

«A percepção estética não constitui, no entanto, a preocupação única do presente trabalho. Se ela atravessa os capítulos sobre Duchamp, Malevitch e Beuys, e sobre a estética de Kant, o objectivo maior é a abertura e a exploração de um domínio afim ao da percepção artística: o das pequenas impressões, sensações ínfimas, imperceptíveis que acompanham necessariamente a apreensão de uma forma pictural ou musical. O estudo desse campo revelou imediatamente outros fenómenos, transformando a perspectiva fenomenológica clássica da “experiência estética”, da “atitude estética” ou da “percepção da obra de arte”.»

Do Prefácio

2990\$00

Publicação patrocinada pelo Instituto Camões e pelo Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro



INSTITUTO DA BIBLIOTECA NACIONAL E DO LIVRO



ISBN-972-708-299-8



JOSÉ GIL

A IMAGEM-NUA
E AS PEQUENAS PERCEPÇÕES

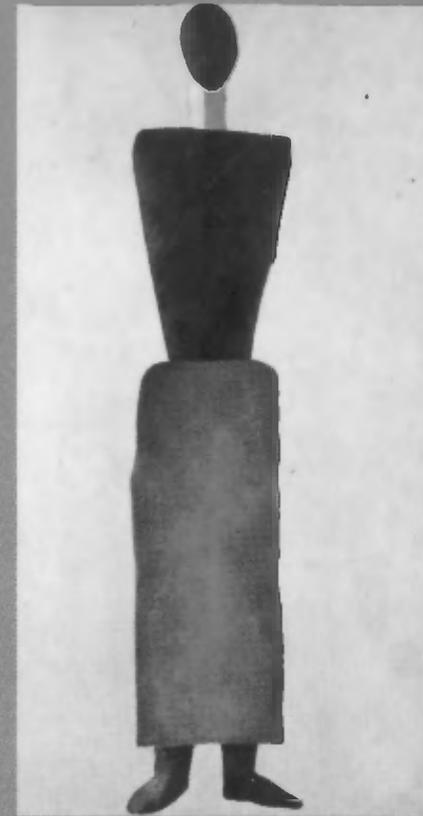


JOSÉ GIL

A IMAGEM-NUA E AS PEQUENAS PERCEPÇÕES

ESTÉTICA E
METAFENOMENOLOGIA

RELÓGIO D'ÁGUA





Rua Sylvio Rebelo, n° 15
1000 Lisboa
Telef.: 847 44 50 Fax: 847 07 75

Título: A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções — Estética e Metafenomenologia

Título original: L'Image-Nue et les Petites Perceptions — Esthétique et Metaphénoménologie

Autor: José Gil

Tradução: Miguel Serras Pereira

Capa: Fernando Mateus sobre pintura de Malevitch (fragmento de «Figura Feminina»)

© Relógio D'Água Editores, 1996

Composição e paginação: Relógio D'Água Editores.

Impressão: Arco-Íris, Artes Gráficas, Lda.

Depósito Legal n°: 98718/96

José Gil

A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções

Estética e Metafenomenologia

Tradução de Miguel Serras Pereira

Filosofia

À memória de Gilles Deleuze

Prefácio	7
A visão do invisível	23
Constelações de ausência	37
Olhar e visão	47
Transformações da aura — Duchamp	61
A imagem-nua	87
A imagem-nua e a percepção estética em Kant	119
Caos e Quadrado Negro	135
Ponto material e espaço de imagem	159
Profundidade e ubiquidade. A lentidão.	179
O intervalo absoluto. Beuys.	197
A sombra branca e o movimento transcendental. Esgueire e equívoco.	219
Esquematismo e analogia	241
O assentimento universal	259
A desimplicação e as forças do mundo	275
Arte e metafenomenologia	289
O caos irisado: interior e exterior	309

PREFÁCIO

A natureza de percepção estética continua a ser um problema por resolver. Depois de tantos estudos, desde as escolas gestaltistas (com particular referência a Rudolf Arnheim) às mais recentes tendências cognitivistas, não se abriu ainda o caminho certo que nos leve a uma compreensão decisiva do fenómeno. Fica-se com a impressão de uma série de descobertas, às vezes brilhantemente interpretadas, sem que o conjunto acumulado ilumine com uma inteligibilidade nova os processos perceptivos artísticos.

É claro que a própria arte moderna baralhou mais as cartas: será que, depois de Duchamp, se pode ainda falar de uma percepção estética específica? São mais que conhecidos — e discutidos — os efeitos teóricos e práticos (na estética e na criação artística) da invenção dos ready-made. Ora, acontece que a consequência maior foi a irresolução de uma questão deixada assim indefinidamente em aberto: a arte continua a gozar do seu estatuto de autonomia, distinguindo-se dos objectos naturais ou industriais por toda uma série de razões que, de certo modo, se reforçaram mesmo neste período caracterizado como «pós-moderno» (galerias, museus, espaços bem delimitados de exposição, mercado da arte, renascimento do discurso estético conservador, etc.); e continua-se, no entanto, a discutir com a mesma ênfase os problemas de fronteira (entre arte e não-arte) que levantaram os objectos duchampianos, como se fossem ainda determinantes para a arte contemporânea. Dir-se-á: argumenta-se agora por razões diferentes,

se não opostas, às que fizeram o sucesso dos ready-made (nomeadamente, nos anos sessenta, nos Estados Unidos); não já para mostrar que o objecto artístico nada possui de intrinsecamente singular que justifique a sua «mitificação», mas pelo contrário, para garantir teoricamente a sua essência estética, profundamente abalada pelos paradoxos de Duchamp. Mas uma «essência» que se quer distinta do que dela pedia toda uma tradição estética anterior ao ready-made: como conciliar a impulsão, oriunda das últimas vanguardas, no sentido de um fim de estética, e que parece instalar-se num certo sector da arte contemporânea, com a necessidade de inventar um discurso teórico, ainda que fragmentário, que legitime as práticas artísticas actuais? Necessidade que se verifica aqui e ali, que se manifesta e se desenvolve às vezes simplesmente na ocasião de uma exposição individual de pintura. Esta impossível conciliação (quer dizer, articulação) entre duas tendências contraditórias que coexistem pacificamente, é mais um aspecto da indeterminação sem fim que herdámos de Duchamp.

Era preciso, pois, examinar este legado. Mas abordando-o de maneira diferente: nem histórica ou ideologicamente (como o faz Thierry de Duve, por exemplo), nem do ponto de vista da sociologia da arte, da semiologia ou da psicanálise (de que se socorrem muitas das interpretações da obra de Duchamp). Mas interrogando as condições concretas da percepção do ready-made, e comparando-a com a percepção de um objecto consensualmente tido como «artístico».

Eis o ponto de partida deste livro. Na verdade, ele começa num plano anterior; por uma análise da noção de «invisível», tal como ela se explicita na fenomenologia-ontologia de Merleau-Ponty. Porquê Merleau-Ponty? Porque nenhum outro filósofo, dentro da fenomenologia, explorou tão agudamente as fronteiras últimas da percepção estética. Ninguém como ele (nem mesmo Heidegger ou Henri Maldiney), foi tão longe no exame da «experiência antepredicativa», no domínio artístico. Para tanto, forjou todo um conjunto de conceitos (e, nomeadamente, o de «invisível») com que pretendeu chegar a uma região (ontologicamente definida) aquém mesmo daquela em que a fenomenologia husserliana situava os processos perceptivos. Foi assim que as análises do fenómeno artístico e da percepção estética vieram ocupar o centro da nova filosofia pontiana.

A percepção estética não constitui, no entanto, a preocupação única do presente trabalho. Se ela atravessa os capítulos sobre Duchamp, Malevitch e Beuys, e sobre a estética de Kant, o objectivo maior é a abertura e a exploração de um domínio afim ao da percepção artística: o das pequenas impressões, sensações ínfimas, imperceptíveis que acompanham necessariamente a apreensão de uma forma pictural ou musical. O estudo desse campo revelou imediatamente outros fenómenos (de tipo consideravelmente diferente dos que os conceitos pontianos descreviam), transformando a perspectiva fenomenológica clássica da «experiência estética», da «atitude estética» ou da «percepção da obra de arte». Na verdade, a observação do campo das «pequenas percepções» ampliava os acontecimentos de maneira surpreendente: convertendo as micro em macrop percepções como uma lente, a percepção do objecto modificava-se ao ponto de exigir uma descrição diferente. Da mesma forma que Fernando Pessoa, aumentando a escala das «sensações mínimas», se dava os instrumentos necessários à análise e à elaboração da expressão poética, assim o pintor, o músico, o escultor trabalham constantemente com pequenas percepções. Toda a estética dependia desse campo que aparecia, de repente, como o terreno de eleição da construção artística.

O efeito de escala resultante da análise das percepções infinitesimais repercutiu-se imediatamente noutros domínios: tanto na experiência comum, como nas ciências humanas mais sofisticadas. De tal maneira que se tornava

inevitável procurar definir um tipo de «experiência» singular, e tanto mais paradoxal quanto se afasta da noção tradicional de experiência, associada a uma consciência e a um sujeito uno, operador de sínteses cognitivas fundamentais.

Já que reservámos a discussão do problema consciência/inconsciente para um segundo tomo, faremos apenas umas breves observações sobre a sua articulação com a estética.

Pode-se considerar a comunicação artística um fenómeno «não-consciente», de «osmose» (termos utilizados por Duchamp na sua conferência sobre O processo criativo). Caracterizemos este «não-consciente» como próprio de «fenómenos de limiar» (edge-phenomena). Todo o campo das pequenas percepções se apreende, numa primeira aproximação, como fenómeno de limiar.

As ciências humanas, como a psicanálise, a psiquiatria, a antropologia, a sociologia, conhecem bem este tipo de fenómenos: estados psíquicos «crepusculares», ou de «simbiose» ou de indefinição de campo que ocorrem em situação de transferência analítica ou psicótica, ou de hipnose; todo o género de relação de influência, desde a publicidade à relação política, e ao mais ínfimo contacto entre dois seres (gerador de tensões de forças não-conscientes); o vasto domínio, tão mal explorado ainda pela etnologia, da magia e da feitiçaria, com efeitos, evidentemente, na etnomedicina e na etnopsiquiatria, no estudo dos rituais, da adivinhação, etc.

Acontece que estas disciplinas recorrem a noções que, sendo homónimas, estão longe de ter o mesmo significado quando mudam de campo operatório: o «inconsciente» a que se refere a psicanálise não é o mesmo que opera nos rituais de transe e cura estudados pela etnologia; e pouco tem a ver com a noção de «subliminaridade» tão em uso no estudo da influência mediática e política. Não há uma idêntica definição de «imagem» que se aplique à imagem do sonho e do fantasma, à dos cultos, à da criação artística, ou à de uma estampa na sua função cognitiva: uma «retórica da imagem», forçosamente plurímota (dada a diversidade dos tipos de imagem, visual, auditiva, icónica, abstracta, verbal, etc), não dispensa uma certa univocidade de sentido, sob pena de cair em toda a espécie de equívocos.

Muitas outras são as noções que atravessam erraticamente as ciências humanas, fazendo sentir a exigência de um rigor que não existe ainda, e que aparece como uma condição indispensável à interdisciplinaridade: «corpo», «força», «identificação», «osmose», «caos», etc.

Ora, os fenómenos que estas noções pretendem descrever e caracterizar, na medida em que se relacionam com «limiares» de campos já bem definidos, não possuem o seu espaço próprio de operatividade; e, como por acaso, eles dependem em geral do movimento das pequenas percepções. Numa palavra, os «fenómenos de fronteira» referem-se, antes de mais, à fronteira que separa e sobrepõe consciência e inconsciente.

Trata-se, para além das ciências humanas constituídas, de ir ao encontro da «experiência» que constantemente nos invade, em nós se impregna e atinge o inconsciente. Eis um primeiro traço para-

doxal dessa «experiência»: ela assola-nos sem que demos por isso, experienciamo-la sem dela ter consciência, apercebemo-nos das modificações que sofremos já depois de as termos sofrido. É preciso uma «sensibilidade» muito especial e aguda para sentir o tipo de influência (de força) que, numa conversa anódina, o nosso interlocutor está a exercer sobre nós. Normalmente, passa despercebida.

Mais uma vez, é tudo uma questão de escala. Ver melhor, ouvir mais (até ao ouvido absoluto), não transformaria afinal essa «experiência imperceptível» numa série de apreensões conscientes? O pintor, o poeta, o feitiçeiro, o líder político não possuem apenas sentidos mais apurados do que os do homem comum? Será mesmo útil e legítimo definir um outro tipo de experiência, quando bastaria ampliar as propriedades da experiência sensível trivial? De duas uma: ou se se reconhece a singularidade daquela experiência não-consciente — e há que reformular toda uma série de conceitos tradicionais associados à noção de experiência, deixando esta de ser o privilégio exclusivo de um sujeito consciente; ou se a reduz a uma variante quantitativa da experiência comum da consciência — e é a própria ideia de «não-consciente» ou «inconsciente» que deixa de ser aplicada à experiência. No fundo, é o velho debate fenomenologia-psicanálise, ou filosofia da consciência-inconsciente, que reaparece aqui sob uma nova forma.

