, 1984: 173).

O pacto nominalista

Com "não-importa-o-quê" Duchamp mostrava o acto fundador da obra de arte, como uma intenção que não precisa para se cumprir de **fazer**, mas apenas de se **mostrar**. A **pretensão** enunciada pelo título e pela assinatura cria condições para uma determinada recepção do objecto, independente do modo de produção que lhe tenha estado associado. O que está em causa é a intenção e não o objecto, o acto e não o produto, o querer e não o fazer. O conhecido debate entre Alois Riegel e Gottfried Sempel, no início deste século, é a tradução teórica deste

confronto entre um Kunstwollen empolado pelas vanguardas, e o critério tradicional de um Kunstkoennen em decadência, com o progressivo afastamento da arte em relação ao trabalho da mão, ao métier e às regras de ouro das academias. Como diz Jean Clair, "a vanguarda bastar-se-á doravante da pura intenção artística" (CLAIR, 1983: 124), impondo-a mesmo com certa violência, como modo de forçar a consideração de novos projectos e pensamentos artísticos. Em resposta ao pedido de um retrato do marchand Iris Clerc, Rauschenberg responde um dia, será um retrato de Iris, "**If I say so**"; do mesmo modo que uma das suas assemblages será, se ele o diz, uma "Odalisca" (1955) (Fig. 31). A intenção que o ready-made procura por sua vez fazer valer é de ordem ainda mais fundamental do que esta. Não se trata de pretender monopolizar, pelo sentido intencional, as possíveis leituras da obra (que aliás, a arte de vanguarda potencia, voluntariamente ou não, até quase ao infinito), mas mais liminarmente, de forçar à consideração do objecto como obra de arte. Como sugere Jean Clair, em tom algo reprovativo, "demasiados artistas terão misturado as obras e os actos, o métier e a estratégia" (CLAIR, 1983: 125). Uma roda de bicicleta e um suporte de garrafas são obras de arte, se Duchamp assim o diz. E Duchamp disse-o, inscrevendo e assinando estes objectos. Trata-se de facto de um acto **estratégico**, na medida em que **joga** as determinações institucionais da arte contra a própria instituição arte, e transforma os instrumentos da sua autonomia e fechamento, nas portas da sua vulnerabilidade. A pureza e especificidade da arte são de uma ordem tal, que permitem a sua infinita abertura.

O inventor do ready-made é sem dúvida um mestre do jogo e da estratégia, que não casualmente substitui o métier de pintor, pelo de jogador de xadrez, jogo mestre, por sua vez, dos aprendizes da estratégia. E, ao contrário do que sugerira Duchamp, não é apenas a sua plasticidade formal que pode ser posta em analogia com arte, mas também, efectivamente a vontade de ganhar. É certo que a intenção artística não prevalece na

obra (como aliás se têm preocupado em demonstrar a crítica formalista e hermenêutica contemporâneas). A intencionalidade de que aqui se trata é porém prévia ao próprio sentido (intencional ou não); é a pura intencionalidade de "fazer" arte, ou de encontrar para este fazer um gesto pré-signficante. E se este gesto não é absoluto é apenas porque ele deve ser sancionado. A passagem do objecto a obra de arte não é, em termos reais, linear e imediata, mas sim pronunciada antecipadamente pela sua mostração enquanto tal. Um nome assina o objecto para que se constitua como obra, numa espécie de "futuro anterior", como diz Derrida, pois só a recepção dessa obra como obra de arte, decidirá àcerca desse nome como nome de autor. A intencionalidade, que se revelara à filosofia da linguagem como factor determinante do nome, tem um papel sem dúvida fundamental para o estabelecimento do nome "arte", e as Teorias imanentes da arte tem em sido em geral cegas a este respeito. Porque o nome "arte" tem contudo um valor social e cultural institucionalizado, cada nova intenção de o fazer ressoar, necessita que em torno de si se estabeleça um pacto aprovador. "Não é falso dizer com a estética fenomenológica que a obra de arte é intencional, mas trata-se de uma intenção que apenas adquire sentido a partir de uma fulgurância retroactiva" (DUVE, 1984: 93). No caso das vanguardas, este desajuste temporal entre a intenção artística e a sua sanção institucional, toma frequentemente corpo num lapso temporal real (um reconhecimento tardio), e numa disjunção espacial (equivalente ao seu lugar marginal). Este hiato, entre uma arte reconhecida e uma arte em busca de reconhecimento, que faz parte integrante da modernidade estética desde o início do século, tem tendência a positivar-se em factos e espaços não menos institucionais do que aqueles que os produzem por exclusão. Exemplares são desde logo o Salon des Refusés e o Salon des Indépendants criados em Paris em 1863 e 1885, respectivamente. Como espaços de exposição, (que se multiplicam hoje cada vez mais), estes Salões visavam responder às instituições que davam, na época, visibilidade ao corpo da

produção artística aceite como tal, e que excluiam, pelo seu veredicto, um conjunto heterogénio de intenções artísticas. Reproduziam porém destas instituições a sua função mostrativa, indispensável à delimitação do facto artístico, desde que este conquista a sua autonomia e, com ela, a necessidade de se forjar um contorno social e cultural, para o qual contribuía já em 1793, a abertura da Grande Galeria do Louvre. Em 1912, o "Nu Descendant un escalier" é recusado no Salon des Indépendants, mas aclamado em Outubro do mesmo ano na Section d'Or. O mesmo acontece com um dos mais famosos ready-made de Duchamp "The Fountain", apresentado pela primeira vez nos Estados Unidos, sob o nome de R. Mutt. Duchamp, que expusera já aí com sucesso dois outros ready-made, vê recusado, talvez não o seu "urinol", mas sim o seu pseudónimo. "Duchamp-Passeur" fizera com sucesso a sua travessia; Mutt não poderia já talvez fazê-la através de um ready-made. A instituição arte havia pois reconhecido a **originalidade** e a **autenticidade** duchampiana do ready-made.

A célebre máxima de Duchamp - "ce sont les regardeurs qui font les tableaux" (DUCHAMP, 1975: 247) - deve ser entendida como consciência desta relação entre a intenção artística e o seu reconhecimento, e não apenas como uma contribuição do receptor à construção significante da obra, no sentido em que fala hoje uma estética da obra aberta ou uma estética da recepção; ou seja, trata-se, para além disso de uma consciência do carácter histórico, social e institucional do próprio valor artístico. "Em última análise, diz Duchamp, o artista pode criar algo com todos os seus recursos do génio, mas deverá esperar o veredicto do espectador para que as suas declarações adquiram um valor social e que finalmente a posteridade o cite nos seus manuais de História de Arte" (DUCHAMP, 1975: 187). Não há pois qualquer distorção das intenções da vanguarda quando ela um dia faz entrada na instituição arte, pois essa é, em última instância, o desafio que ela própria lança sistematicamente. Não há arte (ou algo que pretenda a esse nome) que possa fazer-se, radicalmente,

contra a arte. A vanguarda apenas torna visível o sistema de exclusão e integração que isto implica, e os mecanismos para-estéticos que o fazem funcionar. "Se o artista como ser humano cheio das melhores intenções a respeito de si mesmo e do mundo inteiro, não desempenha nenhum papel no juízo da sua obra, como pode descrever-se o fenómeno que leva o espectador a reagir diante da obra de arte? Como se produz esta reacção?" (DUCHAMP, 1975: 188). Esse fenómeno é aquele que é comandado pelo trabalho mostrativo dos elementos de **paregon**, que obrigam de facto o espectador a reagir, dentro do âmbito do juízo estético, sobretudo quando nenhum outro traço denuncia já a presença de uma obra de arte: nem suporte tradicional, nem materiais, nem fazer específico, do tipo daqueles que estamos habituados a associar ao trabalho artístico. Esta reacção produz-se ao nível de um juízo radical, que deverá sancionar, ou não, a pretensão artística assim revelada. O juízo estético é portanto na sua base um juízo fundador, ou seja, um juízo que deverá decidir, em primeira mão, a pertença da obra a inclusão ou exclusão da obra em relação à esfera da arte.

Já no século passado, por ocasião do Salão de 1874, no qual Manet viu recusadas duas das suas obras, Mallarmé afirmava: "O júri não tem outra coisa a dizer senão: `Isto é um quadro', ou ainda: `Isto não é um quadro'" [20] . A obra de vanguarda, mais do que qualquer outra, força o juízo estético a abandonar a discussão do gosto e a classificação da obra numa hierarquia de categorias estéticas, reduzindo-a à radicalidade binária do "é arte" ou "não é arte", na medida em que procura romper constantemente o consenso estabelecido em torno deste nome. No dizer de Duve, o juízo estético transforma-se assim numa "nomeação", no acto de atribuição do nome arte, ou do nome pintura, já que é a partir deste âmbito que são lançados a

---

[20] Trata-se de um artigo em que Mallarmé toma a defesa de Manet a respeito do sucedido no Salão de 1874 - "Le Jury de peinture pour 1874 et Manet", publicado em La Renaissance, em 12 de Abril do mesmo ano.

maior parte dos desafios da vanguarda. "O enjeu do modernismo não foi nem o gosto, nem a teoria, foi o nome. É em torno do nome de pintura que os conflitos entre a vanguarda e a tradição, entre as vanguardas sucessivas ou por vezes mesmo contemporâneas, se organizaram, é este nome que foi o enjeu prático, ou pragmático, da `pintura modernista'" (DUVE, 1984: 131). Mas, dado o abandono de uma especificidade do fazer pictórico cada pacto em torno do nome "pintura", transforma-se progressivamente num pacto em torno do nome "arte". O nome "pintura" torna-se indecidível e indizível como conceito, dada a voracidade da inovação e da experimentação a que é submetido. Resta pois ao juízo estético avaliar unicamente a partir dos limites últimos das obras, que são no fundo os seus limites institucionais. As obras não se inscrevem por imanência num conceito geral de pintura ou de arte, dado que deste nome, em constante ruptura, não restam contornos conceptuais fixos. Ele deve aplicar-se sempre de novo a cada nova obra, como se de um **nome próprio** se tratasse, cujos designados, por mais numerosos que sejam, não chegam nunca a constituir-se como a extenção de um conceito [21] . Segundo Duve, Duchamp "tem já consciência da dialéctica nominalista que arrasta a história das vanguardas. Ele sabe que a tarefa do artista ambicioso é a de romper o pacto que sela o nome arte e de o anticipar sobre o momento em que a História o reatará a propósito da sua obra" (DUVE, 1984: 188).

A herança de Duchamp

Em vida ainda de Ducham, Joseph Beuys, um contemporâneo famoso da vanguarda alemã declarou publicamente:

---

[21] É apenas em nota de rodapé que Duve acaba por esclarecer esta ambiguidade no nome, nunca claramente definido ao longo da sua obra: "enquanto que para os medievais, os nomes são signos em geral, os nomes de arte ou de pintura, tal como advêm do nominalismo de Duchamp, são nomes próprios", (DUVE, 1984: 129.

"Não devemos sobrestimar-se o silêncio de Duchamp" (BEUYS, 1986: 77). Para Beuys, a invenção do ready-made foi sem dúvida um contributo fundamental para a tomada de consciência da arte como instituição, mas foi também em si insuficiente para indicar à arte novos caminhos. O ready-made representou para Duchamp um abandono, um fim, "uma despedida", "uma passividade inconsciente", face à própria denúncia que tão gritantemente assinalava [22] . Várias décadas após "La Fontaine", é preciso segundo Beuys, um contemporâneo da nova vanguarda alemã, ultrapassar a vanguarda histórica e trabalhar para além da negação pura; praticar não apenas a denúncia da instituição arte, mas aspirar à sua verdadeira dissolução, isto é, à sua fusão da arte com a vida.

Na grande maioria das manifestações da vanguarda que foram ritmando a arte moderna, é de facto possível encontrar, como vector comum, a intenção de atentar contra a obra de arte. A anti-arte da vanguarda exprime-se na anti-obra, como sendo o conceito de obra a súmula de todos os pressupostos e valores que fundaram a instituição arte. A anti-obra converte-se assim numa interrogação ontológica a respeito da natureza da obra, revelando em experiências várias, aquilo que nela sempre esteve complexamente associado, contaditoriamente associado, mas funcionando culturalmente como um todo: a coisa, o objecto, a forma, o conceito metafísico e a mercadoria. Performances, happenings, obras conceptuais e imateriais, ready-mades, instalações, obras aleatórias, tachism, land art fazem explodir os suportes, os materiais, as técnicas e as formas de um modo de tão radical que permite à Teoria da Arte Moderna falar numa "esthétique du désoeuvrement" (Ph. Minguet), ou numa "Asthetik

---

[22] Segundo Beuys, o silêncio de Duchamp dever-se-ia traduzir por "absoluta ausência de linguagem". Numa entrevista a Achile Bonito Oliva Beuys afirma: "Considero-o muito, mas tenho que recusar o seu silêncio. Duchamp encontrava-se simplesmente no fim, não tinha mais ideias, não estava já em posição de produzir algo de importante" (BEUYS, 1986: 77).

der Entwerklichung" (F. Popper) [23] . Em 1961, Pietro Manzoni assina os próprios visitantes da sua exposição, em 1968 Richard Long declara como obra de arte um passeio pelas províncias inglesas, em 1970 Robert Smithson constrói uma espiral de terra sobre um Lago e intitula-a "Spiral Jetty" (Fig. 32), em 1971, Jachareff Christo produz uma obra de arte cobrindo meia milha quadrada da costa australina. Estes são apenas alguns dos muitos exemplos que poderiam ser invocados como expressão deste **désoeuvrement** que parece procurar em muitos casos destruir, para além de uma identidade da obra, a própria realidade obra, reduzida por vezes a uma existência imaterial, efémera ou puramente mnemónica; ou, pelo contrário, elevadas a proporções e contextos tais que dificultam a o reconhecimento da sua unidade e identidade. O atentado da vanguarda contra a **categoria** de obra possui porém algo de ingénuo, na medida em que não é possível praticar uma "negação abstracta", para usar uma expressão de Burger, ameaçando fundamentalmente a obra na sua positividade. "Mesmo nas manifestações mais extremas, os movimentos de vanguarda referem-se à categoria `obra de arte' por negação" (BURGER: 1984: 56). As formas de o fazer são tão diversas, não só em relação às obras tradicionais, mas também entre si, que não permitem a estabelização de quaisquer critérios ou qualidades possíveis de subsumir num conceito de obra. Porém, a intenção que lhes preside permite de facto associá-las, e remetê-las, como sugere Burger, para a categoria de obra de arte. "O próprio acto de provocação toma o lugar da obra, mas não tornará isto a categoria de obra redundante?" (BURGER: 1984, 56). Já nas suas reflexões sobre a vanguarda Adorno dizia: "Hoje, as únicas obras que realmente contam são aquelas que não são já obras de arte" (ADORNO, 1973: 30). Se assim for, será possível afirmar que o que está em crise não é a categoria de obra de arte, mas sim uma forma histórica e

---

[23] Cf. AA.VV., Kolloquium Kunst und Philosophie 3. Das Kunstwerk, Oelmuller (Hrsg.), Munchen, Schoningh, 1983, pp. 59-67.

específica desta categoria. A falência do objectivo fundamental da vanguarda - a dissolução da obra de arte - parece não constituir sequer hoje uma conclusão polémica. Mas, se por um lado continuam a existir obras de arte, não é sustentável, por outro lado, que nada se tenha alterado em relação à categoria de obra. Poder-se-á dizer, em termos muito gerais, que ela não se dissolveu mas se expandiu. As coisas, ou mesmo as quase-coisas, os "n'importe-quoi" ou os "presque-rien" (como diz Jean Clair) que o discurso crítico toma como objectos, conferindo-lhes um mínimo de identidade, fazem entrada na categoria de obra de arte e provocam a sua dilatação. O fundamental é porém constatar que esta dilatação dificilmente poderá ser tida como a expansão ou o alargamento de um conceito. Bem pelo contrário, ela provoca a crise do **conceito** de obra, com que a Estética revelava (ou encobria) a categoria de obra de arte. O nome alarga as suas fronteiras, na medida em que se aplica a uma diversidade quase absoluta de objectos e manifestações, tornando-se cada vez mais difícil esboçar através dele um conceito de obra de arte.

A categoria de obra de arte é uma categoria moderna herdada da Filosofia da arte e, fundamentalmente da estética idealista e romântica, que nela procuram projectar a unidade da verdade e da História, do espírito e da natureza, do universal e do particular, da necessidade e da liberdade. Schelling, Hegel, Heidegger, Adorno e Gadamer, movem-se todos eles no âmbito destas dicotomias que marcaram o pensamento moderno sobre a arte. Num mundo em desagregação, a obra de arte seria a última esperança de reconciliação daquilo que o processo da racionalidade moderna tinha irremediavelmente cindido. De Hegel a Adorno, está persistentemente em causa a capacidade da arte para realizar esta reconciliação segundo o modelo messiânico da salvação. Trata-se de avaliar a autenticidade ou falsidade da aparência reconciliada da obra de arte, e a possibilidade de coincidência entre consciência estética e consciência histórica, questão que é pela primeira vez problematizada por

Hegel. O modelo de obra de arte é assim o da unidade, no sentido mais profundo do termo. Nem soma, nem conjunção, mas a expressão da própria unidade absoluta. A arte encontra aqui pela, primeira vez, as condições da autonomia da aparência estética, e a obra de arte as condições para se libertar do modelo da imitação da natureza. O belo artístico, subordinado ainda em Kant ao belo da natureza, encontra nos românticos a sua superioridade. Neste contexto, não é a natureza que dá regras à arte, mas sim o homem à natureza, através da arte. A arte é, como a define Schlegel "a natureza transfigurada e concentrada, para a nossa contemplação, através do meio de um espírito perfeito que a atravessa" [24] . A obra de arte, união perfeita do espírito e da natureza, corresponde a uma segunda natureza, acabada, sentida e pensada. O processo deste aperfeiçoamento e acabamento da natureza é o trabalho da arte como natura naturans. Esta reflexão, desenvolvida fundamentalmente pelos românticos retira de Kant o essencial para o abandono de uma Estética dos efeitos (ou uma aisthesis, no seu sentido primeiro) e o desenvolvimento de uma Estética centrada na obra. Mas, na verdade, a Estética Idealista "não possui critérios para distinguir a obra de arte (num sentido enfático do termo) da não obra de arte. "Não é nada de surpreendente, pois é certo que o conceito idealista de obra de arte é um conceito metafísico" (BURGER, 1983: 33). O não reconhecimento do estético como valor, leva assim a uma definição da obra que é cega em relação ao carácter institucional da arte, inerente à sua dissociação e autonomização modernas. A obra como identidade faz parte de um discurso de auto-legitimação da desta esfera moderna da arte e esconde, na realidade, a sua natureza institucional. A identidade metafísica da obra de arte e a sua concepção como segunda nbatureza produzem contudo um modelo positivo de obra

---

[24] SCHLEGEL, cit. por FRANKÇ Manfred, "Die Dichtung als neue Mythologie", in BOHRER, K.-. (Hrsg.), Mythos und Moderne, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, p. 24.

como unidade e totalidade, decalcadas ainda de uma noção orgânica de unidade. É em relação a este carácter identitário e metafísico da obra e ao seu rosto unitário e coerente que a vanguarda se insurgirá. Eles são os instrumentos fundamentais pelos quais a instituição arte cavou e legitimou a dissociação entre a arte e a vida, que é preciso superar, em nome da própria praxis quotidian. A projecção de conteúdos utópicos na obra de arte como identidade autónoma, apenas teria servido as necessidades da própria racionalidade moderna, privando o "mundo da vida" de uma praxis que pode e deve lutar contra os males dessa racionalização - a praxis artística fundida no domínio pratico-moral.

A vanguarda procura abandonar assim os princípios de construção da obra como todo coerente e identitário, intoduzindo nela o fragmentário, o transitório, o aleatáorio e a dissonância. Um dos efeitos desta contestação é o abandono do princípio tradicional da **composição**, teorizado a partir do século XIV, a respeito da construção formal e cromática da obra. Concinnitas é o conceito que define para Alberti, no Trattato della Arte (1435), o ideal da unidade e coerência orgânicas da obra. A partir dos finais do século passado porém, as regras de ouro da composição entram em ruptura na superfície pictórica. As obras de Manet, por exemplo, são frequentemente recusadas e criticadas pela sua composição "absurda". Cézanne, por sua vez, dissolve por dentro a ideia da unidade da obra, sugerindo que a unidade só pode ser entendida como um processo produtivo, num jogo com o receptor. Esta crise da composição é, em grande parte uma crise do sentido, e do valor da unidade da obra como união de um conteúdo e de uma forma, isto é, da tradução da unidade da obra no símbolo. São contudo os movimentos de vanguarda que mais radicalmente questionam esta unidade orgânica e simbólica da obra, abdicando da sua falsa aparência de totalidade. Burger teoriza o processo de construção da obra de vanguarda como um processo de montagem, que dá a ver as próprias partes fragmentárias e heterogénias

que nela intervêm, sem as iludir na pretensão de um todo, nem ocultar o processo de construção da obra. A obra de vanguarda não aspira segundo Burger ao símbolo e à aparência estética autonomizada, mas sim a uma prática artística capaz de integrar em si elementos da vida. A perda do sentido como totalidade, e da aparência como reconciliação faz, segundo Burger [25] , com que o apelo ao sentido se construa como uma alegoria, à semelhança do que, como nota Benjamin, se passava já no drama barroco. O poeta barroco não visa o todo como um efeito mas sim, diz Benjamin, como "ostentação construtivista", a ostentação do fragmento e da ruína, expressão do declínio da História e da melancolia [26] .

No caso da arte de vanguarda, a montagem e o fragmento exprimem a ausência do sentido (como imanência do todo da obra), e aspiram à inserção de elementos extraídos da realidade da vida. Primeiros exemplos desta técnica de montagem são, para Burger, os papiers colés cubistas, materiais que integram a obra sem intuito de transformação ou de realização de uma síntese. A procura de uma fusão com a vida levou, na arte de vanguarda, à utilização, neste sentido, de materiais até aí estranhos à arte, como acontece, por exemplo, nas obras de Johns, Rauchenberg, Tinguely, Robert Watts e Vostler, entre outros (Figuras 31 e 33). Em alguns casos, estes materiais, apesar de descontextualizados, conseguem manter-se na obra com a característica de fragmentos da experiência, impedindo a sua construção como um todo puramente formal. Robert Watts, por exemplo, recolhe em algumas das suas obras, objectos que

---

[25] Cf. BURGER, "Benjamin's concept of allegory", in Theory of The Avant-Garde, Manchester, Manchester University Press, 1984, pp. 59-67.

[26] "O que jaz em ruinas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca. Pois é comum a todas as obras literárias desse período acumular incessantemente fragmentos, sem objectivo rigoroso, confundindo estereótipos com enriquecimento artístico, na incansável expectativa de um milagre" (BENJAMIN, 1984: 200).

permanecem utilizáveis. Em muitos outros casos, porém, os objectos ou fragmentos descontextualizados, acabam por converter-se numa recuperação estética que evidencia de novo a intenção de produção de um todo. Todas estas experiências são, no fundo, herdeiras da estratégia do ready-made, que não possuía contudo outra intenção, senão a da denúncia do valor institucional da obra de arte. O objecto do ready-made não correspondia a nenhuma recuperação estética, não comportava nenhuma mensagem alegórica, nem projectava nenhuma utopia. O "silêncio" de Duchamp não deixou porém de dar os seus frutos. Beuys pratica ainda ele próprio o ready-made (Fig. 34) e, em associação com ele, a montagem. A negatividade pura da denuncia de Duchamp transforma-se porém num novo projecto utópico. Não basta denunciar o carácter institucional da arte; é preciso fundi-la com a vida. O silêncio dá lugar à alegoria.

A postulação deste novo desafio implica contudo, curiosamente, a recorrência a alguns valores fundamentais da própria estética idealista, que pugnara pela autonomização da arte. A ideia de uma praxis da vida finalmente fundida com a praxis artística implica a ampliação do conceito de homem como animal creans ao todo social. Aquilo a que a vanguarda aspira não é ao fim da arte, mas sim a uma outra arte, num outro mundo, arte que, recobrindo totalmente a vida, faz de cada homem um artista, participante numa grande "escultura social", nas palavras de Beuys. A praxis artística ampliada (política e moral), recupera o ideal romântico da arte como acção libertadora e pedagógica da Humanidade (tal como Schiller tinha defendido) e, em termos mais fundamentais, a dilatação do papel da subjectividade e da criação na auto-determinação do Homem. A fórmula "**liberdade = auto-afirmação = criatividade = arte = homem**" (BEUYS, 1986: 81), frequentemente utilizada por Beuys, não deixa dúvidas a respeito desta inspiração romântica, aliás confessada. Schiller, Novalis e Goethe são autores que cita com frequência. O princípio energético da criação surge declarado na assinatura de Beuys através da forma emblemática Hauptstrom.

"Podemos dizer que o homem é um Deus ou pelo menos uma extensão do dedo de Deus, um ajudante" (BEUYS, 1986: 81).

O projecto vanguardista de superação da arte comporta pois, uma ambiguidade intrínseca. Superar as fronteiras da arte é um programa que se realiza ainda em nome dos valores que fundaram a sua autonomia. Beuys declarou-o numa formulação paradoxal: "Não tenho nada a ver com a arte - e isto é a única possibilidade de poder fazer algo pela arte" [27] . Para Burger, a consciência desta ambivalência faz de Beuys um dos raros exemplos promissores da nova vanguarda, após o falhanço da vanguarda histórica e da ilusão da dissolução da arte. Burger chama-lhe um "Grenzgaenger" (à semelhança, curiosamente, de Duchamp "Passeur", nas palavras de Duve): "(...) ele não pode já atingir o seu objectivo no quadro da instituição arte. Não pode, por outro lado, abandoná-la, sem simplesmente repetir o ataque vanguardista à instituição. Assim, torna-se num "Grenzgaenger" que transpõe, entrando e saindo, a fronteira que ao mesmo tempo ele faz mover" (BURGER, 1987: 203). Beuys actuaria assim de "um lugar impossível" (BURGER, 1987: 202) - que tem vindo a ser definido como **fronteira** - em nome de um lugar talvez irrealizável, ou seja, uma utopia. A sua arte, define-a como uma "determinada espécie de investigação", mas admite: "apesar disso não deixei de considerar o conceito de arte. Eu queria alcançar a arte" [28] . Para Beuys, com efeito, a arte não é algo a destruir, mas a realizar. A sociedade industrial, a cultura de massa e os males da racionalidade moderna não implicam a impossibilidade de um projecto criativo e de uma realização artística do homem. Não é verdade que toda a arte seja "ready-made"; a verdadeira arte estaria ainda por

---

[27] BEUYS, cit. por Burger - Cf. BURGER, P., Postmoderne: Alltag Allegorie und Avantgarde, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1987, p. 20.

[28] BEUYS, cit. por Burger - Cf. Burger, op. cit., p. 203.

fazer. Uma tal utopia alimenta-se porém da instituição arte tal como ela existe; as fronteiras da obra só podem ser movidas por referência, senão mesmo por utilização de um dos valores fundadores dessa instituição: o da criação. Cada novo alargamento dos limites da arte, cada nova inserção de um fragmento da vida na obra serão feitos em nome de um acto criativo. Um nome de autor increver-se-à algures numa margem.

Em algumas experiências de Beuys as fronteiras da obra chegam contudo a perder a nitidez. É o caso, por exemplo, de "Basaltsteinstruktur zur 7000 Eichen" (Fig. 35), uma longa acção, de inspiração política, projectada para o período de quatro anos. Trata-se da resposta de Beuys à encomenda de uma grande escultura que deveria ser colocada no espaço urbano. A obra de arte concebida por Beuys consiste na acção de plantação de sete mil carvalhos, junto dos quais será depositada uma pedra, devendo cada um destes fragmentos assinalar no futuro o momento em que o homem "realizou o ponto de viragem, ou seja, o processo de "revitalização" da natureza assim como do socio-ecológico, isto é, do organismo social" (BEUYS, 1986: 87). As pedras foram inicialmente colocadas numa praça em torno de um velho carvalho. E, nessa mesma praça, foi iniciada a acção com a plantação do primeiro carvalho (Fig. 36). Se na maior parte das acções e dos <u>happenings</u> é já de alguma forma problemático assinalar os limites da obra, nesta longa acção de Beuys a ideia de obra quase parece de facto diluir-se. O desaparecimento dos suportes e elementos físicos do <u>happening</u> não impedem, sabemo-lo, a sua cristalização institucional como obra de arte, mesmo que já nada de concreto reste dela. Fisicamente desvanecida, chega geralmente até nós, como um produto cultural de contornos nítidos, mesmo se apenas memorizados em documentos: num tal lugar, a uma tal hora de um tal dia, um nome de autor deu visibilidade a um gesto como obra de arte; e é este mesmo facto (para além daquele que foi presenciado por um determinado público) que se constitui como produto cultural possível de ser inscrito na esfera da arte. No

caso da acção de Beuys, torna-se porém difícil saber o que poderá ou não ser consumido, ou mesmo recordado como obra. O amontoado das sete mil pedras, expostas na Friedrichplatz de Kassel, em 1982, constitui uma estrutura plástica que desaparecerá, mas para se diluir de facto no anonimato do espaço urbano. Finda a acção, poder-se-à dizer que a arte, como praxis da vida, encontrou aqui uma realização bem sucedida e, por isso mesmo, anulou a obra. No entanto, para que tal seja pensável e confrontável com a ideia de arte, foi necessário que uma tal acção ganhasse a força de um acto criativo por associação com um nome de autor. A **exposição** inicial das sete mil pedras é tão importante quanto a sua **disposição** subsequente junto de cada carvalho. Como diz Brock: "Quem considerar o amontoado de pedras (...) como obra de arte de Beuys impede a sua realização. Mas, quem permitir à obra de Beuys que se realize realmente provoca o seu desaparecimento" [29] .

A noção de acto criativo, mesmo se ele deve estar destinado a fundir-se na praxis da vida, funciona ainda na nossa cultura em íntima relação com a noção de autor, em presença da qual a noção de obra se não pode dissolver. Como diz Odo Marquard, "talvez exista obra de arte enquanto existir autor" (AA.VV., 1983: 345), sendo o nome do autor o elemento que traça precisamente em volta de uma dada realidade a circunscrição de uma obra de arte. É ainda Marquard que diz: "estou convencido que é preciso evidentemente abandonar o ponto de vista do intrínseco, para salvar a obra. É necessário então definir a obra através das suas fronteiras. A este respeito pensei na obra de Plessner Die Stufen des Organichen und der Mensch. (...) Reflecti sobre o que possa querer dizer: fronteiras de uma obra de arte? Poder-se-à formular isto de um

---

[29] BROCK, B., cit. por WELLMER, A., Zur Dialektik der Moderne und Postmoderne, Frankfurt am Main, 1985, p. 69. Cf. BROCK, B. "Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalitaet", in GALLENBACH, L., e NIBRIG, Ch. (Hrsg.), Fragment und Totalitaet, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1984.

modo mais simples: onde, como e através de quê encontra uma obra de arte o seu limite?" (AA.VV, 1983: 345) [30] . Esta mesma interrogação sobre os limites, estranha à definição de uma qualquer intrinsecalidade, tem ocupado desde há um século os movimentos de vanguarda e transformado o conceito de arte num nome de fronteiras móveis, que inaugura sempre de novo o seu lugar.

---

[30] A referência à Biologia é uma tentação recorrente no discurso da Estética, como forma de comparar a tema da origem da arte ao do tema do originário por excelência - o da origem da vida. Como aparições originárias ambas carecem no entanto de um fundamento determinável, e daí o problema do seu principio se confundir com o dos seus limites. Marquard acrescenta então: "A minha questão fundamental é : será possível aplicar este carácter finito, este 'estar limitado' (Begrenztsein) à interpretação da fronteira entre arte e não-arte? Não deveríamos continuar a trabalhar esta ideia e analisar, como o faz Plessner, não em relação à obra de arte mas em relação à distinção entre a vida e a não-vida, sugerindo que a não vida tem uma fronteira, que a vida é essa fronteira; que a não-vida ocupa espaço, e que a vida se afirma conquistando espaço..." (AA.VV., 1983: 345). Na ordem de pressupostos de Plessner trabalha hoje de facto a Bioquimica e a Biofísica contemporâneas, em busca de uma explicação, já não da origem da vida, mas da sua delimitação (Vd. HAROLD, Franklin M., "In the Begining was the Membrane", in The Vital Force: A Study of Biogenetics, New York, Freenian, 1986, pp. 168-172).

REENQUADRAMENTO

A História mais recente da Pintura poderia talvez ser narrada como a história do quadro. Seria a história da sua objectalidade, mas também a história da sua insularidade como aparência e como sentido, relacionada, sem dúvida, com a conquista do pequeno quadrado ou rectângulo que serviu de suporte a uma reduplicação do mundo ou a um espectáculo de si mesma. A ilha que o quadro é, entalhado no mundo das coisas, e encravado entre a polaridade sujeito/objecto, buscou, ao longo da modernidade, o seu estatuto ontológico e fez dessa busca, neste último século, uma procura consciente, senão mesmo a sua razão de ser, ora utópica, ora desesperada, ora esfuziante, ora destrutiva. O lugar quadro, que a pintura de cavalete veio naturalizar e que a representação veio organizar, de um modo que se tornou também ele (a partir da invenção da perspectiva) não menos naturalizado, descobre com a pintura moderna a ignorância do que é afinal esse lugar, aparentemente definido, necessario e justo. Sofrendo com o abalo moderno da oposição sujeito/objecto, que lhe destinava um papel inquestionado de mediação, o quadro experimenta-se como pura subjectividade, como pura visibilidade e como pura imanência da verdade (desacreditada nos seus outros rostos e lugares de aparência) ou ainda, simplesmente, como pura materialidade. Traço comum a estas experiências é talvez o desejo de pureza que move todas elas: a vontade de encontrar a verdade do gesto pictórico, a intrinsecalidade que sustenta o quadro, liberto de uma relação especular com o mundo e de uma explanação rebatida da realidade exterior. A tão famosa promessa de Cézanne - "Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai" [1] - é, em síntese,

---

[1] Trata-se de uma afirmação proferida numa carta a Emile Bernard, de 23 de Outubro de 1905, reproduzida em Correspondances (Paris, 1937, p. 277) e comentada por Derrida em La Vérité en Peinture (Paris, Flammarion, 1978, pp. 5-18.

a promissora aurora de vários movimentos da pintura moderna, a partir do Impressionismo, para os quais o tradicional comprometimento da pintura com um objecto revela ser, cada vez mais, um comprometimento consigo mesma, um comprometimento auto-reflexivo, senão mesmo ontológico com o seu ser [2] . Mas, a "verdade" que se anuncia nas palavras de Cézanne, num tempo precisamente de crise da verdade, poderá conter muitas outras ressonâncias que a arte terá, mais ou menos inconscientemente, posto a nú, ou mostrado, e que a estética, de Kant, Hegel, Heidegger e Adorno procurou realmente dizer. Verdade revelada pela pintura, verdade como pintura, verdade da pintura, verdade sobre a pintura ou ainda verdade da verdade denunciada pela pintura ... A procura da picturalidade da pintura, mistura-se, no pensamento estético da modernidade, com a verdade da pintura e a pintura da verdade, porque o desejo de pureza que inspira a busca dessa picturalidade se faz no espaço não puro da "dobra", espaço contaminado pelas várias questões e crises solidárias da modernidade.

De entre as artes plásticas, a pintura é o lugar onde mais visivelmente estas questões se colocam, o lugar da visibilidade por excelência, e esta, um lugar de intersecção gnoseológica com a verdade. O quadro, que antes era suporte arbitrariamente delimitado da representação, pedaço truncado de um quadro geral da realidade, supostamente representável na totalidade, deveria ser agora a manifestação imanente de uma certa visibilidade - a da picturalidade - começar e acabar onde começa e acaba a sua verdade. O quadro, como lugar pré-existente, impondo limites, não tem verdadeira razão de ser; é a pintura que impõe os seus limites ao quadro, isto é, é a pintura que diz onde começa e onde acaba a obra pictórica, a

---

[2] Veja-se, a este respeito, LOURENÇO, E., "Pintura Anti-pintura Não-pintura ou a Nudez do Rei" e "Objecto sem Pintura e Pintura como Objecto", in O Espelho Imaginário, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981, pp. 47-70 e 115-125, respectivamente.

qual não necessita para se sustentar, aparecer e existir de uma fronteira artificiosa. A pintura tem os seus limites, porque tem a sua verdade. Vêem-lhe de dentro; decobre-os no seu âmago, seriam um caroço e não um envólucro; uma essência e não uma artificialidade; a sua fronteira está no seu próprio centro. O tema do **parergon** não teria aqui razão de ser. A obra pictórica não necessita, para sê-lo, de uma para-obra; ela é ou não é, num comprometimento absoluto e imediato com a verdade da pintura, sem elementos secundários de constituição, sem "ajudas", sem artifícios. A obra pictórica não tem periferias, e menos ainda periferias dúbias, feitas de não pintura. O seu gesto inaugural é um gesto genuinamente pictórico que se impõe imediatamente como tal e nada deve a nenhum outro gesto. A obsessão de essencialidade, de pureza e de verdade fazem esquecer a zona transitória de penumbra entre o pictórico e o não-pictórico, ensombrada pela própria luz da verdade da pintura, que irradia a partir do seu centro. A obra, como manifestação da picturalidade esconjura qualquer elemento que não faça parte da sua intrinsecalidade. E, acima de todos, esconjura a palavra. A pintura é feita de cores, de traços de ritmos e de formas, um idioma específico com as suas próprias leis; a pintura pode dar a pensar, mas porque dá primeiro a ver e não a ler. A picturalidade como linguagem própria e como visibilidade, são as duas vocações que orientam grande parte dos movimentos pictóricos modernos, e que inspiram, teoricamente, uma Estética semiológica e uma Estética fenomenológica. O trabalho do nome, como produtor de recorte, como designador, como conferidor de visibilidade, não teria aqui lugar. O lugar do nome, e da palavra em geral, seria realmente exterior e estranho à realidade da pintura, como à de qualquer outra arte plástica. Não haveria assim, ao contrário da hipótese que vem sendo seguida, paredes-meias entre a performance do nome e a performance pictórica. O gesto do pintor investe o quadro de essencialidade pictórica, faz do quadro uma obra e do pintor um autor, sem qualquer outro artifício. E essa obra será única, porque é única cada

combinatória expressiva dos elementos pictóricos, e porque cada imagem construída é, na sua aparência, um acontecimento igualmente único, o dar-se sempre original do mistério da visibilidade. O quadro, como realidade desta pintura é imanente a uma verdade pictórica, como se não tivesse objectalidade nem limites dados, como se existisse apenas por ela, e até onde ela for capaz de irradiar esta sua verdade. Mas, por outro lado, essa verdade pictórica é por sua vez imanente ao quadro, àquilo e só àquilo que nele se manifesta. Tradicionalmente pintura de algo, a pintura é agora exclusivamente pintura do próprio quadro, sem relação a nada mais a não ser àquela superfície virgem, sendo a sua única missão fazê-la viver. Experimentá-la é experimentar-se a si mesma. Elemento menor, positividade pobre que a verdade da pintura faz esquecer e, simultaneamente, lugar absoluto dessa verdade, o quadro, metáfora nobre de todo o pensamento clássico, descobre com a pintura moderna a sua verdadeira nobreza. Com ela, ele deixa de ser mediação, transição para outro lugar, ou janela para outro universo. Écran simultaneamente transparente e opaco, através do qual se torna visível a própria visibilidade, mas sem nunca o abandonar. De facto, ninguém melhor terá imposto o quadro como a superfície na qual a pintura verdadeiramente se joga, do que Cézanne, ninguém melhor o terá tornado existente do que Mondrian, Klein, ou Fontana. O quadro, onde devemos procurar o idioma e a visibilidade da pintura moderna é simultaneamente o seu universo absoluto e o seu impensado. O o lugar supostamente indeterminado onde se manifesta uma essencialidade.

Mas, dizer linguagem da pintura é permitir talvez que a impureza se insinue desde logo no universo da natureza pictórica. E para uma semiótica da pintura, não deixará nunca de estar presente a dúvida a saber, se essa ideia de linguagem não será precisamente uma forma do discurso se apoderar metaforicamente de uma natureza que lhe escapa. A extensão de uma natureza semiológica, e sobretudo de um sistema de significação, foi sentindo, ao longo do seu projecto, a

dificuldade em desligar-se de facto do modelo da Língua, cuja natureza e emergência se identifica, em última análise, à própria emergência da natureza do simbólico. E, quanto à ideia de uma pintura como pura visibilidade, tem ficado também por esclarecer, até que ponto é o ver algo de realmente puro, e até que ponto ele se relaciona prioritariamente ou exclusivamente com uma aparência, com um mostrar-se, e ainda de que ordem é este mostrar-se (perceptivo ou intuitivo). Com que realidade e de que modo se relaciona o ver é uma questão à qual a cultura ocidental não deu nunca uma resposta clara, pois a sua racionalidade tanto o exclui, sob diversas formas iconoclastas (que tradicionalmente rotulam a imagem de irracional e suspeita), quanto faz apelo a ele como uma dimensão da verdade, que se manifestaria nomeadamente na arte. A cisão do espírito em duas formas (a do que se mostra e a do que se diz), correspondentes a duas dimensões da verdade, são pensadas ora numa relação de rivalidade, ora numa relação dialéctica, que o logos, como discurso, não conseguiu nunca realmente reduzir. Como artífio último, poderá contudo dizer-se que, só metaforicamente, pode ser atribuído ao mostrar-se um valor de verdade pois que, fazê-lo, é simultaneamente atribuir-lhe uma pretensão de sentido que só pode ser expressa, em última análise, por um dizer. A afirmação de que a conversão de um no outro não pode ser senão metafórica, eleva a metáfora a uma espécie de meta-teoria da verdade, obrigando por isso a esclarecer o que é uma metáfora. Ora a metáfora é precisamente, ela própria, um nódulo duro desta questão no interior do logos e,
possivelmente, esse nódulo só pode ser, também ele, metaforicamente esclarecido. Para além da interpenetração pragmática do nome e da obra plástica, tal como este trabalho a vem procurando esclarecer, outras relações complexas com a palavra se tecem assim no interior da noção de obra, quando se procura dotá-la de uma existência perfeitamente autónoma e auto-sustentada. Relações que reproduzem, de alguma forma, as fronteiras misteriosas entre a palavra e a imagem. Relações

contudo mais invisíveis que quaisquer outras, pois são o reverso recalcado de uma definição essencialista de picturalidade e de plasticidade que deve precisamente recusar, em primeira mão, toda a interferência da palavra. Na verdade, porém, esta pulsão de pureza (e de redução) é, em grande medida, a pulsão teórica do logos, em busca de um **conceito**. Assim, no próprio interior da experimentação pictórica, faz-se ainda sentir o trabalho do nome (ou dos nomes: "pintura", "obra", "arte") que buscam, através dela, a sua definição.

TERCEIRA PARTE

Capítulo I
Arte e Linguagem.

Infinitas coisas fará o pintor que as palavras não poderão nomear por não haver vocábulos apropriados para elas.

Leonardo da Vinci

Ut pictura poesis

A procura da especificidade da pintura, e também das outras artes (nomeadamente da literatura), é um dos traços marcantes dos movimentos artísticos modernos. Ele constitui um momento particular da longa história de relações, correspondências e rivalidades, manifestadas pelas artes em vários outros momentos, e traduzidas pelo discurso da Estética e da Teoria da Arte. O debate a respeito das afinidades ou diferenças entre as artes polariza-se, em geral, em torno da poesia e da pintura e reflecte, muito sensivelmente, o problema das relações entre palavra e imagem, e as implicações epistemológicas, políticas e ideológicas dessa questão. John Mitchell, que tem dedicado a este tema várias obras [1] , afirma mesmo que: "A História da cultura é em parte a história de uma luta de dominação protelada, entre signos pictóricos e linguísticos, reclamando cada um deles certos direitos de propriedade sobre a 'natureza`, em relação à qual teriam a exclusividade do acesso" (MITCHELL, 1986: 43). Mas não é apenas a relação à "natureza" , a uma realidade exterior, a um referente ou a um denotado, compulsiva ao longo de séculos de dominação da mimesis, que constituiu o terreno propício à rivalidade entre as artes. Também o sentido e também a verdade, se transformaram para as artes num território comum, sobre os quais se exercem as suas pretensões, e as coloca, inclusivamente, em rivalidade com a própria ciência e a própria filosofia. Apesar de algumas tentativas para construir uma "Filosofia das Formas Simbólicas", como por exemplo a de

---

[1] MITCHELL, J., Blake's Composite Art, Princeton, Princeton Univerity Press, 1978; The Language of Images, Chicago, Univerity of Chicago Press, 1980; Iconology, Image, Test, Ideology, Chicago, Univerity of Chicago Press, 1986.

Cassirer, a unidade dos produtos do espírito não parece ser um objectivo realmente conseguido, talvez porque não realmente desejado, na cultura ocidental. No campo da Teoria da Arte, as posições recentes e divergentes de Gombrich e Goodman [2] testemunham que as quetões que ainda hoje se colocam a este respeito, retomam, inevitavelmente, algumas das mais velhas feridas da nossa cultura, cuja responsabilidade é atribuível, em grande medida, ao cariz ideologógico que envolve o debate sobre as relações entre palavra e imagem.

A mais antiga reflexão que se conhece a respeito das relações entre as artes é atribuída por Plutarco a Simonedes de Ceos, o qual, através da expressão **ut pictura poesis**, teria pretendido descrever a pintura como "poesia muda" e a poesia como "pintura que fala". Este pensamento, que se repetirá futuramente, elege assim desde início fixar-se sobre as relações entre poesia e pintura. E, para se exprimir, lança ele próprio a palavra na procura de uma imagem, encontrando em duas metáforas uma verdade que não mais cessará de procurar o seu fundamento real, ou de se interrogar sobre a sua natureza propriamente metafórica. A possibilidade de uma relação íntima entre poesia e pintura será explorada, ao longo da cultura ocidental, de acordo com imperativos ideológicos que determinam, em vários momentos, a força gnoseológica, expressiva e política da palavra e da imagem. Nascida sob a má égide do <u>eidolon</u>, a pintura terá tido que esperar pelo Renascimento para afirmar positivamente o seu lugar entre as artes, e conquistar, no novo espaço de autonomia dessas artes, uma posição de superioridade, que não se ficasse tão pouco a

---

[2] Cf. GOMBRICH, E., <u>Art and Illusion</u>, Princeton, Princeton University Press, 1956 e "Image and Code": Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation", in Wendy Steiner (Ed.), <u>Image and Code</u>, Ann Arbor, Univerity of Michigan Studies in Humanities, n. 2, 1981; GOODMAN, N., <u>Languages of Art</u>, Indianapolis, Hackett, 1976.

dever às suas funções junto da esfera religiosa, fora portanto de um debate entre idolatria e iconoclastia.

Leonardo da Vinci, no seu Trattato della Pittura, prepara o grande Debate das Artes ou Paragone, fixando uma vez mais o fundamental deste tema na confrontação entre pintura e poesia, e lançando com esta **paragone**, alguns dos argumentos principais que intervirão na "guerra" entre pintura e poesia, ou no choque das suas pretensões [3] . A demonstração da superioridade da pintura apoia-se, em Leonardo da Vinci, numa argumentação toda ela construída em torno de uma rehabilitação do olho e da experiência sensível. Trata-se de comprovar o valor que estes assumem para a própria construção conceptual do pensamento científico, o qual deve enformar também a teoria da pintura. A visão não é uma faculdade inferior da experiência humana, e as imagens que a pintura (cosa mentale) oferece são elas próprias baseadas em complexos e rigorosos procedimentos racionais. A defesa de Leonardo em favor da superioridade do olho rercorre a uma infinidade de argumentos, mais ou menos convincentes, chegando por exemplo a afirmar: "não há certamente ninguém, que não prefira perder a audição ou o olfacto, a perder a vista, audição cuja perda acarretaria a perda de todas as ciências que encontram o seu termo na palavra, mas que aceitaria para não perder a beleza do mundo, a qual consiste na superfície dos corpos, tanto acidentais como naturais, que se reflectem no olho humano" (DA VINCI, 1966: 34). O olho é o sentido mais nobre, o mais útil e o mais científico, o de maior alcance e capacidade, e a sua perfeição permite-lhe construir naturalmente uma vista perspectivista. Mais nobre é também, por isso, produzir algo que se destina ao olho do que aquilo que se destina ao ouvido. Rehabilitado o sentido da visão, a poesia situar-se-á sempre em relação a ele

---

[3] Para a compreensão desta problemática em Leonardo da Vinci, veja-se CHASTEL, A., "Leonard: la fable et la forme", in Fables, Formes, Flamarion II, Paris, Flammarion, 1978, pp. 249-318.

de um modo deficiente, pois as imagens que consegue produzir são segundas e enfraquecidas em relação às verdadeiras imagens da pintura, transcrição transparente dos factos, superior à poesia, mera transcrição por palavras. A noção da transparência da imagem, valendo mais do que muitas palavras, é um sinal do decaimento do valor das figuras retóricas, e da suspeita em relação à sua vocação falaciosa. No final da primeira Parte do Trattato della Pittura, Leonardo reafirma a superioridade da pintura em relação à poesia e acrescenta: "pelos seus obreiros não saberem dizer a sua razão [dessa superioridade], permaneceu longo tempo sem advogados, pois que a pintura não fala, demonstrando-se por si mesma e terminando nos factos; e a poesia tem o seu fim nas palavras, com as quais, briosa, se louva a si mesma" (DA VINCI, 1966: 52). O mais curioso de toda a argumentação de Leonardo é o facto de ela se desenvolver a partir da ideia estabelecida da superioridade da poesia em relação à pintura, procurando invertê-la, para na realidade fazer aceder a pintura à condição de que a poesia tradicionalmente goza: a de estar mais próxima da razão, uma vez que o pensamento logocêntrico é também verbocêntrico. Daí a necessidade de uma rehabilitação do olho, à luz dos critérios da racionalidade.

A **paragone** entre a poesia e a pintura tanto ambiciona distinguir como aproximar. No limite, para Leonardo, trata-se de provar que a pintura pode fazer tanto quanto a poesia, mas melhor, porque com outros meios. Como sugere Mario Praz, o prestígio da pintura chega de facto a suplantar, na Renascença, o da poesia, esforçando-se os poetas por imitar a pintura através de descrições sensualistas [4] . Doravante a poesia ambicionará conquistar, também ela, a virtude fundamental do processo de produção pictórica: a produção de imagens. No

---

[4] Cf. PRAZ, M., Literatura e Artes Visuais, S. Paulo, Cultrix, p. 4.

século XVIII, e após as teorias da mente, como as de Locke e Hume, baseadas na produção mental e verbal de imagens, a poesia invoca de novo, sob a designação de "artes irmãs", a ideia da **ut pictura poesis**. Comentando a poesia da sua época, Diderot dizia: " Anda pela discurso do poeta um espírito que o faz mover-se e lhe dá vida a todas as sílabas. Que espírito é esse? Senti-lhe algumas vezes a presença, mas tudo o que dele sei é que faz as coisas serem ditas e representadas a um só tempo: que no mesmo momento em que o entendimento as discerne, a alma com elas se comove, a imaginação as vê e o ouvido as ouve; e que o discurso não é tão só um encadeamento de termos enérgicos que expõem o pensamento com força e nobreza mas também um tecido de hieróglifos amontoados uns sobre os outros, que o pintam. Eu poderia dizer, nesse sentido, que toda a poesia é emblemática" [5] . Retirada da famosa Lettre sur les Sourds et Muets (1751) [6] , esta passagem é testemunho das ambições imagéticas da poesia de então e, também, do entusiasmo de Diderot, expresso em vários outros textos, pela exploração das potencialidades de reunião, reconversão e identificação das várias formas de expressão humanas: poesia, pintura, música, teatro e ainda discurso científico e imagem. A possibilidade de uma "ciência da comunicação das ideias" (mencionada no Discours Préliminaire da Encyclopédie) concebe uma estratégia de apresentação de vários assuntos, a partir da conjugação do discurso com um conjunto de ilustrações. Dagognet, que dedica a Diderot todo um capítulo da sua obra Écriture et Iconographie, reconhece-lhe o mérito de ter explorado, com uma ousadia até aí inédita no campo da racionalidade, a possibilidade da "imagem-texto" e do "texto imagético" (DAGOGNET, 1973: 168):

---

[5] DIDEROT, Oeuvres Complètes, (ed. e org. por J. Assezat e M. Tourneux), Paris, Garnier, 18[illegible], t., p. 374, citado por PRAZ, M., op. cit., p. 4.

[6] Anterior a esta, La Lettre Sur les Aveugles (1749), procurava por sua vez demonstrar que o sentido da visão se relaciona com as mais altas capacidades intelectuais do homem, o acesso aos seres e à plenitude das suas formas.

"ele abre o texto, descerra-o, desalinha-o, e daí o grafismo, o visual no sonoro, o poli-sensorial, uma supra-estética dos géneros novos" (DAGOGNET, 1973: 168).

No final do século XVIII, os sistemas dos ideólogos (Destutt de Tracy, Cabanis, Valney, Daunou), cujo objectivo era o estudo das ideias e a origem psicológica do conhecimento, fornecem o fundo propício à implatação das noções de imagem mental e imagem verbal e do seu valor cognitivo, noções que afectarão a epistemologia moderna de um psicologismo difícil de extirpar. Como diz Foucault: "Ciência das Ideias, a Ideologia deve ser um conhecimento do mesmo tipo de aquelas que se dão por objecto os seres da natureza, ou as palavras da linguagem, ou as leis da sociedade. Mas, na medida em que ela tem por objecto as ideias, a maneira de as exprimir em palavras e de as ligar em raciocínios, ela vale como a Gramática e a Lógica de toda a ciência possível" (FOUCAULT, 1981: 253). Neste sentido, a Ideologia seria, "a última das filosofias clássicas" (FOUCAULT, 1981: 255), aquela que tenta compreender ainda na forma e na lógica da representação, o fundamento da formação e da relação entre as representações. Contemporâneo deste último grande monumento ideológico da representação, o criticismo kantiano, e o tema do transcendental representam, ainda nas palavras de Foucault, "a entrada na nossa modernidade" (FOUCAULT, 1981: 255), na medida em que sancionam "a retirada do saber e do pensamento para fora do espaço da representação" (FOUCAULT, 1981: 255), conduzindo a uma interrogação sobre os seus limites e as suas condições de possibilidade. No centro da problemática kantiana, a relação entre os conceitos a priori do entendimento e as nossas impressões sensíveis, síntese responsável pela formação das nossas representações, é porém uma questão que Kant resolve ainda, através da noção de "esquematismo" e do papel nele desempenhado pela **imaginação.** Herdeiros em parte destas duas referências contemporâneas dos finais do século XVIII, os românticos assimilarão as noções de imagem mental, verbal, poética e pictórica na noção de

imaginação, como fonte de todo o verdadeiro conhecimento e de toda a verdadeira criação. No conceito de imaginação a teoria romântica deposita o mistério do génio, o mistério da intersecção entre as artes, e o da intersecção entre estas e o saber.

Mas a questão da relação entre as artes e, nomeadamente, entre a pintura e a poesia, não parece atingir em nenhuma época um estado realmente pacífico. No final do século XVIII, é a voz de Lessing que se levanta para criticar as metáforas que tendem a aproximar ou fundir uma na outra. E, em Lessing, talvez mais do que em qualquer outro, é sensível que, como diz Mitchell, as "diferenças entre as artes são instituídas por figuras - figuras de diferença, de descriminação e de juízo" (MITCHELL, 1986: 49). O objectivo de Lessing, em Laokoon: oder uber di Grenzen der Malerei und Poesie (1766) não é, aparentemente, o de estabelecer uma superioridade ou inferioridade relativa das artes, mas sim o de estabelecer, com base em princípios fundamentais, necessários e naturais, as suas diferenças. Definir as artes será chegar a uma correcta distinção de géneros, definir "fronteiras" (Grenzen) e não, estabelecer pontes ou alimentar metamorfoses. Mas as fronteiras que Lessing procurará objectivar revelam-se, no final, como fronteiras enraizadas em fronteiras políticas e morais. Algumas das observações de Lessing serão justas, ainda hoje, de um ponto de vista, por exemplo semiológico, mas a arbitrariedade está em reificá-las em oposições como natureza/cultura ou espaço/tempo.

Segundo Lessing, existe em cada uma das artes uma espécie de "relação confortável" (bequemes Verhaeltnis) entre os seus meios de expresão, as realidades que representam e o processo de descodificação. A alteração desta relação põe geralmente em caus a própria qualidade da "mensagem" pretendida e o valor estético da sua concretização. Tal significa, portanto, que tanto a poesia como a pintura têm "limitações

necessárias" (notwendigen Schraenken), que não devem procurar ultrapassar, sob pena de contrariar as suas respectivas naturezas. "Na poesia, um gosto pela descrição, e na pintura uma inclinação para a alegoria, têm sido suscitadas pelo desejo de fazer a primeira uma pintura falante, sem realmente saber o que ela deve e pode pintar, e a segunda, um poema mudo, sem ter considerado até que ponto a pintura pode exprimir ideias universais sem abandonar a sua esfera própria e degenerar num método arbitrário de escrita" (LESSING, 1974/1969: 10/11). Estas limitações traduzem-se para Lessing em duas condições invioláveis: a pintura expressa-se no espaço, enquanto que a poesia se expressa no tempo; e por isso, os objectos da pintura são os corpos, enquanto que os objectos da poesia são os factos. Só indirectamente e imperfeitamente, cada uma delas poderá contrariar estas vocações. A isto acresce que a pintura lida com signos naturais, aptos a imitar a beleza sensível dos corpos; e a poesia lida com signos artificiais, aptos a exprimir as realidades mentais e a conferir-lhes a eloquência e o sublime. Esta economia interna de cada uma das artes revela-se porém uma economia política que gere a separação entre o exterior e o interior, o racional e o irracional, e mesmo a virilidade e a feminilidade, oposições pelas quais se podem descrever os povos e as nações. As "fronteiras" entre as artes encontram correspondências em fronteiras realmente territoriais e políticas e, em Laokoon, Lessing chega mesmo a desenhar uma espécie de mapa cultural da Europa. Como notou Gombrich, todo o argumento de Lessing está estruturado como um ataque a Winckelmann (alemão), Spencer (inglês) e Comte de Cayles (francês), pelas várias formas como tendem a violar a distinção entre as várias artes [7] . Para Lessing, o cruzamento entre o comportamento nacional das várias artes e as categorias de Belo e de Sublime, fornece um quadro claro da

---

[7] Cf. GOMBICH, E., "Lessing", in Proceedings of the British Academy for 1953, London, Oxford University Press, 1958, p. 139.

distinção, por exemplo, entre Inglaterra e França: Inglaterra que alia a liberdade à poesia sublime de Shakespear; e França que, buscando uma "falsa delicadeza", que acaba por reduzir a poesia a uma beleza rígida (como a de uma estátua), não acede nem ao Sublime, nem à virilidade e maturidade de pensamento que lhe está inerente. A intersecção das categorias de Poesia e Pintura, com as de Belo e de Sublime, e com as de feminino e masculino, é retirada de Burke (A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beuatiful, (1757), onde estas oposições sustentam também uma distinção entre as culturas europeias. E é sem dúvida através da Investigação de Burke que compreendemos a razão da sublimidade da poesia. É precisamente o facto de a linguagem ser contrária à construção de imagens que, ao causar uma frustração da visão, (a dor de tentar ver o que não se pode ver), provoca o sentimento do Sublime. Daí a relação do Sublime à obscuridade, ao terror e à grandeza absoluta (que Kant aliás manterá), a tudo o que, pela sua desmesura não encontra imagem. Burke faz assim, daquilo que numa confrontação com a pintura poderia parecer uma desvantagem da poesia, a sua maior virtude. A linguagem poética caberá precisamente demonstrar que a palavra será tanto mais sublime quanto mais abandonar o intento de produzir, também ela, imagens claras. "Com efeito, a poesia depende tão pouco, para os seus efeitos, do poder de suscitar imagens sensíveis que estou convencido que perderia uma considerável parte da sua energia, se isto fosse o resultado necessário de toda a descrição" (BURKE, 1968: 170). A imagem verbal e a imagem mental, das quais as teorias psicologistas da mente tinham feito uma virtualidade cognitiva, surgem assim como um elemento secundário, ou mesmo indesejável da linguagem, pelo menos na sua vertente poética e criativa.

Mas a tentação de reunião das artes parece estar destinada a ressurgir e, com ela, o desejo de uma reunião dos sentidos, das formas e das energias, na esperança talvez de compreender a verdade comum, ou a essencialidade, de todas as

experiências estéticas. Com Wagner, a Gesamtkunstwerk, no início do século o movimento Bauhaus, hoje o multimedia. E por entre este desejo de reunião, ressurge sempre também o desejo de ultrapassar a distância entre a palavra e a imagem. A poesia simbolista buscou incessantemente "Correspondências", como as do poema de Baudelaire, Rimbaud (Fig. 37) fez reviver o caligrama que prossegue hoje na poesia visual ou concreta, e várias experiências, na pintura moderna, inscrevem com um mesmo traço, na tela, letras e formas. O olho que vê é o mesmo olho que lê, e estes dois momentos, apesar de parecerem não poder acontecer em simultâneo, continuam a envolver-se, tanto na Teoria Linguística como na Iconologia. Mario Praz fala de uma "caligrafia" epocal, à luz da qual uma leitura puramente "grafológica" poderia descrever, para um dado período histórico, as afinidades entre as artes. "Cada época tem a sua caligrafia ou caligrafias peculiares que, se se pudesse interpretar iria revelar-lhe o carácter, ou mesmo a aparência física, assim como a partir de fragmentos de um fóssil, os paleontólogos podem reconstruir o animal inteiro" (PRAZ, 1982: 24). A hábil metáfora da "caligrafia", que aponta para uma análise formal, é o salto que permite abstractizar o traço, qualquer tipo de traço, retendo apenas a sua superfície expressiva; passar de uma Iconologia para uma "Grafologia", a qual visa, no entanto, a reunião dos traços num código total, que só aparentemente se subtrai ao problema da transcodificação dos traços e da comunicabilidade entre as artes.

Tanto na Iconologia moderna, como nas promessas de uma teoria geral dos signos, as velhas oposições que marcam as relações entre a palavra e a imagem, a pintura e a poesia, ressurgem frequentemente, como sugere Mitchell, sob outra terminologia: "diferentes tipos de funções-signo e sistemas comunicativos, (...) o analógico e o digital, o icónico e o simbólico, o duplamente ou não duplamente articulado" (MITCHELL, 1986: 53). Nelson Goodman, em Languages of Art, procura por exemplo estabelecer uma "gramática da diferença",

com base num relativismo e num convencionalismo que dispense as velhas pretensões abusivas tanto da palavra quanto da imagem. A pretensão de Goodman é a de abolir as próprias classificações dos signos, fundadas sobre oposições equívocas tais como as de natural/convencional, icónico/simbólico, e construir novos princípios de diferenciação, baseados no pressuposto de que todos os signos fazem parte, na realidade, de códigos igualmente arbitrários. O relativismo do projecto torna-o porém bastante inconclusivo, e o ênfase de um convencionalismo geral, suspeito de estar na verdade submetido à lógica da linguagem verbal. No final, não estará muito distante de grande parte das reflexões relativamente comuns no âmbito da semiologia: "As descriptions são diferentes das depictions não por serem mais arbitrárias, mas por pertencerem a esquemas articulados em lugar de esquemas densos; e as palavras são mais convencionais do que as imagens só se a convencionalidade é construída em termos de diferenciação em vez de artificialidade" (Goodman, 1976: 230-31). Gombrich, que critica Goodman precisamente pelo seu relativismo, é um dos autores modernos que mais se tem preocupado com a questão da natureza e da convenção relativamente às imagens e às palavras, sem procurar fugir a um debate que é, pelo menos, tão antigo quanto o Crátilo de Platão. A sua posição inicial, em Art and Illusion, que estabelecia uma convencionalidade da imagem, susceptível portanto de ser tratada como linguagem, tende mais recentemente a voltar à ideia da imagem como um signo natural, o que lhe garante a sua maior potencialidade comunicativa, não apoiada em códigos culturais específicos. Num texto mais recente, Gombrich acaba assim por nos deixar numa posição igualmente inconclusiva: "Receio ter de me considerar culpado por ter minado esta visão plausível, de que as imagens (...) são naturalmente reconhecíveis porque são imitações e as palavras (...) são baseadas em convenções" (GOMBRICH, 1981: 11).

A Iconologia

As dificuldades do debate da **ut pictura poesis** prendem-se assim, hoje, com os embaraços de uma Iconologia e de uma Semiótica das Artes Visuais modernas em definir o seu objecto, sem recorrer a uma **paragone** que parece contudo continuar a enquadrar o seu discurso. Foi a estas disciplinas que coube porém responder ao apelo da pintura moderna, no sentido da determinação de um conceito de pintura, que considerasse apenas aquilo que lhe é realmente específico.
Uma das vias modernas para encontrar a especificidade da pintura foi a de a compreender como uma linguagem, conceito que depressa se estendeu também às outras artes, e que ainda hoje busca, na Teoria da Arte, as condições de possibilidade de um tal projecto. Mas, a ideia de que a pintura é uma linguagem foi difundida também pelos próprios pintores, a partir de um determinado tipo de experimentação que se cruza com o interesse teórico de uma definição da pintura. Esta iniciativa, que começa a ser sensível a partir do início do século, e que não é obviamente estranha à importância da questão da linguagem no pensamento moderno, é hoje, poderíamos dizê-lo, uma figura quase banalizada do discurso do crítico e do artista, apesar de nunca ter talvez chegado à determinação clara dos seus fundamentos.

A grande dificuldade em encontrar uma especificidade da pintura, traduzível numa linguagem, liga-se fundamentalmente à sua definição como imagem, como signo icónico, e aos problemas específicos que estes levantam, em relação aos fenómeno de significação e de interpretação. Antes da Semiologia (e hoje em diálogo com ela), a Iconologia tem sido a disciplina que procurou lidar com estas questões. Aparentemente, e apesar de várias dificuldades e discordâncias internas, a Iconologia revela ter menos problemas em construir um corpo coerente de fundamentos teóricos do que uma Semiologia da Pintura. Mas, se assim é, é porque a Iconologia não se terá

nunca verdadeiramente lançado na ingrata tarefa de descrever uma **linguagem da pintura**. Para a Iconologia, o que fala na pintura, não é realmente a pintura mas a História ou, em todo o caso, algo de outro que não a pintura. Esta seria assim veículo, mais do que linguagem, "forma", mas para um conteúdo que não lhe pertence realmente, que ela exprime mas não engendra. Isto porque, à Iconologia, não repugna considerar a pintura como signo de algo, que não ela mesma, de uma alteridade em que se confundem, como em todo o pensamento da representação, conteúdo e referência. Panofsky fala claramente da pintura como um "sintoma" de algo, cujos traços nós interpretamos como documento específico desse algo de outro. Pintura como união de uma forma a um conteúdo, nos termos que a vertente formal da Semiologia não cessará de criticar. "Iconografia é o ramo da História da Arte que se ocupa do conteúdo temático ou significado das obras de arte enquanto distinto da sua forma. Procuraremos pois definir conteúdo temático e significado por um lado, e forma por outro" (PANOFSKY, 1984: 13). O significado da obra de arte deve ser descrito, segundo Panofsky, a três níveis distintos de complexidade, que determinam três níveis igualmente distintos da Iconografia: a) o nível temático, dos temas ou motivos primários da obra, isto é, daquilo que a forma naturalmente e imediatamente exprime como forma. A este nível a descrição da obra é apenas pré-iconográfica; b) o nível secundário, dos temas conceitos e imagens (alegorias e histórias) convencionais e intencionalmente presentes. A este nível, a análise da obra é já verdadeiramente iconográfica; c) nível intrínseco, do conteúdo simbólico da obra. Trata-se do nível iconográfico profundo, onde a obra encontra verdadeiramente a sua interpretação, através de um método de síntese e já não de análise.

É evidente que é o terceiro nível de significado o objectivo real da Iconografia, aquele em que o conteúdo histórico profundo se revela, apesar dos três níveis se

encontrarem numa ordem de pressuposição lógica. Quanto à análise da forma, ela corresponderá sempre, nesta ordem, a um objectivo inferior, como é evidente aliás, pelo facto de a descrição do significado não ser ainda nela realmente possível. Panofsky fala ainda, por outro lado, da impossibilidade de uma análise formal pura: "A análise formal (...) é apenas uma análise de motivos (composições); para fazer uma análise formal no sentido estrito do termo dever-se-ía evitar expressões como `homem', `cavalo' ou `clouna', permitindo apenas valorações como `o feio triângulo formado pelo espaço entre as pernas do David de Miguel ângelo" ou a "admirável claridade das articulações de um corpo humano'" (PANOFSKY 1984: 17). Panofsky reconhece que a forma tem um papel insubstituível na experiência estética, na medida em que "só aquele que se abandona simplesmente e totalmente ao objecto da sua percepção fará dele uma experiência estética" (PANOFSKY, 1984: 34). Mas, algo determina por sua vez na forma o apelo que ela lança para ser esteticamente experienciada: "um objecto feito pela mão do homem faz ou não apelo a ser assim [esteticamente] experienciado, pois possui aquilo que os escolásticos chamam uma `intenção'" (PANOFSKY, 1984: 35). Ora, a intenção é algo que se envolve, para Panofsky, com o conteúdo, e apenas a partir do nível secundário dos significados convencionais. Sendo assim, o que determina uma obra de arte está pois fundamentalmente ligado a seu sentido intencional, até porque a forma, essa, está presente em todos os objectos. "Onde acaba a esfera dos objectos práticos e começa a da `arte', depende então da `intenção'dos criadores" (PANOFSKY, 1984: 36). Os conceitos de conteúdo e forma utilizados por Panofsky implicam assim um determinado conceito de obra de arte, ligado a questões tão problemáticas quanto a do reconhecimento de um sentido intencional.

O que toda esta construção teórica da Iconologia visa possibilitar é a realização de uma interpretação da obra que, para Panofsky, só se pode edificar sobre o valor simbólico das

obras (o seu conteúdo histórico) e não sobre uma experiência puramente estética (e talvez impossível) da sua forma. Ora, a interpretação é possível, nesta lógica da Iconografia, na medida em que esta não recusa recortar o plano semântico da obra pictórica em função do próprio recorte da linguagem verbal, e de grandes unidades de sentido histórico, que só através desse recorte semântico poderão ser apreensíveis e traduzíveis. A Iconologia não recusa pois o símbolo, a ponte entre a imagem pictórica e a linguagem verbal, o artifício para dotar a pintura de um plano semântico, de um conteúdo; de a fazer falar sem necessitar de definir a sua linguagem. Como justificação, a Iconografia da Pintura invoca, em geral, o argumento de que grande parte das imagens que a pintura nos oferece se manterão para nós enigmáticas caso desconheçamos todo um conjunto de temas históricos, religiosos e literários da nossa cultura, e o modo como eles são figurados pela pintura. Os títulos descritivos de grande parte das obras do passado, atribuídos pela tradição ou pelo Historiador da Arte, são em grande medida uma tentativa de decifração do nível de conteúdo que Panofsky identificou como o dos significados convencionais. O quadro seria assim, como diz Mitchell, "a confluência de tradições pictóricas e verbais" (MITCHELL, 1986: 42). E parece inegável que esta confluência era frequentemente buscada pelos próprios pintores (em parte pela sua não autonomia) que aceitaram, durante muitos séculos, "instruções" sobre o que pintar, de influência política, religiosa ou simplesmente literária, como demonstra Mario Praz [8] . Praz fala da ideia de "instruções ao pintor" (lançada por Anacreonte), através das quais os pintores aceitavam sugestões dos escritores para a decoração de paredes, de tectos e também para pinturas isoladas.). Ainda no século XIX, era muito frequente a utilização de alusões alegóricas e de símbolos,

---

[8] Cf. PRAZ, M., *op. cit.*, p. 3.

retirados possivelmente do famoso reportório de César Ripa (Iconologia), o qual traduz a grande interpenetração da pintura e da poesia da época, assim como dos vários círculos de connaisseurs.

A Semiótica da Pintura

Após esta breve referência à Iconologia moderna, através do pensamento de Panofsky, é talvez mais fácil compreender a especificidade e a dificuldade do projecto de uma Semiologia da Pintura. Ao contrário da Iconologia, o Semiológo tem tido como objectivo definir a pintura como uma linguagem específica, um sistema de significação próprio, uma vez que, como diz Damisch "todo o sistema significante deve definir-se pelo modo que é o seu de significar" (DAMISCH, 1977: 19). A dificuldade da Semiologia tem sido assim a de fundamentar a autonomia de um sistema significante com base no signo icónico, ou com base em elementos perceptivos, "restando saber se os elementos propriamente perceptivos, formas e/ou figuras, podem com rigor ser qualificados de unidades, no sentido semiótico, fora ou abstracção feita da operação que os declara, ou ainda nos termos de Peirce, se o representamen tem ou não qualidade de signo, independentemente do interpretante verbal que o determina" (DAMISCH, 1977: 19). A dificuldade prende-se pois, qualquer que seja a teoria semiológica em que nos movemos, em atribuir a uma linguagem pictórica, ou outra, de percepção visual, um plano semântico inteiramente determinado por ela. Num sistema como o de Peirce, tal não seria uma exigência, na medida em que Peirce considera, precisamente, que o interpretante de um signo, sendo um outro signo, pode realizar-se numa infinidade de possibilidades, desde uma palavra, a uma imagem ou mesmo um facto. A exigência de uma solidariedade absoluta entre um plano de expressão e um plano de conteúdo, pré-estabelecida por um código ou um sistema autónomo, é uma exigência da Semiologia estrutural e das

análises formalistas que se desenvolveram em consonância com ela. E, sendo estas que precisamente têm buscado uma especificidade do sistema significante da pintura, o projecto está envolto, desde o início, num impasse, aliás presente noutros domínios da Semiótica estrutural: o da possibilidade ou não possibilidade de uma autonomia dos vários sistemas significantes em relação à linguagem verbal. O problema excede, portanto, o de uma teoria voluntáriamente enfeudada ou não, por seguidismo metodológico, ao modelo da linguagem verbal, da dupla articulação e da pura convencionalidade. Benveniste e Barthes [9] deram a esta presença inevitável da linguagem verbal em todos os outros sistemas semiológicos um fundamento importante, ao procurarem demonstrar que a linguagem verbal era o único sistema "modalizante", o único que poderia transformar-se em metalinguagem das outras linguagens, e extrair delas sentido. A dúvida que assim se levanta é de ordem mais profunda: a de saber se se trata de um desvendamento ou de uma doação. E esta dúvida é mais profunda na medida em que altera o próprio fundamento de um tal projecto semiológico e das análises ditas imanentes.

A resposta à pergunta sobre o que possa ser o sistema ou o código da linguagem pictórica e quais os elementos que o constituem parece ficar assim comprometida. Até porque, o mesmo elemento, pode adquirir, de obra para obra, uma significação diferente. Ou, como diz Hans Dieter Huber, numa obra recente que sobre os modelos formalistas, a significação em pintura "é sempre concreta, de caso para caso, de pintura para pintura" (DIETER, 1989: 16). E Damisch, por sua vez, afirma também categoricamente: "à questão: poder-se-ía reduzir o sistema `pintura'a unidades? - respondemos então pela negativa" (DAMISCH, 1977: 20). Não seria assim possível em pintura uma

---

[9] Cf. BARTHES, R., O Grau Zero da Escrita seguido de Elementos de Semiologia, Lisboa, Ed. 70, 1981 e BENVENISTE, E., Problèmes de Linguistique Générale, I, Paris, Gallimard, 1966.

identificação clara de elementos de base nem a sua sobredeterminação por algo da ordem de um sistema, uma estrutura ou um código. É na experiência estética e na percepção estética que o potencial de significação se realiza Se é possível detectar na organização dos elementos de uma obra pictórica uma forma, ela não seria tanto a actualização das possibilidades de um código, mas o resultado de uma dada experiência de percepção, atravessada por muitos códigos de leitura e restituída finalmente na forma verbal da interpretação. Os modelos teóricos que se podem configurar através desta relativização dominam hoje as análises da experiência estética [10] pois, como diz, Gottfried Bohem: "nenhum elemento icónico está à partida investido de um sentido positivo" (AA. VV., 1981: 20).

Uma outra forma de resolver os problemas que se colocam à Semiótica na definição da obra pictórica como signo, ou conjunto de signos, consiste em relacionar a análise semiótica com uma Teoria do Valor. É esta, por exemplo, a tentativa de Morris. Por "valor", Morris entende: "a qualidade de um objecto ou de um facto em relação com um dado interesse" (AA.VV., 1984: 359); sendo o signo icónico um caso específico desta relação, em que "há a presença imediata de qualidades de valor, através da simples presença daquilo que o próprio valor possui, sendo isso aquilo que ele designa" (AA. VV., 1984: 361). Em vez de um código ou de um sistema de unidades mínimas de significação, teríamos assim um conjunto de valores que a arte presentifica, ou possibilita originalmente, e faz "aceder à consciência". O signo estético corresponde à colocação de um problema que encontra resolução em si mesmo, através da

---

[10] A atenção dada à experiência estética tem sido fundamentalmente desenvolvida pela Estética alemã, por influência de toda a sua tradição hermenêutica. Veja-se a este respeito, as posições de alguns dos seus mais importantes autores contemporâneos, no encontro recentemente organizado em torno deste tema: AA.VV., Kolloquium Kunst und Philosophie, Bd. 1, "Aesthetische Erfahrung, Willi Oelmuller (Hrsg.), Munchen, Schoningh, 1983.

organização dos seus elementos internos, mas que pode servir de exemplo a outos problemas ou conflitos de valor do próprio quotidiano. "Face ao seu próprio problema, o artista pode fornecer um modelo, aplicável também a muitos outros problemas para além do seu, e deste modo, a sua obra pode esclarecer, corporizar e desenvolver os valores estruturais de um grupo ou de uma época - e, no extremo, a estrutura de valores dos homens de todos os lugares e de todos os tempos" (AA. VV., 1984: 374). Morris concebe deste modo a possibilidade de uma Sintaxe, de uma Semântica e de uma Pragmática Estéticas, em que a especificidade do signo estético se traduz na sua harmonia, como conjugação em si mesmo de objectos e de interesses, como valor bem sucedido, como modelo cultural de reconciliação, que a obra de arte moderna contudo contestou. Esta harmonia, por sua vez, seria conseguida pelo signo estético como signo icónico, na medida em que este contem em si o seu próprio denotado. A ideia de uma linguagem específica acaba assim por se diluir, e o seu relativo formalismo em relação a uma autonomia do signo estético não impede a reentrada regressiva de uma certa noção de obra como documento histórico ou exemplo histórico. No final, o objectivo de Morris revela-se mesmo distante de qualquer determinação de uma especificidade pictórica, pelo do ponto de vista semiológico. Citando Dewey [11] inspirador da sua teoria do valor, conclui: "Virá um tempo em que se aceitará, na generalidade, que entre esquemas coerentes e lógicos e estruturas artísticas na poesia, música e artes plásticas, não existe nenhuma diferença fundamental, mas apenas uma diferença técnica" (AA. VV., 1984:371).

Mas, a realidade parece ser hoje bem outra. A arte pode apoderar-se dos próprios produtos da técnica (como no caso do ready-made) obrigando-nos contudo a **distingui-los**, a

---

[11] Cf. DEWEY, Philosophy and Civilization, New York, 1931, p. 120-121.

colocá-los num lugar à parte, e a relacionarmo-nos com eles de um modo diferente. Um outro artifício (que não o da técnica) intervem portanto na produção da obra de arte moderna, de forma a garantir-lhe a sua identidade. Morris refere-se a ele, à margem da sua Teoria do Valor, como um "último esclarecimento", como um resto, que afinal sempre fica por esclarecer: "Para assegurar o estatuto de signo da obra de arte, convém dar um último esclarecimento. Frequentemente o artista conduz a atenção do receptor, de modo a que o receptor não reaja a ele como um objecto, mas como um signo. Os quadros são emoldurados, partes da tela são cuidadosamente deixadas por pintar, uma peça é conduzida a um palco, tornada visível a partir dos vários meios técnicos, o músico toca ao alcance da vista do ouvinte - estes são artifícios que impedem uma dada forma de ilusão, que consiste em não distinguir o representante do denotado" (MORIS, 1984: 362).

Regressemos contudo ao cerne do debate semiológico. A dificuldade em definir uma linguagem especificamente pictórica, uma linguagem "pura", prende-se com a quase impossibilidade de nos fixarmos exclusivamente naquilo que ela nos **mostra**, pois pretendemos ao mesmo tempo que ela nos **fale**. Damisch equaciona claramente o problema ao dizer: "Ignorando provisoriamente o problema da articulação propriamente figurativa ou plástica, proporemos que se o conceito de signo pode tomar um valor operatório no domínio da `Pintura'é antes de mais (e talvez exclusivamente) por referência a um nível, a um modo de significância que não é aquele - semiótico - em que as unidades perceptivas, formas e/ou figuras são tomadas por tais (e isto mesmo se este reconhecimento passa pelo desvio de uma `declaração', de um interpretante explícito), mas àquele - semântico - onde a imagem, pelo facto de fazer apelo a uma leitura, vem a assumir um estatuto propriamente discursivo, desde logo para falar como os iconólogos da idade clássica, que ela é `feita para significar uma coisa diferente daquela que o olho vê'" (DAMISCH, 1977: 20). A pretensão ao sentido só parece

assim realizável se se admitir a envolvência daquilo que possa ser específico da pintura, com uma alteridade. A pintura é de facto "muda", e só encontra um discurso na interpretação. Conquistar para a pintura um plano semântico, e o direito a ser interpretada, pareceria assim não poder nunca afastar-nos realmente de uma Iconologia. Dispensando esse plano semântico de recorte verbal, e dispensando a interpretação, a obra como totalidade significante só pode ser objecto de uma descrição formal dos elementos que a compõem, descrição essa que a "dirá", mas não fará necessariamente com que ela nos diga algo [12] . A semiótica da pintura, nesta versão puramente formal, revela-se assim como um instrumento precioso do ver, mas não do sentido. Substituirá assim subrepticiamente a noção de linguagem pela noção de **expressão** pictórica, abandonando também a noção de imagem, nascida sob a égide da semelhança, imagem de algo, portanto. A sua principal inspiradora é assim a arte abstracta que, desde o seu fundador, Kandinsky, busca uma especificidade pictórica com base nos elementos propriamente perceptivos.

Kandinsky e a picturalidade

A reflexão e a pintura de Kandinsky aproximam-se, em muito, do desejo essencialista de descobrir a verdade e a natureza da pintura que marcou a Teoria da Arte moderna [13] .

---

[12] Esta última solução, que parece ainda a Damisch pobre do ponto de vista significante, é contraposta por ele a um regime de significação da obra pictórica, que não seria semiológico, mas sim semiótico (no sentido de Kristeva, subentende-se), relacionado, não com uma economia do simbólico, mas sim com uma economia do prazer. A solução de Damisch, no que respeita à possibilidade de uma semiótica da Pintura, apresenta-se pois neste texto bruscamente marcada pela influência da Psicanálise, que ofereceria assim os seus préstimos como uma outra ciência da interpretação. Damisch resolveria deste modo o problema da ausência de um plano semântico, sem recorrer a uma alteridade, na medida em que, para a Psicanálise, o sentido não está senão corporizado no próprio significante.

[13] Não ousaremos aqui fazer uma abordagem das grandes questões que se podem levantar a respeito da arte (cont.)

existência dos elementos pictóricos como tais; e o esforço do pintor deverá ser assim o de os fazer calar, para que possam exprimir-se, ou como diz por vezes Kandinsky, adquirir plena "sonoridade". A radicalidade do problema da expressão transforama-a, em Kandinsky, numa pura visibilidade, que abandona assim a pretensão ao sentido, mas que não mais deixará de se traduzir por conceitos ("o frio", "o quente", "o passivo", "o enérgico", etc..) os quais tentam configurar uma linguagem sem sentido, unicamente sentida. O "dicionário" de elementos sempre encontra assim, os seus correspondentes verbais, mesmo se na mais remota tradução das sensações.

Um aspecto curioso dos textos de Kandinsky é o facto de a noção de "visibilidade" e de "sonoridade" parecerem praticamente substituíveis uma pela outra, como se a expressão da pintura não fosse afinal tão específica (tão puramente perceptiva) que não pudesse diluir-se nesta sinestesia. É que, para Kandinsky, a verdade da pintura, aquilo que o pintor em última análise promete dar, não é o visível mas o invisível. O invisível que só o visível pode dar, mas que não é por isso menos invisível. Também a expressão se converte assim facilmente em expressão de algo; e a presença de uma dualidade é afinal declarada [14] , pois Kandinsky fala-nos de um "exterior" (o mundo visível, como manifestação, como ob-jecto), e de um "interior" (o invisível, que é a verdade da vida, isto é, o seu pathos). O "interior", como bem nota Henry Michel [15] , não é aquilo que vulgarmente se designa como "mundo interior", porque o mundo seria por definição exterior, mas sim a própria essência da vida, como "afectividade", como o modo de ser "vivido" do ser, que é o seu modo de ser interior, por

---

[14] "A obra é assim a fusão inevitável e indissolúvel do elemento interior e do elemento exterior, quer dizer, do conteúdo e da forma" (KANDINSKY, 1974: 193).