Debate, afinal, jamais resolvido. O que faz pensar que esta questão da «escala» não é redutível a factores quantitativos. Numa palavra, há uma especificidade do inconsciente que não se pode traduzir apenas numa diminuição dos traços psicológicos da consciência (clareza, consciência de si), mas que, no nosso entender, não se resume também ao deslocamento do problema, semiotizando as funções do inconsciente e escamoteando assim a questão da não-consciência dos conteúdos psíquicos, à maneira de Lacan. É verdade que há Lacan em Freud, mas que este sempre atribuiu um papel ao factor psicológico da não-consciência dos fenómenos inconscientes: aproveitam-se disso, escrevia ele, para passarem despercebidos, através da barreira da censura. Em qualquer dos casos, é um facto que o «inconsciente», se bem que admita «afectos», «emoções», «pensamentos», não comporta uma «experiência». É que a experiência é a vida mesma da consciência, o que faz da «experiência inconsciente» uma aberração maior.

Toda a dificuldade consiste pois em manter a descontinuidade entre o inconsciente e a consciência, e no entanto considerar uma espécie qualquer de contínuo que dê conta dos «fenómenos de limiar». Foi o que Freud tentou com o «Pré-consciente» que nunca definiu de maneira satisfatória, falhando neste ponto redondamente.

Curiosamente, Leibniz concebeu um inconsciente ao mesmo tempo separado e em prolongamento com a consciência da mónada. O contínuo infinito das pequenas percepções assegurava a passagem da clareza das macrop percepções conscientes ao fundo obscuro da mónada. Fundo necessariamente obscuro (inconsciente) porque a mónada finita não pode comportar a expressão do universo infinito na sua face consciente; é o inconsciente, em que mergulham as miríades de pequenas percepções que contêm o resto da expressão do mundo.

Mas Leibniz deixava na sombra a definição da zona de fronteira. Digamos que a fenomenologia das pequenas percepções garantia a continuidade entre a consciência e o inconsciente, mas que só uma razão metafísica justificava a sua descontinuidade.

Numa palavra, nem Freud nem Leibniz, e por razões opostas — falta de continuidade do primeiro, falta de descontinuidade no segundo — abriam o campo à fenomenologia desses fenómenos de fronteira.

Mas tratar-se-à ainda de fenomenologia? Em que medida é que a noção de inconsciente é realmente compatível com a fenomenologia? Até que ponto a «psicanálise existencial» de Binswagner e outros psiquiatras que se reclamavam da fenomenologia e de Freud conseguiu articular o inconsciente freudiano com os conceitos oriundos de Husserl e Heidegger? Questões reabertas pelas correntes actuais da neofenomenologia.

Como todo o pioneiro, Freud legou um campo imenso de experiência, de que só conceptualizou e teorizou uma parte. No ensaio sobre «O Inconsciente» da Metapsicologia, ele chega finalmente a uma caracterização que lhe parece satisfatória do conteúdo psíquico inconsciente: é «uma representação de coisa só», separada da «representação de palavra correspondente». As consequências que Freud tira desta definição não nos interessam agora. Retenhamos apenas a possibilidade que oferece de uma vasta generalização: todas as representações, todas as imagens disjuntadas dos

seus correspondentes verbais, contêm qualquer carga inconsciente de sentido. Não se trata unicamente de conteúdos psíquicos tais como as imagens do sonho ou do fantasma recalcado, mas — afastando-nos agora de Freud — de toda a espécie de imagem, desde o bocado do muro cinzento que, entrevisto ao virar da esquina, nada significa, ao conjunto de formas e cores que constitui uma pintura.

Chamemos a este tipo de imagem, «imagem-nua», despojada da sua significação verbal. Verificamos então que estamos mergulhados num mundo de imagens-nuas; que a imensa maioria das percepções que preenchem os nossos dias, é composta de imagens-nuas; que são elas que provocam os sonhos, como notava Freud (imagens anódinas que passaram despercebidas no fluxo das macrop percepções), que a elas se associam pensamentos fugidios e imperceptíveis a que Leibniz chamava «pensamentos voadores» (pensées volantes) e que vão ter importância decisiva na associação livre da cura analítica; que elas formam o material imagético das técnicas publicitárias, do cinema e de todas as artes; que, a cada instante, nas relações entre seres humanos, são os milhares de imagens-nuas que constituem a percepção do rosto e do corpo do outro que transportam significações mudas e informações muito mais ricas do que as mensagens verbais.

Quando analisadas, estas imagens revelam características insuspeitadas: arrastam consigo conteúdos não-conscientes de sentido, de uma não-consciência que convém distinguir do inconsciente freudiano por um lado, e de todos os claros obscuros «subliminares» (ou «periféricos», ou «irreflectidos» ou «de horizonte») psicológicos ou fenomenológicos por outro. São produtores de pequenas percepções, o que implica toda uma semiótica particular, já que não entram facilmente nas diferentes classificações conhecidas de signos (em particular, na de Pierce). Enfim, como Leibniz observara já, as pequenas percepções encontram-se associadas a forças: a percepção das imagens-nuas provoca um apelo de sentido, como se estimulasse o espírito à procura da significação verbal ausente. A visão de um vestígio arqueológico, ou de uma forma de que se desconhece a finalidade (exemplos de Kant) suscita um «apelo de ar» por falta de sentido, para que este venha preencher a nudez ou o vazio da imagem-nua. O que significa que a sua percepção imprime movimentos extremamente complexos nas mi-

cropercepções que a acompanham. A descrição dessas forças e movimentos torna-se uma tarefa necessária ao estudo da imagem-nua.

Foi o que procurámos fazer neste livro, a propósito da percepção estética. Mas a introdução das noções de «força» e de «inconsciente» modifica radicalmente o campo operatório dos conceitos da fenomenologia. Mais: modifica a própria tentativa (de Merleau-Ponty) de os ultrapassar, por insuficiência da definição da «presença» fenoménica. Crítica não «por cima» (através da noção de signo, à maneira derridiana) mas «por baixo», se assim se pode dizer, explorando todo o estrato perceptivo antepredicativo, e aí descobrindo um outro tipo de presença, não-visível ou invisível, que forma a face reversível do fenómeno. A «ontologia» pontiana não vai ao ponto de identificar o invisível com o inconsciente (apesar de algumas indicações nesse sentido, nas Notas de Trabalho), deixando na indeterminação fenomenológica a definição do primeiro; ou remetendo vagamente o visível para a fenomenologia e o invisível para a ontologia, sem que os processos de «fenomenalização» (para empregar a expressão de Marc Richir) — reversibilidade, quiasma, etc. — operem a clara partilha das águas que se revela sempre necessária.

Ora, o estudo da percepção estética deixa precisamente entrever todo um domínio em que as noções de força e de intensidade transformam profundamente as ideias clássicas da fenomenologia — nomeadamente pontiana — sobre o visível e o invisível. Não se trata já de um invisível retiniano nem de um invisível sensível ou quase-inteligível (como as «generalidades de horizonte» de Merleau-Ponty), ambos dependentes, de uma maneira ou de outra, da definição fenomenológica da experiência perceptiva. Quer dizer, da presença sensível como modelo de todo o tipo de presença. Quando, no Olho e o Espírito, Merleau-Ponty afasta como inútil a hipótese de um «terceiro olho» (ou de um sexto sentido) para dar conta da percepção do invisível, está a supor um «invisível que se vê», conservando a visão como padrão da manifestação de qualquer tipo de fenómeno e, em particular, do fenómeno artístico.

A ontologia de Merleau-Ponty prometia ser a crítica (implícita) maior que se fizera já ao «antepredicativo» husserliano, «forçan-do-o» por assim dizer do interior: nele introduz a diferença (entre o visível e o invisível), o negativo, a divisão. Mas esta grande no-

vidade estava destinada a não dar todos os seus frutos: é que a reversibilidade assegurava o primado do Ser (dito «de indivisão», de «sobreposição», ao mesmo tempo que «de diferença»), e da ontologia. Mais uma vez: porque continua tributário do modelo perceptivo do visível, Merleau-Ponty não confere uma autonomia clara ao estatuto do invisível: ora «negação» do visível (e, portanto, do signo, ou do que pode tornar-se tal), ora «abismo» (Abgrund), no seio do «Ser selvagem» da ontologia. Nos dois casos, o invisível não constitui um verdadeiro conceito independente e operatório, com o seu campo próprio. Não se vê, pois, como essa «arquidiferença» entre o visível e o invisível suporta o conseqüente movimento de semiotização do mundo. E isso manifesta-se claramente na falta de estatuto perceptivo das «generalidades de horizonte»: como são elas «percebidas»? Merleau-Ponty não destaca a sua apreensão da percepção do visível, não lhes fornece nem um novo «medium» nem um novo órgão. Pelo contrário, insiste constantemente na inerência perceptiva dessas generalidades ao visível.

Em contrapartida, cremos que a articulação da noção de «pequenas percepções» e de «força» (nomeadamente na noção de «forma de uma força») permite libertar o campo específico do invisível. Mas trata-se então de um outro invisível, muito diferente daquele que Merleau-Ponty pretendia explorar: não já a «perceber» ou a «imperceber» (Merleau-Ponty: o invisível é «a impercepção da percepção»), mas, saindo das categorias clássicas da representação (e do seu contrário, o irrepresentável), a «experimentar» de maneira «inconsciente». Este «experimentar» engloba um «experienciar» e uma «experimentação» para além da consciência: é este o campo de uma possível «metafenomenologia». Ora, a chave que dá acesso a este novo campo é uma semiótica das pequenas percepções — para cuja constituição esboçamos, neste livro, os primeiros passos.

O que é então a percepção da obra de arte? Nem um misto de prazer e de cognição, nem um acto que visa um fenómeno particular, visível, e cuja descrição deverá recorrer necessariamente a conceitos clássicos da teoria do conhecimento; mas um tipo de «experiência» que se caracteriza, precisamente, pela dissolução da percepção (tal como é tradicionalmente descrita). O espectador vê, primeiro, como espectador (ou sujeito percipiente) para,

depois, entrar num outro tipo de conexão (que não é uma «comunicação») com o que vê, e que o faz «participar» de um certo modo na obra. O que requer todo um outro campo de descrição: deste «participar», dessa «dissolução» do sujeito, etc. Não convém pois falar em «percepção estética», mas num outro tipo de «fenómenos» ou de «acontecimentos», É, de resto, pela ideia (deleuziana) de acontecimento que a metafenomenologia abre o seu campo próprio.

Assim, se o «fenómeno» artístico se define, antes demais, por uma percepção de forças, como descrever um tal acontecimento? Já não em termos fenomenológicos de intuição «em carne e osso», ou de sínteses passivas, apresentação, etc., A análise do objecto e o papel da intencionalidade da consciência modificam-se; a própria «intencionalidade operante» do corpo necessita de ser reelaborada. Porque a obra de arte supõe uma construção activa de vários factores — do sujeito criador, do espectador, da «osmose» que se estabelece entre eles, da própria lógica das formas. É um objecto activo-passivo que resulta de uma luta e de uma relação de forças extremamente complexas. Relação não-consciente, de que a obra guarda uma inscrição indelével, na medida em que se constitui precisamente como um reservatório inesgotável de forças. A inscrição de forças nas formas, nas cores, nos sons, eis o mistério maior do esquematismo estético: aí reside todo o engenho do artista, aí se joga o sucesso ou falhanço da obra.

O processo de construção do objecto artístico não releva assim de uma descrição de actos da consciência. Mas, porque esta sofre modificações durante o processo, é de uma nova teoria da consciência que se requer (desde há muito) a elaboração. Uma teoria da consciência, e da consciência do corpo, da multiplicidade de consciências e de «sujeitos», que permita descrever os movimentos e acontecimentos extrafenomenais que ocorrem na génese e na recepção do objecto de arte. Acontecimentos como «devir-animal», «devir-outro», construção de «planos de imanência» e «planos de composição», lógicas de transformação do corpo, etc.: a extraordinária bateria de novos conceitos, forjados sempre num plano de movimento, que Deleuze e Guattari trouxeram à filosofia, obrigam ao repensar da fenomenologia. E não se trata já de fenomenologia, mas de metafenomenologia: o estudo do vastíssimo campo de fenómenos de fronteira e de um invisível radical, não-inscrito,

não-manifesto, mas que tem efeitos (por isso mesmo) no visível. Metafenómenos que se definem como feixes de forças.

A imagem-nua é, como vimos, indissociável da linguagem (porque, precisamente, é dela dissociada). Paradoxalmente, é porque há linguagem verbal que existem imagens-nuas e, de uma maneira geral, estratos não-verbais de expressão, como as artes visuais. Toda a dificuldade está em pensar um não-verbal que seja não um pré-, mas um postverbal: é por retroacção e ruptura que a linguagem verbal constitui o não-verbal como «pré»-verbal, quer dizer como efectivamente detentor de sentido não exprimível por signos verbais. Acabam-se assim as velhas aporias fenomenológicas do originário antepredicativo e do derivado verbal: os dois são originários e derivados ao mesmo tempo, não há linguagem sem uma compreensão antepredicativa do mundo, mas este é impensável sem a acção da linguagem. O não-verbal é realmente um post-pré-verbal: se o gesto corporal, por exemplo, é capaz de exprimir, na dança, nuvens de sentido, é porque o corpo diz, nos seus movimentos próprios, um sentido indizível verbalmente que está «para alguém» («pré») da linguagem, que se revela desse modo como anunciador da, ou apelando à linguagem. Mas este corpo não-verbal ou pré-verbal da gestualidade, só se constitui como (e só faz) sentido porque a linguagem o (e se) constitui como tal: só projectados no campo linguístico se abrem as «lacunas» de sentido dessas «nuvens» corporais; e só porque a linguagem existe como sistema de signos é que essas lacunas se podem constituir como «quase-sistemas» singulares, não-verbais (que escapam sempre ao sistema).