[15] Cf. MICHEL, H., op. cit., pp. 18 a 25.

oposição a um modo de ser exterior. "`Abstracto'não designa já aqui aquilo que provem do mundo no termo de um processo de simplificação ou de complexificação, no termo de uma história que seria a da pintura moderna - mas aquilo que estava antes dela e que não necessita dela para ser - a vida" (MICHEL, 1988: 33). A materialização do invisível no visível é o que relaciona as cateogias de forma e de conteúdo, em Kandinsky, a entender como uma "forma pura" e "conteúdo vivo" [16] e não como as duas metades indissociáveis de uma mesma abstracção, a linguagem. "É preciso (...) que haja vibração da alma. Se esta não existe, não pode haver obra" (KANDINSKY, 1974: 196).

Forma e delimitação

Esta definição algo metafísica de obra não impede Kandinsky de procurar para ela uma **delimitação** mais rigorosa, que acaba precisamente por ir ao encontro do problema dos próprios **limites** da obra. Em princípio, a obra deve naturalmente manifestar os seus limites através da associação da sua "forma gráfica" (composta pelas linhas) e da sua "forma pictórica" (composta pelas cores). Mas, o imperativo constante de pureza leva Kandinsky a perguntar-se pelas condições mínimas da existência de uma obra. E responde: "Esquematicamente vista, uma obra pode consistir, no fim de contas, num só ponto, e esta afirmação não deve ser tomada com leviandade" (KANDINSKY, 1987: 43). Mas foi. Com justiça ou sem ela, num misto de ironia e revolta, o senso-comum refere-se frequentemente à pintura moderna, como um "quadro com uma pinta no meio". Quadro que provavelmente nunca viu, nem do qual ouviu falar, e muito menos suspeita ter sido imaginado por Kandinsky (Fig. 38). A possibilidade de um tal quadro, que assola o imaginário do

---

[16] Cf. KANDINSKY, W., Ponto Linha Plano, Lisboa, Ed. 70, p. 110.

homem comum, ocorreu a Kandinsky como o exemplo de "redução da composição ao único elemento originário. (...) A imagem primeira de toda a expressão pictural" (KANDINSKY, 1987: 25). O que o homem comum teme é que a procura dos limites da pintura se faça no interior do próprio quadro, sob a legitimação de um nome de autor, pois que isto o força a aceitar, contrariado ou não, a participação dessa experiência limite, no quase infinitamante permeável espaço da pintura. E o essencialismo de Kandinsky permite ainda um passo mais na radicalização dessa experiência limite. De uma forma não totalmente confirmável, mas plausível, é possível afirmar que o verdadeiro elemento pictórico mínimo é, para Kandinsky, não o ponto, mas o Plano, que Kandinsky designa, sintomáticamente, por "Plano Original" [17] . O último capítulo de Ponto Linha Plano é-lhe inteiramente dedicado. Kandinsky começa por definir o Plano como "a superfície material chamada a suportar a obra", descrevendo-o como "esquematicamente limitado por duas linhas horizontais e duas verticais, (...) um ser autónomo no domínio daquilo que o rodeia" (KANDINSKY, 1987: 113). Aparentemente estranho aos elementos propriamente pictóricos, mero suporte material que cabe ao pintor "fecundar", como diz Kandinsky, o Plano Original, revela-se nas descrições subsequentes de Kandinsky, um "ser", dotado de "vida" e de "sonoridade", tal como qualquer outro elemento expressivo. "Podemos supor que qualquer artista ouviu, talvez inconscientemente, a respiração do P.O. virgem e que se sente mais ou menos responsável perante esse ser, sabendo que maltratá-lo inconsideradamente equivaleria a um assassínio. O artista "fecunda" este ser sentindo que ele é dócil e `cheio' e que o P.O. recebe os elementos dentro da justa ordem. Este organismo vivo mas primitivo, transforma-se sob a acção justa num novo organismo também ele vivo que, contudo, deixou de ser primitivo, e que

---

[17] Cf. KANDINSKY, W., "Plano Original", in op. cit., pp. 131-141.

testemunha todas as características de um organismo doravante superior" (KANDINSKY, 1987: 115). Trata-se, podemos dizê-lo, de uma tentativa de descrever o gesto pictórico fundador, no qual o P.O. parece ter uma posição ambígua. Ele vai ser fecundado, mas já está vivo, é anterior ao "ser" da obra, mas já é um "ser", e o gesto fecundador do pintor pode vir a ser, na realidade, assassino. O ser ("primitivo") do P.O. nasce da força expressiva das linhas que fisicamente o limitam e que determinam um jogo de tensões, antes mesmo da inscrição, no seu interior, de qualquer elemento. O interesse da reflexão de Kandinsky, sobre o P.O., é que ela é talvez uma das raras tentativas, por parte de uma teoria essencialista da pintura, de pensar o que nela é em geral do domínio do impensado, e que é o quadro. Habilmente, a definição que Kandinsky dá de P.O. procura integrá-lo na mesma lógica dos outros elementos pictóricos, e assimilar o seu **contorno** à forma internamente despelotada pelos restantes elementos expressivos, como se esta tivesse capacidade de se recortar totalmente no espaço, como coisa no meio de coisas, ou melhor, como obra, no meio de coisas. A ideia de totalidade ligada ao conceito de estrutura ou de forma não teve nunca, como sujere Hubner, uma definição apta a determinar verdadeiramente as "fronteiras" (Grenzen) de uma obra de arte. "Por detràs do discurso de `totalidade', `ser' e `esfera' de uma obra de arte, esconde-se um conceito mistificado de sistema" (HUBNER, 1989: 19), ou, simplesmente, ainda e sempre o conceito metafísico de eidos, ligado à imposição de nomes que seriam aqui os de "forma" e "picturalidade", e também os de "obra pictórica" e de "pintura".

Curiosamente, este conceito metafísico de obra permitiu, ao mesmo tempo, uma espécie de redução absurda ao positivismo extremo: o de um conceito de obra delimitada pelas suas fronteiras físicas de coisa, o que equivaleria de facto a dizer que a tela define a obra pictórica, sem sequer lhe chamar "Plano Original". O que Kandinsky não chegou a ousar, mas que a

busca de uma picturalidade permite, ousou Malévitch com o Quadrado Negro e com o Quadrado Branco sobre Branco. E Greenberg, conscientemente ou não, admite o reverso possível de uma estética metafísica, que é o do mais puro e desnorteado positivismo. O famoso crítico formalista da pintura moderna declara então: "Foi estabelecido actualmente, ao que parece, que a irreductibilidade da arte pictural consiste apenas em duas normas ou duas convenções que lhe são próprias: o plano e a delimitação do plano. Noutros termos, a simples observância destas duas normas basta para criar um objecto que pode ser percebido como quadro: assim, uma tela tendida ou afixada existe já como quadro, sem que seja por isso um quadro bem sucedido" [18] . Sendo assim, demonstrar-se-ía de facto plausível a hipótese de Duchamp, segundo a qual toda a pintura é, também ela, ready-made. Duve tem razão ao sugerir que o ready-made de Duchamp não exprime mais violentamente um abandono da pintura, do que a própria pintura de Malévitch. "Aquilo que se joga no limite entre uma tela ready-made e um ready-made que não é uma tela, é contudo o **nome** pintura" (DUVE, 1987: 231). A manutenção do nome parece ser tudo o que a pintura conseguiu garantir, apesar da busca incessante da sua especificidade pictórica.

---

[18] GREENBERG, C., "After Abstraccionism", Art International, vol. 6, n. 8, 1962, citado por DUVE, Th., Nominalisme Pictural, Paris, Minuit, 1987, p. 238.

Capítulo II
Visibilidade e Aparência.

torna-se evidente que a mancha e a composição são elementos de todo o quadro que reivindica o direito de ser moldado.

Walter Benjamin

O visível

A ideia da pintura como linguagem foi uma das tentativas da Teoria da Arte de dizer a especificidade e a autonomia da pintura. Em questão ficou sempre, porém, o valor esclarecedor ou não de tal ideia. Para muitos, ela teria sido mais um obscurecimento ou um esquecimento da verdadeira especificidade pictórica, na medida em que procura traduzir, no conceito de linguagem, aquilo que seria realmente específico da pintura, e que não teria tradução possível, sem redução: a visibilidade. A pintura seria assim um dar-se a si mesmo do visível, uma pura oferta, que só pode ser experienciada pelo próprio ver. Qualquer tentativa de a capturar através do conceito ou do discurso traria assim danos à própria experiência estética, e impediria a sua realização como experiência sui generis de conhecimento, estranha ao conceito e ao pensamento categorial. A visibilidade da pintura só pode ser objecto de experiência, se esta renegar a tentação da sua tradução, realizando-se antes como o acolhimento daquilo que a pintura tem autenticamente para oferecer: o universo da pura visibilidade.

Grande parte das análises semiológicas da pintura procuram, por reacção à Iconologia, o respeito pela superfície visível do quadro. Mas, a inspiração formalista e estruturalista da maior parte destas análises será sempre tentada pela descoberta da "profundidade" formal que organiza esse visível; ambígua, talvez, pela própria indecisão a respeito do grau de manifestação da forma, o mesmo é dizer, da sua natureza visível ou invisível, da sua pertença (imanência) ou estranheza (alteridade) em relação ao universo do pictórico.

A ideia de uma "Vida das Formas" [1] , como a de Focillon, é exemplar como tentativa de reduzir o signo (união forma/conteúdo), ao "conteúdo formal", a única versão possível de um signo pictórico. Nesta mesma linha, situam-se também os trabalhos de Pierre Francastel [2] , para o qual a existência de uma obra é impensável sem a existência de uma estrutura. Tal assunção tem levado a História de Arte à tentativa de conciliação de uma perspectiva formal com uma abordagem histórica. Mas esta coloca necessariamente em causa uma análise absolutamente imanente da obra, considerada então, por muitos historiadores de arte, como redutora e irrealizável. O estudo da vida e da História das formas desemboca assim normalmente numa História dos estilos, aproveitando determinadas contribuições, não só da História, mas também da Sociologia [3] . E o visível transforma-se assim, inevitavelmente, em legibilidade.

Outras tentativas de capturar o visível, mas sem sair do seu próprio universo, foram atraídas por uma descrição do fenómeno da percepção, inspirada, como em Rudolph Arnheim [4] , pela Gestalttheorie. A construção de uma "gramática" da visão, que veio a inspirar algumas pinturas modernas, corresponde a um outro modo de entrada do conceito de forma, como determinação última do visível. O apelo lançado pela pintura moderna, no sentido da descoberta da essencialidade da pintura, encontrou em geral, por parte da teoria, uma resposta ambígua, movida pelo desejo de deixar finalmente viver a visibilidade do

---

[1] FOCILLON, Henri, La Vie des Formes, Paris, PUF, 1970. A este respeito, o trabalho pioneiro terá sido o de Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915 (tr. esp. Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte, Madrid, Espasa-Calpe, 1985).

[2] Veja-se, por exemplo, FRANCASTEL, Pierre, La Réalité Figurative, Paris, Danoel-Gonthier, 1965.

[3] Veja-se a este respeito SCHAPIRO, Meyer, Style, Artiste et Société, Paris, Gallimard, 1982.

[4] ARNHEIM, Rudolph, Art and Visual Perception, Berkeley, University of California Press, 1954.

pictural mas, ao mesmo tempo, pela tentação de a capturar e de a explicar. O que nos revelam a maior parte destas abordagens, mesmo as que renunciam a uma interpretação para se fixarem na descrição da plasticidade das formas, é a inevitável redução do visível ao legível, a redução do pictórico a elementos descontínuos e distintivos, nos quais afinal já não nos detemos, pois o que importa verdadeiramente será o seu agenciamento na transcendência da forma que os sustém. Como diz Lyotard, que reflecte longamente sobre estas questões em Discours Figure : "O esforço para fazer ver o visível está ameaçado, no seu próprio êxito, pela ilusão de o fazer compreender plasticamente, se assim ouso dizer, isto é, de o fazer ler. (...) A figura torna-se linguagem e uma linguagem não tão boa quanto a linguagem" (LYOTARD, 1978: 218). Tal parece ser no fundo o destino sempre ameaçador, desde a tradição da ut pictura poesis. A partir de Platão, e do mau estigma associado à imagem, toda a tolerância ou reabilitação começa por fazer-se em submissão ou aproximação à palavra. Imagem ilustrativa, imagem que é "o ler dos que não sabem ler", admitida, como diz Lyotard, sob a condição de "falar claro", apesar do seu mutismo. O seu mistério contudo não residirá no facto de, apesar de muda, nos poder falar, já que "uma vez existente a linguagem, todo o objecto pode ser significado, inserido num discurso; é apanhado na convulsão do pensamento que tudo remexe e dispõe; o enigma é que ele permaneça visível, que ele se mantenha incessantemente sensível, que haja um mundo que seja uma reserva de `visões', e que todo o discurso se esgote antes de chegar ao seu fim" (LYOTARD, 1978: 13). Toda a redução ou tradução da visibilidade deixará assim, ainda e sempre como resto, o próprio visível.

De todas as abordagens modernas da pintura, foi de certo a da Fenomenologia, a que mais vigilante e renitente se mostrou, em relação a esta redução do mistério da visibilidade. Três orientações fundamentais guiavam-na de facto, desde o início, para uma vocação defensora e exaltadora da

essencialidade do visível: a assunção de uma procura eidética efectivamente adequada ao próprio apelo essencialista da pintura moderna (mais do que a perspectiva cientificista de outras abordagens), a descoberta do ser no aparecer, e a importância concedida, desde Husserl, à própria percepção. A Fenomenologia husserliana, como ciência eidética, exposta nas Ideen (I - 1913), é a conciliação de uma busca das essências com o requisito empirista do "retorno às próprias coisas" (zu den Sachen Selbst). A apreensão das essências como resultado do processo da variação imaginária é a conjugação do pressuposto da consciência intencional (na qual se poderia fundar um idealismo transcendental ou psicologista), com a noção husserliana de uma intuição vivida das essências. O método da variação imaginária é o método pelo qual o juízo descobre as essências, ditadas pelas próprias coisas, na medida em que são elas que, em última análise, revelam os **limites** da variação do próprio juízo. Tal processo mostra-nos, assim, que a essência é, na realidade, o que a própria coisa se nos revelou numa doação originária experienciada como intuição vivida [5] . Esta consciência doadora originária é o que podemos chamar um **Ver** (Wesenschau) que não é metafísico, mas sim condição de toda a ciência empírica [6] . Ora, o percurso das Logische Untersuchungen obrigará o projecto de uma eidética formal a abandonar um certo logicismo inicial, mostrando a necessidade da sua fundamentação numa fenomenologia da percepção, pela constatação de que "o próprio objecto lógico pode ser-me dado

---

[5] "Se fixarmos um objecto qualquer na sua forma ou na sua categoria e se mantivermos continuamente em evidência a sua identidade através das variações dos modos de consciência, apercebemo-nos que, por mais variáveis que sejam estes modos e inapreensíveis que sejam os últimos elementos, eles não são, contudo, fortuitamente e arbitrariamente variáveis. Eles permanecem sempre ligados a uma estrutura típica que é sempre a mesma e que não pode ser quebrada, enquanto se tratar de uma consciência de tal entidade determinada, e enquanto a evidência da sua identidade através da variação dos modos de consciência se puder manter" , HUSSERL, E., "L'Objet intencionnel, guide transcendental'" ("Deuxieme Méditation"), in Méditations Cartésiennes, Paris, Vrin, 1980, p. 44.

[6] cf. LYOTARD, J.F., A Fenomenologia, Lisboa, ed. 70, p.18.

confusa ou obscuramente, pois posso ter dele uma simples representação vazia" (LYOTARD, 1986: 22). A necessidade da intuição sensível, lança em Husserl o tema transcendental. Mas, a recusa da separação entre sujeito transcendental e sujeito concreto, que conduzirá à epochê, dotará a percepção de um papel cada vez mais importante. A forma fundamental de trazer à estrutura vazia da intencionalidade uma presença é, para Husserl, a da percepção, sendo a objectividade lógica apenas um modo segundo de consciência do mundo.

Merleau-Ponty terá retirado daqui todas as consequências em relação à pintura, entendida como um dar-se originário do visível e que é preciso deixar acontecer pela própria passividade da síntese perceptiva. Daí a crítica à ciência óptica, fonte do ilusionismo da pintura renascentista, à Dioptrique de Descartes, a "um pensamento que não quer mais perseguir o visível e decide reconstruí-lo segundo o modelo de que se dota a si mesmo" (MERLEAU-PONTY, 1985: 36). Ora, para Merleau-Ponty, o dar-se do visível é precisamente aquilo que é impossível de aprisionar em qualquer pensamento categorial e descontinuísta, porque é a propria "deflagração do ser" (MERLEAU-PONTY, 1985: 65). E é esta "deflagração do ser" no aparecer que a fenomenologia se propõe fazer notar em relação à pintura moderna. Em L'Oeil et l'Esprit, Merleau-Ponty procura mostrar-nos que "era preciso a grande imobilidade de Cézanne para afastar a racionalização do espaço perceptivo e fazer aperceber a doação primeira na sua obliquidade, na sua ubiquidade, na sua transgressão lateral das regras da óptica geométrica. (...) é isto que a fenomenologia espera compreender - diz Lyotard - e que creio que ela não pode compreender", acrescenta (LYOTARD, 1978: 21). Na verdade, Merleau-Ponty refere muito frequentemente este dar-se originário do visível como um "mistério", um "enigma" que a fenomenologia não pretenderia precisamente **explicar**, mas fazer sentir, quase como se fosse possível "colar à visão", "à teoria mágica da visão" que o pintor pratica (MERLEAU-PONTY, 1985: 36 e 27). O

mistério está aliás instituído, desde Heidegger, no mesmo tema do aparecer, do ser que a obra de arte traz à presença através de um des-velamento (Unverborgenheit), jogo tensional de revelação e ocultação, combate entre o "mundo" e a "terra" [7] . O mistério é o próprio objecto da fenomenologia cuja vocação é a de dizer a origem (Ursprung); não o começo, que pode ser sempre narrado numa narrativa mítica, mas a origem, como "salto orignário", como deflagração primeira e essencial [8] , abismo onde o nada se encontra com o ser. O problema da fenomenologia será pois, possivelmente, o de compreender o mistério sem mistificar a origem. A arte é talvez, para a fenomenologia, o produto da consciência que melhor suporta uma tal interrogação eidética, uma vez que a Estética surgiu, precisamente, para fundamentar a noção de arte como criação, inspirada por uma certa tradição idealista da modernidade. Na Estética, o tema do aparecer é pois a aproximação fenomenológica à questão da criação, tema sempre não resolvido, mas latente, desde o processo de autonomização da esfera da arte.

Para Merleau-Ponty, o momento abismático do aparecer é o da visão, como indestinguível do próprio visível. Aí, onde a fronteira é engolida pelo abismo, tem lugar o mistério da origem da visibilidade. O lugar desse mistério é o corpo, e "o enigma consiste no facto de o meu corpo ser simultaneamente o que vê [voyant] e visível" (MERLEAU-PONTY, 1985: 18). Assim, esse lugar é na realidade indeterminável, pensável apenas através da crítica às oposições derivadas do intelectualismo e do empirismo, as quais traduzem, em Merleau-Ponty, a

---

[7] Em Adorno o tema da aparência estética voltará a surgir sob o signo do enigma e da aporia, compreendidos, desta vez, no âmbito de uma dialéctica negativa da razão.

[8] cf. MALDINEY, H., Art et Existence, Paris, Klincksieck, 1985, p. 35.

radicalização ambígua do "entre-dois", cara à fenomenologia [9] . A Phénoménologie de la Perception é uma tentativa de radicalizar a reflexão e encontrar o substracto irreflectido destas mesmas oposições (sujeito/objecto, mundo/consciência, ...). A ambiguidade que, segundo Merleau-Ponty, estaria "nas próprias coisas" [10] , e que escapa às objectivações conhecidas da filosofia, deve encontrar um modo de exprimir-se. A dificuldade será, a partir da crítica aos conceitos conhecidos, e sem procurar objectivar o não-objectivável, designar a "referência" que se afunda nas disjunções. O corpo, mediação por excelência, será para Merleau-Ponty o mais radical substracto pré-objectivável, onde se fundam as relações entre a consciência e o mundo. Mas também ele, ou sobretudo ele, não é dizível sem operações terminológicas complexas, pois o corpo é precisamente o que mais escapa a qualquer objectivação, empírica, ontológica ou trascendental, fornecendo ao mesmo tempo a experiência em que se fundam todas elas. Essa experiência é a experiência que faz de si mesmo e da qual procede, sem qualquer objectivação, a sua unidade [11] : "Ele vê-se vendo, ele toca-se tocando, ele é visível e sensível por si mesmo. É um em si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa algo assimilando-o, constituindo-o e transformando-o em pensamento - mas um em si por confusão, narcisismo, inerência daquele que vê àquilo que vê, daquele que toca àquilo que toca, do que sente ao sentido - um em si,

---

[9] Veja-se a este respeito DESCOMBRES, V., Le Même et l'Autre, Paris, Minuit, 1979, e ainda, DIAS, Isabel Matos, "A lógica da ambiguidade em Maurice Merleau-Ponty", In Análise, n. 6, 1987, pp.93-9.

[10] Cf. MERLEAU-PONTY, M., La Phénoménologie de la Perception, Paris, Gallimard, 1987, p. 200-201.

[11] Mais interessante para reflexão que aqui procuramos realizar é o facto de Merleau-Ponty afirmar que, uma tal forma de unidade do corpo só é comparável à da obra de arte, uma presença em si e por si, não redutível a um conceito: "um romance, um poema, um quadro, uma peça de música são indivíduos, isto é, seres onde não se pode distinguir a expressão do exprimido, cujo sentido apenas é acessível por um contacto directo, e que irradiam a sua significação sem abandonar o seu lugar temporal e espacial. É nesta medida que o nosso corpo é comparável à obra de arte. Ele é um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de termos covariantes", op. cit. 177.

portanto, que está preso entre as coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um porvir..." (MERLEAU-PONTY, 1985: 18/19). Ora, segundo Merleau-Ponty, a pintura "ilustra" este enigma, pois celebra o mistério do hiato e da pertença recíproca da visão e do visível; faz-nos ver o que é ver, mostrando-nos assim o próprio movimento de abertura ao mundo, pelo qual o mundo se faz mundo: "A pintura desperta, leva até à sua potência extrema um delírio que é o da própria visão, pois que ver é ter à distância, e que a pintura estende esta bizarra possessão a todos os aspectos do ser, que devem de qualquer maneira fazer-se visíveis para entrar nela" (MERLEAU-PONTY, 1985: 27). A pintura moderna, em especial, teria adoptado este "delírio" da visão e abdicado de todo o ilusionismo, cuja equívoca ambição é a de se apropriar daquilo que vê. A pintura moderna teria abandonado assim uma apropriação indirecta e ilusória do mundo, por uma abertura originária ao mundo, que Merleau-Ponty julga encontrar, exemplarmente, em Cézanne.

A famosa "dúvida" de Cézanne, notada por Merleau-Ponty, aparece quase como a correlação noética perfeita da verdade noemática da pintura. De facto, na pintura e nas palavras de Cézanne, auscultadas por Merleau-Ponty, parecem estar presentes as modalidades atencionais que plenamente justificam as próprias intenções de uma fenomenologia da percepção a respeito do objecto pintura. E, guiados por Merleau-Ponty, é quase imediata a descoberta, em Cézanne, de alguns dos mais importantes aspectos da própria fenomenologia husserliana. A valorização da percepção e a exigência do retorno às próprias coisas, é a paixão Cézaniana por uma constante e insistente perscrutação da natureza, a vontade de a "confrontar com as ciências que saíram dela": "é preciso debruçarmo-nos sobre esta obra perfeita. É dela que tudo nos

vem, por ela existimos, esqueçamos tudo o resto" [12] . Esta atenção de Cézanne à natureza representaria, não uma vontade de capturar o visível, mas o desejo de dotar a pintura de um objecto verdadeiramente primordial: Cézanne não escolhe, diz Merleau-Ponty, "entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem. Ele não quer separar as coisas fixas que aparecem sob o nosso olhar da sua maneira fugidia de aparecer, ele quer pintar a matéria dotando-se a si mesma de uma forma, a ordem nascente através de uma organização espontânea" (MERLEAU-PONTY, 1966: 23). Símbolo do sentido metafísico da pintura moderna, Cézanne representa, para Merleau-Ponty, a opção pela profundidade do visível, a disponibilidade para se deixar interrogar pelas próprias coisas, até onde o visível pode revelar o próprio invisível, a paixão pela verdade das coisas, pelo seu aparecer, e não apenas pela apropriação visível que delas fazemos (ao contrário da ambição ainda cientificista e empirista do Impressionismo). Para Cézanne, trata-se de "unir" natureza e arte, sensação e organização inteligível [13] , de revelar a experiência específica de conhecimento do mundo que a arte nos permite. A visibilidade pictórica ganha assim um valor gnoseológico próprio e, na verdade, insubstituível, rivalizando com o conhecimento discursivo, científico e filosófico. Neste valor gnoseológico próprio da aparência estética se basearam em geral as expectativas de um conteúdo de verdade da arte, e a esperança de uma alternativa à racionalidade moderna, técnico-científica ou instrumental. A aparência estética confere não só um dado valor ontológico ao quadro, mas atribui-lhe também as condições de possibilidade de uma outra consciência, o mesmo será talvez

---

[12] Cézanne, cit. por MERLEAU-PONTY, M., "Le doute de Cezanne", In Sens et Non-sens, Paris, Nagel, 1966, pp. 23 e 21.

[13] "A natureza e a arte são na verdade diferentes. Gostaria de as unir. A arte é uma apercepção pessoal. Situo esta apercepção na sensação e peço à inteligência que a organize em obra", Cézanne, cit. por MERLEAU-PONTY, op. cit, p. 22.

dizer, de uma outra modernidade. Lyotard tem pois motivos para afirmar que: "Deste ponto de vista, o quadro é o mais estranho dos objectos quando preenche a função de que o dota a pintura moderna: é um objecto onde se mostra o engendramento dos objectos, a própria actividade transcendental. Ele deveria poder ocupar o lugar de toda a Filosofia, daquela ao menos que acredita que a percepção não é uma ideologia, e que contém antes o segredo do ser" (LYOTARD, 1978: 28).

Mas, a percepção, tal como a entendia Husserl, seguido por Merleau-Ponty, é um processo e não uma revelação absoluta. Nele, a coisa dá-se através de um fluxo incessante de aparições, que são as próprias vivências de apreensão das coisas. A percepção dá-nos assim uma espécie de esboços (Abschattungen), e são estes que constituem o conteúdo concreto do Eu, e do exercício da sua consciência em relação às coisas. O objecto é, como diz Husserl, "um pólo de identidade" potencial, "implicado", "pré-traçado" pela intencionalidade, mas nunca dado. A percepção revela assim o próprio "horizonte intencional" implicado em cada estado de consciência. "Em cada percepção exterior, os lados do objecto que são realmente percebidos reenviam aos lados que o não são ainda e são apenas antecipados na espera, de um modo não-intuitivo, como aspectos `a vir' na percepção" (HUSSERL, 1980: 38). O horizonte sempre indeterminado da intencionalidade, e o "ultrapassar da intenção, na própria intenção, inerente a toda a consciência deve ser considerado como essencial [wesensmoment]" (HUSSERL, 1980: 40). Se toda a intencionalidade implica um horizonte e se não há outra forma de o determinar a não ser através dos sucessivos esboços da percepção, o transcendentalismo husserliano não pode senão resolver-se numa fenomenologia da percepção. Assim, e como diz Ricoeur: "posto em fluxo, o objecto está preparado para a `redução' às suas aparições sucessivas" (RICOEUR, 1986: 16); isto é, a questão do ser está pronta a resolver-se na do aparecer, através do exercício fundamental da percepção.

A expressão

Todos estes aspectos parecem emergir, quase naturalmente, na leitura que Merleau-Ponty faz de Cézanne. A recusa de Cézanne, em relação às regras tradicionais de aprisionamento do visível, prender-se-ía com a vontade de captar a infinita riqueza desse visível, que consiste precisamente no seu carácter inacabado, desbravador, pelo qual o próprio olhar se cola ao movimento originário das coisas. Por isso, o seu objectivo confessado era o de "dar a impressão de uma ordem nascente, de um objecto em vias de aparecer, e de se aglomerar, sob os nossos olhos" [14] . Daí a sua renitência em produzir contornos, em enquadrar a cor, em aceitar um ponto de vista, em abandonar a infinita riqueza da percepção sensível, em desligar o olhar das irretratáveis montanhas de St. Victoire. "Não marcar nenhum contorno, seria retirar aos objectos a sua identidade. Marcar um só seria sacrificar a profundidade, isto é, a dimensão que nos dá a coisa, mas como plena de reservas e como uma realidade inesgotável" [15] . Daí as formas às vezes torturadas de Cézanne. Cézanne inquieta-se porque se deixa inquietar pela "profundidade" do visível.

A dúvida de Cézanne é a de saber se alguma vez a pintura se cumpre; é a de saber se a superfície visível do quadro se dá a ver com o mesmo valor originário do aparecer das coisas; se pode mostrá-la na sua infinita riqueza e fazer disso o ser da pintura; isto é, saber se ela pode dar a ver esse processo, adquirir sentido, e ser comunicável aos outros. Se a visibilidade da pintura "colar" de facto ao mistério da visibilidade pura, ela será tão infindável quanto ele, num

---

[14] Cézanne, cit. por MERLEAU-PONTY, Ibid. p. 25.

[15] Cézanne, cit. por MERLEAU-PONTY, Ibid. p. 25.

certo sentido, tão invisível quanto ele. Ora, a pintura deve existir precisamente para o mostrar e deve por isso tornar visível esse processo, enquanto projecto interminável. E este, não podendo ser configurado pelo contorno das formas, não pode senão mostrar-se pela própria materialização de cada gesto, na expressão omnipresente em toda a superfície da tela. O "olho", ou a visão que está na pintura, diz Merleau-Ponty, "é o que foi tocado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão" (MERLEAU-PONTY, 1966: 26). A expressão é assim a verdadeira mediadora entre a visibilidade do mundo e a visibilidade da tela, ou melhor, o verdadeiro acontecimento originário que se dá nesse "entre-dois" abismático em que se encontram. O que se constitui como advento, na pintura, não é uma forma, mas a expressão, como princípio (originário) que não tem fim e, por isso, a "expressão do que existe é uma tarefa infinita" (MERLEAU-PONTY, 1966: 26). Nessa medida, como diz ainda Merleau-Ponty em L'Oeil et l'Esprit, "as criações não são um adquirido" e, "num certo sentido, a primeira das pinturas ia já até ao fundo do porvir" (MERLEAU-PONTY, 1985: 92). A "expressão **do que existe**", porque é expressão, não é a mera representação de um exterior; ela traduz simultaneamente a consciência e o mundo, o encontro com o mundo e a pertença ao mundo, e é por isso expressão **da existência**. A noção de expressão abre assim as portas a um certo idealismo existencialista, que traduz, no fundo, o modo íntimo como as noções de criação e de aparência estética se relacionam, fazendo apelo, sem dúvida, à noção de estilo. Por isso, tanto a respeito de Da Vinci, como de Cézanne, Merleau-Ponty procurará mostrar que "é certo que a vida não explica a obra, mas é certo também que elas comunicam. A verdade é que esta obra a fazer exigia esta vida" (MERLEAU-PONTY, 1966: 35).

A noção de expressão, a que a fenomenologia nos conduz, obriga, por sua vez, a colocar de outro modo, senão mesmo a recusar, a noção de obra como estrutura significante, como forma, ou como agenciamento de elementos em formas que,

uma semiologia da arte procuraria, em última análise, objectivar. O carácter "infinito" da expressão dificilmente suportaria, de facto, uma tal objectivação. Uma abordagem fenomenológica da pintura, entende-se assim como radicalmente diferente de uma semiologia da pintura, embora ambas disputem, entre si, uma aproximação imanente da obra de arte. Maldiney, por exemplo, enuncia-o de uma forma bastante clara [16] : "As estruturas verbais que a semiótica põe em paralelo com as estruturas espaciais e temporais da obra de arte são as de uma linguagem no estado construído, e mesmo hiperconstruido, cujo ideal culmina com esse monstro que é o discurso instituído. A Semiótica esquece que, se a língua nos dá a palavra, em vez de no-la retirar, é em virtude dessa propriedade fundamental: a sua impropriedade" (MALDINEY, 1985: 31). A crítica à semiologia, feita em nome de uma especificidade ou "pureza" da obra, recusará assim o signo como designação da expressão pictórica. A fenomenologia da percepção estava aliás destinada, desde Husserl, a pensar o sentido através de uma dialéctica original do vazio e da presença, e não do signo, e a remeter a estrutura deste preenchimento para a percepção, e não para a linguagem. A questão do sentido não é contudo esvaziada, na medida em que, como sugere Ricoeur [17] , o pressuposto da intencionalidade permite sempre a anticipação de uma unidade do sentido, mesmo se nunca concretizada.

Assim, sempre que uma interrogação do carácter significante da obra faz apelo à expressão, mais do que ao signo, à significação no seu estado permanentemente nascente,

---

[16] Cf. MALDINEY,H., Art et Existence , Paris, Klincksieck, 1985. "Ils réclament des signes...", é um dos capítulos de abertura e destina-se, na obra, a enunciar as razões fundamentais pelas quais uma semiologia da arte só pode realmente faltar à compreensão da obra de arte, abrindo assim lugar à legitimidade de uma abordagem fenomenológica.

[17] Veja-se a este respeito os vários textos de Ricoeur sobre a Fenomenologia, recolhidos em À l'école de la Phénoménologie, Paris, Vrin, 1986.

mais do que à forma, ela é sem dúvida inspirada pela Fenomenologia. Pois a interrogação prévia da Fenomenologia a respeito da significação é, como diz Ricoeur: "O que significa significar?" (RICOEUR, 1986: 10). E a resposta é a estrutura vazia da intencionalidade, o querer dizer, a propriedade da consciência de ser consciência de... A pretensão ao sentido só pode assim conceber-se como algo que vai em direcção ao sentido, à espera de ser preenchido por uma presença que é sempre originária. A obra pictórica como expressão, como fazer ver, não nos oferece assim um sentido ou um pensamento dados, um sentido ou um pensamento claros, pois "os pensamentos claros são aqueles que já foram ditos"; assim, "a `concepção' não poderia preceder a `execução'. Antes da expressão, não há nada a não ser uma febre vaga e só a obra feita e compreendida provará que se deverá encontrar aí algo, em vez de nada" (MERLEAU-PONTY, 1966: 32). A presença (o algo) que vem preencher o vazio não é porém o signo. Apesar de se dirigir ao sentido, a obra não ostenta uma significação, não é signo ou linguagem, mas pura "operação de expressão", "nunca acabada", como disse Merleau-Ponty, e como o teria praticado Cézanne [18]. Uma vez constituída a obra, ela só poderá conduzir a uma presença, se aceitarmos, não lê-la, mas fazer, através dela, a mesma experiência originária de um mundo perceptivamente vivido, se deixarmos que ela "nos faça ver como é que ele nos toca" (MERLEAU-PONTY, 1966: 33). Só assim a obra será compreendida. A sua compreensão não está assegurada à partida por uma "linguagem da pintura", e por isso seria vão o projecto semiológico da sua descodificação. A expressão, porque é originária e vivida corre assim sempre o risco da não transparência e da incomunicabilidade, o qual é porém comum ao de uma palavra fundadora: "... o artista lança a sua obra como um homem lançou a primeira palavra, sem saber se ela será outra

---

[18] Cf. MERLEAU-PONTY, ibid., pp. 30 e ss.

coisa que não um grito, se ela poderá desligar-se do fluxo de vida individual onde nasce, e tornar presente, seja a esta vida, no seu futuro, seja às mónadas que coexistem com ela, seja à comunidade aberta das mónadas futuras, a existência independente de um sentido identificável" (MERLEAU-PONTY, 1966: 32). A radicalidade originária da expressão encontra assim os problemas próprios ao idealismo e à egologia, a que conduz a fenomenologia da percepção de Husserl, e à sua dissociação em relação a uma mediação simbólica da linguagem. A ambição de uma fenomenologia da percepção aplicada à pintura é a de acolher as pretensões significantes e cognitivas da obra pictórica sem contudo reduzir (ou passar para além de) a sua visibilidade, pois é sempre nela e por ela que o ser acede à presença. Merleau-Ponty procurou tirar desta fenomenologia da percepção todas as consequências, no que respeita a uma essência da pintura, que a fenomenologia como ciência eidética autoriza de facto a procurar. Será assim "no silêncio de uma visão selvagem", no sentido de uma visão originária, onde não "existe ainda essa distância que a palavra cava entre a coisa e a palavra" (DUFRENNE, 1982, vol.2: 108), que Merleau-Ponty situará a verdade da pintura, e a pretensão da pintura à verdade - a "vérité en peinture", exemplarmente prometida e realizada por Cézanne (apesar da sua "dúvida"). Mas a busca de uma especificidade pictórica parece estar inevitavelmente destinada a elaborar-se numa relação tensional com o universo da palavra, a enredar-se ambiguamente na teia do simbólico: "Se a obra é conseguida, diz Merleau-Ponty, terá o poder de se enseigner ela mesma" (MERLEAU-PONTY, 1966: 33).

A mancha

A ideia de uma visão originária que tem advento na expressão pictórica, procura fundamentalmente furtar-se ao problema da forma, cuja objectivação e tematização (tal como a

praticam a Iconologia e a Semiologia) introduziriam duas impurezas intoleráveis na compreensão do pictórico: a da contaminação do visível com a linguagem, e a da anulação do carácter originário e infinito da expressão. O receio do contorno, em Cézanne, e a preferência pelo trabalho da cor e da mancha representam eventualmente a busca da forma, por outra via, que não a do corte incisivo e definitivo da linha; uma forma em vias de constituição, no seu aparecer, em vez de constituída e referenciável. Não é pois de estranhar, que Cézanne seja, para Merleau-Ponty, um exemplo favorito. De qualquer modo, não se trata a este respeito de um exemplo fortuito. Grande parte das experimentações da pintura moderna, em busca da especificidade da pintura, tiveram precisamente em comum a recusa do desenho, fundamento nobre de toda a pintura do Renascimento, consignado mesmo como uma espécie de origem mítica da pintura (tal como Plínio a narrou [19]). O desenho, a habilidade de manipular a linha, desde sempre associado ao fazer, e mesmo ao virtuosismo do pintor, vai sendo gradualmente desvalorizado, depois do Renascimento, e é finalmente preterido a partir do século XIX, por um interesse crescente pela cor. A investigação em torno da pureza, da composição e da complementaridade das cores (que tinha raízes, pelo menos, desde a pintura flamenga) encontra no século XIX e XX um eco teórico ampliado e, o mais importante, relacionado com a busca da especificidade da pintura [20] .

---

[19] "uns dizem que o princípio foi descoberto em Sicyone, os outros em Corinto, e todos reconhecem que ele consistiu em traçar, por linhas o contorno de uma sombra humana: foi então aí, segundo eles, a primeira etapa. (...) Sem se servir ainda de nenhuma cor puseram-se no entanto a semear de traços a superfície no interior dos contornos e adquiriram então o hábito de escrever ao lado da sua obra o nome dos personagens que queriam pintar" (PLÍNIO, 1985: 42, §15 e 16).

[20] A Farbenlehre (1810) de Goethe (Traité des Couleurs, Paris, Triades, 1980) terá sido uma das primeiras e mais influentes reflexões sobre a cor, apesar do seu pendor subjectivista, psicologista e simbolista. No início do séc. XIX, este interesse pela cor está ainda presente na Alemanha, no seio da Kunstgewerbe, nomeadamente através de Var. Scheffler que, ao atribuir especial importância à investigação das cores em pintura, previa o desenvolvimento da pintura abstracta no seio das artes (cont.)

Na transição do séc. XIX para o séc. XX, a obra de Cézanne é sem dúvida a que mais marcante se tornou, para estes novos caminhos da pintura. E ficou célebre a sua afirmação: "Quando a cor alcança toda a sua riqueza, a forma alcança a sua plenitude" [21] . A emergência da forma não advém assim do desenho mas da mancha, pois aí ela pode viver em constante emergência e riqueza. A forma só pode fazer aparição na pintura se comungar do mesmo carácter originário, infinitamente rico e profundo do visível. E para a forma ser profunda, ela não deve precisamente destacar-se de um fundo, através da linha sem espessura do desenho, isto é, confundir-se com o contorno. Por isso Cézanne estabelece, entre a mancha de cor e o traço, uma diferença radical: "O contorno dos objectos, concebido como uma linha que os encerra não pertence ao mundo do visível, mas à geometria" [22] . Quer isto dizer: se há forma pictórica, ela não deve ser entendida como a organização inteligível que se vem sobrepor ao sensível. Por detrás da distinção entre a cor e a linha, configura-se o problema do transcendentalismo, tal como ele se coloca a uma fenomenologia da percepção, e o problema das relações entre o visível e a linguagem.

Em dois muito breves textos, ("Pintura e Artes Gráficas" e "Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha") [23] Walter Benjamin colocou, de forma particularmente radical e aguda, o problema desta distinção entre a linha e a cor, entre o gráfico

---

(cont.)

decorativas. Semelhante interesse científico pela cor manifesta-se, em França, através de Chevreul, na sua investigação da "cor pura" e do problema do contraste (De la Loi du Contraste Simultané des Couleurs et de l'Assortiment des Objects colorés considérés d'après cette loi, Paris, Pitois - Levrault, 1839).

[21] Cézanne cit. por MERLEAU-PONTY, Sens et Non-sens,.... p. 26.

[22] Cézanne, cit. por MERLEAU-PONTY, op. cit, p. 25.

[23] Veja-se, a respeito destes dois textos, o ensaio de Filomena Molder, publicado no mesmo número da revista Análise, em que foram editados os textos de Benjamin ("Notas de leitura sobre os textos de Walter Benjamin", in Análise, 4, 1986, pp. 185-202.

e o pictórico. Pintar (malen) é um acto necessariamente com origem na mancha (Mal), e desenhar (zeichnen), um acto necessariamente com origem no sinal (Zeichen), comum ao universo da linha gráfica. Trata-se para Benjamin de uma distinção radical, pois ela provém de "dois cortes ao longo da substância universal, nomeadamente o corte longitudinal da pintura e o corte transversal de certas artes gráficas. O corte longitudinal parece ser expositivo, contém de certo modo as coisas, e o corte transversal é simbólico, contém os sinais" (BENJAMIN, 1986: 177). Ao quadro, "que está na vertical", cabe uma exposição originária das coisas (uma vez que "as contém de certo modo"), isto é, uma presentação, que participa assim de uma geração, como parte integrante do mundo. Ao sinal, que se apõe sobre algo, "na horizontal", cabe restituir simbolicamente, sobre esse algo, transversal ao mundo, a superfície da sua representação. A diferenciação da pintura em relação ao universo do simbólico continua a ser, assim, o fundamento do seu privilégio como gesto que toma parte da prórpia força engendradora do mundo. Daí a proximidade com o vivo, que caracteriza a mancha. A mancha manifesta-se a si mesma, sem depender de outra coisa, a sua existência é essa manifestação absoluta, semelhante à de tudo o que é vivo. Ela não é meio, mas medium da sua própria aparição. Não se recorta contra um fundo, existe pela sua própria deflagração. A linha, por sua vez, "é determinada pela oposição à superfície" (BENJAMIN, 1986: 178) e determina nela, ao mesmo tempo, um fundo, não tendo por isso uma verdadeira expressão visual, ou uma expressão visual própria: "uma linha gráfica só existe sobre este fundo, de modo que, por exemplo, se um desenho cobrisse o seu fundo inteiramente, deixaria de o ser" (BENJAMIN, 1978: 178). A linha possui pois, como o sinal, a possibilidade de referência, mas não, precisamente, o privilégio de uma presentação originária.

Como universo da mancha, a "obra pictórica não tem fundo" (BENJAMIN, 1986: 180). Se ela possui uma forma não é

pois a de um mero contorno que se destaca de uma superfície, como a que a pintura procurava elaborar através do desenho. A pintura só poderia encontrar assim uma forma deixando viver e vibrar a mancha, e Benjamin chega mesmo a considerar que a utilização da "linha gráfica" é, na pintura, um "erro técnico" (BENJAMIN, 1986: 180). Porque se a linha se faz "gráfica", a forma faz-se signo; torna-se identificável e tematizável, e isto desvirtualiza a pintura, passando-a para o universo do sinal. Para que a pintura se mantenha no domínio presentificador da mancha, será assim necessário manter o seu modo absoluto de manifestação, ou seja, não relacionável com algo de outro; medium e não meio. Mas, se toda a pintura é mancha, nem toda a mancha será pintura, e por isso a pintura é nomeável. "Se o quadro fosse apenas uma mancha, seria por isso mesmo completamente impossível denominá-lo" (BENJAMIN, 1986: 181). O carácter originário da mancha não possui assim, por si só, resposta para a questão da especificidade pictórica, pois esta deveria precisamente permitir distinguir o que é, e o que não é pintura. Benjamin introduz então, sem grande originalidade, a noção de composição, como um princípio de forma, não dependente da linha gráfica, autorizando a manutenção da pintura no domínio da mancha. O aspecto curioso desta noção de composição é que ela consiste, como diz Benjamin, na "entrada de uma força mais elevada no medium da mancha. Esta força é a da palavra linguística que, invisível, como tal, se estabelece no medium da linguagem pictórica, manifestando-se unicamente na composição" (BENJAMIN, 1986: 181). Tal significa que, na pintura, a mancha se relaciona afinal com algo de outro, "transcendente à mancha", e esse outro é a palavra que, ao nomeá-la, a dota finalmente de uma forma [24] . Forma que ela própria não necessita de ostentar,

---

[24] Será preciso notar que, para Benjamin, o nome é a evocação quase nostálgica de uma linguagem primordial, uma linguagem da imediatidade (Unmittelbarkeit), oposta à linguagem como mediação simbólica (cont.)

mas apenas de invocar por meio da composição. A obra pictórica "está relacionada, e precisamente na medida em que recebe um nome, com algo que ela própria não é, quer dizer, com algo que não é mancha" (BENJAMIN, 1986: 181). A pureza de uma especificidade pictórica anunciada na distinção inicil entre mancha e sinal é assim, também ela, insustentável. No final, Benjamin dirá mesmo, que as grandes épocas da pintura se diferenciam segundo a relação entre palavra e mancha, o que adquire sentido se a entendermos precisamente como aquilo que determina a composição. Para Benjamin, a compreensão da pintura pressupõe assim "pelo menos, uma diferenciação acabada segundo a espécie de mancha e de palavra, diferenciação da qual mal se vêm os inícios" (BENJAMIN, 1986: 181). Na realidade, o percurso da própria arte moderna e da vanguarda constitui a resposta a esta questão, mas com a surpresa talvez de ela conduzir, não há determinação de uma especificidade do pictórico, mas antes à sua diluição. Retenhamos porém a conclusão de Benjamin, susceptível de se abrir, talvez, a outras intuições: "As grandes épocas na pintura diferenciam-se, segundo a composição e o medium, de acordo com a palavra e a mancha em que a palavra entra. (...) Nos quadros dos pintores de hoje foi a palavra judicativa que entrou." (BENJAMIN, 1986: 181).

O Figural

O problema da forma acaba assim por se colocar também a uma definição de pintura como pura visibilidade e puro aparecer e, com ela, o problema da relação entre o visível e a

---

(cont.)

e convencional; uma linguagem quase adâmica, onde o nome (ainda não transformado em signo) tinha a capacidade de irradiar uma presença. (cf. Molder, Filomena, op. cit. p. 191.). De Benjamin, veja-se, a este respeito, "Uber die Sprache uberhaupt und uber die Sprache des Menschen", in Gesammelte Schriften, II, Frankfurt, Surrkamp, 1974.

linguagem, entre o sensível e o inteligível, entre a obra e o signo, entre a pintura e o discurso. A tão antiga tradição da ut pictura poesis parece permanecer assim irremediavelmente associada a toda a busca de uma especificidade da pintura, traduzindo a sua ambivalência, possivelmente, a constante ambivalência da sua ambição: a de estar dentro e fora do discurso. Mas talvez seja esta uma ambição legítima, senão mesmo justa e irrecusável, pois o olho que vê é o mesmo olho que lê, e a mão que escreve a mesma mão que pinta. A imagem pode dar-se a ler, tornando transparente a sua plasticidade, como a palavra se pode dar a ver, opacificando o seu significante e dotando-o, também a ele, de expressão. E a tradição ocidental, tanto imagética como literária, oferece exemplos desta ambivalência (Figuras). Ela seria, não tanto a de uma duplicidade, mas a de uma passagem sempre possível e tentadora, como se ambos os universos constituissem, como diz Lyotard, a borda do outro, deixando sempre a especificidade de cada um deles como uma espécie de resto indizível ou invisível, que se procura equivocadamente numa origem. Este bordo, que é separação e é também união, e que Lyotard designa como o "figural", aloja-se tanto num como no outro, ou melhor, aloja, reciprocamente, um no outro. Para cada um deles, "a figura é o que está fora e o que está dentro; é por isso que ela detém o segredo da co-naturalidade, mas revela também esta como um logro" (LYOTARD, 1978: 13). O figural não é a assimilação mas, pelo contrário, a ambivalência, e é isto mesmo o que legitima a crítica às ideologias de uma pura "co-naturalidade". Nunca será efectivamente demais insistir nos prejuízos que trouxe o psicologismo tão insistentemente presente na longa tradição ocidental, aquele que assimilou a imagem à linguagem e ao conceito [25] . Assim como nunca será

---

[25] Veja-se, a este respeito, a crítica de Rorty a uma epistemologia derivada de uma confusão entre Filosofia e Psicologia em, Philosophy and the Mirror of Nature, Princeton, Princeton University Press, 1970.

de mais insistir, que toda a imagem a que o discurso faz face deixará sempre, fora do discurso, o seu resto, como visível.

Mas, por outro lado, deverá ser possível uma compreensão da própria fronteira entre eles, o que equivale também a dizer, uma compreensão da sua interpenetração. Uma teoria do figural só poderá talvez ser metafórica, já que a metáfora é precisamente, do ponto de vista discursivo, o lugar de encontro com a "imaginação". Não será por isso menos fecunda pois, como demonstrou Ricoeur, é precisamente o "momento `icónico' da metáfora" que lhe garante, enquanto fenómeno predicativo de discurso, a possibilidade da "invenção"; de compreender o que nenhum nome, ou nenhuma substituição de nomes dá, por si só, a compreender. Este momento inovador, que pode ser dito de "colisão semântica" ... ou de "imaginação", é o que faz da metáfora "esse lugar do discurso onde o esquematismo é visível porque a identidade e a diferença não são confundidas mas confrontadas" (RICOEUR, 1983: 299). A metáfora é pois o lugar certo para pensar a própria identidade e diferença da palavra e do visível, para dizer o que é ver, e fazer ver o que é dizer. Aceitando por isso mesmo, tal como Ricoeur, que essa análise "deixa resíduo" [26] .

A linha e a forma

Mas, o discurso sobre a visibilidade e o aparecer irredutíveis da obra de arte reserva ainda uma tentativa de pensar a sua especificidade como algo de distinto do universo

---

[26] No final do seu "Sexto Estudo - O Trabalho da Semelhança", Ricoeur interroga-se sobre a natureza do processo predicativo que produz "imagem" ou "analogia semântica": "Qual é aqui o papel do fazer-ver enquanto tal? Do 'pôr diante dos olhos'? Da figurabilidade da figura? Devemos confessá-lo, a análise deixa um resíduo que é ... a própria imagem!" (RICOEUR, 1983: 295).

categorial e discursivo dos signos e das formas (pelo menos tal como as entende uma abordagem semiológica). Se a obra tem um ser, e se esse ser é precisamente o seu aparecer originário, ela tem por certo o poder de se revelar a ela mesma como obra, de se tornar visível enquanto tal, ao mesmo tempo que (e precisamente na medida em que) é abertura ao mundo, e lhe dá visibilidade; a obra dá-se a ver, necessariamente, como obra. É a deflagração do próprio ser, e o seu aparecer é, nessa medida um "flagrante". A emergência originária da mancha, comparada à emergência original da vida, deve fundar assim uma identidade - a da obra pictórica - sem "margens para dúvidas", com um recorte e uma unidade apreensíveis e irrefutáveis. Mas o modo de ser da mancha (vimo-lo em Merleau-Ponty e em Benjamin), a sua vibração, o seu halo irradiante e indeterminável, é estranho ao aprisionamento dos contornos, das linhas e das delimitações. Os elementos tradicionais de determinação da forma pictórica devem assim ser recusados. Mas se a ideia de obra é estranha a esta ideia de forma, como encontra a obra a sua unidade? É esta a questão que conduz Benjamin à introdução do nome na mancha, como a sua verdadeira forma.

Henri Maldiney, inspirado em Heidegger, procura, por outra via, conjugar o aparecer originário da obra com a ideia de forma. A sua reflexão, mantendo-se fiel ao Dasein da obra, ao seu aparecer originário e à sua auto-sustentação (o seu In-sich-stehen), procura contudo, aquilo que plasticamente o suporta. A ideia de forma reentra assim no discurso da fenomenologia da pintura, colocando-o, uma vez mais, em confronto com a abordagem semiológica. Segundo Maldiney, "a semiótica não tem capacidade de integrar o acontecimento, pois não pode senão integrá-lo num sistema. É por isso que ela é incapaz, por essência, de dar conta da obra de arte - que é o acontecimento do instante - lugar de uma presença inédita e fundadora - ou não é então obra de arte" (MALDINEY, 1985: 32). Para Maldiney, deve ser possível integrar o conceito de forma sem desrespeitar o modo de ser da obra como advento. Mas para

isso é preciso desligá-la da noção de signo e de qualquer estabelecimento de um código. A forma não é a actualização de um sentido, pois a obra não é portadora de um discurso: "a arte é estatutária do não-sentido [non-sens]. Uma forma não é nomeável" (MALDINEY, 1985: 32). E poderíamos assim recusar, também, a solução de Benjamin pois, como diz Maldiney, a forma é "não temática". A presença da obra, e a presença na obra de uma forma não podem estar em contradição com o movimento originário e omnipresente do seu aparecer. Maldiney fala assim da forma como "ritmo", pois "o ritmo não é nomeável: [27] "Não é concebível; é a antinomia do conceito" (MALDINEY, 1985: 32). O modo de ser da forma é o ritmo, porque só este pode sustentar o modo de ser da obra como deflagração, como pura manifestação. O que o ritmo exprime é precisamente o movimento originário que dá lugar à obra, e a impossibilidade de a forma alguma vez se transmutar em signo. "O ritmo é a resposta - e a única - à vertigem. Pois ele é, ao mesmo tempo, o auto-movimento singular, único, do espaço pleno. Na vertigem, o estar-aí afunda-se num abismo. Não temos já um `aí'. Não há já mesmo um `aí' existente" (MALDINEY, 1985: 46). A dimensão originária da forma (que é o ritmo) exprime assim a abertura simultânea do ser da obra e da sua alteridade, cujo princípio está contido no seu próprio aparecer originário; e permanece na obra como deflagração sempre presente. Surpreender este salto originário, que não é um começo, seria surpreender o mistério da criação para, como diz Maldiney, "lhe surpreender as bordas", isto é, perceber-lhe os limites e explicá-la num conceito, em extensão e compreensão. "Mas, as bordas da arte não estão em terra firme. Não lhe pertencem senão no momento em que se afundam e em que o homem - precipitado - se torna artista. Mais valia dizer: `da arte ... o abismo'. A origem desmente os começos"

---

[27] A procura da especificidade dá afinal lugar, uma vez mais, à metáfora. E a música oferece, tal como em Kandinsky, a possibilidade de uma inspiração distante da da linguagem, pelo modo como se furta ao recorte semântico do signo.

(MALDINEY, 1985: 33) [28] . Mas a improbabilidade do texto de Duve, por sua vez, é a de se contentar em manter este mistério e esta origem que não poderiam ser ditos, ou melhor, descritos. A auscultação do ritmo acaba por levar Duve à concretização da origem, numa tentativa, precisamente, de encontrar a especificidade e os limites do fenómeno artístico.

A noção de forma como ritmo é uma inspiração retirada ainda de Heidegger [29] , e surge também na obra de Escoubas, Imago Mundi, e na de Derrida, La Vérité en Peinture. O espaçamento ontológico (entre ser e aparecer), que dá origem à obra, faz com que esta não seja nunca uma reprodução ou cópia (Abbild), mas sim uma restituição (Wiedergabe) ontológica do ser no aparecer. Toda a figura que se manifesta na obra é pois uma "figuração", um agenciamento original de traços (Risse). O traço, ele próprio, como espaçamento, é sempre fundador de algo, Grundriss, ou esboço. E a forma (Gestalt) só existe como operação de traços, que Escoubas classifica, segundo Heidegger, em Umriss (contorno), Aufriss (perfil ou entalhe) e Durchriss (corte). "Nas diversas modalidades das suas declinações, nas suas `variações', o traço é Gezuge, é Gefuge: junção - ele é a juntura do aparecer da verdade. Como Gezuge - Gefuge ele constitui a Gestalt - a figura; e a figura como o ter lugar do Auf-reissen (do estalar), é o modo do ritmo: o ritmo é a forma." (ESCOUBAS, 1986: 94). O percurso é algo caprichoso, mas chega sem dúvida ao fundamental: uma noção energética e pré-significante de forma. A variedade que pode suportar o tema

---

[28] Reconhecemos aqui o lugar das experiências de Duchamp "Passeur" (como diz Duve), que não nos desvenda um começo da arte, mas sim o salto precipitado da obra, para a condição de obra de arte. Duchamp, porém, proíbe-nos pensar, a partir daí, a verdade ou a pureza da arte, pois mostra-nos a sua infinita abertura ao "impróprio". O "ready-made" precipita-se em obra e cela apenas são certas as bordas.

[29] Cf. HEIDEGGER, M., Der Ursprung des Kunstwerkes, Stuttgart, Reclam, 1982, pp. 63-84 (trad. fr. "L'Origine de l'Oeuvre d'Art", in Chemins qui ne mènent nulle part, Paris, Gallimard, 1962, pp. 46-101; Die Kunst und der Raum, St. Gallen, Erker-Verlag, 1969 (trad. fr. "L'Art et l'Espace" in Questions IV, Paris, Gallimard, 1976).

do traço (esboço, contorno, entalhe) não fica esclarecida, mas permite, de qualquer modo, a readmisão da linha no universo da obra plástica, abandonando-se assim, de certa maneira, a obrigatoriedade do tema da mancha.

Não é pois de surpreender, que Paul Klee seja o artista mais frequentemente evocado quando se fala da forma como ritmo. Só ignorando arbitrariamente as suas obras seria possível falar da aventura da pintura moderna como o exlusivo advento da mancha. Klee participa, de facto, dessa aventura do originário ou, como diz Eduardo Lourenço, "Klee pinta, como Paul Valéry se debruça sobre a criação, para apreender, criando os mecanismos da própria criação, as suas surpresas luminosas" (LOURENÇO, 1981: 179). Em Klee, a mancha faz também a sua aparência, sobretudo como luminosidade, mas é impossível ignorar nele o trabalho da linha, que Klee conduz a uma expressividade originária, pulsional e pré-significante, anterior à de qualquer desenho (Fig. 39). Através de Klee, o traço retorna à pintura moderna e mostra a sua força criadora, entre a inteligibilidade e o sonho. Se há desenho na pintura de Klee, a sua função, como diz Lyotard, "não será a de geometrizar a `matéria', refugiando-se num traçado fechado, mas a de tomar parte, em companhia da sua `partenaire' a cor, e aceitando os deslocamentos, na génese de uma criação que <u>não tem modelo</u>" (LYOTARD, 1978: 224). O traço é antes de mais, para Klee, não um contorno, mas um "traço em si" e, como ele mesmo explica, "a medida é o próprio deste elemento de forma" (KLEE, 1964: 19). Por isso Klee comparará a linha pura à própria régua graduada. Klee sabe bem que a linha participa do universo inteligível da geometria e da escrita, mas acredita também que a pintura pode justamente deslocá-la até à sua espontaneidade. Daí algumas das suas experiências que parecem produzir tanto geometrias fantásticas, como escritas ilegíveis. Linhas, pontos, curvas, contra-curvas, convergências e divergências exprimem em Klee "a natureza inesgotável das formas, das suas infinitas bizarrias, a sua incoercível proliferação, sempre

instável, entre a geometria e o delírio" (LOURENÇO, 1981: 31). Esta ambivalência, pela qual a forma parece de facto subtrair-se ao legível está de certo modo expressa na enigmática afirmação dos Tagebucher, "ver com um olho, sentir com o outro" (KLEE, 1959: 297). E tal como os dois olhos, também as duas mão teriam diferentes vocações, conforme Klee explicava aos seus alunos: "Exerçam a vossa mão e, de preferência, as duas mãos, pois a mão esquerda escreve de um modo diferente da direita, ela é menos hábil, e por este motivo às vezes mais manuseável. A mão direita corre com mais naturalidade, a mão esquerda escreve sobretudo hieróglifos. A escrita não é transparência, mas expressão - pensem nos chineses - e o exercício torna-a cada vez mais sensível, intuitiva, espiritual" [30] . A forma está pois necessariamente presa a esta ambiguidade, como aliás a própria pintura de Klee, mas o que importa é explorar a sua génese, e essa ocorre através do agenciamento de "linhas puras": "A génese, como movimento formal, constitui o essencial da obra" (KLEE, 1959: 298). E Klee aproxima-se assim da noção energética e rítmica de forma: "A escolha dos elementos formais e o seu modo específico de ligação apresentam, numa medida a delimitar convenientemente, uma analogia com a ideia musical de motivo e de tema" [31] . Klee subordinaria assim, segundo Maldiney, a dimensão figurativa da obra à sua dimensão formal-rítmica. Se a obra é alegoria, ela é, em primeiro lugar, a pura alegoria da sua aparência, da deflagração de um ritmo, pois é este ritmo que constitui o seu verdadeiro tema.

Associada à noção de ritmo, a linha deixa de ser vista como um aprisionamento. Situada na própria génese da

---

30 KLEE, P., cit. por Lyotard, in Discours, Figure, Paris, Klincksieck, 1978, p. 228.

31 KLEE, P., "Schopferische Konfession", cit. por MALDINEY, in Art et Existence, Paris, Klincksieck, 1985, p. 45.

obra, ela torna-se num elemento energético e fundador, tal como a mancha, que corresponde em princípio, na fenomenologia, a uma exigência fundamental: "o mundo e a obra, exigindo a mesma libertação, têm ambos, como integrador primeiro, um elemento focal, livre de todo o contorno calculável" (MALDINEY, 1985: 40). Esse elemento é a mancha, mas pode ser também a linha. E Maldiney procurará ostensivamente reduzi-la a um elemento, também ele, focal. Klee oferece-lhe uma vez mais inspiração, ao reflectir ainda sobre a natureza da linha. Segundo Klee, a linha deve ser de facto pensada a partir de uma energética, tendo por agente um ponto em movimento (Fig. 40): "O momento cosmogenético está lá. A fixação de um ponto no caos que, por princípio, concentrado em si, não pode ser senão cinzento, confere a este ponto o carácter original do centro de explosão. A partir dele, a ordem assim despertada irradia em todas as dimensões" [32] . A linha seria assim o movimento que vai deixando, como traço, a figura. E por isso, a respeito de Ausserwaehlte Staette Klee estabelecerá a seguinte equação: "a síntese arquitectura da cidade = arquitectura do quadro" (KLEE, 1959: 270). Do ponto irradiante inicial deve pois resultar a própria unidade e objectalidade da obra. O movimento do ponto (a linha) deve produzir não só a "figuração" de um mundo, mas a própria "figuração" da obra. A linha não representa, para Klee, a apreensão intelegível do sensível, mas sim a emergência da própria obra. Como diz Lyotard: "a tarefa para ele, não é testemunhar que o intelegível é o regulador do sensível; é de fazer do quadro um objecto" (LYOTARD, 1978: 237).

Aparência e contorno

---

[32] KLEE, P., cit. por MALDINEY, in op. cit. p. 40.

Mas, será a figura (para uma fenomenologia) menos irradiante do que a mancha? Permitirá ela, de facto, estabelecer os limites da obra? Como entender a equação de Klee? Como uma definição da obra unicamente sustentada pela poética da forma? Se a figura não é contorno, mas sim forma rítmica, como determinar a partir dela a unidade e objectalidade da obra? Tal como a mancha não permitia, em última análise, distinguir a pintura da não-pintura, a figura afunda-se, também ela, no abismo da sua manifestação, a cada momento originária, do seu ritmo, do seu aparecer. Nos termos de Maldiney, a questão é enunciada do seguinte modo: "se o ritmo é coextensivo à obra inteira, onde começam ambos, em conjunto?" (MALDINEY, 1985: 46) [33] . Ao contrário do que poderia sugerir a descrição da linha como movimento do ponto, a emergência da obra não é, para uma abordagem fenomenológica, de ordem processual, mas sim imediata. E por isso, Maldiney insistirá, por seu turno, na origem focal da linha, isto é, no ponto. A obra existe desde a sua ocorrência, a partir do momento primeiro em que aparece. O ponto é assim, como diz Maldiney, um ponto "cosmogenético": "O ponto cosmogenético não é o ponto matemático. Obtido por atrito de um lápis ou pela pincelada de um pincel, ele é mancha (...), é o lugar do encontro, e todo o encontro é acontecimento" (MALDINEY, 1985: 50) [34] . Se da arte é impossível dizer os limites, porque estes estão absolutamente contidos no seu momento originário, caminhe-se então em direcção a ele.

---

[33] Sublinhado nosso. A reflexão de Maldiney parece estar pronta a substituir afinal o vazio da origem, pela determinação de um começo, que reúna, num só ponto, a origem da forma e a da obra.

[34] Reencontramos aqui, uma vez mais, um tema explorado por Duchamp - o da obra como encontro ou, nas suas palavras, como "rendez-vous", fruto de um momento único, de um "relogismo". Esta instantaneidade, que que é permitida ao ready-made pela ausência de um fazer, é igualmente exigida por uma estética fenomenológica. A assimilação do momento instantâneo da aparecer da obra ao momento da sua criação pode conduzir, porém, a uma determinação redutora do gesto criativo, de que o ready-made, por seu turno, abdica.

O pensamento de Maldiney é sugado por esta omnipresença da origem, e pela obsessão de a determinar: "Da mesma forma que, para aceder à plenitude indivisa da obra era necessário elevar-se das formas parciais à unidade formal-rítmica do todo, será por sua vez necessário, para recolher à origem do acto inaugural do fazer-obra, descer destas formas parciais aos elementos formadores, e determinar aquilo que é a `saisie' radical que opera ao seu nível. Aí se encontra o momento crítico, aí se encontra a falha que equivale, por ela só, ao abismo do caos; e aí, por consequência, se encontra o lugar primeiro da génese do ritmo" (MALDINEY, 1985: 46). A admissão da noção de forma percorre assim uma argumentação circular até reencontrar essa origem. E o tema da linha abate-se no do ponto. A linha faz-se forma através da manifestação originária do ritmo, semelhante à da mancha, mas oferece a possibilidade da determinação da origem porque está energeticamente contida no ponto. "De resto, uma única pincelada insular, no seu encontro com a superfície, em razão da sua precisão e das suas modelações mútuas, coloca e transpõe, ao mesmo tempo, o seu limite. Ela não é já signo ou imagem em equilíbrio indiferente. Ela tornou-se forma" (MALDINEY, 1985: 50). Mancha e forma são conduzidas, por Maldiney, à potência originária do ponto, como expressão do próprio momento do aparecer. A miragem deste ponto é a do gesto criativo; e a precisão do ponto, por sua vez, é a miragem da determinação desse gesto. A possibilidade de uma pintura constituída por um só ponto volta assim a resumir, tensionalmente, o mistério da criação, mas também a fornecer dele uma mistificação, resultante da substantivação de uma origem (Fig. 41). "A obra é instante a si, diz Maldiney, desde os seus elementos formadores (...). Eles possuem uma dimensão que falta ao signo: a temporalidade. Ela é-lhe imanente" (MALDINEY, 1985: 48). Um só traço ou uma só mancha são assim o advento do momento de abertura que dá lugar à existência da obra, a própria "imposição de uma existência" (MALDINEY, 1985: 51) - a da obra - e são, nessa medida, "ponto cosmogenético".

A génese absoluta da obra, "imposição de exixtência", corresponde tanto ao momento de um aparecer, como à abertura de um lugar. A obra como acontecimento é um "ter lugar", e a forma seria precisamente, segundo Maldiney, essa capacidade de suscitar o lugar: "Tensões de duração não existem sem tensões espaciais. Em toda a forma, mesmo elementar, está implicado o espaço. (...) A forma está exposta ao espaço que ela suscita para ter lugar" (MALDINEY, 1985: 48). Mas, se a emergência da forma se pode reduzir à emergência de um "ponto cosmogenético", de que modo se torna "exposto" o lugar da obra, isto é, de que forma se torna ela visível? O pensamento de Maldiney, comprometido com uma determinação da origem, não pode senão responder ambiguamente a esta questão. Por um lado, uma forma nunca está integralmente definida e, em última análise, só é determinável na "saisie" radical da sua génese, que é o ponto. Por outro lado, a forma deve dotar a obra de um lugar e de uma visibilidade (isto é, de uma unidade e de uma objectalidade) que o retraimento da origem dificilmente permite configurar. Maldiney insiste contudo nesta ambiguidade: "Seja ela um simples traço, uma forma é sempre orgânica. A sua percepção (como a do que é vivo) reenvia a um em si difuso nela ou focalizado num ponto de deflagração" (MALDINEY, 1985: 48). A esta ambiguidade (própria a toda a descrição da aparência) Maldiney acabará por chamar os movimentos "diastólico" e "sistólico", responsáveis, na sua tensão, pela própria génese da forma. Mas de que modo a percepção da forma (assim entendida), assegura de facto a percepção da obra? Que certeza possuimos nós de testemunhar o aparecer de uma obra? De que modo se torna a obra, na sua deflagração, flagrante? A resposta de Maldiney tende, uma vez mais, a ser algo mistificadora: "a aparição tem lugar numa vista sem precedentes que nos faz perder o fundo no meio de todo o existente e nos desestabiliza nos nossos hábitos de pre-visão, como um milagre de espanto. O que é a única certeza irrefutável" (MALDINEY, 1985: 46). O espanto assegura-nos assim estarmos diante da deflagração de uma obra, pois é com ele que respondemos ao advento do ser, na

sua absoluta originalidade e autenticidade. Mas, talvez nem todas as obras nos espantem, e talvez, algumas outras nos provoquem apenas indirectamente esse espanto, quando algo exterior nos mostra precisamente como obras, aquilo que por si só, não "imporia" uma tal presença. É o caso do "ready-made", cuja percepção como obra implica, precisamente, uma espécie de "correcção" da visão do objecto, (sem que se altere, contudo, o que efectivamente vemos), para que um **reconhecimento** da obra se torne possível.

Disto mesmo se dá conta afinal Maldiney, quando diz: "entre o acontecimento como fenómeno (do mundo e da tela) e o seu acontecimento como momento formador de uma obra de arte, existe ruptura" (MALDINEY, 1985: 40). E a analogia com o que é <u>próprio</u> da vida (acima referida por Maldiney), parece de novo servir de modelo ao que é <u>próprio</u> da arte. Marquard cita Plessner; Maldiney cita Weizacker [35] ; e interroga-se de novo sobre a forma: "Mas enfim o que é uma forma? - É, diz Weizacker, falando como biólogo, `o lugar de encontro de um organismo e do meio ambiente'" (MALDINEY, 1985: 49). Esse lugar de encontro só pode ser o seu limiar, isto é, a fronteira que ao mesmo tempo os separa e os faz comunicar. O que inspira a analogia entre o fenómeno artístico e o biológico parece ser o facto de a vida ser ela própria um acontecimento sem começo, um salto originário, cuja revelação primeira é a de uma ruptura no meio do existente; a da abertura e circunscrição de um lugar. Se tudo o que é vivo tem uma forma, uma organicidade, o seu fundamento não deixará nunca de ser, porém, o traço de encontro e de separação em relação ao que o rodeia, sendo esta capacidade de delimitação a primeira manifestação da vida. A forma é assim necessariamente sustentada por uma circunscrição e, por isso, a obra de Weizacker se intitula <u>Der Gestaltkreis</u>.

---

[35] As várias citações que ocorrem no texto de Maldiney são retiradas de duas obras: <u>Der Gestaltkreis</u>, Stuttgart, 1967-68, e <u>Anonyme</u>, Bern, 1946.

Do mesmo modo, toda a obra de arte, ao pretender-se "imposição de existência" (tão original quanto a da própria vida), deveria necessariamente admitir e descobrir o modo pelo qual se processa a sua circunscrição. Tal não significa um aprisionamento ou limitação das formas, pois as regras de uma poética foram substituídas, na modernidade, pelo critério do novo, estando pois esta fronteira por abrir, a cada nova obra. Ela é contudo fundamental, e mais fundamental ainda para o novo, ou para todo o gesto que se pretenda original, na medida em que, na ausência de regras ou referências determinadas, esse gesto necessita, mais do que nunca, de se fazer reconhecer e circunscrever como artístico. A vanguarda mostrou que as fronteiras desta circunscrição são infinitamente móveis, proibindo realmente pensar uma especifidade própria ao que elas encerram. Ou melhor, a especifidade do fenómeno artístico estaria nessa obrigatoriedade de suscitar e delimitar, a cada nova manifestação, as suas próprias fronteiras, como se estas estivessem sempre por decidir, e nenhum conceito ou essencialidade pudesse dar conta delas. Para a fenomenologia, contudo, o aparecer da obra esteve sempre associado a um absoluto, e a um critério de autenticidade. Este supõe o gesto criador, mas recusa, em nome da verdade do ser, aceitar a sua absoluta liberdade, ou subjectivismo, que tornaram contudo possíveis, desde a estética idealista, a própria arte moderna e a perseguição do novo. O paradoxo de uma certa fenomenologia contemporânea é, na sua vontade de aceitar e legitimar esta arte moderna, o de pretender, dentro do quadro de uma fenomenologia do aparecer, dizer a origem, para poder ir ao encontro do gesto criador. Substantivá-la, concretizá-la, dando uma expressão mistificada a essa origem, que jamais poderá contudo revelar uma essencialidade da arte. O aparecer da obra (ins-Werk-setzen ou mise-en-oeuvre) é decorrente de um conjunto de condições de possibilidade entre as quais se encontra, não como transcendência, mas como categoria transversal à da própria obra, a noção de criação. A comparação do fenómeno artístico ao fenómeno da vida é cara à estética idealista, na

medida em que coloca a arte simultaneamente em oposição e em paralelo com a natureza. A ideia da arte como natura naturans, reclama, desde sempre, a abertura de um universo tão originário quanto o da própria natureza, em nada dependente dela, obra e expressão exclusiva do homem. A obra de arte é, para esta versão idealista do humano um dos lugares construídos para tal revindicação, e o seu discurso seria o seguinte: "Este objecto, não foi a natureza que o produziu. Longe de ser conforme ao seu plano, ele é desnaturado ou transnatural. Ele atesta que a criação excede a natureza criada e que o artista é um lugar onde ela continua a produzir os seus frutos. Natureza e arte são pois reinos da criação, mas o segundo nada deve ao primeiro" (LYOTARD, 1978: 238).

Mas, se o reino da natureza nos pode hoje fornecer algum ensinamento, através da Biologia moderna, é o de que a absoluta originalidade da vida impede precisamente que possamos atribuir-lhe uma origem substantivada num qualquer elemento simples e primeiro. Ela é antes, por assim dizer, de ordem estrutural. E antes mesmo de ser organicidade, sistema ou complexidade (como começou por concebê-la um pensamento sistémico), ela é pura imposição de um limite. A expressão "contorno aparente", sugerida a propósito do ready-made [36] poderia ser talvez utilizada para dar conta desta irrupção de um lugar, que se define, antes de mais, por discontinuidade. "Não existe outro meio de fazer ver, de figurar um objecto que não seja apresentar um dos seus contornos aparentes" (PETITOT, 1984: 104-105). O eventual interesse do "problema do contorno", é que ele representa uma espécie de confronto com a noção de esboço (Abschattung) da fenomenologia; uma outra maneira de pensar a morfologia, em confronto, precisamente, com uma fenomenologia do vivido, e também com um logicismo semiótico do

---

[36] Cf. Parte II, Cap. III.

sentido, que são, em relação à obra de arte, dois indecidíveis. Para Petitot trata-se de, através de uma redifinição do termo "fenómeno", realizar uma espécie de objectivação não empirista, mas matemática (ou melhor, geométrica) do morfológico, que até hoje sempre esteve fora do alcance da objectivação do mundo físico. Diz ele: "Não há na física clássica nenhuma matemática do morfológico, como tal e, por isso mesmo, nenhum correlato objectivo do morfológico percebido. E o mais estranho é que não achamos isso estranho. (...) Aceitamos, sem escândalo, como se acontecesse naturalmente, que a idealização física da realidade esteja fundada e constituída por uma exclusão originária do morfológico para fora do campo da objectividade (PETITOT, 1984: 102). Também nas Ciências Humanas a noção de forma, apesar de recorrente, se confrontou sempre com a suspeita da sua natureza metafísica [37] . Se se invocou a propósito do ready-made a noção de "contorno aparente", foi apenas no sentido de notar que, em relação à obra de arte, se coloca inevitavelmente o problema de saber como se definem os seus limites, enquanto categoria e objectalidade, sem procurar em vão recorrer à sua "coisidade" ou à sua essencialidade, e sem poder recorrer também à noção de forma, uma vez que pode ser posta em causa a poética por ela responsável. O que se pretende sugerir, é que todas as reflexões sobre a forma, no que respeita à obra de arte, não podem dar conta do mínimo de objectividade que impõe a categoria de obra, mantendo-se a sua definição sempre enigmática, tanto num plano ontológico, fenomenológico como

---

[37] Não se trata aqui de discutir a validade das teses da Teoria das Catástrofes e a sua ambição de dotar finalmente, tanto as Ciências Físicas, como as Ciências Humanas, de instrumentos de objectivação, ou sequer de tentar uma aplicação da noção de "contorno aparente". Trata-se apenas de compreender algumas das razões pelas quais, especificamente, o "problema do contorno" se levanta, nomeadamente em confronto com a fenomenologia. Para Petitot, levantar o "problema do contorno" é apelar a uma interrogação crítica da estrutura a priori da objectividade que torna possível a compreensão da forma, e recusar, ao mesmo tempo, a apreensão do objecto como uma aparência puramente subjectivo-relativa; ou seja, trata-se de procurar um novo transcendentalismo, mesmo se não inteiramente admitido, por detrás do desejo de objectivar. "Na verdade, o contorno aparente dum objecto não é subjectivo-relativo. É uma morfologia e, como toda a morfologia, reduz-se a um sistemas de descontinuidades. Este sistema é inerente ao objecto e define-o como fenómeno" (PETITOT, 1984: 103).

semiológico. A vanguarda, por sua vez, terá mostrado que esta objectividade não se define também por elementos concretos ou físicos, da obra como coisa, pois eles foram transgredidos em várias direcções, ou mesmo eclipsados, como no caso do "happening".

O modo como a obra de arte traça em torno de si mesma este "contorno", o modo como suscita, no seu aparecer, esta circunscrição ocupa-nos, desde o início, como o "problema do parergon", do "enquadramento" ou a metáfora da "moldura", pertencente ou não pertencente à obra, necessária ou extravagante, visível ou invisível. Se o admitirmos como componente efectiva da obra é presumível, ao mesmo tempo, que ele não nos apareça na sua evidência, pois é recoberto pela evidência da obra, que ele próprio possibilitou. Podemos contudo dizer, que o trabalho da vanguarda permitiu de algum modo tornar visível, aquilo que por reflexão fomos tentando fazer ressaltar. As suas experiências, frequentemente designadas como experiências **limite**, trouxeram à evidência esse lugar simultaneamente frágil e resistente em que se situavam, e que é, precisamente, um lugar limítrofe. A vanguarda mostrou que não há praticamente restrições impostas à arte, mas também que, por mais permissivos e móveis que sejam os seus limites, eles devem existir, precisamente, e não podem deixar de se abater sobre ela, isto é, de a circunscrever. A grande liberdade, é pois, a de não haver restrições ... à imposição dos limites. O que faz com que, aquilo que eles delimitam não seja afinal susceptível de definições ou expectativas. Em algumas das experiências mais extremas, como as da <u>arte povera</u> ou do minimal, eles tornam-se tanto mais evidentes, quanto menos evidente é, precisamente, aquilo que eles recortam (o "presque rien", como diz Jean Clair). Na realidade, o modo mais eficaz de tornar visível o "contorno aparente" é, justamente, o de o deixar revelar uma espécie de "oco", uma ausência, em vez de uma presença.

Uma vez mais, o caso de Malévitch, ocorre-nos, como ocorre aliás a Maldiney, no texto com que vimos dialogando. Maldiney relembra o "Quadrado Branco sobre fundo Branco" para, de novo, reafirmar a irredutibilidade da forma a um qualquer signo, a uma qualquer inteligibilidade ou contorno. "Numa pintura, por exemplo o "Quadrado Branco sobre Fundo Branco" de Malévitch, poderemos nós dizer?: aqui acaba a forma e começa o meio circundante (...) Impossível. Pois este quadro, tal como ele existe, é um. E é um apenas por uma razão - que é a sua razão de ser - a da inseparabilidade do quadrado e do fundo, de tal modo que a forma não é o quadrado, e o fundo, por outro lado, o seu meio circundante" (MALDINEY, 1985: 49). E Maldiney recorda ainda Cézanne ("Quando a cor alcança a sua riqueza, a forma alcança a sua plenitude"), para sugerir que, neste caso, a obra é o acontecimento resultante "do poder espacializante [da cor], o qual se singulariza no advento da forma" (MALDINEY, 1985: 49). Para Maldiney, o advento da obra é ainda aqui exemplarmente focalizado na mancha, até porque esta se estende precisamente aos limites físicos do quadro. A forma, esse "quadrado branco sobre fundo branco" que o título enuncia, seria então "o limite sempre a ser da compenetração e tensão entre ambos" (MALDINEY, 1985: 49). O próprio Malévitch teria dito: "Metamorfoseei-me em zero das formas" (MALÉVITCH, 1975: 185). Mas, não será também a mancha branca, ela própria, um "zero da mancha". E a tensão entre o "quadrado branco" e o "fundo branco" (que só o título sugere) uma tensão, na realidade, fantasmada? Fosse o "quadrado branco" a totalidade da tela e o "fundo branco" a própria parede que a suporta (suposição que poderia não estar longe de uma concepção irónica do título) e, ainda assim, essa tensão estaria praticamente ausente, correndo a tela o risco de passar mesmo despercebida. O desejo de Malévitch, aliás, parecia ultrapassar o da própria destruição das formas: "Destruí o anel do horizonte sob o qual estão incluídos os pintores e as formas da natureza"

(MALÉVITCH, 1975: 185) [38] . A este "anel", este "maldito anel" (como dirá ainda Malévitch), poderíamos talvez chamar o "contorno aparente" dos objectos e do universo em que nos movemos, e em que se move também o pintor. Para Malévitch, "ao revelar coisas sempre novas, ele leva o pintor para longe do objectivo da sua perda" (MALÉVITCH, 1975: 185), isto é, distrai-o da sua verdadeira missão, que deve ser a de se perder, e não a de nos devolver as formas e os horizontes do mundo. O programa de Malévitch não é pois, sequer, o de uma exploração das formas, não antes pelo menos, do de uma destruição das formas. Esta obsessão da tábua rasa, que é uma obsessão de todos os fundadores, exprime-se assim em Malévitch como um momento negativo da pintura, em que nenhuma especificidade ou nenhuma verdade pictórica (ou "em pintura") pode, por consequência, manifestar-se. E ainda assim, o nome pintura não desaparece, nem a tela branca de Malévitch se dissolve no branco da parede. Um "anel", um "maldito anel" (?), desenha-se à sua volta, encerra-a, dá-lhe um "contorno aparente" e designa-a como obra pictórica. Quadrado Branco sobre fundo Branco, de Malévitch - são as suas coordenadas. Grau zero da forma, grau zero da mancha, e ainda assim, objectivamente, algo se recorta para nós, não só como coisa, mas como objecto de percepção e de discurso específicos - os da estética. "Que poder em si justifica esta passagem e esta exposição à potência da arte? - pergunta-se Maldiney - O da superfície cuja mancha é um acontecimento. Esta superfície, lugar do `milagre', Malévitch designa-a por `superfície creativa'" (MALDINEY, 1985: 52).

Recusemos o milagre e tentemos compreender o que permite de facto a abertura de uma tal "superfície criativa", tomando-a, antes de mais, como a circunscrição de um lugar. Sem

---

[38] Sublinhado nosso.

pretender a uma intromissão abusiva, retorne-se ainda à definição de "contorno aparente", dada por Petitot, uma vez que ela se tornou aqui uma expressão sugestiva. Um "contorno aparente" é, segundo Petitot, uma "função figurativa", "geometrizante", que "produz o aparecer". E resulta de um conjunto de "referências" que permitem "parametrizar" um dado espaço funcional, "polarizador de uma dinâmica local". Um fenómeno reduzir-se-ía pois, basicamente, ao dado de um campo, resultado da associação de pontos a uma dinâmica interna local, mergulhando assim o espaço externo num espaço funcional. Trata-se no fundo de uma espécie de "esquematismo" (reconhecido aliás pelo próprio Petitot), que conduz à geometrização de um espaço estrutural, inerente aos objectos, possível de ser matematicamente tratado segundo uma geometria nova, que Petitot apelida de "geometria do contorno". "Em resumo, vemos que o paradigma catastrofista transforma em programa a conceptualidade, desenvolvendo o termo primitivo de `forma' (forma, substância / acidente, informação, deformação, hierarquia, genérico /especial, etc...), conceptualidade cuja história remonta a Aristóteles" (PETITOT, 1984: 106). O interesse de uma abordagem geométrica e topológica da forma (e não puramente lógica ou fenomenológica), é precisamente o facto de ela a transformar num "programa", num processo de apreensão dos seus contornos, não como um fluxo temporal de "esboços", mas como espacialização de uma dada dinâmica funcional.