O paradoxo do não-verbal é esse: é que por um lado se inscreve num contínuo de sentido que desemboca por vocação interna na linguagem, e por outro conserva um esoterismo de código (ou de não-código) irreductível à linguagem. Mas que este último seja assinalável pela linguagem — e assim ganhe um sentido que se acrescenta ao sentido não-verbal —, testemunha que a mais longa distância coabita com o mais próximo afastamento. Por isso, talvez, neste plano, a antiga ideia de que a poesia é a mãe de todas as artes (não verbais) se justifique (mas outros contrários são também verdadeiros: todas as artes tendem para a música, como dizia Walter Pater; e toda a arte é uma escultura (Beuys); ou ainda, um desenho, ou um quadro, ou uma coreografia... São todas, em perspectivas diferentes, mães de todas).

O campo dos metafenómenos, enquanto feixes de forças, produzindo acontecimentos resultantes de relações de forças, abre-se e desdobra-se com a formação do estrato não-verbal: as imagens-nuas formam-se por corte com o estrato verbal. Uma tarefa essencial da metafenomenologia é pois a de descrever o processo de «retroacção e ruptura» da linguagem com os estratos perceptivos não-verbais.

Por outro lado estamos rodeados de metafenómenos imperceptíveis, de que as micropercepções surgem como índices estranhos. À escala das pequenas percepções tudo muda, o repouso torna-se movimento, e o estável instável. A «experiência sensível» do filósofo reduz-se a uma construção laboratorial ou mental que raramente corresponde ao movimento real da percepção. Neste plano, todo o «facto» resulta de um efeito de escala: na realidade não há factos, porque a mínima observação à escala microscópica (por exemplo, de uma relação, sujeito-objecto ou intersubjectiva) mostra movimentos instáveis ou caóticos que invalidam qualquer posição primeira de facticidade objectiva.

A entrada no campo metafenomenológico significa, pois, situar-se imediatamente no plano do valor. O que nos oferece a apreensão de uma totalidade infinita de pequenas percepções, é o que chamámos «forma de uma força» que articula sem mediação o sentido à relação de forças. O juízo estético resulta de uma apreensão desse tipo: a relação de forças mede-se pela intensidade com que a obra atinge o espectador. A intensidade opera ao mesmo tempo como evidência do valor da obra, e como evidência do seu sentido global. Não há, pois, que confundir a metafenomenologia com a psicologia ou mesmo com a metapsicologia: não se trata de factos objectivos, mas de um plano em que os metafenómenos se impõem de direito.

Significa isto que o inconsciente metafenomenológico também não é de facto: o processo inteiro por que passa a construção da forma da força leva a posições de valor no plano da consciência. Não cabe aqui explicitá-lo. Digamos apenas que o inconsciente metafenomenológico — «indiciado» pelas pequenas percepções — não é nem um recalcado originário nem um qualquer «sub» ou «pré-consciente» subliminar. Mas que se define como opacidade fundamental «branca», in-consciente no seio da consciência, im-presença no meio da presença perceptiva. Não-inscrição que con-

diciona o mapa das inscrições operadas. Enquanto imagens-nuas, as coisas (e há sempre nelas uma superfície perceptiva, quanto mais não fosse a cor, que escapa à linguagem) arrastam consigo inconsciente; e a cada instante abre-se, no nosso inconsciente, um espaço correspondente de não-inscrição que logo se fecha sob a pressão de novas inscrições que se sucedem constantemente. Dos fenómenos aos metafenómenos, do visível ao invisível e deste à não-inscrição de onde emanam forças, estendem-se múltiplos estratos «perceptivos» que cabe à metafenomenologia explorar.

Este livro não é mais do que uma abertura a esse campo. A composição do texto tem uma aparência de complexidade que logo se desvanece: procede por séries cujas sequências ou capítulos se imbricam nos capítulos das outras séries. Assim, há uma série de análise de noções genéricas de estética, e também de metafenomenologia: visão, olhar, espaço de imagem, ponto material, esgueire e equívoco, etc. Uma outra série, que se lhe entrelaça, analisa obras de pintura ou de «escultura»: acompanha-se o movimento instaurador da forma abstracta, a génese do Quadrado negro de Male

vitch; o tipo de invisível que Duchamp pretendia obter com a Mariée; o sistema de forças na obra de Joseph Beuys. A terceira série constitui um comentário à Crítica da Faculdade de Julgar de Kant.

O movimento de entrelaçamento das séries resulta num duplo trabalho dos conceitos: uma vez surgidos num capítulo de uma série, operam até ao fim em todas as séries; e agem retroactivamente sobre os capítulos anteriores.

Por exemplo, os conceitos de «contorno do silêncio» e de «espaço de não-inscrição» retroagem sobre a crítica inicial a Merleau-Ponty. Como se verifica quando esses conceitos aparecem, são eles que iluminam o conceito hermenêutico (mas quase expresso na antologia pontiana) de «constelação de ausência» com que se pretendeu caracterizar o que, no fundo, visava o «invisível». Ou ainda: a noção de «esquematismo do vazio», necessário à compreensão do mecanismo da analogia em Kant, anuncia o «branco» da não-inscrição que aparecerá posteriormente, numa outra série. Separadas e imbricadas, as séries não deixam de conservar uma autonomia que lhes é própria.

Este livro constitui o primeiro de um conjunto consagrado à metafenomenologia, cujo segundo tomo incidirá sobre psicanálise,

etnologia e retórica. Na lógica iniciada por esta exposição, acreditamos que os resultados obtidos no segundo volume trarão maior inteligibilidade aos processos estéticos agora descritos.

A visão do invisível

A experiência primeira é a da imagem intensiva. Antes de a percepção se estabilizar, se fixar à distância e se impor, o mundo da primeira infância organiza-se em torno de vagas sensoriais num turbilhão, imprevisíveis. Antes da constância perceptiva, há as variações da imagem. Porque a sensação desabrocha em imagens, tal como a percepção: o bloco emotivo que as atravessa e as envolve mantém-nas ainda soldadas, indiferenciadas, sincronizadas.

O artista volta incessantemente a esta massa primitiva. É o seu reservatório de experiência, de onde tira a força virgem das suas formas; ao mesmo tempo, refaz um mundo já mais ou menos moldado pela linguagem. A sua experiência não é pura, mistura imagens actuais e imagens arcaicas, emoções que acabam de irromper e recordações de emoções; esta mescla torna-se então a condição da imagem nova, essa imagem vinda sempre não se sabe de onde — porque vinda do caos original que é necessário ao artista reactivar sem descanso.

É aí que começa a experiência estética. Podemos chamar-lhe assim, ainda quando se confunda com uma técnica, ou até uma experimentação. Não deve, todavia, ser descrita com utensílios psicológicos, fenomenológicos ou semióticos. Não se trata da experiência de uma consciência ou de um sujeito; não proporciona um sentido a decifrar por uma língua ou a apreender na evidência de uma presença.

Curiosamente, a experiência estética não corresponde a nenhum objecto ou signo visível; e não visa um sentido. Sabemos, desde

Kant, que o prazer que proporciona não é empírico, mas desinteressado; e desde Merleau-Ponty, que não é a experiência de uma consciência pura, sendo porém os olhos que vão, na filigrana do visível, procurar um modo de aparecer singular do ser e do espírito: uma certa visibilidade do invisível. Mas de que invisível? Merleau-Ponty acreditou ter dado uma resposta precisa a esta questão.

Tratava-se, em *O Visível e o Invisível (Le Visible et l'Invisible)*, de «superar» a fenomenologia, em particular a da percepção. A experiência estética referir-se-á ainda à esfera perceptiva? Como falar de «experiência» quando se recusaram a consciência e o sujeito? Haverá uma experiência da Carne?

A dificuldade vinha da ligação que a noção de experiência estabelece entre os sentidos e a consciência: esta ligação define-se pela repercussão na consciência de uma modificação dos sentidos, por ocasião de acontecimentos cognitivos, práticos ou estéticos; e, como não há «vivido» ou «sentido» que não possua um sentido, a consciência não se limita a registar a «experiência» sensorial, fá-la sua, organiza-a, estrutura-a, imprime-lhe uma finalidade. Assim, a noção de experiência implica sempre uma coerência, uma ordem e uma unidade dos «vivididos» da consciência. Como substituir, portanto, a função unificadora da consciência na experiência estética, mantendo ao mesmo tempo o primado do vivido sensorial, de certos sentidos em particular (da visão, em Merleau-Ponty)?

A Carne, como sabemos, ocupa o lugar de «sujeito constituinte» na ontologia de *O Visível e o Invisível*. Embora este deslocamento provoque uma alteração considerável da «fenomenologia da percepção», perguntamo-nos se as operações da nova lógica (reversibilidade, entrelaçamento, quiasma, invaginação, etc.) correspondem às exigências persistentes da filosofia do primeiro Merleau-Ponty: dar conta da gênese das formas e do sentido a partir da experiência perceptiva primitiva. Talvez não correspondam precisamente pelo facto de tais exigências se conservarem inalteradas, enquanto o quadro e os meios conceptuais se transformaram profundamente.

Trata-se agora de ontologia, embora toda a bateria de novos conceitos se aplique ainda a um campo fenomenológico. Entre o visível e a visão, entre o invisível e a percepção esbatem-se as fronteiras: as descrições das percepções de cores ou da relação especular obedecerão às normas da fenomenologia; já não vão reme-

ter para um sujeito constituinte, mas para a Carne e para o Ser selvagem. Em suma, o visível e o invisível são categorias ontológicas às quais só temos acesso graças à visão que continua, apesar de tudo (apesar da invenção de conceitos), dependente de descrições fenomenológicas. Quero eu dizer: ainda que Merleau-Ponty conceda ao invisível e ao visível uma idêntica originariedade ontológica, o primado ontológico continua a pertencer à visão. Ora, esta inclina-se naturalmente para o lado do visível.

De tal maneira que o invisível se coloca sub-repticiamente ao serviço do visível: a prova é que a reversibilidade, o quiasma ou a sobreposição (*empiètement*) se desdobram a fim de *que* haja visto (visível ou invisível), como se toda a dinâmica invisível da ontologia não trabalhasse senão para oferecer à visão variantes da percepção [...o invisível não é o contraditório do visível: o próprio visível tem uma articulação (*membreure*) de invisível, e o invisível é a contrapartida secreta do visível, só nele aparece (...), está *na linha do visível*, é o seu núcleo virtual, inscreve-se nele (em filigrana)]»¹.

Em suma, a nova ontologia pontiana não distingue e não articula suficientemente as categorias ontológicas (visível, invisível, ser vertical, etc.) e o plano fenomenológico (onde jogam também os conceitos de reversibilidade, imagem especular, corpo reflexivo, etc.); e, sobretudo, não traça as classificações necessárias dos modos de presença e de apresentação das instâncias ontológicas — reservando, em particular, ao invisível um lugar à parte, fora da esfera do ver.

É sem dúvida grande o esforço tendente a pensar o invisível em regime de autonomia plena: as *Notas de Trabalho* multiplicam as definições positivas, as recusas da sua assimilação a modos de negação do visível. O invisível é, é «a impercepção da percepção», o que torna esta última possível.

A profundidade como oco (*creux*) e oposto do visível dobra de um reverso invisível todo o sensível: silêncio da palavra, cegueira da vista, *punctum caecum* da consciência. Todo o modo de proceder de Merleau-Ponty visa o desvelamento do invisível no visível: convida-nos a *ver* o que não pode ser visto neste último, a escutar o que não poderá ressoar como um som. É preciso, sem sombra de dúvida, conceber de outra maneira esta percepção, descrevê-la co-

mo visão do invisível «na linha do visível»; alargar a noção de experiência perceptiva até incluir nela a sua sombra e o seu reverso — e, contudo, de onde virá assim a impressão de que todo este novo ímpeto conceptual não atinge inteiramente o seu alvo? A impressão que faz com que o invisível de Merleau-Ponty não pareça gozar de uma consistência ontológica plena?

É que o seu *modo de presença* é regido pelo modelo da percepção. Como se manifesta o invisível? Através da presença do sensível, graças a uma visão lateral, à charneira de duas cores ou dois raios de mundo: seja como for, é sempre por uma espécie de presença perceptiva sensível que o invisível se dá a ver. É um invisível-sensível, embora seja do inteligível que se trata. As generalidades de horizonte deixam-se apreender ao virar da modulação de um som ou da espacialização de uma cor: não será ainda a presença «em carne e osso» husserliana que se oferece assim à percepção? O invisível pontiano suporá um outro dispositivo de apreensão diferente dos sentidos? É verdade que a identificação clássica do visível com o sensível, e do invisível com o inteligível se transforma, e há doravante um invisível sensível. Mas, tendo-se sensibilizado o invisível, como preservar a sua autonomia, a não ser puxando-o, uma vez mais, para o lado do inteligível, restabelecendo, em suma, os privilégios da categoria tradicional cuja subversão se intentava²?

O invisível ocupa, em Merleau-Ponty, um lugar ambíguo: situa-se *entre* o sensível e o inteligível, o que permitirá a elaboração de noções como sobreposição (*empiètement*), entrelaçamento, articulação (*membrure*) ou sistema de equivalências sensíveis; por outro lado, deverá conservar a mesma consistência, a mesma eficácia categorial que o seu oposto, o visível — a fim de justificar operações tão essenciais como a reversibilidade ou a divisão. Ora, o seu estatuto de presença sofre pelo facto de ter que corresponder tanto a uma como à outra destas duas exigências. A presença é o visível; o invisível nunca gozará senão de uma presença degradada, pois o seu modo de apreensão ou captação depende, acompanha e prolonga, toma em suma por modelo a apreensão intuitiva do visível: releva de uma «visibilidade segunda»³.

Embora Merleau-Ponty recuse qualquer hierarquização ontológica, há um risco em descrever assim a forma de apreensão do invisível, deixando-a suspensa da presença primordial do visível. «O

que quer dizer afinal que é próprio do visível ter um forro de invisível no sentido estrito, que o visível torna presente como uma certa ausência»⁴. Não será, todavia, verdade que Merleau-Ponty não pára de iniciar o leitor na visão deste invisível, como se o visível não constituísse mais do que uma etapa do caminho devendo conduzir à abertura de todo o campo do invisível «percebido»? Que se arriscará então ao caracterizar a percepção do invisível como uma «visibilidade segunda», e o invisível como um «forro» ou «aveso» do visível? Não se reduzirá tudo a uma simples querela verbal, em que o segundo nunca se degrada do ponto de vista ontológico, com a reversibilidade a garantir-lhe uma plena equivalência com o «primeiro» (a visibilidade do visível)?

Apesar de tudo, o risco permanece. É até duplo. Ameaça, em primeiro lugar, a ontologia: Merleau-Ponty parece de facto confundir por vezes o modo de apreensão do invisível com o seu modo de ser, como modalidade ou «elemento» do Ser. Se só o percebemos transversalmente e a partir do visível, não será porque ele «se esconde» ou «se origina» por detrás ou dentro do visível? Não será porque quer encaminhar-se para o visível como para a sua vocação original? Semelhante invisível estaria sempre na expectativa da visibilidade, como um texto latente na expectativa de se tornar manifesto. Vemos mal, então, como se restabelecem os direitos da reversibilidade sobre este ou aquele percebido *actual*: se a vocação do invisível é tornar-se visível (e de uma visibilidade segunda), como escapar a uma teleologia do *ver*, teleologia que destruiria a própria noção de reversibilidade?

Esta dificuldade da ontologia pontiana ressoa num outro plano, o da génese das essências. Porque ora nos é mostrado como todo o sensível, desde as suas camadas mais selvagens ou originárias, se dobra de «essências» e de «generalidades de horizonte», e como esta percepção primeira supõe já uma profundidade e um negativo, o invisível da essência na charneira de duas formas ou duas cores. Ora nos é anunciada a explicitação futura (em *O Visível e o Invisível*) da génese das essências puras e da linguagem como «sublimação» e última etapa de um movimento de expressão que agitaria desde a origem o corpo e o sensível⁵: a reversibilidade não seria então perfeita, entre dois pólos simétricos, o visível e o invisível, mas penderia para o lado (quer dizer, «trabalharia» agora em proveito) do último, enquanto invisível «inteligível»; ao passo que, no

plano da visão, no sensível, o movimento visaria levar o indivíduo a essa visibilidade segunda que «torna presente uma certa ausência». Por fim, já não sabemos se Merleau-Ponty quer promover o invisível das generalidades de horizonte como textura universal do ser, ou se tudo isto apenas serve, no fundo, a elucidação do velho problema transcendental da origem das ideias puras⁶.

O segundo risco incide na estética. Porque a «percepção do invisível» vai nela tornar-se central, uma vez que a arte e em particular a pintura, segundo o dizer de Klee, têm por destino tornar visível o invisível. Ora, a experiência primeira de onde deve partir a interrogação filosófica é a «fé perceptiva»; e, se a pintura dá «acesso ao ser»⁷, é porque proporciona uma experiência tão primordial e radical como a do filósofo. De resto, todo *O Olho e o Espírito* (*L'Oeil et l'Esprit*) se nutre de uma secreta conivência (dirigida contra Descartes que da visão considera somente o «pensamento do ver») entre o filósofo da fé perceptiva e o pintor.

O risco torna-se então evidente, transborda da ontologia do visível para a teoria da pintura: se o invisível se dá numa espécie de percepção degradada (de presença atenuada do visto) — a despeito de todas as declarações em contrário —, como conceder-lhe o destaque de que indiscutivelmente goza na percepção estética? Esta não leva a descobrir o invisível no visível segundo um caminho análogo ao do filósofo, vê o invisível à partida, o pintor faz a experiência imediata de «um *logos* das linhas, das luzes, das cores», quer dizer, de «uma apresentação sem conceito do Ser universal»⁸. Se, por um lado, a confusão entre o estatuto ontológico do invisível e a sua presença fenomenal (visão) compromete a ontologia pontiana, por outro, ela torna-se o garante da percepção estética: é preciso, portanto, afirmar a pregnância perceptiva da presença das formas estéticas. A sua aproximação comportaria pois um risco de confusão acrescido; distingui-las também não reduziria, por falta de atribuição de um outro modo de presença (que não a visão) ao invisível.

Merleau-Ponty não escapou ao dilema. Por um lado, insistiu em distinguir a experiência filosófica da do pintor, a percepção pré-objectiva, de onde parte (e a que deve regressar) a interrogação do filósofo, quer da visão das formas quer do espaço da pintura. Mas, por outro lado, tornava-se necessário sublinhar o parentesco evidente entre estes dois tipos de experiência.

Se a percepção estética difere da percepção comum, assemelha-se à última etapa do caminho que o olhar do filósofo deve percorrer. Fiel à lei da reversibilidade, Merleau-Ponty começará por desenvolver o seu discurso de maneira a introduzir o leitor na percepção estética considerada como uma das modalidades da fé perceptiva; assim aberta e explorada, a visão pictórica reirromperá sobre a experiência selvagem que o discurso anuncia: o pintor pinta como o filósofo deveria discorrer. A percepção estética torna-se ao mesmo tempo modelo, modo e parte total da experiência primeira da filosofia. Por isso, esta última recebe por vezes da primeira os seus traços essenciais, confundindo-se inteiramente com ela.

Torna-se pois necessário aproximar e ao mesmo tempo distinguir a experiência estética da experiência perceptiva: tal é toda a preocupação de Merleau-Ponty no início de *O Olho e o Espírito*. O movimento do texto esclarece de maneira precisa a reversibilidade que intervém entre filosofia e estética: «O pintor 'traz o seu corpo', diz Valéry», e, de imediato, com esta frase, se estabelece a equivalência entre percepção estética e visão perceptiva do filósofo, sendo em seguida descritas algumas das suas características, por exemplo: a sobreposição (*empiètement*) entre o corpo e o visível. Bruscamente, no meio de todos estes jogos de reversibilidade entre vidente e visível, surge a pintura: «Há um corpo humano quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se dá uma espécie de recruzamento, quando se acende a centelha do sentiente-sensível, quando pega esse fogo que não deixará de arder, até que certo acidente do corpo desfaça o que acidente nenhum teria bastado para fazer...

«Ora, a partir do momento em que é dado este estranho sistema de trocas, todos os problemas da pintura estão presentes. Ilustram o enigma do corpo e a pintura justifica-os»⁹. O corpo torna-se o eixo da analogia (que é mais do que formal) entre a percepção pictórica e a fé perceptiva do filósofo.

De onde nasce a imagem pictórica? Das trocas entre o corpo e o visível, da reversibilidade que envolve o vidente e as coisas vistas, e que transforma o primeiro num vidente-visível: sou um visível entre os visíveis, sou um visível que se move e cujo movimento «é a sequência natural e a maturação de uma visão»¹⁰. «Todas as minhas deslocações figuram por princípio num canto da minha paisagem, reportadas no mapa do visível. (...) O mundo visível e o dos

meus projectos motores são partes totais do mesmo Ser»¹¹. Porque há cruzamento, sobreposição (*empiètement*) do mundo visível no do meu corpo, o visível dobra-se de um invisível. Eis a primeira lei da reversibilidade. Longe de criar uma transparência que resultaria de uma espécie de cumular das duas visibilidades — uma vez que «tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance do meu olhar, detectado no mapa do “eu posso”. Cada um dos mapas está completo»¹² —, «a inerência daquele que vê àquilo que toca, do sentiente ao sentido»¹³, produz uma obscuridade fundamental do visível. Eu próprio pertenço ao mapa do visível, não posso por isso nunca desenrolá-lo inteiramente e em plena transparência diante do meu olhar. Uma zona não-visível acompanha cada junta (*jointure*) que parece ou procura fazer coincidir um elemento do mapa do visível com um outro, dos meus projectos motores. Sou parte integrante do visível, *sou-o* graças ao meu corpo, e é por isso que há invisível.

Profundidade do corpo vidente-visível para lá da invisibilidade cinestésica: o visível suscita um *eco* «carnal» no nosso corpo que se entrelaça nas sequências cinestésicas e lança âncora ainda mais profundamente nos «motivos» que sustentam a nossa «inspecção» motriz e visual do mundo. É a isto, a esta ressonância do visível na «interioridade» do corpo, que Merleau-Ponty chama «visibilidade secreta»: «uma vez que as coisas e o meu corpo são feitos do mesmo estofado, é preciso que a visão dele se faça de alguma maneira nelas, ou ainda que a visibilidade manifesta delas se dobre nele de uma visibilidade secreta: ‘a natureza está no interior’, diz Cézanne. Qualidade, luz, cor, profundidade, que aí estão diante de nós, só aí estão porque despertam um eco no nosso corpo, porque este lhes dá o seu acolhimento.»

O eco do visível é uma espécie de sombra ou de negativo: o sentir cinestésico do mapa motor releva da visibilidade, mas «secreta». Não só porque toda a paisagem que a visão abre supõe um mundo possível (e invisível) de movimentos, e que assim — uma vez que ver é mover-se — é num mapa secretamente visto que esses movimentos se preparam; mas também porque o eco do visível no nosso corpo ressoa na *charneira* da visão e dos movimentos corporais, aí onde intervêm reversibilidade e equivalência, aí onde o móvel se torna visual e a visão se traduz em protomovimentos da carne. Esta charneira convoca uma presença invisível e secreta do

visível, constitui o seu forro ou estofado interior. Aí nasce e mora o invisível.

Nele bebendo para criar as suas imagens, o pintor traz consigo o seu quinhão de invisível: «[O eco da luz e da cor no nosso corpo], este equivalente interno, esta fórmula carnal da sua presença que as coisas suscitam em mim, porque não suscitariam, por seu turno, um traçado, visível ainda, onde qualquer outro olhar reencontrasse os motivos que sustentam a sua inspecção do mundo? Aparece então um visível na segunda potência, essência carnal ou ícone do primeiro. Não é um duplo atenuado, uma ilusão de óptica, uma outra coisa»¹⁴. É uma imagem pictórica que tem pelo menos tanto ser como a percepção.

Três etapas assinalam o nascimento da pintura: a visibilidade do percebido, a visibilidade secreta do invisível, a visibilidade segunda da imagem artística. «Etapas» que só a análise decompõe e expõe sucessivamente; de facto, constituem outros tantos pólos de diversas linhas de reversibilidade que vão do visível ao invisível «motor» e ao invisível-charneira ou articulação (*membrure*); deste último à imagem visível, traçado exterior.

Notemos que a primeira etapa é uma ficção, embora Merleau-Ponty faça dela um ponto de referência necessário: serve para mostrar o que a percepção não é, e como a percepção verdadeira ou percepção de impercepção surge a partir de um fantasma (*fantôme*) criado pelo empirismo e pelo intelectualismo. Esta percepção «comum», a do objecto como um *quale* ou uma coisa *dentro* do espaço; ou a de um «pensamento de ver» para o qual a percepção do mundo seria transparente, perfeitamente inteligível, sem sombras nem invisibilidade, é inconcebível. Ilusão não natural, fabricada¹⁵, e que o discurso da nova ontologia terá que desmontar. O seu papel na filosofia de *O Visível e o Invisível* permanece, contudo, ambíguo: porque ou é preciso rejeitá-la como falsa — e ela não poderia ter função ontológica na reversibilidade que cria o invisível; ou constitui um pólo real, efectivo, enquanto «visibilidade primeira» a partir da qual se desenrola o processo de iniciação do olhar na «visibilidade segunda» (a única verdadeira) — e então não podemos recusá-la inteiramente por ilusória.

Mas há outra dificuldade que nos importa mais: Merleau-Ponty parece não destacar com nitidez bastante as características da segunda etapa, não assinalar claramente a diferença entre a per-

cepção verdadeira («selvagem») e a percepção estética. Seria necessário descrevê-la de maneira a que soubéssemos *por que é* que o eco interior do visível «suscita um traçado» exterior, em vez de se projectar sobre as coisas provocando a nova visão do mundo. Por que é que o pintor *traça*, age, recria um outro visível? Ou essa outra visão que Merleau-Ponty reserva à filosofia equivale inteiramente à acção do pintor? A experiência perceptiva do filósofo seria assim uma experiência estética?