Os problemas tradicionais da definição da obra de arte prendem-se com o facto de, apesar de ela se nos apresentar sempre com uma delimitação e uma objectividade evidentes, ser afinal impossível dar conta dela numa definição. Os próprios atentados da anti-arte, rompendo todas as nossas expectativas a respeito do que possa ser uma obra de arte, são eficazes na sua provocação, precisamente porque são identificáveis a fenómenos artísticos. O curioso é o facto de a categoria se manter, apesar de não podermos afinal dar dela mais do que exemplos. Quando pensamos no conceito de arte, ou no de obra de arte,

dificilmente poderíamos chegar à sua definição, por exemplo, através do método das "variações imaginativas". O próprio esquematismo kantiano reconhece, também, na formação do juízo estético, a ausência de categorias a priori. Na realidade, a arte desenvolve como um programa, a extensão da categoria "arte", sem nunca poder dotá-la de uma dimensão compreensiva. Por isso se lhe poderá chamar, porventura, "uma superfície criativa". O "não lugar da criação" (assim se chama o texto de Maldiney que seguimos), ou a origem não determinável da obra de arte, é porém parametrizado, ou funcionalmente determinado, por um conjunto solidário de categorias que foram abrindo um lugar à arte. Elas são as categorias que a estética tradicional foi procurando definir e que acompanharam, ou melhor, permitiram, o processo de autonomização da esfera da arte. Constituem, na realidade, um "jogo de linguagem", ou o "proto-fenómeno" (usando uma expressão de Wittgenstein) do fenómeno artístico. Criatividade, originalidade, autenticidade são algumas das referências que permitiram polarizar, sem o definir, um dado espaço cultural, que vai conquistando, ao longo da modernidade, a sua extensão. Nos seus limites, infinitamente dilatáveis, encontraremos sempre delas uma projecção, dotando-o de uma circunscrição. Elas são a sua "moldura", o seu enquadramento e a sua "aura". As condições de possibilidade da sua aparência. Onde elas se projectam, suscitam a abertura de um lugar que fará apelo ao nome arte. Assim acontece ainda hoje com diversas práticas que, em vários momentos, aspiram a uma tal designação. O design, o artesanato, a publicidade, a moda, etc... o que provaria a eficácia cultural da dinâmica funcional que tais categorias possuem ainda. Se as referimos como um "jogo de linguagem", de dimensão pragmática, é porque elas não se deixam elucidar a não ser pelo próprio fenómeno artístico que através delas se recorta, e do qual vêm a fazer parte, como componente real da sua circunscrição (daí a presença marginal mas obrigatória de elementos como o título e a assinatura). Não o explicam, não o referem, mas permitem que se recorte, servindo-lhe de fronteira. Nessa medida, fazem também parte

dele, estão fora e estão dentro, uma vez que são os próprios agentes da sua delimitação.

A arte moderna e as experiências da vanguarda, que deveriam, em princípio, obrigar-nos a pensar a arte fora destas categorias, não fizeram mais, talvez, do que tornar evidente a sua topologia, e o tipo de espaço que elas permitiram rasgar na racionalidade moderna. O espaço da "criação", como um espaço não submetido ao valor de verdade, mas sim a valores indecidíveis como os da originalidade e autenticidade. O equívoco pois terá sido o de procurar uma **verdade** da arte, a qual, a respeito de si mesma, não nos pode revelar senão a verdade das suas condições de possibilidade. A verdade da arte, que deveria esclarecer-se a partir da sua autonomização, parece ter, mais do que nunca, ficado obscurecida, através da sua História moderna. Destruídas as regras em que a subsumiam e teorizavam as escolas e as academias, libertada e abandonada ao seu ser, em nome da sua verdade, a pulverização dos estilos e das vanguardas não nos restituiram uma especificidade. Mais do que nunca a sua definição tornou-se problemática, pois era a própria arte que a polemizava. A pintura foi talvez o campo onde, com mais veemência, a ferida reflexiva se abriu, pois durante séculos, lhe esteve destinado mostrar-nos algo exterior a si mesma. "Os pintores viram ser-lhes atribuído, a todo o momento, um poder desmesurado, pois que se passou a jogar, em cada obra singular, a totalidade das definições de pintura, com tudo o que isso implica de pretensões ao universal. (...). O modernismo teria sido a assunção pelos pintores desta responsabilidade (...) fazendo de cada quadro particular o exemplo mudo de uma definição da pintura em geral" (DUVE, 1984: 131). Não surpreende pois que, ao longo de várias décadas, o termo "arte" reenviasse, quase naturalmente, ao termo "pintura", como se aí se decidissem a verdade e o destino da arte em geral. Mas não surpreende também, que o nome "pintura", aberto a tantas experiências, se jogasse numa extensão tal, que se põe a si mesmo em risco como classificação, acabando de

certa forma por ser absorvido no de "artes plásticas" ou no de "artes visuais". E porém, era esse nome que estava em causa a cada tentativa devotada para o definir ou o destruir, pois dizê-lo ou recusá-lo era, de igual modo, apelar à nomeação de "pintura". O mesmo se pode dizer para os outros domínios da arte que viveram a sua modernidade; que procuraram "explicar", fazer emergir ou matar, em obras, a razão de ser da arte, cuja conceptualidade se mostrou então, verdadeiramente indecidível. A todas elas o nome "arte" acolheu, mesmo se com alguns atrazos, e podemos dizer que não ficaram praticamente desta História "obras menores", por menores que elas próprias pretendessem ser. O museu recolhe-as hoje, a quase todas, com a obsessiva paixão do coleccionador que acaba por as igualar na série. Nenhuma é pois insignificante; todas elas são significativas. Todas elas, a seu modo, trariam afinal algum "conteúdo de verdade", como a estética sempre esperou delas. E os museus são de facto, presumivelmente, guardiões do saber, lugares de erudição e elevação cultural. Grandes obras, pequenas obras, ou obras "malgré elles", dizem-nos, antes de mais, que foram possíveis. Que são a sobrevivência da arte à qual se assinalou tantas vezes uma morte. Que são a razão da subsistência do nome "arte". Que são o lugar no qual se joga esse nome. "...a função da verdade da arte não consiste em fazer advir uma verdade ou um conteúdo de conhecimento qualquer; mas sim em conduzir-se ela mesma ao limiar de uma nomeação onde, aquilo que ela nomeia, não é senão a sua função nomeadora" (DUVE, 1984: 94). Há assim, com efeito, uma História da Arte a fazer. A História de uma arte que é intrinsecamente historial, porque funda e é a sua própria História, e essa arte é a arte moderna.

As categorias da estética idealista permitem o seu aparecer, o seu percurso e todas as suas obras, mesmo as que trabalham para a sua destruição. Elas próprias experimentam com o nome arte a sua extensão, o seu valor nomeador e a sua verdade histórica. Através delas se circunscreveu, na

modernidade, a esfera da arte, autorizada, contudo, por estas mesmas categorias, a transgredir ou mover os seus próprios limites, tornando-as assim, também a elas, não menos impossíveis de definir. A permanência destas categorias, na margem da noção de obra, é igualmente uma permanência de nomes, que mantêm porém uma função mostrativa ou designativa fundamental. Tal é o destino da "originalidade" e da "criatividade", que já não se trata de definir, mas de nomear, em cada obra, através do nome do autor e do nome da obra, para que esta possa, justamente, recortar-se como obra de arte. Implicados assim na emergência da obra de arte, atribua-se-lhes, não uma origem mas um lugar "parergonal". Por isso Derrida se sentiu inclinado a tratar o problema do autor, como o nome do autor, que definiria enquanto tal, uma "função autor".

O início de Der Ursprung des Kunstwerkes, de Heidegger, assinala precisamente, numa reflexão logo ultrapassada, a questão do autor. "Segundo a ideia comum, a obra surge de e através de a actividade do artista. Mas através de o quê e de onde, por sua vez, é o artista o que é? Através da obra. (...) A origem da obra de arte é o artista. A origem do artista é a obra de arte. Nenhum dos dois é sem o outro" (HEIDEGGER, 1982: 7). A questão é no entanto imediatamente ultrapassada pela ideia de que, sendo assim, deverá haver um terceiro "primordial", "de onde o artista e a obra de arte retiram o seu nome" (HEIDEGGER, 1980: 7). E esse terceiro é a arte, a essência da arte, como a sua origem. A não ser que a arte não fosse senão um nome "que não corresponde já a nada de real, (...) uma ideia geral sob a qual reunimos o que unicamente há de real na arte: as obras e os artistas" (HEIDEGGER, 1980: 7). Mas uma tal posição nominalista é, segundo Heidegger, insustentável, uma vez que só pode haver obras e artistas, na medida em que possa haver a arte como a sua **origem**. O "círculo", o "anel", a circunscrição impõe-se desde o início, é recusada como círculo vicioso, mas continuará

a circunscrever o próprio discurso de Heidegger. A questão do autor, que arrastaria consigo a evidência do subjectivismo das categorias estéticas, é compreensivelmente afastada por Heidegger. A sua opção é a de determinar uma essência da arte, como algo que precisamente escapa a uma determinação. Ela impõe uma "presença que se basta a si mesma" (selbstgenugsames Anwesen) e, por isso mesmo, não pode ser senão definida como uma essência. Na realidade, a arte está destinada, no texto de Heidegger, a ser, não o reflexo do sujeito, mas o advento da própria essência da verdade. "(...) o artista permanece, em relação à obra, algo de indiferente, mais ou menos como se ele fosse uma passagem para o nascimento da obra, obliterando-se a ele mesmo na criação" (HEIDEGGER, 1980: 35). A ontologia da obra de arte que Heidegger procura realizar recusa assim transpor a muito fina linha que a separa do subjectivismo da estética idealista (linha, porém, possivelmente inexistente).

O círculo vicioso entre a originação recíproca da obra de arte e do artista fica então por esclarecer, ou melhor, é afastado, como falso caminho, como equívoco. Em outros momentos, porém, o próprio discorrer do texto é reconduzido a ele, mas também, sistematicamente, dele afastado. Na questionação da obra como coisa, Heidegger recusa, por exemplo, a noção clássica de "forma", porque ela reproduz apenas as noções de racional, lógico e sujeito (na sua oposição aos correspondentes da "matéria": irracional, ilógico, objecto). Na averiguação da obra como produto, por sua vez, Heidegger encontra-se, inevitavelmente, com o problema da criação, dada a obrigatoriedade de distinguir a obra de arte dos outros produtos do homem. "...Parece que o ser-criado da obra não pode senão compreender-se a partir do processo da sua criação. É preciso pois consentir - pela força das coisas - a tomar em consideração a própria actividade do artista, para encontrar a origem da obra de arte. A tentativa para determinar o ser-obra a partir da obra, apenas, revelou-se impraticável" (HEIDEGGER, 1980: 57). Mas Heidegger faz regressar a pura imanência da

obra. Como chegar à esssência da criação, a não ser a partir daquilo que deve ser criado. "Apesar da obra apenas se tornar real no decurso do processo da sua criação - dependendo assim desta, na sua realidade - a essência da criação é determinada pela essência da obra" (HEIDEGGER, 1980: 59). O tornar-se obra da obra (das Werkwerden des Werkes), acabará Heidegger por concluir, é um modo do acontecer (Geschehen) próprio à verdade (o da Unverborgenheit, que é o "combate" na obra entre "terra" e "mundo"). O que está em obra na obra não é o artista mas sim a própria verdade. A verdade como abertura, necessita de um **lugar** para empreender e manter aberto o combate que a possibilita. Nessa medida, é próprio da verdade a sua "instituição" (Enrichtung) num lugar; a sua "colocação" (Setzen) e "ocupação" (Besetzen) de um lugar. E, "há na essência da verdade esta atracção em direcção à obra, enquanto possibilidade insigne para a verdade, de possuir, ela mesma, um ser no seio do ente" (HEIDEGGER, 1980: 62). Esta "atracção" (Zug), nunca realmente explicada, conduz finalmente à definição da origem da obra de arte como o Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit. É isto que constitui a sua verdadeira originalidade, a de uma abertura do ser que acontece originariamente nela. E "é precisamente onde o artista, o processo e as circunstâncias da génese da obra permanecem desconhecidas, que este choque, que este quod, do ser-criado ressalta mais puramente da obra" (HEIDEGGER, 1980: 66). A fenomenologia da obra de arte apela assim a uma compreensão imanente do seu ser, que deixa, num lugar afinal "parergonal", a noção de autoria. O artista é o meio, não a origem, pela qual o obra acede à presença. As leituras heideggerianas que procuram, na origem da obra de arte, um gesto criador originário parecem assim efectivamente ceder aos aspectos mais subjectivistas da estética.

Heidegger, aliás, não poderia ser a este respeito mais claro: "É verdade que o subjectivismo moderno interpreta imediatamente a criação à sua maneira: como o resultado do exercício de uma virtuosidade genial de um artista soberano"

(HEIDEGGER, 1980: 78). Mas, adverte Heidegger, a respeito da poesia: "o poema não é uma qualquer vagabundagem do espírito, inventando aqui e ali aquilo que lhe agrada; não é um deixar-se ir da representação e da imaginação conduzindo ao irreal" (HEIDEGGER, 1980: 81). A verdade da arte, a essência da arte existe e, existindo, impõe limites à verdade da subjectividade, quer nos sintamos ou não tentados a designá-la imediatamente como arte. A evidência da obra, enquanto obra, é assegurada pela própria essência da verdade. E a obra não existe para glorificar a sua assinatura. "Aquilo que é criado não deve testemunhar do êxito de um fazer, para dar assim prestígio público ao seu realizador. Não é o N.N. fecit que deve ser trazido ao conhecimento de todos" (HEIDEGGER, 1980: 65). [39] . Mas não será essa assinatura um pedido de reconhecimento da própria obra, enquanto obra, e não só do artista? Não será inevitável que assim seja, desde que a arte deixou de ter um lugar adstrito a outros lugares e ambicionou abrir para si, o "não lugar da criação", constantemente a rasgar e a assinalar, a cada obra?...

Este trabalho de circunscrição de um lugar, que a obra está destinada a requerer desde a emergência da ideia de criação é, paradoxalmente, recusado pela própria estética idealista que nela mergulha as suas raízes mais profundas, (pois dificilmente um qualquer idealismo poderá não ser um subjectivismo). A soberania do sujeito e do artista foram idealmente as condições para que a arte pudesse lançar-se na busca da sua soberania. Dessa busca advém ainda o desejo moderno de dizer, pintar ou figurar a "verdade da arte". O equívoco da estética idealista foi talvez o de pensar que essa verdade poderia eclodir como uma presença evidente, quando, na

---

[39] Assim pensavam (ou talvez não) alguns dos primeiros artistas "modernos", ao assinar, recordemos: "Andrea del Sarto ta pinta/ qui como nel cuor ti porta/ e non qual sei maria, per ispar/ ger tua gloria, e non suo nome".

realidade, ela própria atribuiu à arte (através da ideia de criação) o destino de a procurar incessantemente e de a inventar com um rosto que desconhemos, num lugar não esperado, e que, portanto, deve ser assinalado. O anseio de que a arte iluminasse por dentro o conceito de "arte", lançou para o interior da obra este nome, que não mais deixou de fazer explodir os seus limites. As categorias da estética, destinadas a produzir a "aura" luminosa e evidente da arte, jogam-se como referências nominalistas que projectam, em discontinuidade, circunscroções sempre instáveis, as quais, no seu conjunto, constituem a morfologia e a conceptualidade indecidíveis da arte. Sem elas, porém, não identificaríamos já hoje o fenómeno artístico. Algumas das correntes da vanguarda, que procuram dissolvê-lo, recorrem ainda a elas (por vezes mesmo procurando revitalizá-las) o que testemunha a sua estranha forma de sobrevivência. Desmistificadas, à margem, frágeis, mas poderosas.

A fenomenologia da obra de arte, de Heidegger, atribui à obra uma robustez que ela talvez não sustente. A da própria verdade, nem sequer a da **sua** verdade. Uma tal obra dispensa por certo qualquer para-obra. A verdade, instalada nela, torna-a evidente, serve tanto de lugar à obra, quanto a obra de lugar para ela. Talvez por isso, Heidegger transponha sem discontinuidade, para fora e para dentro, os limites da célebre pintura de Van Gogh que comenta. Ora os sapatos, ora os sapatos pintados. Quem o nota é Derrida, que fala do vai-vém que se desenvolve, a partir do exemplo escolhido, entre "la chaussure" e "la peinture". E só a possibilidade deste entrelaçamento transbordante permite a Heidegger passar então a linha nos dois sentidos" (DERRIDA, 1978: 394-395). O quadro não tem uma borda; o quadro transborda. Possui a aura da verdade.
A própria renitência de Heidegger em relação aos lugares hoje quase naturalizados da pintura (os museus, as galerias, as colecções, as exposições), confirma o seu desprezo por estes espaços de enquadramento da obra, que assinalámos, como

extensões da estrutura de parergon. Eles destinam-se à exposição das obras; mas será que elas podem aí "fazer-nos face" (uns entgegen stehen), pergunta-se Heidegger, sugerindo que o seu ser se anula aí, precisamente, deixando apenas exposta a coisa. "Onde pertençe uma obra? Enquanto obra pertence unicamente à esfera que ela própria abre pela sua presença" (HEIDEGGER, 1980: 37). A obra de arte não necessita de ser "instalada" (herstellt), porque ela estabelece-se a si mesma como obra, sie ist herstellend.

No final do seu ensaio sobre a obra de arte, Heidegger deixa porém uma interrogação em suspenso: "no nosso Dasein historial, será que a arte é ou não uma origem? E será que ela pode e deve sê-lo? E sob que condições? " (HEIDEGGER, 1980: 89). E, em Posfácio, como uma advertência, relembra o vaticínio de Hegel. A meditação sobre este destino, "saber que não pode senão crescer lentamente, decidirá se a arte pode ser uma origem e se deve ser então um salto em frente (Vorsprung), [uma vanguarda?], ou se não será apenas uma herança (Nachtrag) que arrastamos atrás de nós, fenómeno cultural que se tornou corrente" (HEIDEGGER, 1980, 89). Toda a experiência estética, e experiência vivida da obra de arte se funda, como aisthesis, no ver; "importa antes de mais vê-la" (HEIDEGGER, 1980: 89). Ora é essa visibilidade que a obra não parece poder assegurar por si mesma, numa presença auto-sustentada. A fenomenologia de Heidegger está em desacerto com o modo de aparência da arte do seu tempo, e não pode assim senão suspeitar a sua morte. E se arte for de facto um nome... que não possa dar-se como conceito, ou verdade? É tempo de perguntar que "pacto", ou que "palavra judicativa" sustém este nome? E que virtudes pode ele oferecer à modernidade.

Capítulo III
A Modernidade e o Nome Arte.

para quem medita sobre o indizível, é útil
observar que a linguagem pode perfeitamente
nomear aquilo sobre o qual nada pode dizer.

Giorgio Agamben

A declaração moderna do "fim da arte" poderá ser talvez encarada como uma desistência em relação ao intuito filosófico, igualmente moderno, de a definir. Se os mais importantes discursos da Estética não puderam legar-nos uma defínção de arte, mas apenas um nome "arte" (que continua a permitir a sua circunscrição), importa então compreender: que função cumpriram estes discursos para a modernidade e, ainda, que "pacto" sustenta o poder de circunscrição que o nome "arte", todavia, mantém.

O plano do discurso (logos), sendo distinto do plano do nome (onoma) é sempre, porém, uma elaboração sobre um nome, a tentativa de preencher um vazio de sentido (ou um "absolutismo da realidade" [1] , em relação ao qual, o nome representa um primeiro gesto de colmatação. Em Arbeit am Mythos Blumenberg procura desmonstrar, através de uma "metaforologia", o trabalho afinal entrelaçado do mito e do logos, ao longo da cultura ocidental, radicando ambos, em última análise, na instauração do nome, o qual permite a mytheisthai (o contar de histórias, que se vão transformando em História). O nome "arte" foi precisamente, para a modernidade, o princípio de um entrelaçamento entre um trabalho teórico (o de o definir) e um trabalho subsistente do mito (o de projectar nele uma utopia). Os dois estão, na realidade, conjugados no discurso da Estética. Ela abre um lugar a uma "racionalidade estética", para fazer face, por seu turno, à própria racionalidade. Lugar

---

1. Retiramos esta expressão de BLUMENBERG, Hans, Arbeit am Mythos, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1984. Ela designa, para Blumenberg, o horizonte antropológico mais arcaico da existência do homem, impossível de determinar, mas possível de pressupor, epistemologicamente (tal como o conceito de "status naturalis" da Filosofia Política). Ele corresponderia a uma espécie de limiar da própria cultura, caracterizado pela extrema contigência das condições de sobrevivência do homem, para as quais o mito é uma das primeiras respostas.

de síntese daquilo que a modernidade tinha radicalmente cindido (o sujeito e o objecto), ela é também, por isso mesmo, um dos primeiros lugares de questionação da própria racionalidade moderna. A arte é então simultaneamente atribuído um papel salvador de reconciliação e um sistemático papel de oposição [2] , que a vanguarda, como projecção utópica e contestação, continuará ainda a exprimir. É este cenário ambíguo que permite, como diz Bonito Oliva, que "a arte conserve a esperança de um resgate, de um futuro melhor" (AA.VV., 1987: 125), presente ainda, num certo pendor esteticista que tem marcado o anúncio de uma Pós-modernidade. Proposta de superação das cisões resultantes dos processos modernos de racionalização, a arte, como esfera autónoma é contudo, também ela, uma dessas cisões. E é, como tal, que pode lançar-se num projecto utópico de superação. Talvez por isso Lyotard tenha afirmado que, "uma obra só pode tornar-se moderna, depois de ter sido já pós-moderna" (LYOTARD, 1982a: 365). Tal é a condição ambígua de uma esfera da arte, intrinsecamente moderna, e contra o moderno.

A arte e a metáfora da superação

No interior da modernidade, a Estética (fruto dessa mesma modernidade) ergue-se em vários momentos como o pólo de uma outra verdade, uma suspeita pendente sobre o projecto da razão moderna, a solução reconciliadora ou radical para o "desencanto" da Aufklaerung. Não deixa de ser verdade, apesar disto, que a arte tenha tido um papel fundamental no programa de auto-afirmação do homem moderno, pelo debate que instaurou com o passado, pelo abandono dos modelos cristalizados da

---

[2] Veja-se a este respeito STEPHAN, Alexander (hrsg.), Die Aesthetik des Widerstands, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1983, em especial, BÜRGER, Peter, "Über die Wirklichkeit des Kunst. Zur Aesthetik in der Aesthetik des Widerstands'", pp. 285-295.

antiguidade clássica, como modelos irrevogáveis, pela ideia da arte como afirmação de um espírito epocal. Há três séculos atrás era já no campo da arte que mais apaixonadamente se debatia a questão dos "Antigos e dos Modernos". A conquista da autonomia da arte, aliás, é bem uma prova do compromisso que manteve, desde o início, com o projecto da modernidade. Aliada da sua afirmação, a arte foi também, contudo, aliada do seu questionamento, como um outro simultaneamente crítico e salvador, aos primeiros sinais de desmoronamento. Kant, Nietzsche, Heidegger, Adorno - todos os grandes pensadores da crise da razão necessitaram de pensar também uma Estética como um resto potencialmente salvador, sob diversas formas, no interior ainda de uma sistemática ou como subversão dessa sistemática. Quer isto dizer que a razão moderna pressupôs a arte como o seu outro, construiu-a enquanto tal, jogando com ela o desgastante jogo da crise e da salvação. A superação, sabêmo-lo, é uma figura da modernidade, mesmo se sempre adiada, afinal, na torrente da crítica, que parece não chegar nunca a esse lugar onde nada mais haveria para dizer. Nem mesmo as tentativas da vanguarda, em despiques de ousadia pela anti-arte, conseguiram levar a arte ao seu fim.

Ao que parece, a modernidade tem dado provas de resistência, apesar das feridas abertas que às vezes ameaçam torná-la inviável. Um dos motivos desta fragilidade e desta resistência está por certo no facto de a modernidade se confrontar, desde o início, com a questão da sua legitimação, com a sustentação do corte de que necessitou para se apresentar como razão moderna [3] . Usando palavras de Blumenberg, numa

---

[3] Esse corte, que é em grande parte um corte com o mito, constitui uma espécie de violência epistemológica de auto-legitimação da razão, persistentemente entretecida com o mito, porém, no longo trabalho de perguntas e de respostas, que vão produzindo a reocupação e a reelaboração de metáforas (cf. BLUMENBERG, H., Arbeit am Mythos, op. cit.. Veja-se ainda a este respeito, para uma confrontação de diversas abordagens: BOHRER, Karl Heinz (hrsg.), Mythos und Moderne, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1983).

obra dedicada precisamente à questão da "Legitimidade da Modernidade", dir-se-ia que: "A era moderna, em contraste com a Idade Média, não existe antes da sua auto-interpretação. E, se esta auto-interpretação não é aquilo que provoca a emergência da idade moderna é, pelo menos, algo de que a era necessitou, continuamente, para se dotar a si mesma de uma forma. Tal faz do próprio conceito de época, um elemento significante da época." (BLUMENBERG, 1983a: 468). A época moderna, assim entendida, é imanente a uma epocologia, sendo pois problemático constatar-lhe o seu fim, uma vez que, no limite, todas as leituras poderão ser assumidas como constitutivas do próprio processo. A crítica, mais ou menos radicalizada, e a vontade de superação são uma constante da modernidade, que descobre a dificuldade da razão se legitimar a si mesma. A possibilidade de uma superação pela Estética advém directamente do processo de auto-mutilação da razão moderna, que produzirá a longa tradição de uma suposta não-razão, onde cabem, nomeadamente, o mito e a arte como um resto simultaneamente perverso e salvador [4] .

Um dos primeiros processos conduzidos contra a Aufklaerung faz-se, precisamente, em nome da arte e do mito, pela voz dos românticos. Já é então sensível que a progressiva dominação da natureza através de um programa científico, técnico, económico e técnico-social não traz consigo a anunciada promessa de felicidade, mas sim o desencanto, a fragmentação, a perda de um sentido originário e unificador do humano. No potencial mítico, os românticos viam o resíduo do sujeito que a razão, ao pretender emancipar, teria simultaneamente destruído. A arte, nomeadamente à poesia,

---

[4] Nada de mais moderno, pois, como sugere Vattimo, do que um pós-moderno que quizesse superar o moderno, sobretudo poder-se-ia acrescentar, se essa tentativa de superação descolar, uma vez mais, do um papel messiânico da arte que é, também ele, inequivocamente moderno. Veja-se a este respeito VATTIMO, Gianni, Fim da Modernidade, Lisboa, Presença, 1988.

deveria ser dada uma nova mitologia para cumprir a função de uma nova totalidade, lutando assim contra os efeitos da razão analítica [5] . Ao fazê-lo, a poesia transformar-se-ia, segundo palavras de Fr. Schlegel, na "primeira e mais elevada de todas as artes e ciências" [6] . A falsa emancipação prometida teria sido, segundo os românticos, a emancipação de uma sociedade tecnicizada, funcionando por si mesma como uma máquina auto-regulada, segundo a comparação de Schelling, e não a emancipação do homem, que vê antes redobrada a sua contingência. Schlegel reclama então, em Rede uber die Mythologie (1800), uma remitologização da cultura em geral. E o artista será a figura fundamental desta missão salvadora. As noções de génio, de imaginação e de criação foram determinantes para a exaltação deste papel do artista que descobrira já, desde a advento de uma poiesis, a possibilidade de "produzir algo no mundo e a partir do mundo" (BLUMENBERG, 1986b: 55). Através destas novas noções, joga-se porém a possibilidade de uma produção originária, que questionará a mimesis e exigirá a partilha do estatuto ontológico da realidade, ou melhor, a abertura de um novo espaço ontológico e de novas realidades. Antes desta revindicação moderna "na obra do homem, não acontece essencialmente nada" (BLUMENBERG, 1986b: 70). Uma tal revindicação foi fundamental para a produção de vários mundos, fórmula que se tornou familiar à modernidade, e que obrigou a um estilhaçamento do conceito de realidade. Daí o título da obra de Blumenberg que citamos: Wirklichkeiten in denen wir Leben. A pretensão da imaginação a uma criação ex nihilo, a uma emergência original e sem história é contudo o resultado da lenta aquisição de um estatuto ontológico por parte da poética, preparado desde os finais da Idade Média, e destinado a

---

[5] Veja-se a este respeito FRANK, Manfred, "Die Dichtung als 'neue Mythologie'", in BOHRER, K. H., op. cit, pp. 15-40.

[6] Citado por FRANK, M., ibid., p. 24.

reforçar o processo de auto-determinação do homem moderno. Na exaltação da figura demiurga do artista e da capacidade da imaginação o mito retorna, afinal, não tanto como um conjunto de conteúdos arcaicos, mas como metáfora da utopia estética de uma infinita possibilidade de aperfeiçoamento do humano, aparentada talvez com a da Filosofia da História, do idealismo e do existencialismo.

O pólo da subjectividade, erguido como "ponto de Arquimedes" é, em todas as suas expressões e variantes, uma forma de reacção contra a fragilidade do homem; a resposta radical a uma História que começara pela dominância da realidade e a contingência do sujeito. Tal é a tese de Blumenberg, na qual se enquadra ainda, como resposta, o apelo à poética e à criação, tanto por parte da arte, como por parte dos idelalismos filosóficos, os quais seriam sempre, neste sentido, respostas esteticizadas à contingência do humano. Trata-se portanto, para Blumenberg, da "reocupação", enquanto estrutura mítica, de metáforas várias, vividas sempre no limite, como uma experiência poética: a de Prometeu, ao criar a "humanidade" do homem, e a do fogo que traz em si, numa mesma chama, tanto o saber, como todas as artes. Retomando palavras de Blumenberg: "é possível que a auto-determinação, na sua essência, acabe sempre num trabalho estético de auto-produção. Só estéticamente pode ser realizado o desejo de sermos outros e não os que somos" (BLUMENBERG, 1984: 229). A modernidade, que anunciara no início o seu triunfo sobre o mito, permaneceria afinal como um logos entretecido de uma estrutura mítica, pronta a ser reocupada, nomeadamente pela arte, para simultaneamente abrir e sarar as feridas de uma "razão insuficiente". Assim sendo, é precisamente o desejo romântico de uma nova mitologia que é propriamente mítico. Não é o mito que se transforma no conteúdo da arte, mas sim a arte que se transforma no conteúdo metaforizado do mito, ao pretender ser uma resposta total e fundamental. É esta a matriz da superação estética que se jogará doravante no interior da razão moderna,

aparentemente expurgada da sua componente mítica, mas preparando, na realidade, os cenários mito-lógicos da sua salvação, nomeadamente através da arte [7] . Mas, como sugere Blumenberg, "que os poetas mentem, é algo que só é completamente ultrapassado quando eles não se limitam a considerar o contrário desta tese, ou seja, `dizer a verdade', mas sim quando rompem, conscientemente, a estreiteza desta antítese e as regras do jogo" (BLUMENBERG, 1983b: 26).

Quando este cenário começa a ser denunciado, a razão moderna torna-se radicalmente reflexiva, a crítica ataca corrosivamente os seus fundamentos. É aquilo a que assistimos com Adorno e Horkheimer. Ao suspeitarem das relações subterrâneas entre mito e razão, suspeitam também que a razão não possa prosseguir, de algum lugar seguro, a tarefa crítica. "Só um pensamento que cometa violência contra si mesmo, será suficientemente duro para destruir o mito" (ADORNO, 1974: 14), anuncia a Dialektik der Aufklaerung. Apesar de renegar todos os resíduos míticos, a razão não pode deixar de duvidar também das formações sintéticas que são, ao mesmo tempo, o fundamento da sua legitimidade. Por isso a crítica se torna total, radicalizada, reflexiva, ocupando-se como sabemos dos seus próprios produtos: a teoria, o conceito - denunciando a sua assimilação e intuitos de dominação, que já Nietzsche havia descoberto. Algo permanece ainda de fora, contudo, para repouso e recompensa deste pensamento dilacerado: a arte. Mesmo se encerrada, enquanto mercadoria (para utilizar a terminologia de Adorno) nas mesmas aporias de qualquer outro objecto, a arte desempenha ainda, em relação à Dialektik der Aufklaerung um papel de resgate. O conhecimento ou a experiência de tudo o que é impossível esperar de uma razão instrumental fará "aparência" na arte como um enigmático "conteúdo de verdade" interdito à

---

[7] Procurámos desenvolver este tema em "Arte, Mito e Modernidade", Revista de Comunicação e Linguagens, n. 6/7, Lisboa 1987, pp. 173-189.

razão, isto é, incompreensível e enclausurado na obra. Se as obras de arte nos falam, é então, como diz Adorno, "como as fadas nos contos: queres o incondicional (Unbedingtes), será teu, mas incognoscível" (ADORNO, 1982: 147). O "conteúdo de verdade" da arte é assim "o seu próprio enigma" (ADORNO, 1982: 147).

O conhecimento discursivo deve pois renunciar possui-lo, apesar de as obras de arte se constituirem sempre como um apelo à interpretação filosófica. Assim, como se lê em Habermas, "a Dialética Negativa e a Teoria Estética podem apenas remeter uma para a outra, desesperadas" (HABERMAS, 1982a: 515). A "aparência" (Schein) da verdade na obra, não pode manifestar-se, e constituir-se realmente num "aparecer". A verdade de que a arte é portadora não chega então a ser uma autêntica alternativa à falsidade do conceito (mera violência totalizadora do pensamento da identidade) que Adorno havia denunciado a respeito do trabalho teórico. **Utopia** pois, no verdadeiro sentido do termo, uma vez que esta verdade não tem outro **lugar**, a não ser a de uma enigmática "aparência", fora do alcance do conhecimento discursivo. A "aparência" da verdade da arte está encerrada na própria negatividade da dialéctica da da razão: o que arte manifesta é como que a própria realidade sem mediação; ela é a expressão simultânea de uma realidade e de um espírito que não necessitou de a objectivar; ela é a reconciliação do espírito e do seu objecto, que Adorno espera ainda de uma **mimesis** autêntica, perdida para o pensamento conceptual. As categorias de "verdade", "aparência" e "reconciliação" constituem assim uma constelação rígida e central na teoria estética de Adorno, soldada por uma interdependência que decorre ainda da dialéctica do sujeito e

do objecto [8] . Mas, o conhecimento que a arte nos procura oferecer é tão impossível quanto o da própria teoria.

Apesar de enigmática a obra de arte retém ainda, no entanto, o conteúdo utópico que a "Aufklaerung" não pode já projectar noutro lugar. Daí que Adorno se preocupe em salvar essa "aparência" das mãos da destruição, do seu ponto de vista sem contrapartida, da vanguarda. A Teoria Estética de Adorno é talvez o primeiro discurso moderno da Estética a equacionar as aporias de um "aparecer" da verdade na obra de arte. Antes dele, Heidegger limitara-se, nostalgicamente, a constatar o fim de uma arte passada, recusando assim admitir e olhar a arte que era, afinal, **sua** contemporânea, mais do que **nossa**. Adorno ousou interrogar directamente a vanguarda e explicitar as razões da sua recusa. E daí, talvez, que a recepção do seu pensamento seja mais dolorosa do que alguns discursos declaradamente terminais da Estética. No início da Teoria Estética Adorno diz sobre a arte que ela se transformou na revolta contra si mesma, mas que "é inútil profetizar se ela lhe sobreviverá. A crítica da cultura não tem que abafar aquilo contra o que vociferava outrora um pessimismo cultural reaccionário: a saber, como já Hegel pensava há cento e cinquenta anos, que a arte poderia ter entrado na era do seu declínio. (...) Actualmente, a estética não tem nenhum poder sobre se virá a ser ou não o necrológio da arte, mas também não deve brincar às orações fúnebres" (ADORNO, 1982: 14).

Sobrevivente de todas as crises, ou melhor, elemento indispensável de todas as crises da razão moderna, resta-nos ainda relembrar que a arte foi também a grande sobrevivente do

---

9 Albrecht Wellmer, numa leitura de Adorno que ele próprio designa como "estereoscópica", procura desagregar esta constelação para fazer destas categorias uma nova leitura à luz de um paradigma comunicacional. Inspirado em Habermas. Cf. WELLMER, Albrecht, Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne, Vernunftkritik nach Adorno, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985.

nihilismo nitzscheano. Não por certo a tradição do ideal estético do Belo, mas a luta do apolíneo e do dionisíaco, expressão uma vez mais de uma tensão que, sob diversas formas, parece ser intrínseca ao pensamento moderno. Experiência de rebelião contra todo o normativo, descoberta de uma subjectividade descentrada, para além de todo o conhecimento, utilidade e finalidade, a arte, como glorificação da mentira, da vontade de ilusão, como estímulo da vontade de poder, é a única digna depositária da confiança de Nietzsche: "Contra o saber dirigimos neste momento a arte: regresso à vida" (NIETZSCHE, s/d: 31). Elegendo o juízo estético como modelo de todo o juízo de valor, contra o verdadeiro e o falso, o bem e o mal, a crítica perde todo o sentido que não seja o de uma valoração.

Moderna, demasiado moderna, é pois a pretensão da estética em sarar ainda as feridas continuamente reabertas da modernidade, como um potencial messiânico vindo de um lugar providencial. O esteticismo pós-moderno será talvez inevitavelmente moderno... Um esteticismo à escala da existência outra coisa não é, hoje, senão uma variante da mesma utopia, aparentemente realizada agora, em cada lugar e em cada objecto. A ciência chama a si a metáfora e a imaginação, a técnica desmultiplica-se em utilizações lúdicas, a ética revê-se numa estética, a experiência pauta-se pelo lema do "laissez jouer". Mas, se todo o objecto tem agora a sua estética, esta dificilmente poderá surgir, hoje, como o outro providencial. Se a estética estava destinada a matar a sede do que faltava, hoje é o que abunda, talvez mesmo, o que sobra. Como sobram também as verdades, as lógicas, os universos e os sentidos em relação às narrativas explicativas que tínhamos. Se não acreditamos já nos discursos da emancipação, da Teleologia do espírito e numa Hermenêutica de todo o sentido, será talvez arriscado continuarmos a acreditar numa salvação pela arte. Ela

é, igualmente, uma das "meta-narrativas" [9] da modernidade, um dos seus mitos de enquadramento que só pode manter a sua eficácia dentro da lógica da razão moderna.

O tema da arte é ainda um dos mais relevantes no debate moderno/pós-moderno, mas afinal não decisivo, pois pairam sobre o papel da arte, algumas indecisões. Em Lyotard, a arte existe ainda como um lugar enigmático, retirado do palco dos "diferendos" do contemporâneo. Se os quizer reproduzir apenas poderá ostentá-los na euforia do kitsch. Lyotard continua pois a reservar à arte o papel do sábio mutismo, recuperando para ela a categoria kantiana do sublime [10] Acusado por alguns de destruir todo o ponto de apoio para a crítica, ao declarar a impossibilidade de qualquer "meta-narrativa", Lyotard pensa, pelo contrário, a possibilidade da continuação da crítica, sob outros critérios ou sob uma nova ética que anuncia na sua obra O Diferendo. Assim, num cenário diferente, a crítica e a arte reenviam ainda uma à outra, num conhecido equilíbrio tensional. Quando a confiança depositada na racionalidade social se mantém, como no caso de Habermas, dilui-se de certo modo o valor utópico da arte, mas não surge também em sua substituição uma verdadeira Teoria da Arte. Não é pois de estranhar que não exista na já vasta obra de Habermas senão uma leve componente estética [11]

---

[9] Cf. LYOTARD, J.F., La Condition Postmoderne, Paris, Ed. de Minuit, 1979.

[10] Cf. LYOTARD, J.F., "Presenting the unrepresentable: the sublime", in Artforum, New York, Editorial Buisness and Offices, April, 1982, pp. 64-69.

[11] Veja-se a crítica habermasiana ao radicalismo do pensamento de Adorno e Horkheimer, em "Von Lukács zu Adorno: Rationalisierung als Verdinglichung", in HABERMAS, J., Theorie des kommunikativen Handelns, Band 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1981, pp. 453-534. As referências de Habermas à questão da arte, dissimuladas pela sua teoria da modernidade, não chegam a centrar-se numa nova proposta de pensamento estético. Veja-se contudo a este respeito, HABERMAS, J., Politik, Kunst, Religion, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1982 e ainda, "Le lien entre mythe et Aufklaerung. Observations après une relecture de la Dialectique de la Raison", in Revue d'Esthétique, "Adorno", n. 8, 1985, Toulouse, Privat, pp. 31-46).

. "De um modo geral, como diz Rochlitz, o peso atribuido à estética por parte de um filósofo parece ser inversamente proporcional ao da carga utópica investida na sua teoria do conhecimento e da sociedade" (AA.VV., 1985: 63). Uma posição de síntese interessante é hoje a de Albrecht Wellmer, ao tentar a integração do pensamento de Adorno, de Habermas e de outras expressões contemporâneas da Estética, nomeadamente as que privilegiam a experiência e a recepção. Wellmer tenta reconstruir a constelação adorniana dos conceitos de verdade, aparência e reconciliação, transportando contudo o seu valor para o momento da experiência e para o processo de comunicação a que a obra dá lugar. Em vez de pensar a obra como portadora de uma verdade absoluta, faz dela uma experiência particular, cuja virtude é a de alargar o próprio universo da experiência e do comunicável. Procura-se assim retirar a Estética para fora do jogo de superação interno à razão moderna, em que a arte oscila obrigatoriamente entre a morte e a salvação [12] .

O juízo estético

O nome "arte" albergou assim na modernidade um conjunto de discursos constitutivos do seu próprio dilaceramento e também das suas próprias utopias. Em grande parte, foi isto que requereu e deu direito à existência da arte, mesmo quando se lhe declarava a morte. É caso para dizer, um pouco levianamente, que se arte não existisse, tinha que ser inventada. E foi de certa forma este o papel da Estética moderna, que não conseguiu porém rever-se, depois, na sua "obra", ou nas obras dessa arte, intrínsecamente moderna.

---

[12] Martin Seele apresenta hoje uma outra tentativa interessante para repensar a articulação (sem síntese) das várias formas de racionalidade moderna, abandonando a posição frequentemente assumida pela estética moderna: arte vs. racionalidade. Veja-se SEELE, M., Die Aesthetik der Entzweiung, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1985.

Talvez porque a Estética não tivesse ela mesma compreendido que dotara finalmente a arte do poder de resgatar, a cada obra, um lugar novo, um lugar próprio; e do poder de resgatar a sua legitimação. A este lugar, infinitamente indeterminável, é impossível atribuir um recorte conceptual. E por isso a arte nos surpreende e nos desaponta, isto é, pode fugir às nossas expectativas. Reclama o seu reconhecimento como arte, mas sem lei. Faz apelo ao nome e não ao conceito; à sanção mais do que à definição. E se a sanção se faz lei, ela é necessariamente institucional, o que não significa porém que a arte o seja, intrínsecamente e exclusivamente, ou não haveria nunca nela lugar para uma **experiência** estética. A institucionalização é contudo a única forma possível da sua circunscrição, a partir do momento em que se dá à poética a possibilidade de produzir sem leis ou de produzir originàriamente, em cada obra, a própria definição da arte. Nesta medida, o desafio lançado pela obra ao juízo estético é sempre de ordem radical, a saber: **é** arte ou **não é** arte. Mas, ao mesmo tempo, porque lhe torna impossível um conceito de arte, impede este juízo de ser mais do que uma **nomeação**. "Indecidível, como diz Duve, o juízo estético é uma enunciação suspensa entre dois enunciados (...). Entre os dois exixte uma passagem `infra-mince'e diferença indiferente, algo que não tem nome e menos ainda conceito" (DUVE, 1984: 235). O nome é o resultado da passagem desta finíssima fronteira, sem espessura conceptual. Duchamp sabia-o pois falava de um "infra-mince", e da obra, talvez, como "a figuração de um possível (não como contrário de impossível nem como relativo a provável, nem como subordinado a verosímil (...), um `mordente' físico fazendo arder toda a estética e toda a calística" (DUCHAMP, 1975: 104). A identidade assim constituída é necessariamente diferencial, e é por isso, como demonstra Duve em relação à vanguarda, que ela pode simultaneamente fazer apelo ao "consenso e à dissensão" (DUVE, 1984: 236).

É sobre este "infra-mince" que a vanguarda experimenta, é nessa medida que ela é fundamentalmente estratégica e que pode mesmo furtar-se a uma poética das formas ou dos materiais, a um trabalho, a uma técnica ou a um "métier". O seu desafio é fundamentalmente um desafio do juízo, de um juízo que deve ajuizar sem conceito, decidir o indecidível, nomear aquilo que na fronteira, no intervalo da enunciação, faz antecipadamente apelo ao nome. Quem decide então realmente a nomeação da arte? "O juízo estético é tão indecidível do lado do autor como do lado do espectador" (DUVE, 1984: 237). Não basta uma intenção autorial, mas talvez não sejam também exclusivamente "os espectadores que fazem os quadros". Uma tal questão só se levanta, na realidade, pela ausência da obra como uma evidência, pela "falta" intrínseca da obra, como diz Derrida, que corresponde no fundo à falta conceptual de uma forma para o próprio nome "arte". É a ela que responde a constituição do **parergon**, o qual precisa, no entanto, como acto de enunciação da obra, de ser sancionado. Tal obriga assim a pensar a constituição da obra de arte, e o pacto sustentado em torno do nome "arte", com base numa espécie de transcendentalismo, cujas bases a Teoria da Arte não tem contudo desenvolvido, dividida entre abordagens imanentes ou deterministas.

Desde o primeiro grande discurso da Estética, o de Kant, que o juízo estético se confrontou, na realidade, com esta ausência de um conceito e de uma forma. A Kritik der Urteilskraft [13] é porém a tentativa de demonstrar a sua possibilidade, e a sua universalidade, no interior de um quadro transcendental. O início da "Analítica do Belo" destina-se, todo ele, a demonstrar a afirmação aparentemente aporética segundo a qual: "É belo aquilo que agrada universalmente sem

---

[13] Obra citada doravante no texto pela abreviatura K.U.. Para Kritik der reinen Vernunft e Kritik der praktischen Vernunft utilizaremos, respectivamente, K.r.V. e K.p.V. .

conceito" (KANT, 1984: 62). A fundamentação da universalidade na Kritik der reinen Vernunft ou na Kritik der praktischen Vernunft é pensada a partir da existência de estruturas transcendentais que nos permitem conceber os sujeitos como necessariamente semelhantes na sua forma de se relacionarem com o mundo, no conhecimento como na prática, isto é, no exercício das suas faculdades de conhecer e de desejar. Em relação à faculdade de julgar, por sua vez, que decide sobre o sentimento de prazer ou de desprazer, Kant constata não haver qualquer legislação do entendimento ou da razão que presida à constituição dos juízos e que garanta a sua universalidade. Faltam portanto, à partida, na faculdade de julgar estética os princípios que comandam as operações do esquematismo, os quais garantem, numa filosofia transcendental, a articulação do domínio do a priori com o domínio da experiência.

A solução será encontrada através de um novo tipo de juízo, diferente daquele que é produzido pela razão pura. Nesta, o entendimento dá à faculdade de julgar um princípio a priori universal, sob o qual o entendimento apenas necessita de subsumir o particular. Kant classifica-a então de faculdade de julgar determinante. No caso da faculdade de julgar estética, dado que nenhum princípio é fornecido a priori, ela própria deve encontrar esse princípio; legislar para si mesma. Kant chama por isso aos seus juízos, "juízos reflectintes" (reflektierend). É graças ao "livre jogo" da imaginação e do entendimento que a faculdade de julgar estética encontra esse princípio e produz o juízo "é belo" como juízo universal. O papel da imaginação é, à semelhança do que acontece na matemática, um papel produtivo que procede, não analiticamente (como na filosofia), mas sim sinteticamente. No domínio do belo, a imaginação funciona criativamente, construindo a regra universal para a "intuição e composição da diversidade" (KANT, 1984: 121, $ 35), ou seja, esquematizando sem conceitos dados. Para que os juízos possam pretender ao conhecimento universal é contudo necessária a intervenção da legalidade do entendimento.

A tarefa do entendimento não é aqui, porém, a de subsumir o particular da intuição sob um conceito, mas antes a de permitir à própria faculdade da imaginação a obtenção de um princípio. Graças à intervenção do entendimento o juízo alcançará sempre uma legalidade formal. Pelo modo sui generis desta intervenção do entendimento, o juízo estético não chega a reportar-se à intuição, mas sempre à **forma** do objecto.

A apreensão desta forma resulta no prazer associado à experiência estética, que não é portanto um prazer imediatamente decorrente dos sentidos, directamente ligado à existência do objecto, mas sim um prazer que, sendo meramente subjectivo (fruto da harmonia das faculdades do sujeito) não pode deixar de ser universal, pois ele resulta do cumprimento das condições necessárias, em cada sujeito, para a representação do objecto. É o que Kant chama um "prazer desinteressado". A origem deste prazer não é pois uma inclinação psicológica, mas sim a condição subjectiva da representação do objecto e, mais ainda, do conhecimento em geral, uma vez que não há conhecimento possível sem a inter-relação da imaginação e do entendimento. Como é sabido, é isso que torna tão importante a questão do "esquematismo" na K.r.V. pois, no limite, é esse espaço mediador da imaginação, entre os conceitos puros e as intuições, que constituiria o elemento propriamente explicativo de uma filosofia transcendental - é nele que é pensada a articulação do a priori com a experiência. A presença da imaginação e do entendimento na experiência estabelece seguramente as potencialidades cognitivas do juízo estético contidas para Kant na própria noção de "juízo".

Estas condições asseguram, segundo Kant, não só a universalidade do juízo de gosto, mas também a do prazer a ela associado. Quer isto dizer que, não só o juízo estético é universalmente reconhecido por todos os sujeitos, como o sentimento do prazer se repete, sob as mesmas condições em cada

um desses sujeitos. A esta comunhão de sentimento de prazer face a um objecto do juízo estético chama Kant a "comunicabilidade do sentimento", uma espécie de sensus communis (Gemeinsinn), que não deve em sua opinião ser confundida com a ideia de senso-comum, pejorativamente associada ao entendimento, responsável pelo "preconceito" e a "superstição". Há porém um "entendimento comum" (Gemeinsverstand), que apelidamos frequentemente de "bom-senso" (gesunder Verstand) e que, como diz Kant, "não é mais do que o mínimo e o mais vulgar que se pode esperar de todo aquele que está são e pretende ao nome de homem" (KANT, 1984: 127, $ 40). O "entendimento comum" é assim uma espécie de mínimo denominador comum do exercício do entendimento, tal como se apresenta em cada homem. Ora, com maior razão devemos supôr uma tal base comum para o sentimento do que para o intelecto, pois o primeiro torna-se "universalmente comunicável sem a mediação de um conceito" (KANT, 1984: 129, $ 40). Podemos assim apelidar o gosto, sem qualquer carga negativa, de um Gemeinsinn (um gemeinschaftlicher Sinn). O facto de o sentimento de prazer constituir uma espécie de "sensus communis" representa antes a sua universalidade. No $ 22 da Analítica do Belo, Kant tem o cuidado de precisar que "a necessidade da adesão universal que é concebida num juízo de gosto é uma necessidade subjectiva, que sob a pressuposição de um sentir comum é representada como objectiva" (KANT, 1984: 79). Significa isto que, o que é representado como objectivo são as condições subjectivas individuais, mediante as quais o mesmo sentimento de prazer se repetirá em cada indivíduo.

Apesar da ambiguidade notável, introduzida pela expressão "comunicabilidade do sentimento de prazer" é óbvio que está arredada da formação do juízo de gosto qualquer efectiva experiência de comunicação. O facto de não presidir ao juízo de gosto qualquer princípio objectivo impede na verdade que a consideração do belo e a ocorrência do prazer a ele associado possa ser determinada por qualquer tipo de

argumentação, tanto na produção das obras (belas), como na justificação do juízo de gosto. Não é pois possível argumentar em relação ao juízo estético; é como se este fizesse parte de um universo de mutismo (de um sentimento sentido e calado) comum a todos mas não efectivamente comunicável.

É tão presente a vontade de uma demarcação em relação a uma estética que se aproxime de um modelo argumentativo, que toda a "Dedução dos Juízos Estéticos Puros" se ocupa, no fundo, em provar que a "adesão de cada um" ao juízo de gosto não depende de qualquer experiência de persuasão ou de demonstração, mas apenas da universalidade das condições transcendentais que o possibilitam - "este não me pode ser dado por nenhuma `bavardage', com ajuda de argumentos" (KANT, 1984: 120, $ 34). A universalidade do juízo estético deve pois assentar na "autonomia do sujeito que ajuíza", e esta é, segundo o "método da dedução dos juízos de gosto" ($ 31), a primeira característica desses juízos: "é exigido de todo o juízo que deve manifestar o gosto do sujeito, que este ajuíze por si mesmo, sem que lhe seja necessário orientar-se hesitantemente pela experiência dos juízos dos outros e informar-se antecipadamente sobre o prazer ou o desprazer que lhes proporciona um objecto, que produza portanto o seu juízo a priori e não por imitação, porque uma coisa pode ser de facto, universalmente, objecto de um prazer" (KANT, 1984: 116, $ 32). Como segunda característica do juízo de gosto, Kant propõe em seguida a ausência de "razões demonstrativas" capazes de o impôr a outros, dizendo que: "não existe nenhuma razão demonstrativa empírica para impor o juízo de gosto a alguém" (KANT, 1984: 119, $ 33).

A acreditar na análise habermasiana da esfera pública burguesa (cuja emergência seria afinal contemporânea da K.U.), é contra os mecanismos comunicacionais e intersubjectivos que Kant tenta proteger afinal o discurso da Estética. Mas, ecos desses mesmos mecanismos encontram-se, de uma forma tensional

na K.U.. Kant admite na verdade a sua existência, reconhece neles a possibilidade de uma determinada eficácia, mas nega-lhes qualquer legitimidade: "quando alguém não acha belo um edifício, uma paisagem, um poema, não deixa interiormente que lhe imponham tal assentimento, nem por cem vozes, louvando todas essas coisas. É certo que pode agir como se essas coisas lhe agradassem a si também, a fim de não passar por desprovido de gosto e pode mesmo começar a duvidar de ter formado o seu gosto por um conhecimento suficiente de coisas desse género (...) Os juízos dos outros, desfavoráveis ao nosso sentimento, podem tornar-nos inseguros quanto ao nosso, mas não poderão jamais convencer-nos de que não é legítimo" (KANT, 1984: p. 119, $ 33)

A reflexão de Kant ajusta-se no fundo, ainda que conflituosamente, ao ambiente que se vive a partir do séc. XVIII na maior parte das cidades europeias, nomeadamente em torno do fenómeno da arte, o primeiro a dar origem à figura do público - conjunto de pessoas privadas que se reunem e problematizam pelo diálogo âmbitos até aí inquestionados, que buscam para eles um sentido através do exercício da argumentação. Este juízo "raisonné", como diz Habermas, tem como principais características, por um lado, o facto de não estar já subordinado a uma necessidade de verdade, ou a uma verdade previamente dada, mas apenas a uma argumentação suficientemente esclarecida e convincente; por outro lado, o facto de manifestar capacidade para incorporar a informação cada vez mais abundante que começa a circular nos vários domínios. É de facto importante notar que a crítica da arte fornece à esfera pública burguesa o modelo de uma nova racionalidade comunicativa; é da própria arte, sobretudo da literatura, que essa esfera pública começa por retirar grande parte da competência que lhe vai permitir exercer essa nova forma de racionalidade: "Ao longo do séc. XVIII o público burguês tinha podido cultivar uma subjectividade literariamente capaz e inserida no espaço público, tanto através do

intercâmbio epistolar íntimo, como por meio da leitura da literatura psicológica novelística resultante dessa subjectividade." (HABERMAS, 1981a: 199).

É pois um facto que a crítica, enquanto forma de discurso esteve desde a sua origem estritamente ligada à arte, como se a crítica não pudesse deixar de ser crítica da arte, identificação perpetuada aliás na expressão banalizada de a crítica. Segundo a análise de Habermas em (História e Crítica da Opinião Pública) ela emerge de facto nas sociedades burguesas do séc. XVIII como crítica da arte, passando só depois para o domínio político. A crítica da arte é pois, para Habermas, uma das figuras responsáveis pela constituição da esfera pública burguesa, pela realidade posterior da opinião pública, em suma, pelas novas formas de intersubjectividade e de racionalidade que marcam o início das sociedades modernas. São elas, segundo Habermas, formas de uma intersubjectividade e de uma racionalidade comunicativas, assentes no diálogo dos indivíduos da esfera privada, o qual faz emergir entre esta esfera privada e a esfera dos poderes públicos um espaço novo, garante da sua articulação e da sua gestão comparticipada através de consensos. O que este ideal implica é a possibilidade de diversos objectos e aspectos da vida social, política, económica e cultural, poderem cair sob a alçada de um novo tipo de discurso - discurso não dogmático, não autoritário e que renuncia à violência instrumental e política do valor de verdade.

Nos cafés, salões, grupos de comensais (Tischgesellschaften), novos espaços emergentes que caracterizam a esfera pública burguesa, a velha aristocracia humanista começa a misturar-se com um certo número crescente de intelectuais burgueses, que funcionam simultaneamente como "caixa de ressonância" e orientação do juízo, da eleição e inclinação do público em relação às obras de arte. A esta camada culta da sociedade é reconhecida a legitimidade para

emancipar o discurso sobre a arte dos "vínculos da dependência económica" em relação aos mecenas e à corte, para tornar controversos e disputáveis os discursos, para disseminar uma competência cada vez maior no público "profano", em suma, para substituir um discurso único e ditado, por um conjunto de juízos que devem assim tentar justificar-se: a crítica. Para Habermas, esta emergência da crítica só é possível, por outro lado, graças à autonomização da própria arte e à sua contrapartida: a sua inserção no mercado enquanto mercadoria. As obras culturais "só por via do mercado conseguiram constituir-se como uma cultura desvinculada da prática, pois o público a que eram acessíveis tomava-as como objecto do seu juízo e do seu gosto, da sua livre eleição e inclinação." (HABERMAS, 1981a: 193). Trata-se portanto de uma visão fundamentalmente sociológica e económica da questão da autonomização da arte e da emergência do público: "O mesmo processo que leva a cultura a converter-se numa forma mercantil, fazendo-a pela primeira vez uma cultura capaz de discussão e de controvérsia, leva em terceiro lugar ao desenclaustramento do público" (HABERMAS, 1981a: 75). A leitura de Habermas parece-nos aqui contudo insuficiente. O advento do juízo estético e, ainda, da necessidade da sua fundamentação filosófica, responde a algo mais do que à obra como mercadoria. A modernidade cultural não produziu apenas uma indústria e um comércio culturais, mas também a utopia estética de uma verdade da arte, e a possibilidade de esta trazer consigo uma verdade absoluta. Nos finais do séc. XVIII, a K.U. representa, tensionalmente, a necessidade de fundamentar essa verdade da arte. E a ideia de uma terceira Crítica, dedicada em grande parte à questão da arte, destina-se ainda a permitir uma unidade e uma sistemática da razão moderna, com base em fundamentos universais.

Ao juízo estético cabe restituir ainda a **forma** da arte, e não decidir livremente, ou intersubjectivamente, sobre ela. É de Kant que os românticos retirarão a ideia de uma

crítica imanente, recusando precisamente a figura de uma crítica fundada num juízo de valor. A primeira definição da noção de crítica como tipo de discursividade específico ocorre, é certo, nos finais do séc. XVII, mas com um carácter ambíguo. Em 1694, no Dicionário da Academia Francesa pode ler-se, para Crítica : "Arte de julgar uma obra de espírito", ou seja, discurso sobre as artes que será ele próprio mais próximo de uma arte (a arte de julgar) do que do discurso científico ou filosófico. Trata-se pois, de certa forma, de um discurso "aquém" do discurso cognitivo e adstrito a um campo específico - o das "belas-artes". Mas, a ideia de uma crítica valorativa, de crítica no sentido de "crivo", será transformada pelos românticos até representar uma das formas de conhecimento superiores. O romantismo exigirá então a passagem do kunstrichter, ao Kunstkritiker, tendo em mente um valor mais elevado da tarefa da crítica que seria o de o pensamento reflexivo, em relação ao conhecimento objectivo e à própria criação poética, pois "para os românticos, a crítica é bem menos o julgamento de uma obra do que o método do seu acabamento" (BENJAMIN, 1986: 111-112). É neste sentido que eles exigiram uma "crítica poética", que eles "superaram (aufheben) a diferença entre crítica e poesia", segundo as palavras de Benjamin (BENJAMIN, 1986: 112). Uma tal exaltação da tarefa da crítica implicava igualmente uma exaltação da arte, a poesia (Dichtung) a arte por excelência, segundo os românticos. Ela é o verdadeiro "medium-da-reflexão", isto é, a forma do absoluto, a arte que melhor realiza o processo reflexivo do pensar, o "pensar do pensar". Só a crítica, porém, faria a obra de arte individual e finita aceder a esse absoluto da arte enquanto "medium-da-reflexão", potencializando e intensificando a sua consciência. A isso chama Novalis "romantizar": "Ao dar (...) ao finito uma aparência de infinito, [a crítica] "romantiza"

[14] . Crítica e obra de arte estão pois tão intimamente associadas no romantismo, que a segunda chega a ser entendida como correlato apenas da primeira, sendo esta a forma mais elevada da Dichtung, o discurso que, mais do que julgar a obra, fará com que ela se cumpra cabalmente enquanto arte.

Kant não parece aceitar, por sua vez, uma crítica que não seja reflexiva, isto é, votada à explicitação das próprias condições de possibilidade do juízo estético. Assim, no $ 34 afirma: "Aquilo sobre o qual os críticos podem e devem no entanto argumentar, a fim de chegar a uma justificação e ao alargamento dos juízos de gosto, não pode consistir em expor a razão determinante deste tipo de juízo estético numa fórmula universal utilisável, pois ela é impossível; devem ao contrário fazer uma investigação sobre as faculdades de conhecer e a sua operação nestes juízos e analisar nestes exemplos a finalidade subjectiva recíproca, cuja forma, numa representação dada, como acima o mostrámos, constitui a beleza do seu objecto" (KANT, 1984: 120-121). Não há senão legitimidade para uma crítica que seja transcendental, uma crítica que se preocupe em "expor o modo de relação recíproca do entendimento e da imaginação na representação dada (sem relação a uma sensação precedente ou a um conceito), ou seja em legislar sobre o seu acordo ou o seu desacordo, e de as determinar quanto à sua condição" (KANT, 1984: 121, $ 34). Kant defenderá então, na "Dialéctica do Juízo do Gosto" (Segunda Secção), que não é possível uma dialéctica do gosto, entendida como a confrontação dos juízos de gosto, como um espaço de controvérsia, mas apenas uma dialéctica da crítica do gosto que visa esclarecer a antinomia interna de princípios da própria faculdade de julgar. Trata-se no fundo de todos os pontos tensionais da descrição da faculdade de julgar

---

14 NOVALIS, Brouillon (1901, vol. 2 p. 499), citado por BENJAMIN, W., Le Concept de Critique Esthétique dans le Romantisme Allmand, Paris, Flammarion, 1986, p. 119.

que Kant se esforça, uma vez mais, por resolver nessas páginas finais.

A recusa fundamental de Kant é assim a de abandonar um plano transcendental na fundamentação do juízo de gosto, o qual se manifesta já na sua época, porém, como um fenómeno socio-cultural. A razão desta insistência é a de que, só esse plano transcendental lhe permite continuar a forjar uma universalidade do juízo estético. Este, porém, numa perspectiva habermasiana, não seria senão puramente intersubjectivo. Não há, segundo Kant, para além de uma argumentação transcendental, argumentação possível para justificar um juízo de gosto. Por isso tudo o resto se reduz, na sua óptica, a uma "bavardage" desnecessária e infrutífera: "Se alguém me lê o seu poema, ou me conduz a um espectáculo, que afinal não se adequa ao meu gosto, poderá até evocar Batteux ou Lessing ou os críticos do gosto mais antigos e mais célebres..." (KANT, 1984: 119, $ 33).

Há porém passagens na K.U. onde o âmbito exclusivamente transcendental mostra aparentemente vontade de se abrir para fazer entrar elementos explicativos novos e de outra natureza. É o caso daquilo que Kant analisa sob a designação de um "interesse empírico" no belo: a ideia de que o prazer ligado à universalidade do juízo estético adviria da possibilidade de realizar, através dele, uma "inclinação natural do homem para as relações sociais (empírica e psicologicamente)" (KANT, 1984: 61). Trata-se de uma reflexão breve introduzida pela primeira vez no final do $ 9, mas considerada de imediato como insuficiente para os desígnios da Análise do Belo. Se ela é insuficiente ou não, é algo que não nos interessa aqui avaliar; constatamos simplesmente que pode introduzir, no quadro de uma argumentação transcendental, elementos perturbadores que, com maior acuidade, podemos ainda encontrar noutras passagens da K.U. ou em Handschriftliche Nachlass. Já nestes escritos, datados de 1769/70, Kant havia afirmado que, na solidão, não pode haver senão "indiferença em

relação ao Belo" [15] . Na K.U., por sua vez, reafirma: "um homem abandonado numa ilha deserta não se preocuparia em ornamentar nem a sua cabana, nem a si mesmo, nem procurar flores, e ainda menos plantá-las para as colher..." (KANT, 1984: 130, $ 41). A comunicabilidade do belo poderia então responder a uma "inclinação natural" do homem - a da sociabilidade. A comunicabilidade do belo não seria apenas sinónimo de uma validade intersubjectiva, mas também da efectiva partilha de uma experiência e de um mundo. A Gemeinsinn deixaria de ser um espaço de fundamentação meramente transcendental, mas também intersubjectivo, baseado na sociabilidade e na possibilidade de formar uma desejada "comunidade de gosto".

É preciso notar que, em Kant, estes são aspectos à margem da verdadeira fundamentação da Crítica. O que interessa a Kant, na relação do sujeito ao mundo, é ainda o exercício da razão, a adequação dos seus princípios ao dado, e não as expressões e modelações da sua experiência num "mundo da vida". Daí que apenas possa ser pensada a comunicabilidade (enquanto validade universal) e não a acção comunicativa (como exercício intersubjectivo). Em Kant, a ligação entre a sociedade e o juízo estético mal chega a ser pensada. Ela é lateral em relação à formação do juízo, possibilitando apenas uma intensificação do sentimento de prazer (por acção de um "interesse empírico" no belo). Uma outra forma de intensificação do sentimento seria conseguida através de uma orientação para a acção moral (por um "interesse intelectual" no belo). A consideração destes aspectos apesar de secundária, não é no entanto desprezível, mesmo na própria óptica kantiana, sobretudo quando esta tenta uma definição das belas-artes e a conjugação da Estética desenvolvida, com uma poética, isto é,

---

[15] Cf. GUYER,P., "Pleasure and Society in Kant's Theory of Taste",in COHEN, T. e GUYER, P. (Eds.), Essays in Kant's Aesthetics, Chicago, London, University of Chicago Press, 1982, pp. 21-54.

com uma tese acerca da criação das obras de arte como produto do génio.

A definição das belas-artes obriga a pensar uma distinção fundamental que, até aí, só se colocara em relação à categoria de sublime: a distinção entre belo artístico e belo natural. A ideia de que o juízo estético é reflectinte e não determinante coloca de lado a possibilidade de se pensarem regras poéticas para a produção do belo. A faculdade de julgar estética, enquanto faculdade de julgar reflectinte, dá apenas uma lei a si própria e não aos objectos. A actividade das nossas faculdades não se orienta pois (pelo menos directamente) para a produção de obras, mas sim para elas mesmas. Do ponto de vista do juízo, belo artístico e belo natural mantêm-se assim indistintos. Quando nos define as belas-artes Kant faz-nos porém claramente sentir que se trata de um universo específico, bem distinto do da natureza - o universo da arte, do facere, e não mais o do agere. Um universo no qual algo se interpôs já entre os princípios a priori ou reflectintes das nossas faculdades e os objectos da experiência - o processo que presidiu à sua constituição e que os impede de surgirem aos nossos olhos como inocentes, neste caso, inocentemente belos.

A partir do momento em que se considera "bela" uma obra de arte, e não apenas um objecto da natureza, o belo passa a comportar uma ambiguidade de fundo: ele é tanto o resultado de um juízo como o resultado (ou pelo menos o horizonte) de uma produção. Daí que nos possamos interrogar sobre o facto do belo ser, como diz Kant, um elemento subjectivo na representação do objecto, e ainda sobre a suficiência e pertinência de o analisarmos exclusivamente através do juízo reflectinte. A ideia de que algo que dizemos "belo" pode não advir unicamente do livre jogo das nossas faculdades, mas fazer desde logo apelo ao juízo estético, por se nos apresentar como obra de arte, fecha em torno desta um círculo, independente do da universalidade do juízo: a Vénus de Milo não se apresenta por

certo ao nosso juízo com a mesma inocência de uma tulipa do campo (exemplo tão caro a Kant). Segundo Kant, porém, nem todos os produtos que se nos apresentam como obras de arte podem ser ditos "belos" - e isso cabe precisamente ao juízo decidir. Algumas obras não passam de pura "imitação", enquanto que outras afectam uma originalidade que também não possuem - as obras "maneiristas". As obras belas são exclusivamente aquelas que resultam das belas-artes e não das artes mecânicas ou das artes de sedução. Podemos então concluir, que o primeiro grande critério do belo é um critério poético e não estético?

Não. O salto argumentativo é engenhoso, pois visa afastar as próprias obras do domínio da poiesis em que primeiro tinham sido inscritas: "O conceito de belas artes não permite que o juízo sobre a beleza do seu produto seja derivado de uma qualquer regra, a qual possuiria como princípio de determinação um conceito, a respeito da maneira como o produto é possível. Assim as belas-artes não podem conceber elas próprias a regra segundo a qual devem realizar o seu produto. Ora, uma vez que sem uma regra que o preceda um produto não pode jamais ser dito um produto da arte, é preciso que a natureza dê a regra à arte, no sujeito" (KANT, 1984: 138, $ 46). O sujeito, na posse desta regra da natureza (que não é enunciável enquanto conceito) é o génio. O génio, diz Kant, é um "talento", um "dom natural", pelo qual "a natureza dá regras à arte". Eis pois a noção de obra habilmente devolvida à natureza, em relação à qual tinha sido, no início, diferenciada. Uma outra via subreptícia de sugerir esta mesma devolução é a do $ 45, onde nos é dito que todo o produto de arte, para ser belo, deve possuir a aparência da natureza, isto é, esconder aquilo que nele evidencia o processo e o artifício de produção. Em suma, a arte deve dissimular o melhor possível a sua intencionalidade e o seu trabalho e surgir quase como uma segunda natureza.

A necessidade de manter as belas-artes no horizonte da natureza prende-se, no fundo, com dois motivos fundamentais:

1) o de impedir a radicalização da ideia de poiesis; 2) o de poder continuar a conduzir a análise no âmbito de uma aisthesis universal da arte. A dificuldade de articulação entre o belo, como resultado de um juízo, e o belo, como resultado de uma produção, transforma-se assim na articulação, não menos dificil, entre a natureza e o gosto ou, como diz Kant no $ 48, na "relação de génio ao gosto". Para que uma obra seja dita bela é necessária a intervenção de ambos, em relação aos quais Kant tenta, neste ponto da K.U., construir uma dialéctica. O que o génio dá à arte é fundamentalmente uma "matéria" original proveniente da imaginação - as "ideias estéticas". Estas são, na sua elevação, ideias que se aproximam, das ideias da razão; que "tendem para qualquer coisa que se encontra para lá dos limites da experiência" (KANT, 1984: 114, $ 49). É a elas que a arte ousa dar uma expressão sensível enquanto ideias, de modo a ultrapassar os exemplos necessariamente pobres que a natureza pode oferecer. Para que sejam susceptíveis de uma apresentação, estas ideias precisam contudo de ser trabalhadas, "disciplinadas" (diz Kant), por uma outra faculdade que não a da imaginação. É o gosto que surge aqui como essa outra faculdade disciplinadora do génio, absorvendo, curiosamente, aspectos que a análise do juízo do gosto tinha ignorado, ou seja, aspectos externos ao juízo enquanto mero jogo das faculdades: a tradição, a obra exemplar a ser seguida (nachfolgen), a escolha. Aquilo que em Kant surge como uma espécie de cristalizações do juízo, mas que, por isso mesmo, intervêm nele como factores externos, correspondendo a determinações vindas do próprio universo cultural. No fundo, todo o conjunto de mediações que passará a interpôr-se ao diálogo da crítica "profana" e que determinará o aparecimento de uma crítica de arte profissional ou, como diria Pierre Bourdieu, de um "campo intelectual" bem definido.

Do ponto de vista de Kant, o génio abre as portas à natureza e às ideias estéticas para permitir a intervenção de um plano supra-sensível e encontrar assim uma destinação moral

da arte. Toda a "matéria" que na arte advém da natureza, não poderá deixar de ser, contudo, trabalhada pelo gosto, que se vê assim alargado (com as consequentes ambiguidades) aos factores que estão presentes a uma crítica, não transcendental mas sim cultural. Referindo-se à articulação entre o génio e o gosto, Kant chega mesmo a dizer: "Se num conflito opondo estas duas qualidades alguma coisa deve ser sacrificada numa obra, ela deve ser antes aquela que diz respeito ao que nela advem do génio" (KANT, 1984: 149, $ 50). Não abdicando de um requisito de universalidade, a resposta kantiana não pode ser senão um compromisso entre as regras da natureza e a sua finalidade formal (representadas na arte pelo génio), e o exercício do juízo de gosto, cujas faculdades devem saber impor, sem conceito, a universalidade dessa forma. Segundo Derrida, Kant teria no fundo formulado de um modo essencial a questão da universalidade da forma e da identidade da arte, ao considerar que "a comunicação é interna entre o problema do juízo estético e o problema da finalidade orgânica" (DERRIDA, 1978: 33). Comunicação entre a instância discursiva e judicativa de um exterior à obra, e o seu próprio recorte. Relendo assim o texto de Kant, poder-se-ía dizer, que este recorte não é uma forma restituída à sua verdade, como a de uma lei natural, nem uma forma originada livremente por uma poética, mas sim uma circunscrição performativamente engendrada por esta comunicação interna entre a possibilidade do juízo e a possibilidade de uma objectividade da arte. A K.U. não é, de facto, um discurso sobre as Belas Artes, apesar da tentativa kantiana para as definir. Como diz ainda Derrida: "Não deve esperar-se dela aquilo que, em princípio, na sua intenção declarada, ela não promete. Esta crítica do gosto não diz respeito à produção, ela não tem em vista nem a `formação' nem a `cultura', que parecem dispensá-la. E como a Crítica demonstra que não se pode atribuir regras conceptuais ao belo, não se tratará de consttituir uma estética, mesmo se geral, mas sim de analisar as condições de possibilidade formais de um juízo estético em

geral, ou seja, de uma objectividade estética em geral" (DERRIDA, 1978: 50).

Como vimos, porém, há dificuldade em sustentar esta análise dentro do quadro estrito de um esquematismo transcendental puro, e por isso a terminologia kantiana da Terceira Crítica comporta em si a tensão de uma outra fundamentação, de tipo intersubjectivo, susceptível de ser trazida, hoje, até um paradigma comunicacional como o de Habermas. As últimas palavras da Crítica do juízo estético parecem aliás fazer ecoar o mesmo tipo de expectativas e de esperanças que alimentam hoje um paradigma comunicacional - a de um exercício profundo da intersubjectividade humana como garantia de uma "comunicação recíproca das ideias" ($ 60): "A propedêutica, quando se trata do grau supremo da sua perfeição não parece consistir nos preceitos, mas na cultura das faculdades da alma, graças a esses conhecimentos preliminares que nomeamos: humanoria, sem dúvida porque a humanidade significa, por um lado, o sentimento universal de simpatia (Teilnehmungsgefuhl), por outro lado, a faculdade de se poder comunicar de uma maneira íntima e universal; estas qualidades reunidas constituem a sociabilidade que convém à espécie humana, graças à qual ela se distingue da animalidade que é limitada. (...) Este século e estes povos deviam antes de mais inventar a arte da comunicação recíproca das ideias entre as classes mais cultivadas e as mais incultas, a adaptação do desenvolvimento e do refinamento das primeiras à simplicidade natural e à originalidade das segundas e descobrir assim entre a cultura superior e a simples natureza o meio termo, que constitui igualmente para o gosto, enquanto sentir comum dos homens, a exacta medida que não pode ser dada pelas regras gerais" (KANT, 1984: 177)

A atenção que falta no paradigma comunicacional de Habermas à questão da arte foi intentada por Albrecht Wellmer, a partir, não da estética de Kant, mas da de Adorno. O objecto

fundamental é para Wellmer, não o do juízo, mas o da experiência estética, encerrada, ao longo da modernidade, no mutismo de uma verdade indizível, que mais não é do que a utopia de uma comunicação sem violência. Segundo Wellmer, contudo, a arte deve deixar de ser olhada como o "outro para o todo da razão" (WELLMER, 1985: 43); a verdade alternativa mas inalcançável da falsidade da razão, uma vez que ela surge, na realidade como "um fenómeno de interferência das diversas dimensões da verdade" (WELLMER, 1985: 43); a dimensão de um conhecimento da realidade e de uma harmonia estética, que só têm porém lugar através da experiência estética, nomeadamente, daquela que nos proporcionaou a arte moderna: "sem a experiência estética e os suas potencialidades subversivas os nossos discursos morais permanecem cegos e as nossas interpretações do mundo vazias" (WELLMER, 1985: 43). Faltaria acrescentar ao discurso da Estética uma verdade de dimensão pragmática, capaz de reconstruir a interdependência entre síntese estética e "síntese social", em vez de a projectar na utopia de um outro da razão. A arte não deve ser vista como a aparência ilusória de uma reconciliação; existem nela potenciais de uma efectiva intersubjectividade social e psíquica, como desencadeadora de uma acção simbólica ou comunicativa. Assim, a relação da arte com a reconciliação "não é substancial, mas sim funcional" (WELLMER, 1985: 32). Quanto à K.U., o seu principal contributo é, segundo Wellmer, o da ideia de um livre jogo das faculdades, incompatível com uma verdade apofântica da arte, anunciador de um alargamento da experiência e do comunicável através da arte.

A questão do juízo estético parece-nos levantar contudo um problema anterior ao da própria experiência estética, ou por esta pressuposto: o da circunscrição e reconhecimento da arte como campo privilegiado de uma tal experiência. A experiência estética a que Wellmer se refere não tem razão de ser projectada na arte, a não ser que ela explicasse, simultaneamente, a sua actual circunscrição. Ora,

aquilo a que assistimos hoje, é precisamente a uma difusão ou dissolução da experiência estética e a uma rigidificação da circunscrição da arte. As práticas quotidianas são frequentemente objecto de um investimento estético, um certo espírito ecológico convida-nos ao reencontro com o "belo natural", e sentimos no fundo presente a ameaça de, um dia, a técnica ficcionar mais do que a própria arte. O primeiro momento de experiência de uma obra de arte é, podemos dizê-lo, o momento do seu "reconhecimento" como obra, momento que é na verdade o momento do seu aparecer, da sua constituição, da sua delimitação. E este joga-se no acto do juízo. Esta é talvez a grande mensagem da K.U.. Uma vez que não há para esta circunscrição um conceito, são as faculdades envolvidas no juízo que devem encontrar a sua "forma"; e esta só pode ser, na realidade, por essa mesma ausência de conceito, uma circunscrição particular, ou seja, a circunscrição de um "aqui", de um lugar: "ao ter lugar, arrisca-se a não ter domínio próprio. Mas isto não o priva de jurisdicção e de fundação: aquilo que não tem domínio (Gebiet), ou campo (Feld) próprio, de `campo de objectos' definindo o seu domínio, pode ter um `território' e um `solo' (Boden) provido de uma `legalidade própria'" (DERRIDA, 1978: 45) [16] . São as condições de possibilidade deste lugar e desta "legalidade", ou melhor, desta legitimidade, que se jogam no momento do juízo estético, em resposta à "falta" da obra e ao "pedido" da para-obra. O problema do juízo parece radicar assim, efectivamente, num certo transcendentalismo, que as leituras mais sociológicas do gosto tendem contudo a apagar [17] .

---

[16] Derrida faz aqui referência à Parte III da Introdução da K.U..

[17] Pensamos, por exemplo, em análises extremamente interessantes como as de Pierre Bourdieu, mas perigosamente deterministas em relação a uma efectiva compreensão do fenómeno da arte. Em La Distinction, Critique sociale du Jugement (Paris, Éd. de Minuit, 1979), Bourdieu afirma claramente a sua posição num "uma estética' anti-kantiana": "Não é por acaso que, quando nos esforçamos por reconstruir a lógica, a 'estética' popular aparece como o inverso negativo da estética kantiana e que o (cont.)

Uma Teoria do Juízo estético parece-nos dever situar-se em torno desse limiar exterior e interior à obra de arte, sem espessura e sem conceptualidade, mas com "legalidade". Tal significa possivelmente que a arte e a obra de arte modernas descobrem a impossibilidade de uma constituição e de uma verdade absolutas, mas que não são, apesar disso, inteiramente determinadas por um exterior económico, social e cultural. O processo de autonomização da arte obrigou precisamente a que esta dominasse um certo poder de enunciação de si mesma enquanto arte, ao qual responderam o juízo e a crítica modernas. Foi precisamente na sua relação ao objecto "arte" e a uma objectividade estética que a modernidade aprendeu talvez o exercício do juízo e da crítica, pois não houve para estes, ao longo de séculos, um verdadeiro domínio, especificidade ou verdade. A cultura do museu é hoje, por certo, uma desaprendizagem deste exercício, mas é ainda, indiscutivelmente, a resposta ao apelo que a arte faz de um lugar. É neste contexto de **designação** e **nomeação** da "arte" que gostaríamos hoje de compreender a permeabilidade e a resistência de um tal nome, a sua fragilidade e solidez.

(cont.)

ethos popular opõe implicitamente a cada uma das proposições da analítica do Belo uma tese que a contradiz", p. 42.

Conclusão.

Este trabalho não pode senão retirar conclusões a respeito do seu próprio percurso, talvez dispendioso, e por certo simultaneamente insuficiente. Partiu de um lugar sem espessura - o da fronteira da obra de arte - procurando compreender o que permite afinal a sua circunscrição, sem por tanto nos autorizar a uma definição. Por sobre um século de "désoeuvrement", de experimentações artísticas limite, de contestação de todas as normas associadas à poiesis e de abandono mesmo de um fazer, a obra de arte continua contudo a recortar-se com nitidez surpreendente no nosso universo cultural, projectando-se sempre como uma singularidade, mesmo quando nada a distingue verdadeiramente quanto à sua forma, aos seus materiais e ao seu poder de comoção. Se esta é uma arte "morta", uma arte que já não o é, porque não se dissolve então... de onde lhe vem a possibilidade desta persistência e a força da sua delimitação; porque razão subsiste para nós o nome "arte" e a sua eficácia como classificação... Tal é a inquietação que não podemos calar hoje com o simples veredicto da morte da arte. Lançado há mais de 150 anos, era já tempo, se fosse justo, que a questão da arte nos não inquietasse mais, que tivesse mesmo desaparecido do nosso horizonte, que tivessemos até esquecido já o nome "arte" (como outros que o pensamento ocidental foi deixando inertes no seu subsolo) ou, pelo menos, que não houvesse já lugar para a sua enunciação. Mas não é esta, ao que parece, a verdade contemporânea da arte. O seu nome enuncia-se, circunscreve e ajuíza. Tem casas, tem púlpitos e tem obras. Nós visitamo-las, escutamo-los, e olhamos-las. Relacionamo-nos com todos eles, talvez com indiferença, talvez sem comoção, mas talvez também com um mal-estar calado, com uma incompreensão inconfessada, e são eles sem dúvida que podem atestar ainda hoje, afinal, a existência da arte (ou seríamos então demasiado propensos a deixarmo-nos inquietar pelo fantasma dos mortos).

A razão deste mal-estar prende-se por certo com o facto de se ter esperado da arte o resgate e a salvação de uma autenticidade e reconciliação do humano consigo mesmo (e que a racionalidade moderna fazia perigar), tendo-se ela transformado afinal, para o homem comum, no mais estranho dos universos, distante e incomunicável. Prende-se, no seu fundamento, com o facto de não ser já possível falar da arte com a Teoria Estética que nos legou a modernidade; de não ser possível fazer coincidir a delimitação da arte, projectada por um discurso sobre a sua essencialidade, a sua verdade ou a sua natureza, com a efectiva circunscrição que as obras têm o poder de solicitar e de ver legitimada. Desfazamento de "contorno", o que significa então que a arte não tem forma (como advertira já Kant) e que nenhum conceito se poderá afinal ajustar à sua realidade; que esta não imana de um modo imediato do seu ser, que não aparece como um flagrante essencial aos nossos olhos; em suma, que a circunscrição é o **modo de ser** obrigatório daquilo que não possui um **ser**, que a brecha entre a arte e a não-arte se não cava sem esta linha, em suma, que nenhuma obra se recorta sem uma "moldura" e que a sua ontologia falhada deve ser portanto substituída pela teoria do seu enquadramento.