É um pensamento que, por certo, não anda longe. Ao descrever a nova percepção, faz-se agir a imagem especular¹⁶, que incide também na pintura: a imagem do espelho desempenha aqui um papel mediador entre pintura e filosofia, entre a percepção estética e a fé perceptiva de *O Visível e o Invisível*. Do mesmo modo que a reversibilidade liga o eco invisível à imagem-traçado do pintor, assim também todo o visível sobre o qual projectamos o nosso invisível interior aparece como a sua imagem-espelho: «O fantasma do espelho situa-se fora da minha carne, e no mesmo acto todo o invisível do meu corpo pode investir os outros corpos que vejo»¹⁷. Já não há grande diferença entre esta percepção «bruta» e o imaginário. Merleau-Ponty multiplica, de resto, as ocasiões em que afirma a sua promiscuidade, por sobreposição (*empiètement*) e reversibilidade: «a textura imaginária do real»; «o olho vê o mundo, tanto o que falta ao mundo para ser quadro, como o que falta ao quadro para ser quadro»; «a imagem especular esboça nas coisas o trabalho de visão», etc. As fronteiras esbatem-se entre percepção e imaginação do real. A única diferença estaria no alcance e na intensidade dos mesmos mecanismos: «A pintura desperta, leva à sua última potência um delírio que é a própria visão, uma vez que ver é *ter à distância*, e que a pintura estende essa possessão bizarra a todos os aspectos do Ser»¹⁸.

Estão aqui em jogo o estatuto e a função da imagem e da imaginação. Merleau-Ponty não pára de os confrontar com os da percepção, porque não pode admitir uma «faculdade» ou potência da imaginação desprendida do trabalho do corpo. De onde a dificuldade: se «o pintor traz consigo o seu corpo», não será porque a sua visão ancora neste como um facto de percepção, como uma «visão segunda» do real? Como ancorar também aqui a imaginação? Como explicar o seu voo a partir da «visibilidade secreta» do eco do visível no meu corpo? O gesto do pintor que traça um novo visí-

vel, como é, esse gesto, «suscitado»? Como passa da «visão de dentro»¹⁹ à visão de fora do quadro, quer dizer, da invisibilidade do visível à visibilidade do invisível?

É aqui que se põe a questão. Porque esta «visibilidade secreta» ou «visão de dentro» que «atapeta interiormente» a visão de fora não possui um estatuto claro. A «segunda etapa» do nascimento da pintura supõe a visão interior de um eco do visível: mas o que é que aí se vê? Aparentemente, nada a não ser o que a visão do pintor vê no traçado exterior que nela produz: trata-se sempre de perceber. É por isso que Merleau-Ponty recusa um «terceiro olho», deixando a «visão de dentro» na indefinição e na obscuridade (ainda mais fortes por ele a distinguir do «olhar de dentro»): «Diremos então que há um olhar de dentro, um terceiro olho que vê os quadros e as próprias imagens mentais, como houve quem falasse de um terceiro ouvido que apreenderia as mensagens do exterior através do rumor que levantam em nós? Para quê, quando toda a questão está em compreender que os nossos olhos de carne são já muito mais do que receptores de luzes...»²⁰. Para quê, com efeito, se a percepção dos sentidos em nada difere dessa «visão de dentro» que envolve todo o visível? Porquê querer isolar uma função autónoma da imagem se o real tem uma «textura imaginária»? A visão de dentro seria a da imaginação: veremos então as imagens mentais como percebemos a realidade ou os quadros? Mas deverão identificar-se as imagens mentais com o invisível? Desembocamos num absurdo.

É a indeterminação do estatuto do invisível que provoca uma vez mais estas confusões entre imagem e percepção. A «visão de dentro» vê o invisível como o eco do visível que se dá numa visibilidade secreta: vê o invisível do visível. Mas como? Por que meio? E em que se distingue esta visibilidade secreta da visibilidade do invisível que abre ao olhar o quadro do pintor? Merleau-Ponty não assinala a diferença. Puxando a percepção para o lado da imagem, e a imagem para o lado da percepção, não consegue, todavia, criar um terceiro elemento singular (que seria o correlato do terceiro olho): tudo é e permanece sobreposição (*empiètement*) e indivisão ontológicas.

Faltam ao invisível de Merleau-Ponty modos e uma diversificação correspondente das maneiras de aparecer. O invisível admite diferentes graus e qualidades de manifestação, de tal modo que é

preciso destacar nele uma multiplicidade de «modos de presença»: é claro que a visão de dentro não vê o invisível como o vê a de fora, ainda que o pintor não faça mais do que trazer para o exterior os fantasmas invisíveis do interior. Desta indistinção nascem afirmações aborrecidamente divergentes: define-se a imagem por uma «quase-presença», quer dizer, por aproximação relativa à presença plena, «em pessoa» da percepção («a quase-presença e a visibilidade iminente que criam todo o problema do imaginário»²¹); e insiste-se, por outro lado, na «visão total ou absoluta» que a imagem pictórica fornece, na sua força de verdade e de vida. A percepção é imaginária, ou é a imagem que proporciona uma quase-percepção? A «quase-presença» não representará uma presença degradada da percepção? Numa nota de Abril de 1960, sobre o «visível não-actualmente visto» do meu corpo por mim, mas visível para outrem, Merleau-Ponty escreve: «é presença do iminente, do latente ou do escondido»²². Este invisível situa-se *entre* a presença perceptiva e o invisível absoluto.

Todo o mistério se concentra neste «eco do visível» do qual não sabemos bem se é invisível que se vê (segundo um modo de apreensão análogo ao do visível), ou invisível inscrito nas dobras do corpo e *que não se vê* — inconsciente —, mas que prepara para a visão. Indecisão pontiana que se liga à preeminência irrecusável da visão sobre qualquer outro modo de apreensão do sensível: o invisível é *para ver*, ainda que seja preciso fazer-lhe corresponder uma «visibilidade secreta», uma «visão de dentro» ou uma «visão segunda»...

Notas

- 1 M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, «Notes de Travail» (Nota de Nov. 59), Gallimard, p. 269 (doravante VI).
- 2 Merleau-Ponty quis decerto atribuir uma autonomia ontológica de parte inteira ao invisível, como testemunha a nota de Janeiro de 1960, «Problemática do invisível», que aqui transcrevemos: «Princípio: não considerar o invisível como um outro visível “possível”, ou um “possível” visível para um outro: seria destruir a articulação (*membreure*) que nos une a ele. De resto como esse “outro” que o “veria”, — ou esse “outro mundo” que constituiria estaria necessariamente ligado ao nosso, a possibilidade verdadeira reapareceria necessariamente

em tal ligação. O invisível está *ai* sem ser *objecto*, é a transcendência pura, sem máscara óptica. E os próprios “visíveis”, afinal, só existem centrados, também eles, num núcleo de ausência. — Pôr a questão: a vida invisível, a comunidade invisível, outrem invisível, a cultura invisível. Fazer uma fenomenologia do “outro mundo”, como limite de uma fenomenologia do imaginário e do “escondido”. —»

3 Merleau-Ponty, *idem*, p. 195.

4 Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'esprit*, Gallimard, p. 85 (doravante OE).

5 v., p. ex., VI, p. 202.

6 Corre-se assim o risco de introduzir a confusão no núcleo central da noção de invisível. Merleau-Ponty parece não ter distinguido claramente — como já não o distinguira na *Fenomenologia da Percepção* — o plano psicológico do plano ontológico. São colocados três planos, psicológico, gnoseológico, ontológico, sob a mesma categoria na seguinte nota de trabalho de Maio de 1960:

«O invisível é

- 1) o que não é actualmente visível, mas poderia sê-lo (aspectos escondidos ou inactuais da coisa — coisas escondidas, situadas “alhures” — “Aqui” e “alhures”)
- 2) O que, relativo ao visível, não pode ser contudo visto como coisa (os existenciais do visível, as suas dimensões, a sua articulação não-figurativa)
- 3) o que só existe tactilmente, ou cinestésicamente, etc.
- 4) os λεκτα, o Cogito.

Não reúne *logicamente* estas 4 “camadas” sob a categoria do invisível — Isso é impossível em primeiro lugar pela simples razão de que, não sendo o visível um *positivo objectivo*, o invisível não pode ser uma negação no sentido lógico —

Trata-se de uma negação-referência (zero de...) ou intervalo (*écart*). Esta negação-referência é comum a todos os *invisíveis* porque o visível foi definido como dimensionalidade do ser, i. e., como universal...». Merleau-Ponty tem consciência da dificuldade, recusando uma categoria «lógica» do «invisível». Mas salvará com isso o estatuto ontológico do invisível? Não, porque faz dele uma dependência ontológica do visível: «...tudo o que dele não faz parte [do visível] está necessariamente *envolvido nele* e não é mais do que modalidade da mesma transcendência». Não se poderia dizer melhor (segundo a lógica da reversibilidade...) (VI, pp. 310-311).

7 OE, p. 42.

8 OE, p. 71.

9 OE, p. 21.

10 OE, p. 18.

11 OE, p. 17.

12 *Idem*.

13 OE, p. 18.

14 OE, p. 22.

15 Em OE, no entanto, surge como natural ou comum: Merleau-Ponty chama-lhe «visão profana» (pp. 27, 29, 30) de um «visível no sentido restrito e prosaico» (p. 27).

16 OE, pp. 32-34.

- 17 OE, p. 33.
18 OE, pp. 26-27.
19 OE, pp. 24-25.
20 *Idem.*
21 OE., p. 23.
22 VI, p. 298.

Constelações de ausência

Que se passa, porém, com a *invisibilidade* do invisível? Porque, se há invisível, é porque este, de uma maneira ou de outra, se não vê: «...é o *Nichturpräsentierbar* que se me apresenta no mundo enquanto tal — não o podemos ver lá e todo o esforço *para lá o vemos* o faz desaparecer...»¹.

Se compararmos este texto com os que acabamos de citar, resalta a ambiguidade do termo «ver»: há um ver do visível («visibilidade primeira»), e um ver do invisível («visibilidade segunda»). Os dois coexistem na percepção, a ambiguidade não implica contradição. Tudo depende do modo de apresentação de um e de outro.

Ora, Merleau-Ponty insiste em distingui-los nitidamente: o invisível dá-se numa apresentação originária por negação do modo de apresentação da percepção do visível: «...é *Urpräsentiert* justamente como *Nichturpräsentierbar*, como outra dimensão»². A *Nichturpräsentierbar*, a «não-presentabilidade originária» do invisível supõe a negação no próprio centro deste modo de apresentação. Não uma negação lógica, mas a que atravessa todas as operações ontológicas que fazem emergir o invisível e a sua manifestação. Como descrevê-la?

Tomando como modelo e exemplo (uma vez que o corpo é «sensível exemplar»), a *transposição (enjambement)* que o corpo efectua quando se percebe e percebe o mundo. Há em primeiro lugar a reflexividade do corpo tocante-tocado, vidente-visível; refle-

xividade incompleta, não-coincidente uma vez que nunca o tocante se confunde totalmente com o tocado (quando, por exemplo, a minha mão direita toca a minha mão esquerda). Reflexividade quase-coincidente ou «imminente» uma vez que o intervalo (*écart*) que permanece pede para ser preenchido, o arco aberto para ser fechado. De resto, como seria o intervalo apreendido enquanto tal, como diferença, se não fosse apreendido ao mesmo tempo como intervalo de *um mesmo*? Como se dá então este mesmo? Como remate, num outro registo — o do invisível —, do arco reflexivo da percepção (que se desenvolve em três planos: auto-reflexão do corpo próprio; reflexão perceptiva eu-outrem; reflexão da visão meu corpo-mundo). É a *transposição (enjambement)* que realiza o remate da iminência da coincidência: o corpo transpõe (*enjambe*) o intervalo escavado e, ao fazê-lo, preenche-o e mantém-no; a sua unidade liga os dois bordos percebidos e não-coincidentes, o tocante e o tocado, faz deles um todo, mas disjunto na sua superfície visível uma vez que a transposição une negando a diferença dos visíveis percebidos enquanto tais. Une, não oferecendo uma ligação visível às coisas vistas, mas reunindo-as lateralmente, implicitamente, afectando o intervalo de uma espécie de projecção da sua sombra.

Esta sombra do corpo (que é como o traço da sua ausência nas coisas) conserva e reforça, devemos dizer até: *instaura* — o intervalo transposto como *negação* dos visíveis. Instaura-o porque inscreve o intervalo no visível — e inscreve-o enquanto invisível. Trata-se portanto de uma negação indirecta, não da negação de um visível, mas da falta visível de uma relação. Se há unidade da paisagem — coisas sempre a distância umas das outras —, é porque há transposição das coisas pelo corpo, transferência da sua unidade «muda», não percebida no visível, para o conjunto do visto. Transposição-negação, porque o visível que falta (o intervalo da não-coincidentência) é negado sem que um outro visível o venha substituir; pelo contrário, eis que surge o invisível. Merleau-Ponty descreve este processo num dos raros textos de *O Visível e o Invisível* em que emprega o verbo «*enjamber*» («transportar»):

«Ora, esta esquiva incessante, esta impotência em que estou de sobrepor exactamente um ao outro o tocar das coisas com a minha mão direita e o tocar com a minha mão esquerda dessa mesma mão direita, ou ainda, nos movimentos exploratórios da mão, a experiência táctil de um ponto e a do 'mesmo' ponto no momento se-

guinte — ou a experiência auditiva da minha voz e a das outras vozes —, não são um fracasso: porque se tais experiências nunca se encontram exactamente, se escapam no momento de se reunirem, se há sempre entre elas um efeito de «desfocado», um «intervalo», é precisamente porque as minhas duas mãos fazem parte do mesmo corpo, porque o corpo se move no mundo, porque me ouço tanto de dentro como de fora; experimento, e quantas vezes queira, a transição e a metamorfose de uma dessas experiências na outra, e é simplesmente sempre como se a charneira entre elas, sólida, inabalável, me ficasse irremediavelmente escondida. Mas este hiato entre a minha mão direita tocada e a minha mão direita tocante, entre a minha voz ouvida e a minha voz articulada, entre um momento da minha vida táctil e o seguinte, não é um vazio ontológico, um não-ser: é transposto pelo ser total do meu corpo, e pelo do mundo, é o zero de pressão entre dois sólidos que faz com que eles adiram um ao outro. A minha carne e a do mundo comportam pois zonas claras, luminosidades em torno das quais giram as suas zonas opacas, e a visibilidade primeira, a dos *quale* e das coisas, não existe sem uma visibilidade segunda, a das linhas de força e das dimensões, nem a carne maciça sem uma carne subtil, nem o corpo momentâneo sem um corpo glorioso»³.