É esta a suspeita que conduziu, numa segunda parte deste trabalho, ao confronto com a ontologia moderna da obra de arte, construída sobre noções como as de "forma" e de "aparecer", procurando-se demonstrar que, em virtude da sua pretensão de imanência, eles não puderam nunca dar-nos conta da visibilidade da obra enquanto obra, pois não supunham a sua necessidade de circunscrição. Não abandonámos contudo, mesmo aqui, a orla enigmática da obra de arte, que nos propusemos interrogar. A ontologia da obra de arte fez parte do "enquadramento" moderno da arte, pois foi o próprio discurso da estética idealista que lhe forneceu os agentes da sua delimitação, através de categorias que, em vez de assegurarem à arte uma verdade e uma forma, lhe destinavam afinal uma configuração indeterminável; mas também, ao mesmo tempo, a

possibilidade de tomar em suas mãos, como um programa infindável, a tarefa da sua circunscrição. Tais são as categorias de criação e de originalidade, que continuam a obrigar-nos a ajuizar, sob os auspícios da autenticidade, a própria arte que declaramos inautêntica e morta. São elas que emergem ainda e sempre na margem da obra, sob figuras como as do título e da assinatura, cujo aparecimento é sintomaticamente paralelo ao da circunscrição moderna da esfera de arte. Apesar de não nos ter legado uma verdade da arte, a Estética legou-nos, culturalmente, a possibilidade de um **lugar** da arte, que não pode ser definido, mas apenas circunscrito; que não pode ser dito, mas apenas designado. A vanguarda, trabalhando e forçando os limites desta circunscrição terá contribuído, fundamentalmente, para a sua tomada de consciência, e daí a atenção especial que lhe fomos dedicando. Sem a pertensão de um corpus comprovativo de casos, os exemplos que foram sendo sugeridos visaram simplesmente contribuir para uma melhor compreensão da argumentação prosseguida. Quanto à escolha dos autores com que nos encontrámos (e que advém sempre de um percurso que se vai traçando ao longo do tempo), decidimos privilegiar o diálogo demorado com alguns textos, com o perigo talvez de várias omissões, mas sem outra razão que não a do gosto pela dedicação que é a leitura.

As interrogações finais deste trabalho a respeito do juízo estético, constituem simplesmente uma primeira aproximação a este tema, que gostaríamos de prosseguir, dentro do "enquadramento" da questão da arte que aqui se procurou esboçar. Nele se joga, possivelmente, a natureza do transcentalismo teórico a que parece apelar um questionamento dos limites da arte, mas que é hoje difícil de definir em novos termos. As razões que nos levaram a optar pelo lugar limítrofe da circunscrição da arte, fazem-nos suspeitar de outro tipo de leituras, deterministas, que oferecem hoje explicações para uma sua sobrevivência desvirtualizada. A compreensão da emergência do juízo estético na modernidade parece-nos contudo poder

fornecer uma leitura global da questão da arte moderna, sem vaticínios nem utopias. Poderá mostrar-nos que nele se joga desde o início o modo de ser da arte, como fenómeno cultural especificamente moderno, e que nele ainda hoje se repete, sob uma forma institucionalizada, o gesto sempre fundador da circunscrição da arte. Talvez seja esta a possibilidade de uma visão da arte, desdramatizada, mas ainda interessada. Se é verdade que o tema da arte ainda nos inquieta, não há razão então para declarar a sua morte; mas também não é já tempo de esperarmos dela uma verdade ou, como diz Borges, "a eminência de uma revelação que se não produz".

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GERAL [1]

ADAMS, Hazard
1987 "Titles, titling, and Entitlement to", in **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. XLVI, n. 1, pp. 8-21.

ADORNO, Theodor W.,
1973 **Philosophy of Modern Music**, London, Sheed & Ward (**Philosophie der neuen Music**, Europaische Verlagsanstalt Koln, 1958).
1978 **Dialectique Négative**, Paris, Payot. (**Negative Dialektik. Gesammelte Schriften 6**, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966).
1982 **Teoria Estética**, Lisboa, Ed 70 (**Aesthetische Theorie**, 1970).

ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M.
1974 **La Dialectique de la Raison**, Paris, Gallimard (**Dialektik der Aufklaerung**, 1944).

APOLLINAIRE, G.
1980 **Les Peintres Cubistes**, Paris, Hermann.

AA.VV.
1974 **Revue de L'Art**, "L'Art de la Signature", n. 26, Paris.
1979 **Duchamp. Colloque de Cérisy**, Paris, 10/18.
1980 **3444, Cahiers de Recherches de S.T.D.**, "Noms Propres", n. 7, automne 1980, Paris, UP7.
1981 **Kolloquim Kunst und Philosophie 1, Aesthetiche Erfahrung**, Willi Oelmuller (Hrsg), Munchen, Schoningh.
1983 **Kolloquium Kunst und Philosophie 3. Das Kunstwerk**, Willi Oelmuller (Hrsg), Munchen, Schoningh.
1983a **Mythos und Moderne**, K. H. Bohrer (Hrsg), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
1984 **Theorien der Kunst**, Heinrich, D., e Iser, W., (Hrsg), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
1985 **Revue d'Esthétique**, "Adorno", n. 8, Toulouse, Privat.
1987 **Revista de Comunicação e Linguagens**,

---

[1] Esta Bibliografia apresenta as obras citadas e referidas no texto.

"Moderno/Pósmoderno", n. 6/7, Lisboa, CECL.
ARNHEIM, Rudolph
1954 **Art And Visual Perception**, Berkeley, University of California Press.
AUSTIN,
1970 **Quand dire c'est faire**, Paris, Seuil (**How to do things with words**, 1962).
BARTHES, Roland
1981 **O Grau Zero da Escrita seguido de Elementos de Semiologia**, Lisboa, Ed 70 (**Le Degré Zero de l'Écriture suivi de Elements de Semiologie**, 1953, 1964).
1984 "La mort de l'auteur", in **Le Bruissement de la Langue**, Paris, Seuil.
1984a **Mitologias**, Lisboa,Ed 70 (**Mythologies**, 1957).
BAUDRILLARD, Jean
1981 **Para uma Crítica da Economia Política do Signo**, Lisboa, Ed 70 (Paris, Gallimard, 1972).
BENJAMIN, Walter
1983 "L'Oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", in **Essais**, Vol. 2., Paris, Danoel, pp. 87-126. ("Das kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", **Gesamelte Schriften**, Band 1, Zweiter Teil, 1972, pp. 366-405)
1984 **Origem do Drama Barroco Alemão**, S. Paulo, Ed Brasiliense (**Ursprung des deutschen Trauerspiels**, 1928).
1986 "Pintura e Artes Gráficas"; "Sobre a Pintura, ou o Sinal e a Mancha", in **Análise**, n. 4, Lisboa, Salamandra, pp. 177-182 ("Malerei und Graphik"; "Uber die Malerei oder Zeichen und Mal", 1977)
BENVENISTE, Émile
1966 **Problèmes de Linguistique Générale**, Paris, Gallimard (Vol II, 1974).
BEUYS Joseph
1979 **Zeichnungen**, Catálogo da Exposição "Zeichnungen", Nationalgalerie Berlin.
1986 "Joseph Beuys - Texte und Interviews", in **Beuys zu Ehren**, Armin Zweite (Hrsg), Munchen, pp. 70-93.
BLUMENBERG, Hans
1983a **The Legitimacy of the modern Age**, Cambridge/Massachussets, MIT Press (**Die Legitimitaet der Neuzeit**, 1976).
1983b "Wirklichkeitsbegriff und Moeglichkeit des Romans", in **Poetik und Hermeneutik 1 - Nachhamung und Illusion**, Munchen, Wilhelm Fink, pp. 9-27.
1984 **Arbeit am Mythos** (1979), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
1986 **Wirklichkeiten in denen wir leben** (1981), Stuttgart, Philipp Reclam jun.
BOURDIEU, Pierre
1979 **La Distinction. Critique Sociale du Jugement**, Paris, Minuit.

BRETON, André
1922 "Marcel Duchamp", in **Littérature**, nouvelle série, n. 5, Paris, Outubro, pp. 7-10.
1938 "Marcel Duchamp", in **Dictionnaire Abrégé du Surrealisme**, Paris, Galerie des Beaux-Arts.
1957 **L'Art Magique**, Paris, Club Français du Livre.
BURGER, Peter
1983 **Zur Kritik der idealistischen Aesthetik**, Frankfurt, Suhrkamp Verlag.
1984 **Theory Of The Avant-Garde**, Minneapolis, Manchester University Press (**Theorie der Avantgarde**, 1974).
1987 Hrsg **Postmoderne: Alltag, Allegorie, und Avantgarde**, Frankfurt, Suhrkamp Verlag.
BURNHAM, Jack
1971 "Unveiling the Consort", in **Artforum**, março, New York, Part I, pp. 55-61; abril, Part II, pp. 42-51.
BURKE, Edmund
1968 **A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful**, James T . Boulton (Ed), South Bend, Indianapolis, Notre Dame University Press (1757).
BUTOR, Michel
1980 **Les Mots dans la Peinture**, Paris, Flammarion (1969).
CARROUGES, M.
1954 **Les Machines Célibataires**, Paris, Arcane.
CHASTEL, André
1978 **Fables, Formes, Figures - II**, Paris, Flammarion.
CHASSEGUET-SMIRGEL
1977 **Pour une Psychanalise de l'Art et de la Créativité**, Paris, Payot.
CIXOUS, Helène
1974 **Prénoms de Personne**, Paris, Seuil.
CLAIR, Jean
1975 **Marcel Duchamp ou le Grand Fictif**, Paris, Galilée.
1983 **Considérations sur l'état des Beaux-Arts**, Paris, Gallimard.
CLAURA e SIEGELAUB
1974 "L'Art Conceptuel", in **XX Siècle**, "U.S. Art" (ED Especial), ns. 40 e 41.
COMPAGNON, Antoine
1979 **La Seconde Main**, Paris, Seuil.
COSTE, Didier
1980 "Trois Conceptions du Lecteur et leur Contribution à une Théorie du Texte", in **Poétique**, n. 43, Set.
COUTO-SOARES, M. L.
1987 "A noção de Existência em Frege", in **Análise**, n. 7, pp. 49-78.
1988 "Da Semântica à Ontologia", in **Análise**, n. 10, pp. 103-123.
DAGOGNET, François
1973 **Ecriture et Iconographie**, Paris, Vrin.
DA VINCI, Leonardo
1966 **Trattato della Pittura**, in **Scritti**, Roma, Editrice Italiana di Cultura (**Trattato della Pittura**, 1651).

DAELLENBACH, Lucien (Org)
1979 "Théorie de la Réception en Allemagne", **Poétique**, n. 39, Set.
DAMISCH, Hubert
1977 "Huit thèses pour (ou contre) une Sémiologie de la peinture?", in **Macula**, n. 2, pp. 18-23.
DERRIDA, Jacques
s/d **Margens da Filosofia**, Porto, Rés Editora. (**Marges de la Philosophie**, Paris, Minuit, 1971).
1978 **La Verité en Peinture**, Paris, Flammarion.
1979 **L'Écriture et la Différence**, Paris, Seuil (1967).
1984 **Otobiographies**, Paris, Galilée.
DESCOMBRES, V.
1979 **Le Même et L'Autre**, Paris, Minuit.
DIAS, Isabel Matos
1987 "A Lógica da Ambiguidade em Merleau-Ponty", in **Análise**, n.6, Lisboa, Ed Salamandra, pp. 59-72.
DIDEROT, D. e D'Alembert
1978 **Encyclopédie ou Dictionaire Raisoné des Arts et Des Métiers**, Paris, Flammarion (1751).
DUCHAMP, Marcel
1975 **Duchamp du Signe. Ecrits**, Paris, Flammarion.
DUFRENNE, Mikel
1982 **A Estética e as Ciências da Arte**, Vol 1 e 2, Lisboa, Livraria Bertrand (**L'Esthétique et les Sciences de l'Art**, 1976)
DUVE, Thierry
1984 **Nominalisme Pictural. Marcel Duchamp La Peinture et la Modernité**, Paris, Minuit.
EAGLETON,
1983 **Literary Theory. An Introduction**, Oxford, Basil Blackwell.
ECO, Umberto
1965 **L'Oeuvre Ouverte**, Paris, Seuil.
ESCOUBAS, Éliane
1986 **Imago Mundi. Topologie de l'Art**, Paris, Galilée.
FOCILLON, Henri
1970 **La Vie des Formes**, Paris, PUF (1943).
FOUCAULT, Michel
1969 "Qu'est-ce qu'un auteur?", in **Bulletin de la Société Française de Philosophie**, Vol n. 63, Paris.
1981 **Les Mots Et Les Choses**, Paris, Gallimard (1966).
1982 **This is not a pipe**, Berkeley/LA/London, University Of California Press (**Ceci n'est pas une pipe**, 1973).
FRANCASTEL, Pierre
1965 **La Réalité Figurative**, Paris, Danoel-Gonthier.
FRANK, Manfred
1983 "Die Dichtung als neue Mythologie", in **Mythos und Moderne** (Karl Heinz Bohrer, Hrsg) Frankfurt, Suhrkamp Verlag, pp. 15-40.
FREGE, Gottlob
1980 **Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege**, Oxford, Basil Blackwell (**Kleine Schriften**, Angelelli, I., hrsg, Darmstadt und

Hildesheim, 1967).
FREUD, Sigmund
1968 **Totem et Tabou**, Paris, Payot.
GADAMER, Hans-Georg
1976 **Verité et Méthode**, Paris, Seuil (**Wahrheit und Methode**, 1960).
GARDINER, A. H.
1932 **The Theory of Speech and Language**, Oxford, Oxford University Press.
GENETTE, Gérard
1981 **Palimpsestes**, Paris, Seuil.
1987 **Seuils**, Paris, Seuil.
GIL, Fernando
1971 **La logique du nom**, Paris, CI Herne.
GOMBRICH, Ernst
1956 **Art and Illusion**, Princeton, Princeton University Press.
1958 "Lessing", in **Proccedings of The British Academy for 1957**, London, Oxford University Press.
1981 "Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation", in **Image and Code**, Wendy Steiner (Ed.), Ann Arbor, University of Michigan Studies in the Humanities, n. 2.
GOODMAN, Nelson
1976 **Languages of Art**, Indianapolis, Hackett.
GOTTLIEB, Carla
1976 "Addendum à l'art de la Signature: La Signature au XX ème Siècle", in **Revue de l'Art**, n. 34, pp. 70-80.
HABERMAS, Jurgen
1978 **Raison et Legitimité. Problèmes de Legitimation dans le Capitalisme avancé**, Paris, Payot (**Legitimationsprobleme im Spaetkapitalismus**, 1973).
1981a **La Opinión Publica**, Barcelona, Gustavo Gil Editorial (**Strukturwandel der Offentlichkeit**, 1962).
1981b "La Modernité: un projet inachevé", in **Critique**, n. 413 (Comunicação: "Das moderne unvollendete Projekt", 1980).
1981c **Theorie des Kommunikativen Handelns**, Frankfurt, Suhrkamp Verlag.
1982 **Politik, Kunst, Religion**, Stuttgart, Philipp Reclam jun (1978).
1985 "A dialéctica da racionalização", in **Revista de Comunicação e Linguagens**, n. 2, Porto, Afrontamento ("Dialektik der Rationalisierung", **Suhrkamp Information: Philosophie**, 1981)
HAROLD, Franklin
1986 **The Vital Force: a study of bioenergetics**, New York, Freenian.
HEGEL, G. W. F.
1972 **Estética. Vol I - A Ideia e o Ideal**, Lisboa, Guimarães Editores (**Aesthetischen Lehren**, 1818-1835).
HEIDEGGER, Martin
1976 "L'Art et L'Espace", in **Questions IV**, Paris, Gallimard (**Die Kunst und der Raum**, 1969).

1982 **Der Ursprung des Kunstwerkes**, Stuttgart, Reclam (in **Holzwege**, Frankfurt, Klostermann, 1958).
HUBER, Hans Dieter
1989 **System und Wirkung**, Munchen, Wilhelm Fink.
HUSSERL, Edmund
1980 **Méditations Cartésiennes**, Paris, Vrin (1931).
ISER, Wolfgang
1970 **Die Appelstruktur der Texte**, Konstanz, Universitaetsverlag GmbH.
1974 **The Implied Reader**, Baltimore, London, The John Hopkins University Press (Der Implizite Leser, 1972).
KANDINSKY, Wassily
1974 **Regards Sur le Passé**, Paris, Hermann (**Ruckblicke**, 1913)
1987 **Ponto, Linha, Plano**, Lisboa, Ed 70, (**Punkt und Linie zu Flache**, 1926).
KANT, Emmanuel
1984 **Critique de la Faculté de Juger**, Paris, Vrin. (**Kritik der Urteilskraft**, 1790)
KLEE, Paul
1959 **Journal**, Paris, Grasset (**Tagebucher 1898-1918**, 1956).
1964 **Théorie de l'Art Moderne**, Genève, Gonthier (**Das bildnerische Denken**, 1956).
KRIPKE, Saul A.
1980 **Naming and Necessity**, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press (1972).
KRISTEVA, Julia
1969 **Semiotiké. Recherches pour une Sémanalyse**, Paris, Seuil.
1974 **La Révolution du Langage Poétique**, Paris, Seuil.
LACOUE-LABARTHE e NANCY, J.L. (Org)
1981 **Les Fins de l'Homme; a partir du Travail de Jacques Derrida**, Paris,Galilée.
LECOQ, Anne-Marie
1974 "Cadre et Rebord", in **Revue de l'Art**, n. 26, pp. 15-20.
LEJEUNE, Philippe
1975 **Le Pacte Autobiographique**, Paris, Seuil.
LEONARD, Martine
1980 "Nom propres et illusion réaliste: de Balzac à Zola", in **3444 Cahiers de Recherches S.T.D.**, n. 7, pp. 81-92.
LESSING, Gotthold Ephraim
1969 **Laocoon: An Essay upon the Limits of Poetry and Painting**, New York, Farrar, Strauss and Giraux. (**Laokoon: oder uber die Greuzen der Malerei und Poesie**, 1766; Cfr. Lessings Werke, Herbert G. Gopfert (Hrsg), Munchen, Carl Hanser, 1974).
LORENZ, Kuno
1988 "Um jogo de linguagem para a Lógica", in **Análise**, 10, Lisboa, Salamandra,1988.
LOURENÇO, Eduardo
1981 **O Espelho Imaginário. Pintura, Anti-pintura, Não-pintura**, Lisboa, INCM.

LYOTARD, Jean-François
1978 **Discours-Figure**, Paris, Klincksieck.
1979 **La Condition Postmoderne**, Paris, Minuit.
1982a "Presenting the Unpresentable: the Sublime", in **Artforum**, Abril, New York, Ed Business Offices, pp. 64-69.
1982b "Réponse à la Question: qu'est-ce que le Postmoderne", in **Critique**, n. 419, Paris, Minuit, pp. 356-367.
1983 **Le Différend**, Paris, Minuit.
1986 **A Fenomenologia**, Lisboa, Ed 70 (**La Fenoménologie**, 1954).
MAGRITTE, René
1979 **Ecrits Complets**, Paris, Flammarion.
MALDINEY, Henry
1985 **Art et Existence**, Paris, Klincksieck.
MALÉVITCH, K.
1975 **Écrits**, Andrei B. Nakow (Org), Paris, Ed Champ Libre.
MARIN, Louis
1971 **Études Semiologiques - Écritures, Peintures**, Paris, Klincksieck.
MERLEAU-PONTY, Maurice
1966 **Sens et Non-Sens**, Paris, Nagel.
1985 **L'Oeil et l'Esprit**, Paris, Gallimard (1964).
1987 **Phénomenologie de la Perception**, Paris, Gallimard (1945).
MITCHEL, Henry
1988 **Voir l'Invisible**, Paris, Ed François Bourin.
MICHELL, W.J.T.
1986 **Iconology. Image. Text. Ideology**, Chicago/London, The University of Chicago Press.
MIRANDA, J. A. Bragança
1987 "Modernidade e Legitimidade: Reflexões em torno da posição de Hans Blumenberg", in Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa, CECL, n. 6/7, pp. 57-61.
MOLDER, Filomena
1986 "Notas de Leitura sobre um texto de Walter Benjamin", in **Análise**, n. 4, Lisboa, Salamandra, pp. 185-202.
NIETZSCHE, Friedrich
s/d **O Livro do Filósofo**, Porto, Rés Editora (**Das Philosophenbuch**).
OGDEN, C. K. e RICHARDS I. A.
1985 **The Meaning of Meaning**, London, Routledge & Kegan Paul (1923).
PANOFSKY, Erwinn
1983 **Meaning in the Visual Arts**, Harmondsworth, Penguin Books (1955).
1984 **Estudios Sobre Iconologia**, Madrid, Alianza Editorial (**Studies in Iconology**, 1939).
PAQUET, Marcel
1982 **Magritte ou l'éclipse de l'Etre**, Paris, Editions de La Différence.
PAZ, Octavio

1989 **Aparencia Desnuda**, Madrid, Alianza Editorial.

PETITOT, Jean

1984 "A lacuna do contorno: Teoria das Catástrofes e Fenomenologia", in **Análise**, Lisboa, Salamandra, Vol. 1, n. 1, pp. 101-139.

PLATON

1969 **Oeuvres Complètes. Tome V - 2 ème Partie. Cratyle**, Paris, "Les Belles Lettres".

PLINIO (O Velho)

1985 **Histoire Naturelle XXXV**, Paris, Les Belles Lettres.

PRAZ, Mario

1982 **Literatura e Artes Visuais**, S. Paulo, Cultrix. (**Mnemosyne: the Parallel between Literature and the Visual Arts**, Washington, National Gallery of Art, 1970).

QUINE, Willard van Orman

1979 **Word and Object**, Cambridge, Massachussets, Institute of Technology (1960).

RÉCANATI, François

1981 **La Transparence et l'Enonciation**, Paris, Ed Minuit.

RICOEUR, Paul

1981 **Hermeneutics and the Human Sciences**, Cambridge, CUP.

1983 **A Metáfora Viva**, Porto, Rés Editora (**La Métaphore Vive**, Paris, Seuil, 1975)

1986 **A L'École de la Phénomenologie**, Paris, Vrin.

ROQUE, Georges

1983 **Ceci n'est pas un Magritte**, Paris, Flammarion.

RUSSEL, Bertrand

1973 **Principles of Mathematics**, New York, Norton and Co. (1903).

1976 **An Inquiry into Meaning and Truth**, London, George Allen and Unwinn Ltd (1940).

SANTOS, José Trindade

1987 "O Crátilo e a Filosofia Platónica da Linguagem", in **Análise**, n. 7, Lisboa, Salamandra, pp. 15-48.

SCHAPIRO, Meyer

1982 **Style, Artiste et Société**, Paris, Gallimard.

SCHWARTZ, A.

1964 "Contributes to a Poetic of the Ready-Made", in **Marcel Duchamp. Ready-Mades, Etc (1913-1964)**, Milan, Galleria Schwartz.

1967 **The Large Glass and Related Works**, Milan, Galleria Schwartz.

1970 **The Complete Works of Marcel Duchamp**, London, Thames and Hudson.

SEARLE, John R.

1983 **Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language** Cambridge/London, CUP (1969).

STEPHAN, Alexander (Hrsg)

1983 **Die Aesthetik des widerstands**, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

VATTIMO, Gianni

1988 **O Fim da Modernidade**, Lisboa, Presença.

WELLMER, Albrecht

1985 **Zur Dialektik der Moderne und Postmoderne, Vernunftkritik nach Adorno**, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

WITTGENSTEIN, Ludwig

1987 **Tratado Logico-Filosófico** seguido de **Investigações Filosóficas**, Lisboa, FCG (**Tractatus Logico-Philosophicus**, 1921; **Philosophische Untersuchungen**, 1945-1949).

WOLFFLIN, Heinrich

1985 **Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte**, Madrid, Espasa-Calpe (**Kunstgeschistliche Grundbegriffe**, 1915).

WOODFIELD, Richard

1986 "Words and Pictures", in **British Journal of Aesthetics**, vol. 26, n. 4, pp. 357-370.

FIGURA 5. **A SENHORA DOS PENSAMENTOS**, Anónimo (c. 1495)





FIGURA 6. **A VELHA**, Giorgione



FIGURA 1. **PIÉTA DE VILLENEUVE-LES-AVIGNON**, Anónimo (1460)



FIGURA 2. **PIÉTA DE VILLENAUVE-LES-AVIGNON**, Detalhe

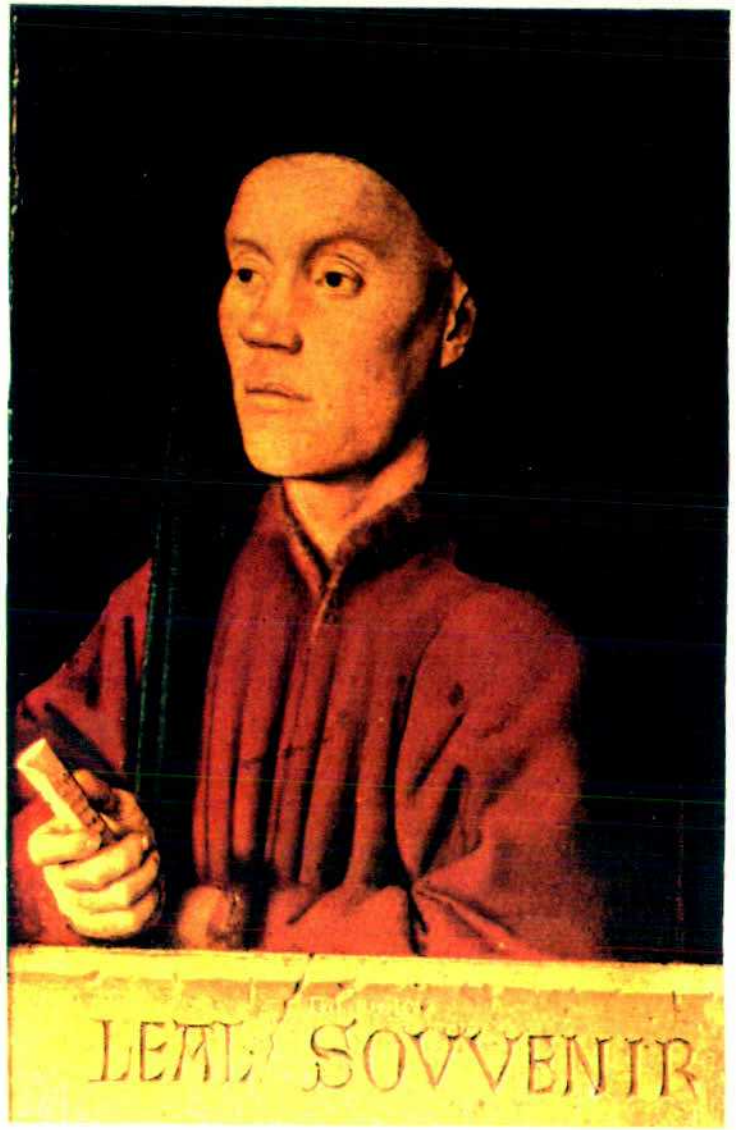


FIGURA 4. **TIMOTEO** (1432), J Van Eyck



FIGURA 5. **RETRATO DE MAXIMILIANO**, Durer (1518)

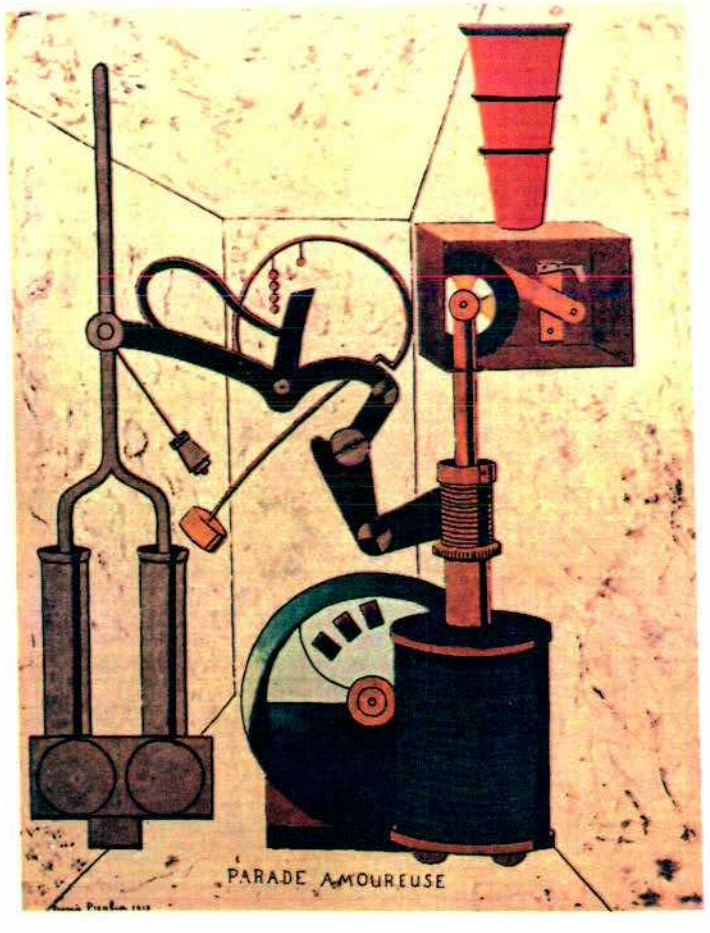


FIGURA 8. PARADE AMOUREUSE (1917), F Picabia



FIGURA 9. A TRAIÇÃO DAS IMAGENS (1948), Magritte

FIGURA 10. DUAS ESCULTURAS PARA UMA SALA (1971), Richter

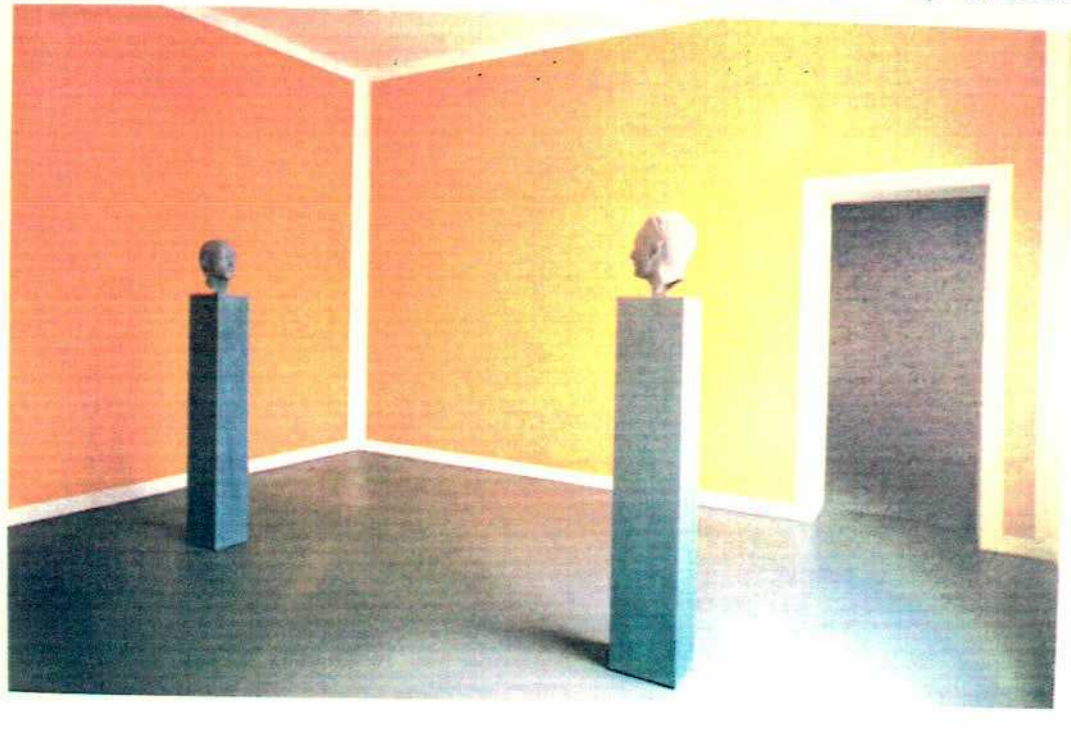


FIGURA 7. J Beuys: O INVENTOR DA SINTESE DE NITROGÉNIO (1971);



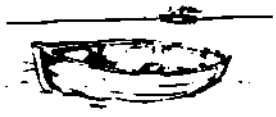
O INVENTOR DA LEI DA GRAVITAÇÃO (1971); O INVENTOR DA TERCEIRA LEI DA TEMODINÂMICA (1971);
O INVENTOR DA ELECTRICIDADE (1971) O INVENTOR DA MAQUINA A VAPOR (1971);

LES MOTS ET LES IMAGES

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux.



Il y a des objets qui se passent de nom



Un mot ne sert parfois qu'à se désigner lui-même



Un objet rencontre son image. Un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent.



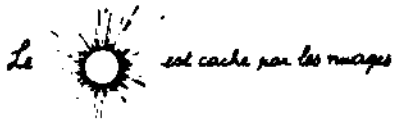
Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image



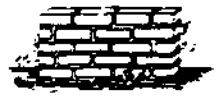
Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité



Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition.



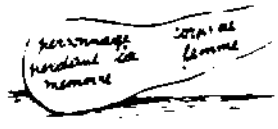
Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui



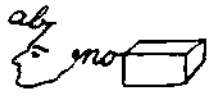
Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente



Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre



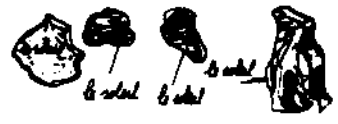
Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images



On voit autrement les images et les mots dans un tableau



Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet



Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou son image



Or, les contours visibles des objets, dans la réalité se touchent comme s'ils formaient une mosaïque



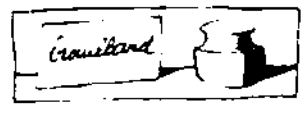
Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire aussi parfaite que les précises



Parfois les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises et les images des choses vagues



Ou bien le contraire



Rene Magritte

FIGURA 11. Publicação de Magritte em **Révolution Surrealiste**, Dezembro, 1929

FIGURA 12. **A MESA O OCEANO E O FRUTO**, Magritte (1927)

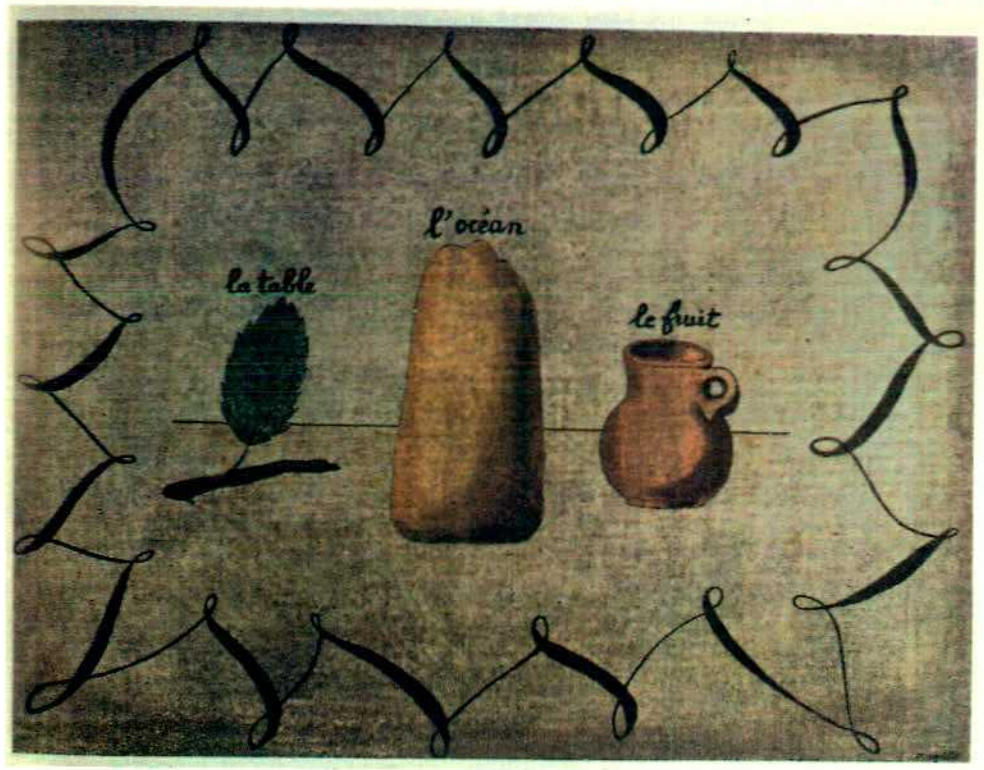


FIGURA 13. **O CORPO AZUL**, Magritte (1928)

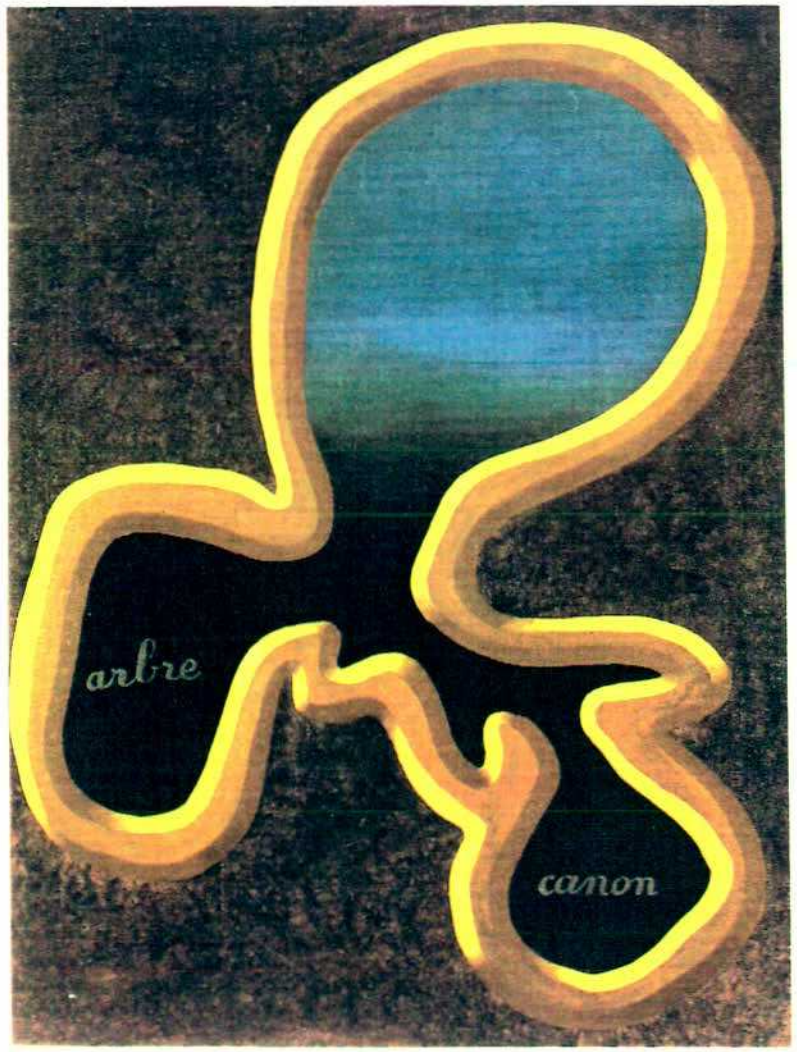
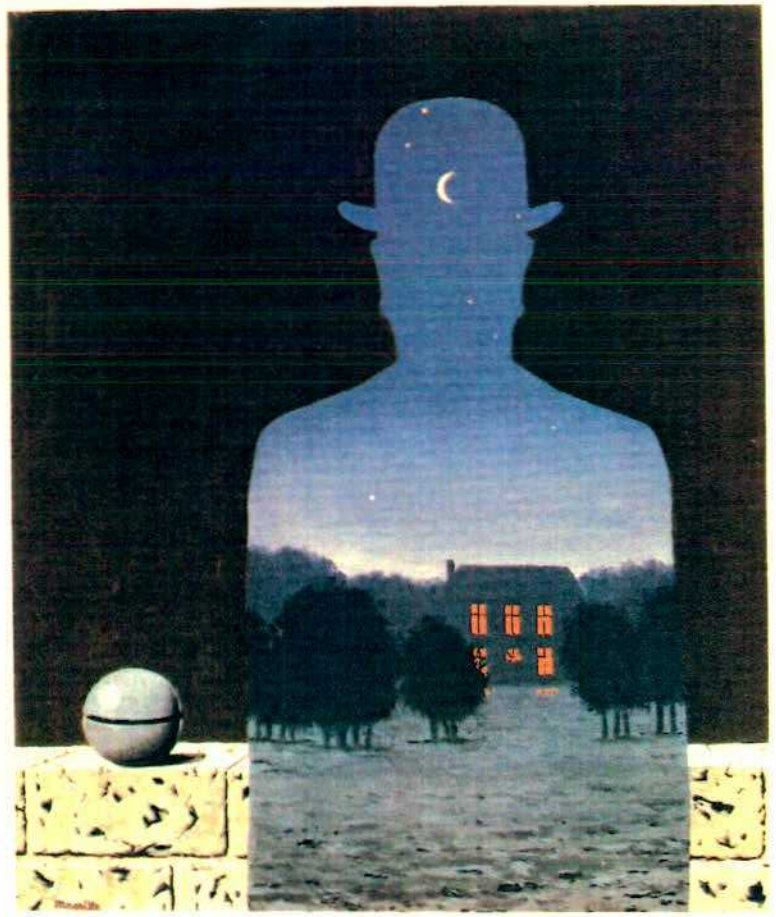
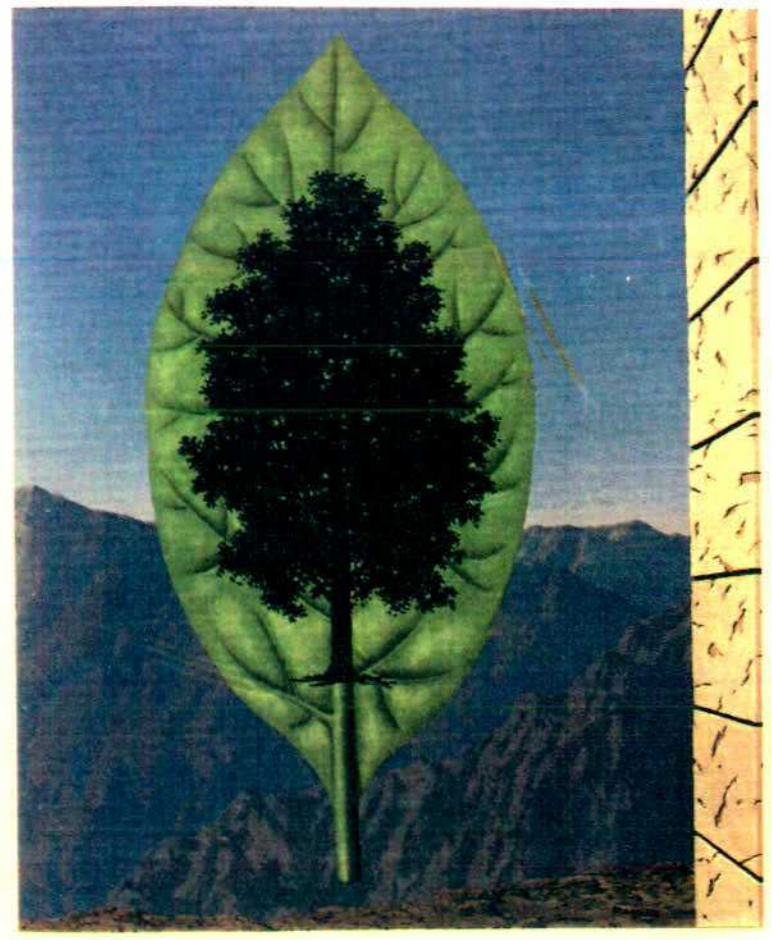