Compreende-se que o invisível se escave na «junta» das coisas uma vez que irrompe do intervalo «preenchido» ou «negado» pela transposição do «ser total» do corpo. Esta «negação» do visível implica todo um conjunto de operações que fazem nascer o invisível: sobreposição, arrancamento da parte ao todo representando-o como «parte total», constituição de um sistema de equivalências dos sensíveis e dos «raios de mundo».

Quando o corpo transpõe a diferença dos visíveis, fá-los sobrepor-se um ao outro, não enquanto *quale*, mas enquanto sensíveis equivalentes: equivalem-se *na sombra lançada* sobre o visível pelo corpo que o transpõe (*corps enjambant*), equivalem-se negando-se como visíveis particulares: «Cada 'sentido' é um mundo, i. e. absolutamente incomunicável para os outros sentidos, e contudo construindo um *alguma coisa* que, pela sua estrutura, está à partida *aberto* ao mundo dos outros sentidos, e com eles faz um só Ser. A sensorialidade: por exemplo, uma cor, o amarelo; supera-se por si própria: a partir do momento em que se torna cor de iluminação, cor dominante do campo, deixa de ser tal cor, tem pois por si pró-

pria uma função ontológica, torna-se apta para representar todas as coisas. (...) De um só movimento, impõe-se como particular e deixa de ser visível como particular. O 'Mundo' é esse conjunto em que cada 'parte', quando a tomamos por si própria, abre de súbito dimensões ilimitadas — torna-se *parte total*. (...) É próprio do sensível (como da linguagem) ser representativo do todo não por relação signo-significação ou por imanência das partes umas às outras e ao todo, mas porque cada parte é *arrancada* ao todo, chega trazendo consigo as suas raízes, sobrepõe-se ao todo (*empiète sur le tout*), transgride as fronteiras das outras. É assim que as partes se recobrem (transparência), que o presente não se detém nos limites do visível (atrás das minhas costas). Esta percepção abre-me o mundo como o cirurgião abre um corpo, apercebendo-se, pela janela que praticou, dos órgãos em pleno funcionamento, captados *na sua actividade*, vistos de lado. É assim que o sensível me inicia no mundo, como a linguagem em outrem: por sobreposição, *Ueberschreiten*. A percepção, de início, é não percepção de coisas, mas percepção dos elementos (água, ar...) de *raios de mundo*, coisas que são dimensões, que são mundos, deslizo sobre estes «elementos» e eis-me no mundo, deslizo do 'subjectivo' para o Ser»⁴.

Não deveremos sobretudo crer que a generalidade que adquirem as coisas (uma cor) quando são «arrancadas» ao todo provenha de uma indução ou de uma síntese. Não, as coisas adquirem-na por negação-transposição dos intervalos; equivalem-se num raio de mundo porque se negam a si próprias (enquanto visíveis) na sombra ou na visibilidade indirecta *daquilo que nem umas nem outras são*. A noção de «raio de mundo» — «é a ideia, não de uma fatia de mundo objectivo entre mim e o horizonte, nem de um conjunto objectivo organizado sinteticamente (sob uma ideia), mas de um eixo de equivalências —, de um eixo no qual todas as percepções que aí se possam encontrar são equivalentes não a partir da conclusão objectiva que autorizam (porque no que a isso se refere são muito diferentes), mas porque se encontram todas no poder da minha visão do momento». O meu «eu posso actual», que «implica todas as percepções», é uma outra maneira de dizer a transposição do visível e daquilo que *não vejo nele* (segundo uma visibilidade primeira) afirmando um outro tipo de visibilidade. O «eu posso» não constitui uma «série de possíveis lógicos», mas «o olhar no qual todos eles são simultâneos» porque o meu corpo os tem a to-

dos sob a sua apreensão (sempre possível, e por isso actual). «O 'raio de mundo' é não síntese e não 'recepção', mas segregação, ou seja, supõe que estamos já *no mundo ou no ser*⁵. Porque o meu corpo é um visível e faz parte deste mundo, porque «eu sou dele», a transposição significa sobreposição (*empiètement*). As coisas sobrepõem-se umas às outras porque o meu corpo se sobrepõe ao mundo. A simultaneidade que resulta da profundidade⁶ não é ainda mais do que um efeito da transposição: porque todos os percebidos se juntam nesta sombra especular (ou neste espelho de sombra) do meu corpo total que nega os seus intervalos e as suas separações.

É por isso que se estabelece um sistema de transferências ou de equivalências entre vários sensíveis ou várias modulações de um sensível, não uma analogia positiva entre um e outro, entre uma cor e um som, entre uma sensação cinestésica e um timbre: equivalência de todos enquanto negados precisamente como *quale*, como unidades perceptivas singulares. Equivalência no invisível: assim nasce a *generalidade* do sensível, a generalidade de horizonte ou de nível. Porque o amarelo singular se torna amarelo representando um todo (amarelo de iluminação), quer dizer, porque se «torna um universo ou um elemento»⁷, «encaminha-se para o universal».

A generalidade de horizonte é o invisível (que se dá numa «visibilidade em geral», intersticial), porque o horizonte é essa «atmosfera»⁸ que me envolve por todos os lados e à qual pertencço; o horizonte é o traço-reflexo que o meu corpo deixa sobre as coisas quando as transpõe reunindo-as numa só percepção: «é um novo tipo de ser, um ser de porosidade, de pregnância ou de generalidade, e aquele diante de quem se abre o horizonte, é por ele tomado, englobado. O seu corpo e os longes participam numa mesma corporeidade ou visibilidade em geral, que reina entre eles e ele, e até para além do horizonte, aquém da sua pele, até ao fundo do ser»⁹.

O sistema de equivalências (ou *Transponierbarkeit*) estabelece-se por negação do visível, não por tradução entre ideias, conceitos ou significações: ora, a transposição negadora compromete a *masa* do corpo; é ela (que transpõe e engloba) que produz o horizonte ou a atmosfera, quer dizer, a generalidade sensível e indefinida: *um* amarelo, ou a roseidade desta rosa («Mas a coisa não é verdadeiramente *observável*, há sempre transposição (*enjambement*) em

qualquer observação, nunca é com a própria coisa que nos temos. Aquilo a que chamamos o *sensível* é apenas o que o indefinido das *Abschattungen* precipita»¹⁰).

O ser maciço da invisibilidade vem precisamente do facto de a transposição não criar *nada*, coisa nenhuma, nenhum outro visível: é «negação-referência (zero de...) ou intervalo (*écart*)»¹¹.

Merleau-Ponty pressentiu que teríamos de explorar este carácter maciço do envolvimento indirecto do visível pelo corpo a fim de escaparmos à imprecisão de metáforas tais como «visibilidade segunda» ou «impercepção da percepção». Teríamos de precisar estas noções, de descrever o invisível afastando-nos das imagens da visão; partir da ausência maciça do visto para melhor apreendermos o seu modo de «presença», insistir na invisibilidade do invisível atribuindo-lhe um outro campo de manifestação que se afastasse resolutamente da fenomenologia. Residem aqui todas as dificuldades, todas as hesitações que fazem da ontologia de *O Visível e o Invisível* uma filosofia que se desprende mal da herança fenomenológica.

Não basta promover um invisível englobante que, por sobreposição e reversibilidade, já não convoque a *intencionalidade* da consciência (uma vez que *lhe pertença*, uma vez que a minha própria consciência intencional faz parte do campo da impercepção). É preciso, mais do que isso, pensar a sobreposição — nos seus diferentes níveis: de dois visíveis, tocante-tocado, vidente-visto; do invisível e do visível — destacando o *negativo* desta intencionalidade (e desta consciência). Ora, Merleau-Ponty identifica (e confunde) a primeira com a sobreposição e todas as operações que a acompanham (quiasma, reversibilidade, etc.); e parece contentar-se com definir a não-consciência do modo de apresentação do invisível de maneira puramente negativa, por referência à visão (consciente).

O Ser selvagem que se abre no «esquecimento de si» acarretado pela impercepção da percepção não basta para determinar uma modalidade positiva não-consciente de apreensão («a chave está nesta ideia de que a percepção é por si própria ignorância de si própria enquanto percepção selvagem, impercepção, tende por si própria a ver-se como acto e a esquecer-se como intencionalidade latente, como *ser de*»¹²).

Como autonomizar radicalmente o invisível se o seu campo de apresentação continua a ser o visível, a percepção e, com esta, o

fantasma (*fantôme*) da consciência. É por isso que Merleau-Ponty quer exorcizá-la: não sabe onde situar a consciência porque o invisível se dá ainda à consciência, no seu campo, *entre* os seus conteúdos perceptivos. Pelo contrário, se definirmos claramente um modo específico de manifestação do invisível fora da consciência, deixamos de ter necessidade de «recusar a filosofia da consciência», uma vez que esta já não terá por que ocupar abusivamente o campo dos modos de apreensão do ser.

Merleau-Ponty procura de facto «superar» a fenomenologia: a própria noção de «campo» é transformada, outras noções surgem que lhe alteram o estatuto fenomenológico («propriedade de campo», «ser de campo»¹³). Mais radicalmente, dir-se-ia que a ideia de um invisível *inconsciente*, quer dizer, um inconsciente como modo de apresentação do invisível, abria caminho ao longo da elaboração de *O Visível e o Invisível*, de acordo com o testemunho de certas notas de trabalho. Limitar-me-ei a evocar alguns indícios, não permitindo a própria natureza de rápidas notações de pensamentos desses esboços que se vá mais longe.

Em primeiro lugar, a «ausência» que se dá a ver no sensível tem uma «forma» (*Gestalt*¹⁴), uma «configuração ou constelação *geral*»¹⁵: «A *Gestalt* não é um indivíduo espaço-temporal, está pronta a integrar-se numa constelação que transpõe o espaço e o tempo — mas não é livre em relação ao espaço e ao tempo, não é aespacial, atemporal, (...) tem um certo peso que a fixa não decerto num lugar objectivo e num ponto do tempo objectivo, mas numa região, um domínio, que ela domina, onde reina, onde está em toda a parte presente sem que se possa dizer: é aqui. (...) É o que exprimimos ainda ao falar da sua generalidade, da sua *Transponierbarkeit*»¹⁶. O corpo é uma *Gestalt*, «é componente de toda e qualquer *Gestalt*».

Uma *Gestalt* é uma configuração da ausência, o que fecha o arco da visão incompleta do visível. É a unidade do todo que se dá como visibilidade segunda. Como se forma uma *Gestalt*? Por uma *integração* (no sentido leibniziano) dos micro-intervalos das macropercepções. Merleau-Ponty aproxima-se insensivelmente de Leibniz neste plano: o invisível torna-se cada vez mais nas *Notas de Trabalho* uma questão de pequenas percepções.

Tomemos a forma de deslocação das coisas quando me movo, «deslocação aparente que é inversamente proporcional à sua dis-

tância. (...) Capital: é absolutamente *artificial* recompor o fenómeno como o faz a óptica geométrica, construí-lo a partir da deslocação angular na retina das imagens correspondentes a *tal* ou *tal* ponto. Ignoro esta geometria, e, fenomenalmente, o que me é dado não é um feixe de *deslocações* ou *não-deslocações* deste género, é a *diferença* entre o que se passa a tal distância e a tal outra, é a integral dessas diferenças (...) cada uma destas linhas [positivas de deslocação], cada um destes pontos resultam por diferenciação e objectivação, do movimento *Übergang* e da sobreposição (*empiètement*) intencional que varre o campo. Primado absoluto do movimento, não como *Ortsveränderung*, mas como instabilidade instituída pelo próprio organismo (...), como *flutuação por ele organizada* e, portanto, por isso mesmo, dominada. (...) E a unidade do mundo, a unidade do percipiente são esta unidade viva de deslocações compensadas»¹⁷.

Uma integral dos intervalos (*écarts*), tal é a forma que assume a unidade da paisagem. A transposição (*enjambement*) dos *quale* (aqui: dos pontos e das linhas objectivas de deslocação) implica a sua negação *maciça* e indirecta. O corpo transpõe e envolve os perceptos numa atmosfera em que vêm tomar forma configurações de ausência. É isto que é extraordinário: a transposição especular preenche a falta de sentido do mundo imprimindo uma *constelação* de ausências. É de facto um sentido preciso (embora geral) que aqui surge, pois se trata da integral dos intervalos entre os visíveis singulares.