FIGURA 15. **O FELIZ DOADOR** (1966), Magritte





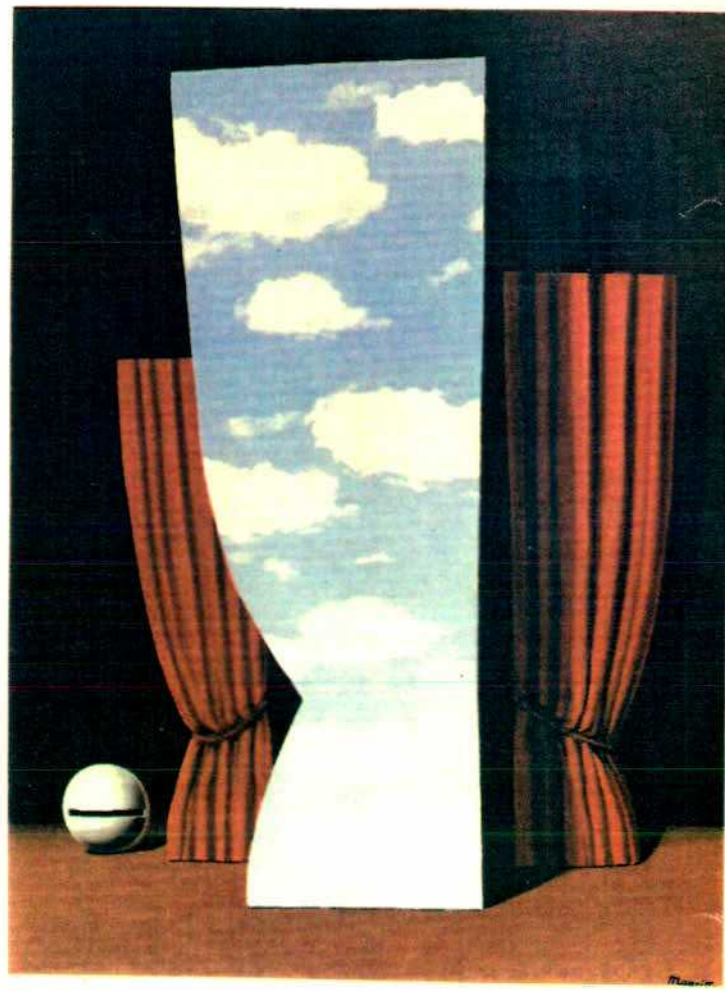


FIGURA 16. **A GIOCONDA**, Magritte, (1960

FIGURA 14. **O ÚLTIMO GRITO** (1967)

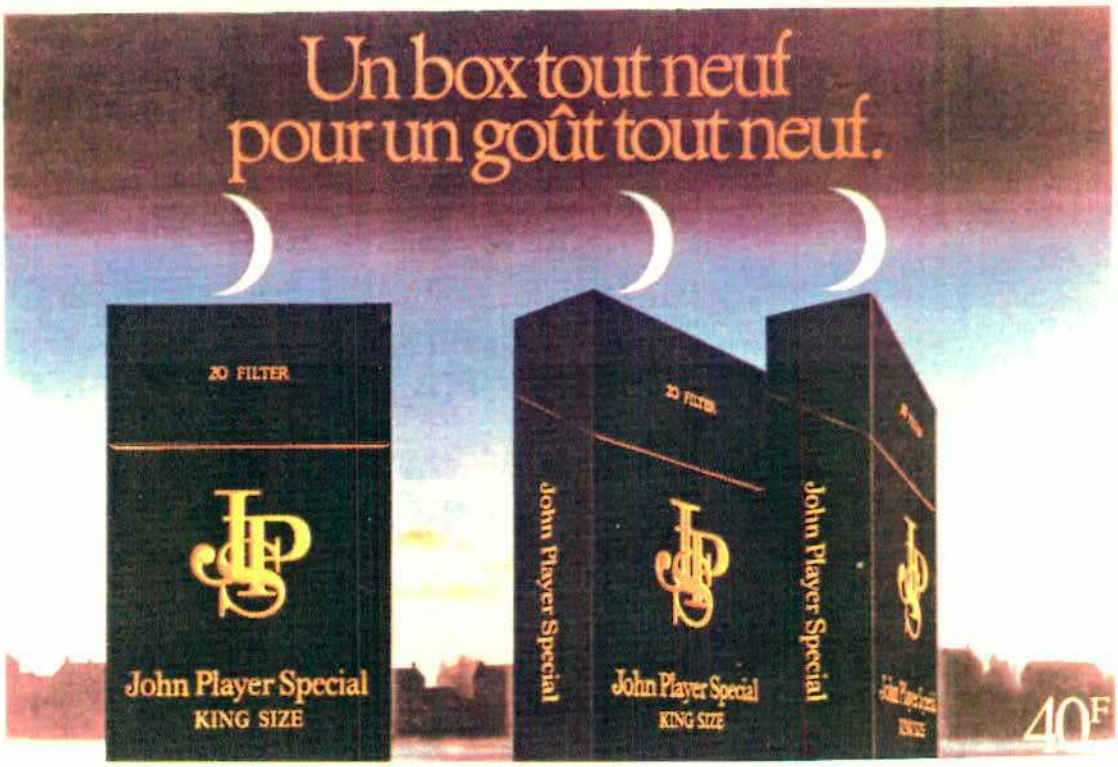


FIGURA 17. Anúncio Publicitário (1980)

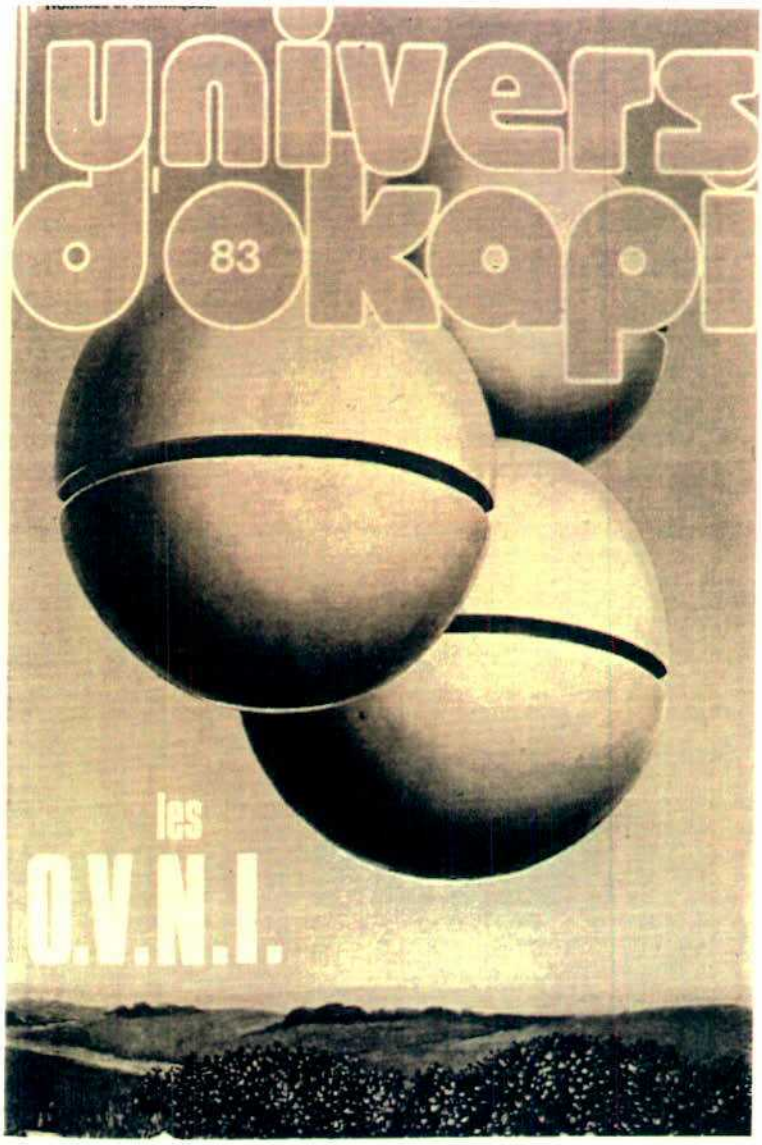


FIGURA 18. Capa de Revista (Okapi, 83, 1975)



FIGURA 20. **RETRATO DE CASAMENTO**, (Jan Van Eyck)



FIGURA 19. **SANTÍSSIMA TRINDADE** (1511), Durer

FIGURA 21. **VITRINE: SEM TITULO** (1969), J Beuys





FIGURA 23.

MANIFESTO INTERVENCIONISTA, Carra.



FIGURA 21. **UM BAR NAS FOLIES-BERGèRE**, Manet



FIGURA 22. **NATUREZA MORTA: PRANCHA DE DESENHO COM CEBOLAS**, V. Van Gogh

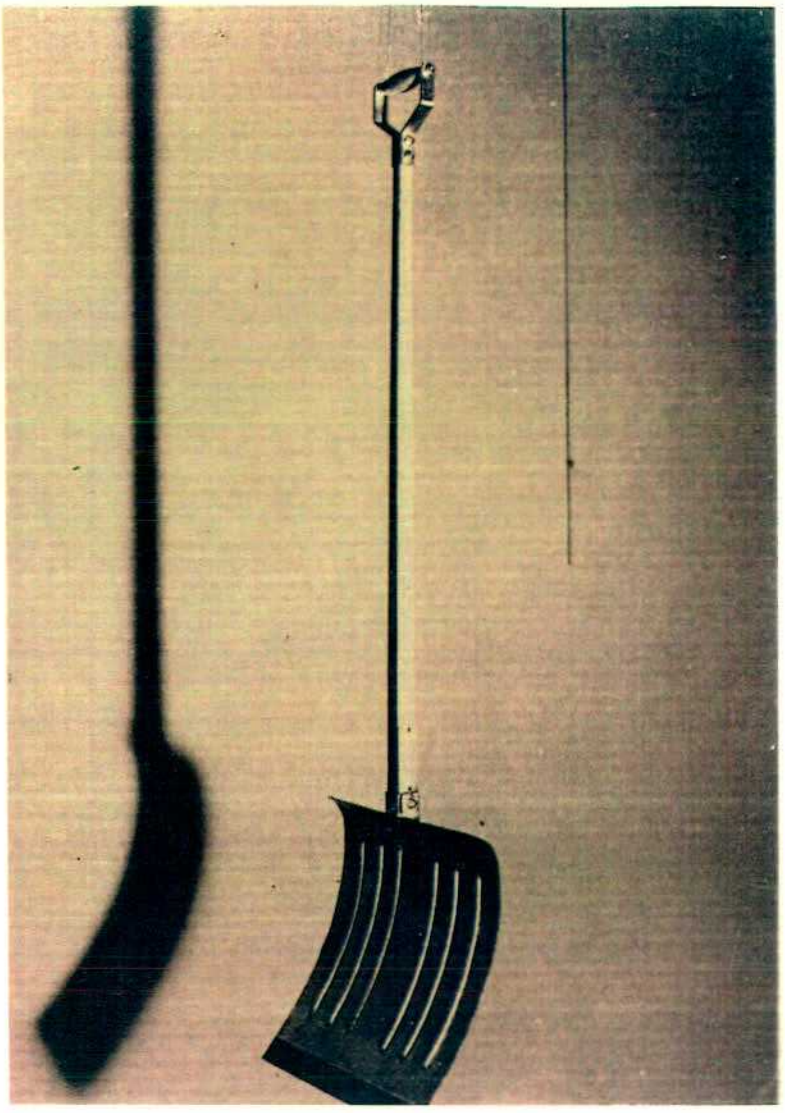


FIGURA 27. M Duchamp (1915)

IN ADVANCE OF THE BROKEN ARM,



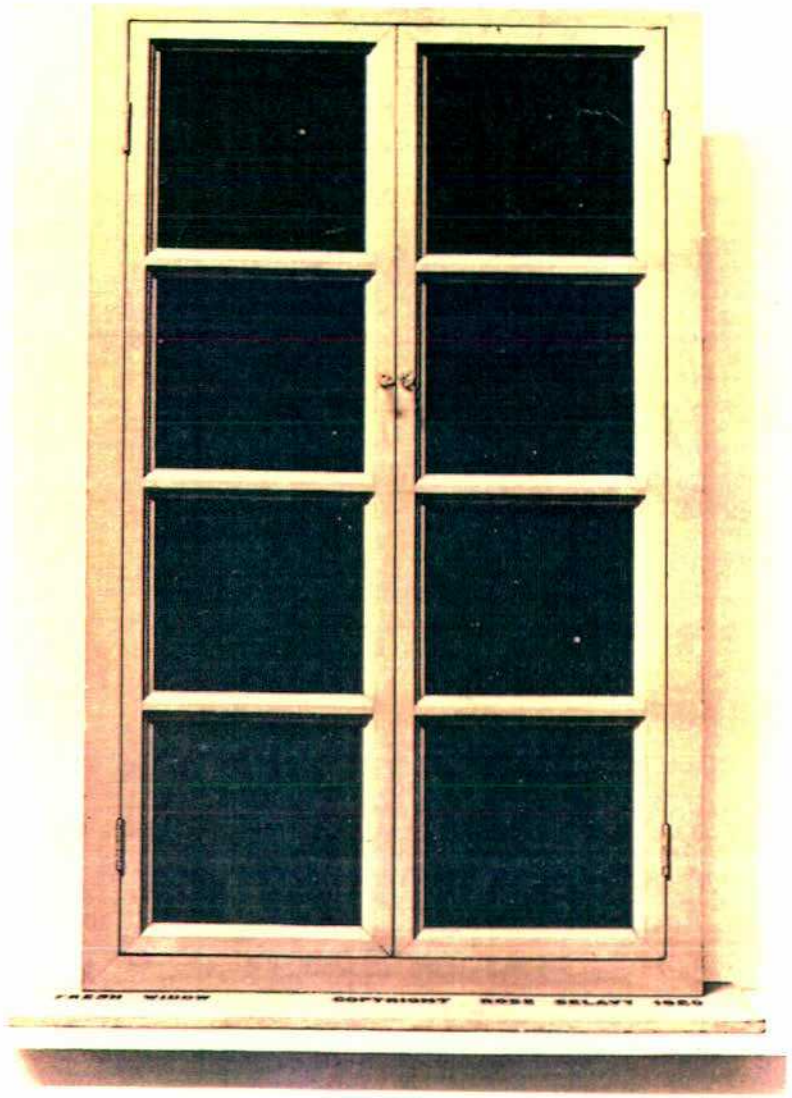
FIGURA 28.

SECHE-BOUTEILLE, M Duchamp (1924)

FIGURA 25.

RODA DE BICICLETE, M Duchamp, (1913)

FIGURA 30. FRESH WIDOW, M Duchamp (1920)



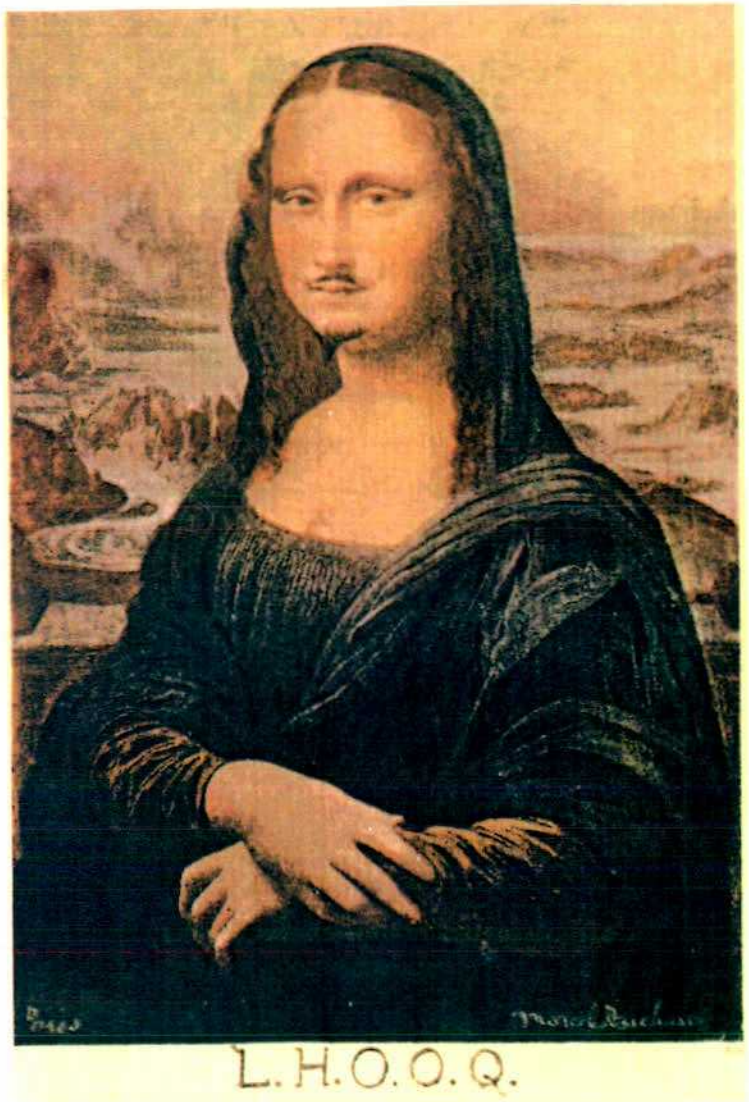


FIGURA 29. **L.H.O.O.Q.** (1919) M Duchamp



FIGURA 28. **FONTE** (1917), M Duchamp



FIGURA 31. **ODALISCA** (1955), Rauschenberg

FIGURA 32. **MOLHE EM ESPIRAL** (1970, Utah), R Smithson



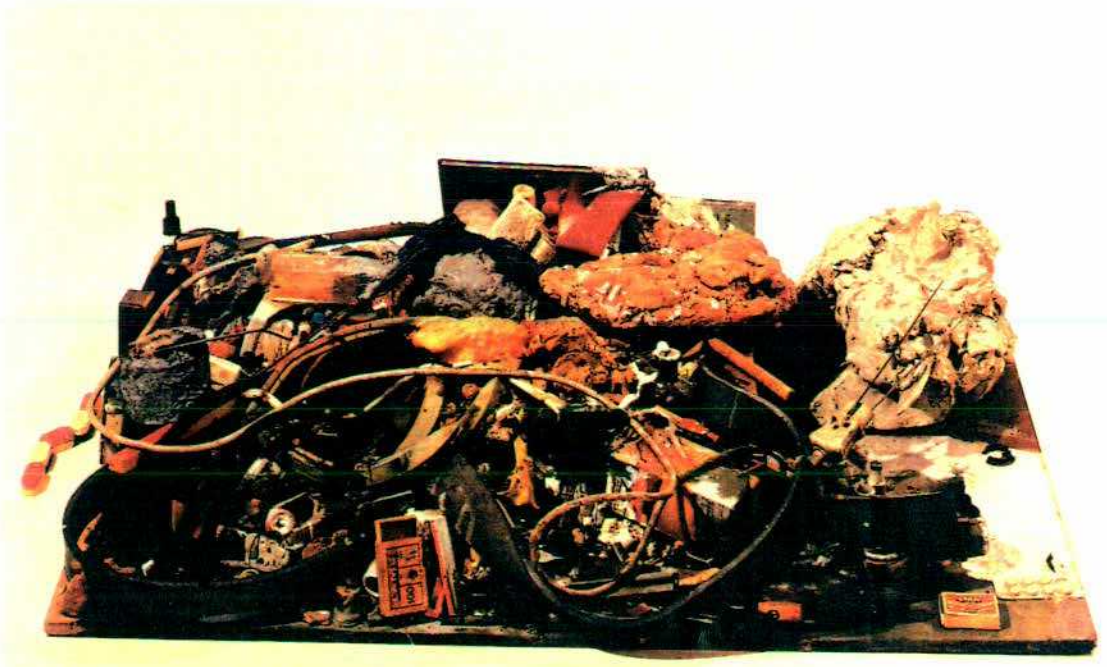


FIGURA 33. **HASENGRAB** (1962/67), J Beuys

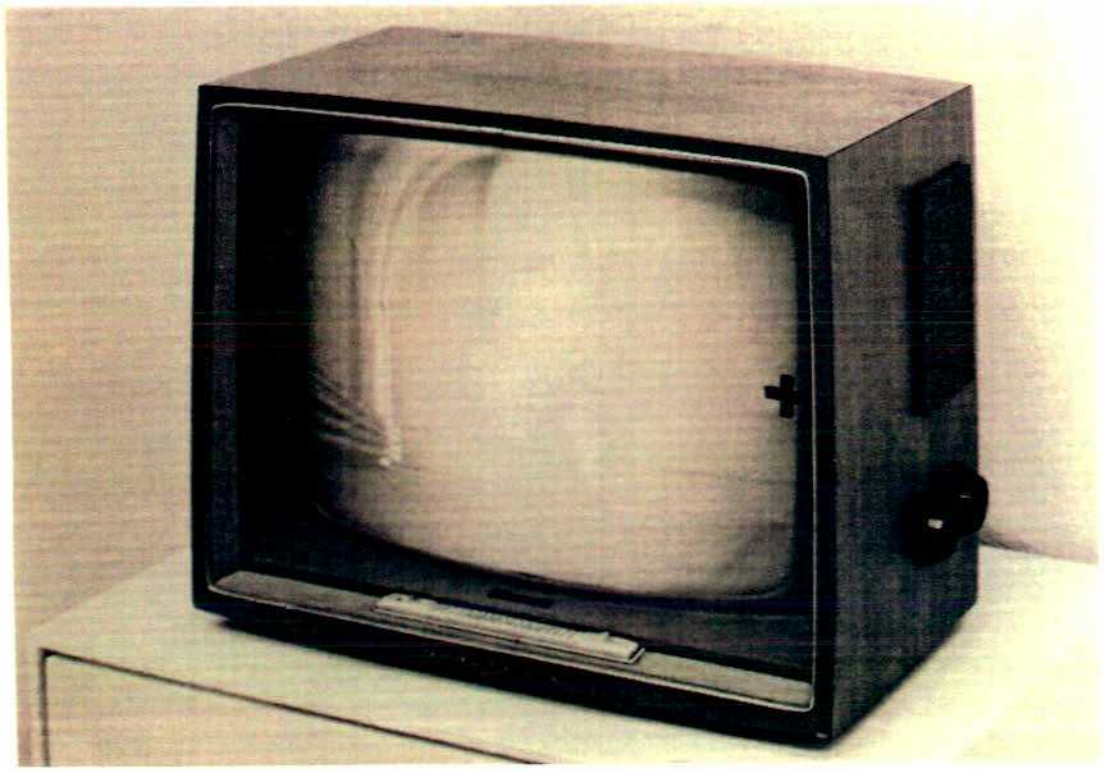


FIGURA 34. PARA UM METRO-PADRÃO TERMICO-PLASTICO,
J Beuys (1984)

FIGURA 35. ESTRUTURA DE PEDRAS DE BASALTO PARA 7000 CARVALHOS,
J Beuys (1982)

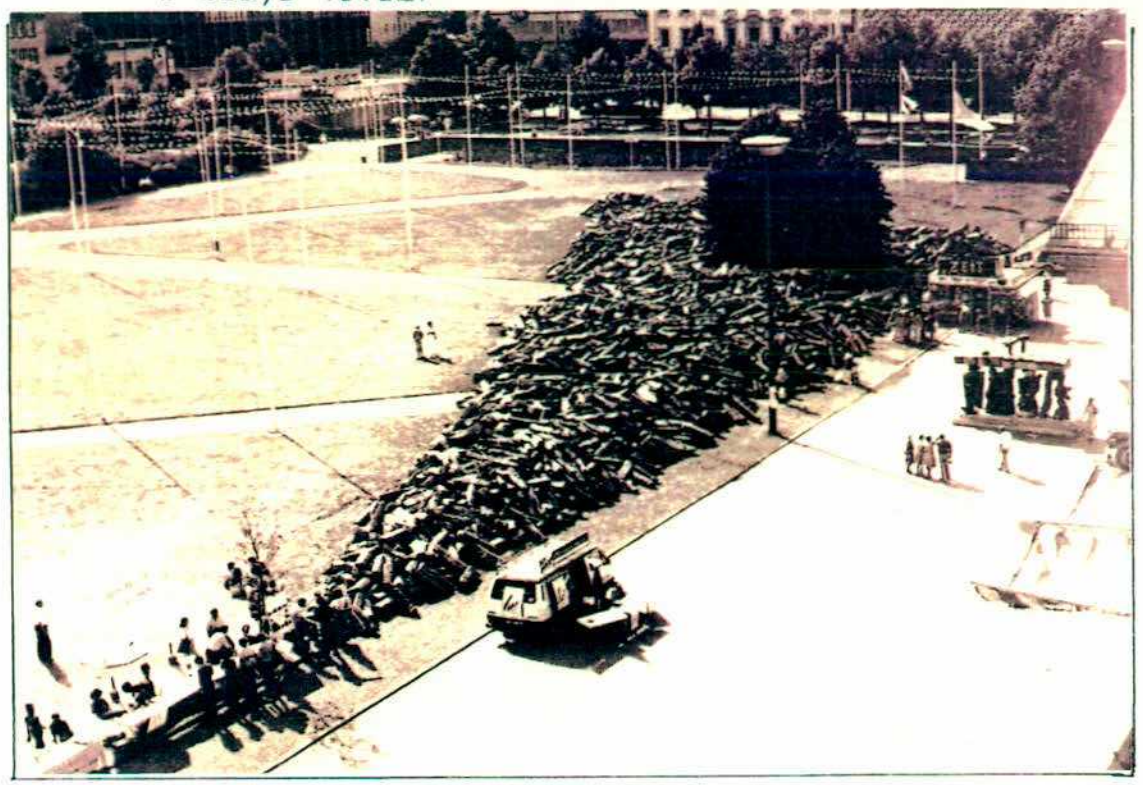




FIGURA 36. ESTRUTURA DE PEDRAS DE BASALTO (Primeira seção)

CŒUR COURONNE ET MIROIR

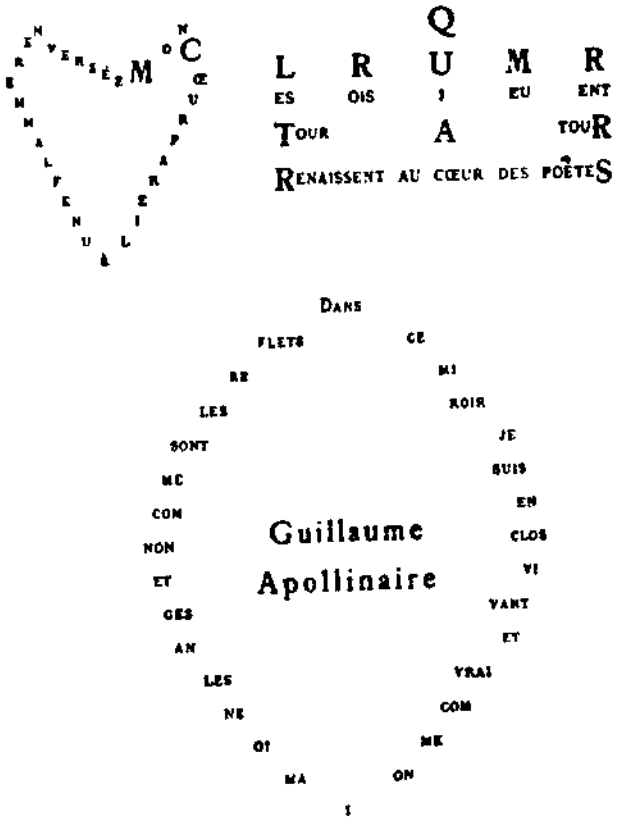


FIGURA 37. COULEUR COURONNE ET MIRROIR, G Apollinaire

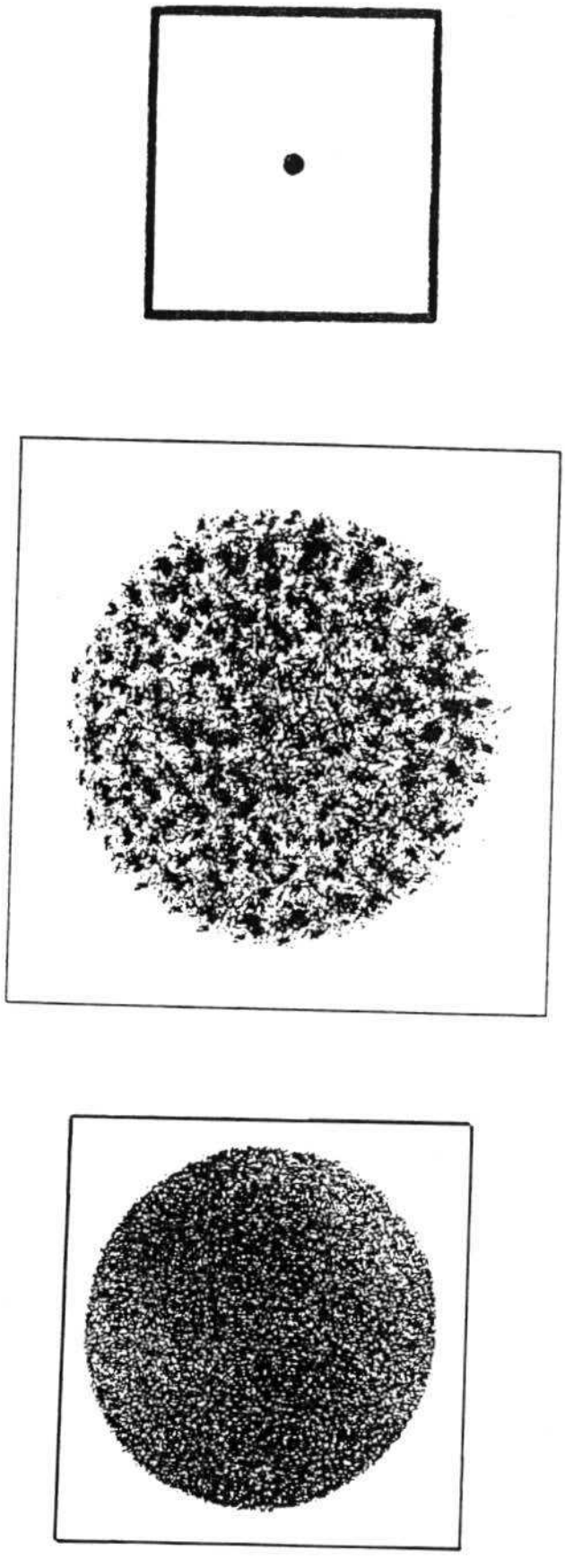


FIGURA 38. (Esboços - Punkt und Linie zu Flache) Kandinsky

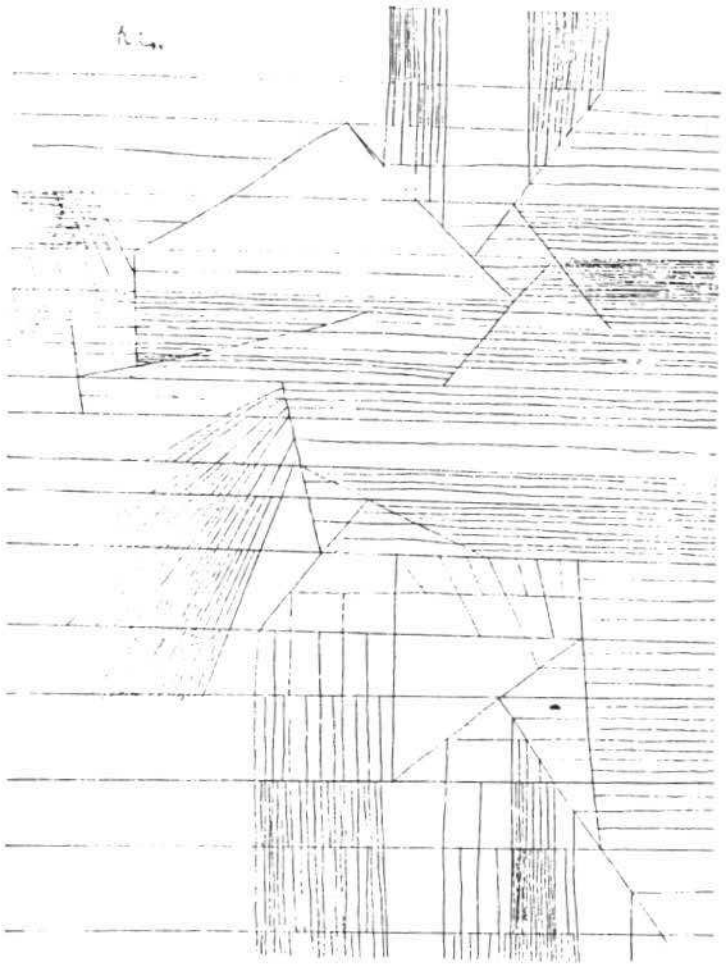
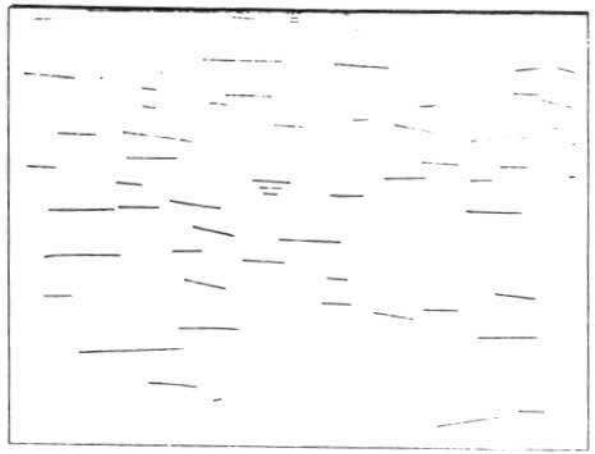
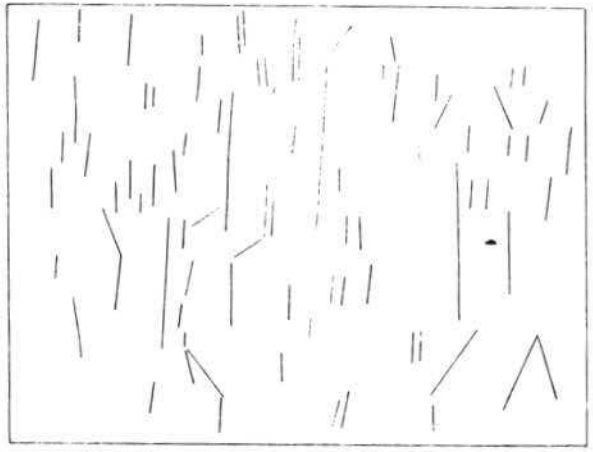
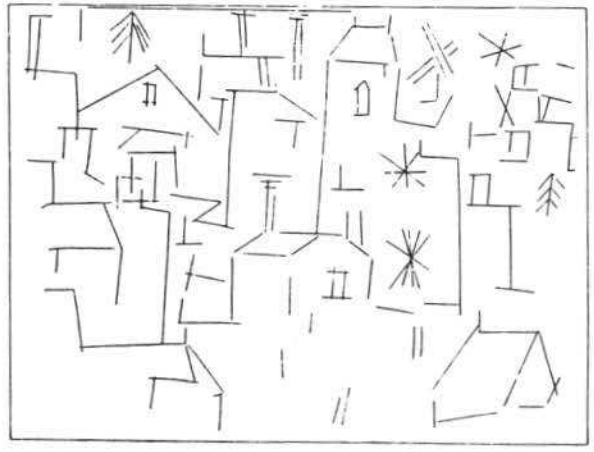




FIGURA 39. **CABANAS** (esboço e desenho) (1929), P Klee







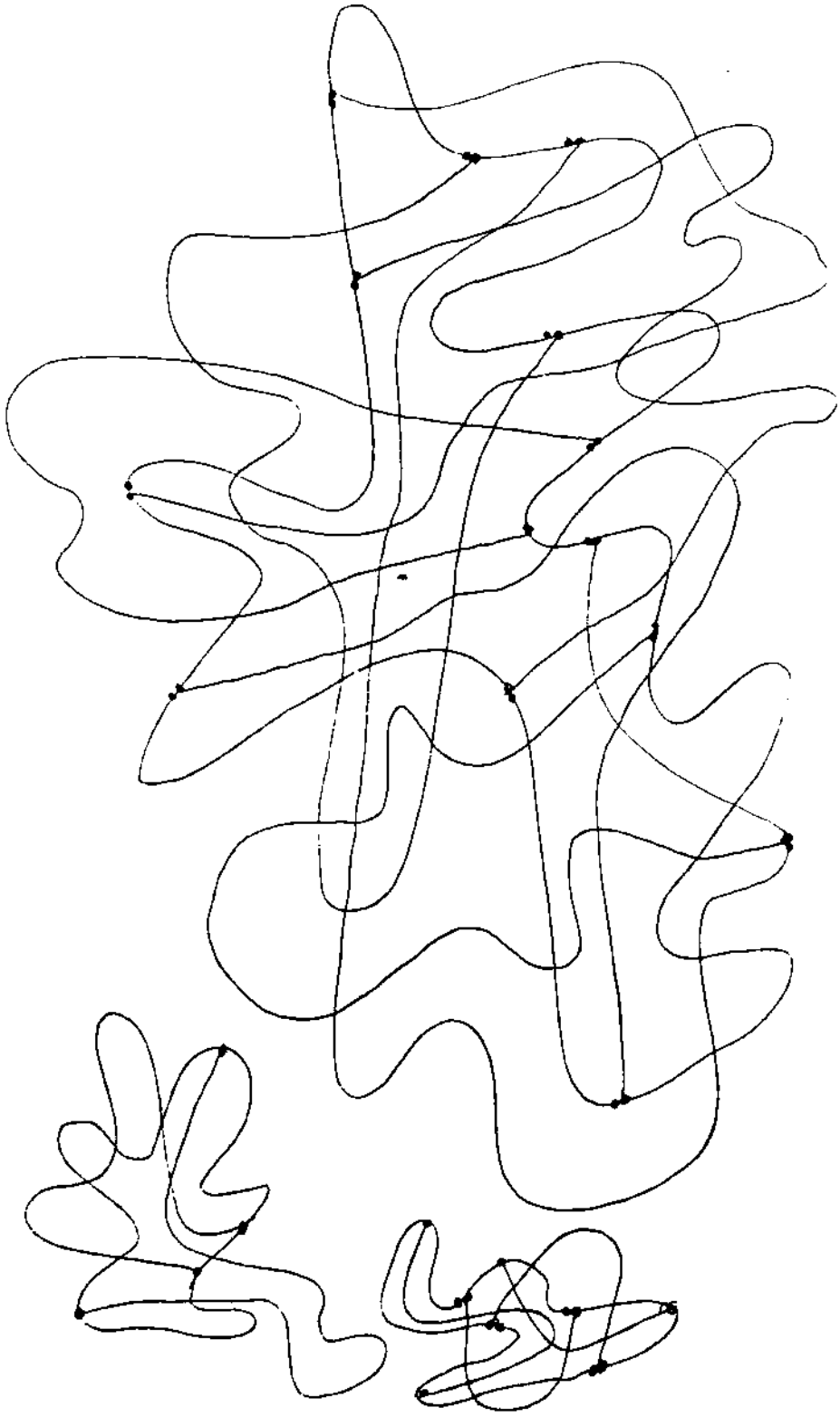


FIGURA 10. (Esboço - Das Bildnerische Denken), P Klee

oferta



Paul Klee no seu atelier (1924).

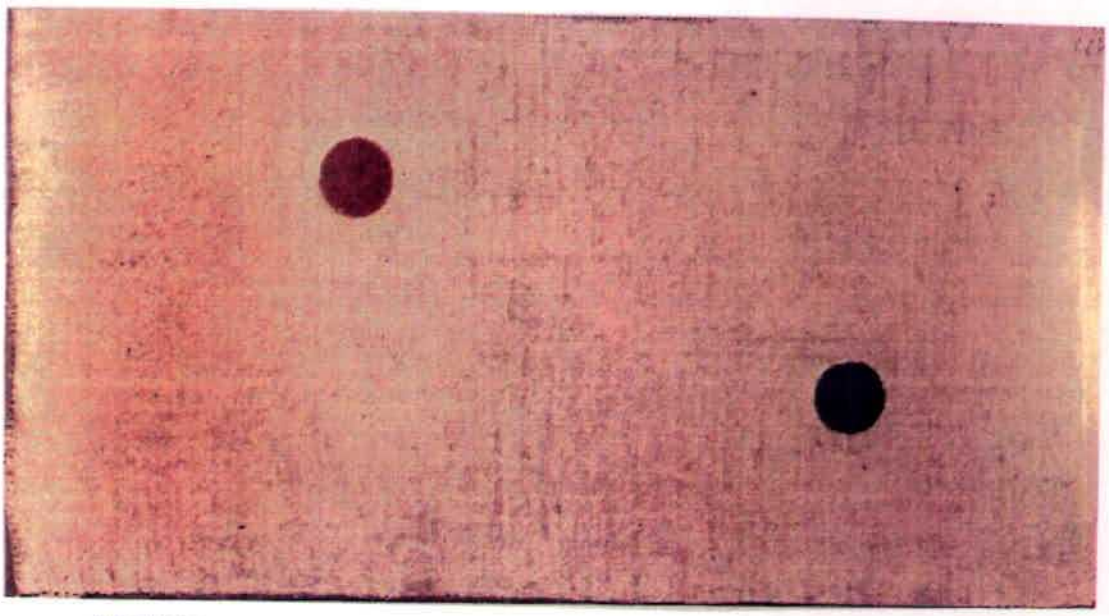


FIGURA 41. O VERMELHO E O NEGRO (1938), P Klee