A «configuração da paisagem» («mesmo no presente, a paisagem é uma configuração»¹⁸), como integral de diferenças não é dada à consciência porque não constitui um conteúdo consciente. Esta forma corresponde à coincidência nunca obtida na quase-reflexão do tocante-tocado do corpo. Ora, estes dois pólos «não coincidem no corpo: o tocante nunca é exactamente o tocado. Tal não quer dizer que coincidam 'no espírito' ou ao nível da 'consciência'. É preciso alguma coisa diferente do corpo para que a junção se faça: ela faz-se no *intocável* (...) assim não é a *consciência* o intocável — 'a consciência' pertenceria ao positivo, e a propósito dela recomeria, recomeça, a dualidade do reflexivo e do reflectido, como a do tocante e do tocado. O intocável não é um tocável de facto inacessível»¹⁹.

Merleau-Ponty aproxima-se do invisível inconsciente: «o intocável (e também o invisível: porque a mesma análise pode ser re-

petida para a visão).» Eis, um pouco mais longe, como o explicita: «A negatividade que habita o tacto (...), o intocável do tacto, o invisível da visão, o inconsciente da consciência (o seu *punctum caecum* central, essa cegueira que a faz consciência, isto é, apreensão indirecta e invertida de todas as coisas) é o *outro lado* ou o *avesso* (ou a outra dimensionalidade) do Ser Sensível»²⁰.

«Latência», «iminência», «presença a si que é ausência a si», «impercepção da percepção», outras tantas noções que procuram captar o modo de presença do invisível. Merleau-Ponty não definiu, todavia, este modo como «inconsciente», embora todas as suas análises do freudismo puxem o inconsciente para o lado do «raio de mundo» e da simultaneidade do «tempo vertical», em suma, para o lado do invisível. A sua verdadeira luta contra a fenomenologia (em particular, contra a importância absoluta que esta última concede à consciência), de que nos dão testemunho tantas das suas notas de trabalho, aparentemente não conseguiu destacar o conceito claro de uma experiência do invisível que deixasse de se referir *em primeiro lugar* ao sujeito consciente (a experiência do invisível torna-se a de uma consciência «indirecta», «ignorante de si», «não-intencional», «do Ser selvagem», etc.).

Notas

- 1 VI, nota de Nov. 59, p. 269.
- 2 VI, nota sobre «O invisível, o negativo, o Ser vertical», Janeiro de 1960, p. 281. Eis, contudo, um texto em que Merleau-Ponty atribui o mesmo modo de apresentação ao visível: «Não deveremos dizer que a ideia de transcendência = reenvio para o infinito de tudo aquilo que cremos tocar ou ver? Apesar de tudo, não: o visível, que está sempre "mais longe", é apresentado enquanto tal. É a *Urpräsentation* do *Nichturpräsentierbar* — Ver é precisamente, a despeito da análise infinita sempre possível, e embora nos fique sempre nas mãos um *Etwas*, ter um *Etwas*. Pura e simples contradição, portanto? De maneira nenhuma: o visível deixa de ser um inacessível se o conceber, não segundo o pensamento proximal, mas como englobante, como investimento lateral, carne» (nota sobre «O visível e o invisível», Nov. 1959, VI, p. 270). Puxando o invisível para o lado do ver, somos forçosamente levados a puxar o visível para o lado do invisível.
- 3 VI, pp. 194-195.

- 4 VI, nota de trabalho sobre «Os sentidos — a dimensionalidade — o Ser», Nov. 1959, p. 271.
- 5 VI, nota de trabalho sobre a «Noção de raio de mundo» (Husserl — Inéditos) (ou linha de universo), Março de 1960, pp. 294-295.
- 6 V. nota sobre a «Profundidade», Nov. 59, VI, p. 272.
- 7 VI, nota sobre «Os sentidos — a dimensionalidade...», p. 27.
- 8 VI, p. 174.
- 9 VI, p. 195.
- 10 VI, nota de trabalho sobre «Transcendência da coisa e transcendência do fantasma (fantasme)», Maio 59, p. 245.
- 11 VI, p. 311.
- 12 VI, nota sobre «Percepção selvagem — Imediato — Percepção cultural — “learning”», 22 Out. 1959, pp. 266-267.
- 13 VI, pp. 273-274.
- 14 VI, nota sobre «Gestalt», Set. 59, p. 258.
- 15 VI, nota sobre «Raios de passado, de Mundo», Março 1960, p. 293.
- 16 VI, nota sobre «Gestalt», p. 258-259.
- 17 VI, nota sobre «Percepção — Movimento...», Jan. 60, pp. 283-284.
- 18 VI, Março 1960, p. 293.
- 19 VI, nota sobre «Tocar — tocar-se — ver — ver-se, o corpo, a carne como Si», Maio 1960, pp. 307-308.
- 20 Idem.

Olhar e visão

Talvez estas dificuldades de Merleau-Ponty se liguem ao facto de ele não distinguir o olhar da visão. Confunde-os incessantemente, ou então puxa o primeiro para o lado da segunda, ou descreve ainda o olhar como um simples aspecto da visão. Não é de admirar que pense o invisível segundo o modelo do modo de presença do visível: enquanto o olhar implica a reflexividade de um ilimitado invisível, a circularidade da visão impõe uma limitação ao reflectido, uma superfície rasa visível; a sua profundidade é «zero de intervalo» (*zéro d'écart*); a sua negatividade não é a do nada.

É preciso, pelo contrário, mostrar que a reflexão da visão se apoia na do olhar; e que, longe de fazer pesar sobre a fenomenologia o perigo do psychologismo, a tomada em consideração do olhar introduz um factor de estilhecimento do campo fenomenológico, abrindo-o para o de uma «metapsicologia».

Em primeiro lugar, como seria o corpo visível (visível para si — para outrem), se não fosse visto *por* outrem? Ora, outrem vê, reflecte o meu corpo visível porque tem um olhar. Se outrem fosse apenas um visível simples (que não olhasse, que unicamente visse), não haveria reflexão, haveria duas visões em sentido contrário, paralelas, sem contacto: eu vejo-o, ele vê-me. Mas se o vejo vendo, se o meu corpo se oferece à partida à vista de outrem, é porque o sei capaz de olhar — porque o meu olhar olhando-o olha o seu olhar. É o olhar que provoca a reflexão do visível: é preciso que o meu olhar se reflita no olhar do outro para que eu me veja nele e

para que, ao mesmo tempo, nele veja um olhar outro. A reflexão é intervalo (*écart*) e «quase-coincidência», como escreve Merleau-Ponty; sobreposição de dois olhares e isto, porque olhar é antes do mais olhar um olhar. Se o olhar não olhasse um olhar, apenas *veria*. Mas se olha, é porque espera um movimento de retorno.

Para ver, é preciso olhar; mas pode-se olhar sem ver. Pode-se até mesmo ver mais, olhando; não só receber estímulos, descodificá-los (ver), mas fazer intervir o corpo na paisagem. Entre «ver passar os barcos» e «olhar os barcos que passam», há a diferença entre uma distância (entre o sujeito e os barcos) e uma subtil aproximação (de qualquer coisa que vem da passagem dos barcos para aquele que olha, e que determina a sua atitude). O olhar implica uma atitude. Pomo-nos em posição não apenas de ver, mas de participar no espectáculo total da paisagem. Quando olho os barcos que passam, os barcos de certo modo «passam em mim», entro numa atmosfera. A distância que o ver impõe, enquanto descodificação do percebido, dissolve-se com o olhar.

O olhar não se limita a ver, interroga e espera respostas, escruta, penetra e desposa as coisas e os seus movimentos. A reflexão da visão da fenomenologia supõe a reflexividade do olhar. Ver é ser visto porque olhar é ser olhado; não há «visibilidade total», exposição à luz e reflexo especular a não ser porque o olhar transferiu para as coisas a sua reflexividade própria: todo o olhar é olhar de um olhar. Se entro na paisagem quando a olho, é porque alguma coisa do meu olhar envolve os objectos numa atmosfera que, por um certo efeito de contrapartida, acaba também por me englobar. Este alguma coisa é um *vazio animado* que vem do sem-fundo do meu olhar e que eu transmito às coisas que vejo; é um espaço vazio onde me venho colocar e que me é oferecido pelo conjunto da paisagem. Reenvia-me o espaço da atitude do meu olhar: como uma topologia do espírito, uma paisagem exterior de um interior.

Ora, isto significa que o meu olhar sobre as coisas me é reenviado pelo espaço (e como espaço) dessas mesmas coisas. Tal é o que funda e reinverte a operação pontiana da transposição, e toda a circularidade do vidente-visível.

Supõem-se duas condições da transposição: que o corpo inteiro e unitário esteja nele em acção; e que a reflexão (do tocante-tocado ou do vidente-visto) não se efectue realmente (porque é «de direito» e não de facto).

É a unidade do «ser total do corpo» que faz a reflexão. Se a «quase-coincidência» se conclui no fechar do arco da reflexividade do corpo, é preciso que esta última habite todo o espaço, que cada coisa (ou cada parte do meu corpo próprio) se reconheça em todas as outras. Ora, não há reconhecimento a não ser no reenvio especular; e este último só graças ao olhar existe.

O olhar reenvia pois uma coisa diferente de uma imagem, de um reflexo ou de uma representação parcial. Poderia julgar-se que reenvia a «totalidade» (da imagem do corpo); de facto, o reenvio só é englobante porque não tem fundo. Se, ao olhar um olhar nele víssemos alguma coisa — veríamos um objecto e não um olhar. Nele vemos a nossa própria não objectividade, a nossa imaterialidade, o nosso sem-fundo. O que nele se reflecte é o sem-fundo, o ilimitado. Eis que o olhar reflecte um buraco, um vazio: único espelho que reenvia o não-visível, o imaterial. Em suma, a transposição engloba o conjunto do percebido porque o toma segundo a perspectiva cujo ponto de fuga está no infinito, no sem-fundo. De cada vez, a reflexão do meu corpo (tocante-tocado, por exemplo) transpõe todo o percebido e todo o escondido num mesmo arco, porque onde toco, no mesmo instante, *foge* o contorno do visível, para se prolongar e regressar ao ponto de origem segundo o modo do invisível. Foge infinitamente: todo o mistério está em que dessa fuga regresse.

Contrariamente a Merleau-Ponty, para quem o circuito do visível impõe uma «visão lateral» ou indirecta do invisível, aqui o circuito reflexivo é de início invisível, e invisível porque sem fundo: entre dois visíveis, é infinito o intervalo.

O olhar escava a visão. A vista é o único sentido que adquire assim uma profundidade *interna*: o olhar reenvia para o interior do corpo (como para o sem-fundo da alma). A profundidade do tacto depressa se torna superfície; a profundidade do ouvido não existe enquanto tal, mas apenas como engendramento de uma superfície interna, ou de um espaço volumétrico — ambos limitados; a profundidade do olfacto dissolve-se no difuso; a do gosto, esgota-se na assimilação do corpo. Só a vista, através do olhar, penetra até a um sem-fundo.

Mas característica da vista é uma outra propriedade ainda: os seus órgãos receptores não se limitam a receber estímulos, emitem-nos, também, graças ao olhar. O tacto não é emissor, porque

supõe uma coisa (a pele que se toca). Só o olhar emite o imaterial, por ser incorporeal, também ele. Quando recebe uma impressão exterior, emite uma outra por meio de uma «expressão» (do interior): falamos então de «um olhar duro» ou «cintilante». A sua recepção é a sua emissão. Olhar um olhar é receber dele uma impressão, acolhê-lo de uma certa maneira e mostrá-lo ao mesmo tempo, reagir através de um outro olhar ao olhar que recebemos. A maneira como se olha um olhar coincide com o dar a ver do nosso próprio olhar: o conjunto dos traços fisiognómicos com que recebemos o olhar do outro compõe, em torno de um invisível, o olhar que emitimos, aquele que o outro vê.

É porque o olhar emite ao mesmo tempo que recebe que reflecte: emite uma parte do que recebe; e como isso chega do interior do corpo (enquanto «expressão»), e como não é outra coisa senão um sem-fundo infinito e invisível, o olhar reflecte o não-visível porque se desdobra ao mesmo tempo como emissor e receptor¹.

No entanto, esta reflexão no olhar do outro não poderia ser completa. Nunca vejo noutrem a imagem exacta do meu olhar. O seu é o meu mais a maneira como ele o recebe. Acrescenta-se aqui um suplemento de olhar, um excedente, uma diferença que faz do olho um espelho deformante. Neste sentido, vejo também no olhar do outro o que não vejo de mim vendo: tal é o que me salva do atolamento no idêntico. Porque, achando-se a minha imagem reflectida inextricavelmente confundida com o seu olhar, torna-se possível um efeito de caos. A minha imagem imiscui-se na dele, e já não sei *de* onde vejo o mundo.

Deleuze e Guattari descobrem na «rosticidade» («*visagéité*») um sistema complexo com dois pólos: buraco negro/muro branco². Todo o rosto acciona este sistema: o muro branco desdobra-se como superfície onde a expressão se inscreve; o buraco negro absorve e dissolve todo o traço expressivo.

É claro que este sistema gira em torno de um eixo, o olhar. O buraco negro do rosto abre-se no e pelo olhar: os rostos devoradores (como o da Medusa) são eles próprios devorados pelo abismo de um só olhar que destrói as formas expressivas, projectando-as na borda do seu estilhamento-afundamentojogo de forças único. O caos tornou-se desejo.

A linguagem não-verbal do olhar não usa signos ou, se os emprega, é para acto contínuo os dessemiotizar: visa constituir *atmos-*

feras para melhor lançar e captar forças. O que é uma atmosfera? É, em primeiro lugar, um certo regime que o olhar traz à visão da paisagem.

Distingamos dois níveis da visão: no primeiro, o olhar não aparece ainda. Digamos que a vista introduziu uma distância particular entre as coisas, situando-as por referência umas às outras e todas por referência ao corpo. A visão abre o campo perceptivo dos outros sentidos, proporcionando uma maior autonomia às coisas percebidas. Estas tendem agora a articular-se. No entanto, a paisagem assim aberta é muda. A articulação que vejo esboçar-se entre as coisas ainda não fala. De onde um certo peso, uma certa aderência das coisas ao espaço e ao seu referente central, o corpo. O corpo é referente não só porque constitui o sistema de coordenadas que dá a sua orientação ao espaço, mas porque é o agente (o operador) da relação real das coisas entre si: ver uma coisa, depois outra, situar uma em relação à outra, é *percorrer* com o corpo a distância que as separa; e todas as distâncias possíveis das coisas sobre as quais incide a minha vista ao meu corpo.

Enquanto a linguagem não vem, todavia, libertar totalmente o espaço, autonomizando as suas articulações, estas últimas continuarão ligadas ao corpo. Só a linguagem desliga as coisas da visão, libertando-as do corpo que deixa de ser o referente imediatamente dado: a relação dos objectos percebidos no espaço é agora *pensada*. Mas enquanto a paisagem permanecer muda, o sentido da percepção dependerá do corpo; como o corpo pertence ao mundo das coisas, e como a sua articulação adere demasiado aos movimentos possíveis do corpo próprio, a percepção corre o risco de aí se atolar (quer dizer, de ver a imaginação do corpo demasiado limitada e limitando, portanto, a própria percepção da paisagem).

Entre a visão muda e a linguagem, o olhar vem suprir a falta de pensamento verbal, escavando buracos na superfície da percepção. Como se na articulação das coisas com o corpo uma força se esboçasse, visando uma abertura mais vasta do espaço, como se um apelo à linguagem habitasse já as formas vistas, uma espécie de linguagem não-verbal surge então no interior da própria visão: o olhar.

Esta linguagem é a das percepções subtis (ou «pequenas percepções» leibnizianas) que procuram o seu caminho para a expressão, caminho barrado pela inexistência da linguagem verbal. Entre

o corpo e as coisas percebidas, estas percepções ínfimas separam-nos para os reunir de outro modo, articulando-os de maneira diferente. O olhar escava a visão, imprime sulcos na paisagem, diferencia-a em múltiplos núcleos de forças, modula a luz e a sombra, introduz os primeiros filtros selectivos da percepção. Olhar — não ver, unicamente — é dizer as coisas — não ainda nomeá-las —, construindo um *continuum* articulado na visão maciça; é fazer irromper movimentos imperceptíveis entre as coisas, juntá-las em unidades quase-discretas, amontoados, aglomerados, tufos, abrindo na paisagem brechas imediatamente colmatadas pelas pequenas percepções que compõem as articulações insensíveis.

As pequenas percepções são unidades ínfimas de articulação, à maneira dos fonemas; são os fonemas mudos da visão. Sustentando e assegurando a separação dos visíveis, libertam o seu sentido, prisioneiro ainda da inerência do corpo ao espaço. Leibniz escreve: «são elas que formam esse não sei quê, esses gostos, essas imagens das qualidades dos sentidos, claras na reunião mas confusas nas partes, essas impressões que os corpos circundantes nos fazem, que envolvem o infinito, essa ligação que cada ser tem com todo o resto do universo.»³ Estas impressões são as articulações das coisas no espaço da visão. É o olhar que as apreende, abrindo uma dimensão infinita no sentido das coisas, captando sinais ínfimos e invisíveis que povoam doravante a claridade do espaço. Em busca da linguagem.

Olhar é entrar numa atmosfera de pequenas percepções; porque olhamos um olhar, oferecendo, portanto, a outrem o nosso próprio olhar atmosférico. A atmosfera compõe-se de miríades de pequenas percepções, uma «poeira» atravessada de movimentos ínfimos. Na atmosfera nada de preciso é ainda dado, há apenas turbilhões, direcções caóticas, movimentos sem finalidade aparente. Contudo, a atmosfera anuncia — ou pré-anuncia, faz pré-sentir — a forma por vir que nela se desenhará⁴: a atmosfera muda, então, torna-se *clima*, define-se, assume determinações e formas visíveis.

Quando o olhar procura entrar no outro olhar para construir uma coreografia de forças, molda-se segundo a atmosfera dele (ou impõe-lhe a sua própria), quer dizer, dobra-se segundo os movimentos atmosféricos que acolhe. Compreendem-se então as metáforas habituais que indicam a «penetração» ou a «captura» de um olhar. A partir do momento em que há encontro de olhares, há tensão e

jogo de forças: um «atrai» o outro, que se deixa «aprisionar» ou «seduzir» — as metáforas reenviam sempre para forças. Mas como é possível «seduzir» com um olhar? Que quer dizer, nesse caso, olhar? Que se olha quando se espera — do olhar — o choque ou a carícia de uma força?

Olhar é apreender miríades de movimentos de uma vez só (ou deveremos dizer: numa forma só?). Miríades de movimentos de pequenas percepções. Estas dependem dos elementos sensíveis do rosto, embora esta «forma» se situe fora do espaço objectivo. Estes traços físicos (pálpebras, íris, nariz, sombras e luzes, etc.), as suas relações e as suas estruturas espaciais desestruturam-se e reestruturam-se incessantemente: tal é o que faz toda a expressividade do rosto⁵. Vimos como cada conjunto expressivo se encontra a cada instante ameaçado de dissolução; não só porque um outro vem tomar o seu lugar, mas porque tende a desaparecer no buraco negro do rosto: quanto mais expressividade há (quanto mais o interior se mostra), menos pregnantas são as estruturas e os traços físicos que se apagam no pano de fundo em proveito da atmosfera. Quando Giacometti dizia que entre dois olhos há a distância de um deserto, referia-se sem dúvida ao efeito do sistema buraco negro/muro branco: a força atmosférica de absorção dos traços do rosto em torno dos olhos é tal que isola cada um dos olhos e desertifica a distância que os separa. Até que uma nova estrutura surja e que tudo por um momento se repovoe.

O mesmo é dizer que o olhar não vê, na atmosfera que envolve o outro rosto, a estrutura dos seus traços visíveis, mas antes o espaço intersticial que os religa. Duplo espaço intersticial ou diferencial: à maneira dos fonemas da linguagem, são os intervalos entre os elementos do rosto que são significantes e permitem a constituição de estruturas; e são os intervalos sucessivos entre estas que lhes dão um sentido preciso. Mas esta analogia não é feliz: porque, ao contrário da linguagem, os olhares não trocam unidades discretas a fim de transmitirem significações, mas procuram a dissolução daquilo que quase-articulam (como se a vocação do olhar fosse articular o visível numa quase-linguagem, para melhor comunicar o invisível por contacto e fluência). Ao invés da linguagem, o espaço ou as distâncias entre os traços e as estruturas — os desertos de Giacometti — tornam-se pregnantas. A atmosfera dissolve as formas visíveis: dissolução que significa passagem para o pano de fundo em

proveito das pequenas percepções que se agitam, invisíveis, e que «envolvem» o olhar. Assim emergem formas vazias, formas do espaço vazio entre os conjuntos expressivos visíveis; *formas-entre* que resultam dos movimentos entre os traços expressivos: as pálpebras abertas deixam indeterminado o branco dos olhos que a dilatação da íris procura ocupar, etc. Os movimentos entre os elementos do rosto suscitam pequenas percepções de não-formas, desertos microscópicos do rosto que vão engendrar a *forma não-sensível do olhar*, enquanto integral das diferenciais dessas não-formas. O olhar vem da integração das infinitas não-formas ínfimas que povoam o rosto. Neste, eu vejo uma forma: a forma do conjunto das pequenas percepções imperceptíveis, não a estrutura dos traços objectivos do rosto (que também vejo, sem dúvida, mas como em pano de fundo, através de uma nuvem invisível: digamos, nos termos da Teoria da Forma, que a figura se transformou em fundo). Simplesmente aqui, ao contrário do que diz Leibniz, os movimentos das pequenas percepções em direcção à forma não originam uma macropercepção, como se fôssemos do menos visível ao mais visível, do menos distinto ao mais distinto num *continuum* sem quebra: fazem nascer, sim, *formas invisíveis*, que dizem das formas visíveis mais do que elas próprias manifestam. Porque as microformas insensíveis (pequenas percepções) intersticiais eram diferenciais, quer dizer, relações entre distâncias, espaços, qualidades invisíveis, indetermináveis, desérticas — relações infinitesimais de que as percepções subtis são feitas. Ora, estas relações, incessantemente móveis, resultam de movimentos, e os movimentos, de forças. São as formas dos movimentos de forças que dão a ver o invisível.

Que vejo, então, num olhar? Não a forma dos traços de um rosto, mas a *forma intensiva* que os determina. E como a vejo, que modo de presença é o seu? Como uma configuração global imaterial, como se se tratasse de um invisível «visível». Mas esta «visibilidade» que Merleau-Ponty quereria «segunda» terá de ser definida de maneira mais precisa. Compreende-se que a forma do olhar seja paradoxal, sensível e inteligível, interior e exterior, no espaço e fora do espaço objectivo: não é a forma de uma figura, mas a *forma de uma força* que assim se manifesta.

O que anunciam os movimentos das pequenas percepções é uma qualidade intensiva: percebemo-la como uma força que possui uma forma. Se o olhar revela «a alma», é porque a atmosfera é um

espaço de forças em que a poeira de pequenas percepções, se ainda não esboçaram uma forma (de um clima por vir), se dá como tensão pura, vibração: nela não vemos formas, recebemos a globalidade de um jogo de forças que, enquanto tal, «apresenta» já uma «forma». Não uma forma figural, mas a pregnância de vectores de forças, de orientações, de qualidades ainda não determinadas, isoladas. Trata-se de facto de «formas», mas invisíveis só pela visão, apreensíveis pela sensibilidade intensiva do olhar. Porque estas forças condensam totalidades (passadas e por vir, escreve Leibniz), as suas formas dizem tudo.

É assim que o olho não se limita a reflectir, abre o olhar para além da imagem mimética. Trata-se aqui de alguma coisa diferente de um espaço virtual, como o do espelho. A semelhança profunda que une dois olhares que se olham situa-se para além do espelho, fora do espaço real ou virtual, entre as formas e o sentido. É por isso que o olhar escava e procura superar a forma e a imagem para se reunir à força: no «fundo» do espelho, para encontrar o outro olhar. O espelho chama o olhar a vir quebrar a sua superfície e a «mergulhar» no seu interior, porque este é feito de forças puras; e estas forças atraem outras forças. Todos os jogos, todos os sortilégios e fascinações do espelho se fundam neste apelo: o espelho é um quase-olhar, um olhar «imminente», para parafrasearmos Merleau-Ponty. «Capta» não a imagem mas o que ela recobre e o que ela mostra: forças que magnetizam forças.

Talvez a pulsão escópica e o narcisismo tenham aqui a sua origem. O prazer de ver viria então da surpresa de descobrirmos a nossa própria imagem vista do exterior: e a jubilação intensa de Narciso nasceria do jogo dos olhares que ele lança à outra imagem de si, como para a provocar, e como se para além da imagem, houvesse um outro ser feito de desejo e de forças para responder e se manifestar. Saber-se o mesmo e activar-se outro para melhor o dominar, eis o que só é possível pela entrada na atmosfera que o olhar proporciona. Porque só a atmosfera permite a distância que Narciso jogará com a sua imagem para melhor se aproximar dela, para mais completamente nela se perder; a atmosfera, tal é o que o seu olhar verá necessariamente na outra imagem (atribuindo-lhe um olhar outro), porque é nela que surgem a forma invisível do olhar e o reflexo do sem-fundo ilimitado. Narciso ama-se deixando fluir o seu olhar como em si próprio.

A transformação da poeira de micropercepções na atmosfera em forma de uma força constitui um processo geral da percepção do invisível e, em particular, da percepção estética. Explica também a influência do olhar na percepção comum. Enquanto força capaz de engendrar formas intensivas, e que procura o contacto com outras forças nuas, o olhar tem o poder de «influenciar». Poder que decorre da natureza atmosférica do olhar e do seu efeito de espelho.

Quando dois olhares se encontram, tende a formar-se uma atmosfera única: os movimentos microscópicos de cada um dos olhares procuram no outro os movimentos correspondentes (por afinidade). O desfecho depende, então, das forças em jogo, da forma do olhar de cada um, enquanto forma de uma força. É possível que um dos olhares, em vez de fluir com o outro, o capte. Este último ofereceu-se à apreensão de uma forma que age como um molde: a forma do olhar dominador tornou-se molde, estrutura de traços salientes, no próprio momento em que se dá como forma vazia. O conjunto destes traços obedece, todavia, a uma particularidade: aparece ao outro como a forma *acabada* da sua força, ou seja como a forma para a qual tendem os movimentos da sua atmosfera. Para que isto aconteça, foi preciso que a força do olhar captador se atenuasse, se esvaziasse a ponto de se deixar penetrar inteiramente pela força do outro. A forma captadora insinua-se assim no vazio de formas do olhar do outro como se o primeiro olhar desposasse a sua forma, no próprio momento em que a molda já; como se se oferecesse à força do olhar do outro, no próprio momento em que a faz dobrar. É o que se chama sedução. O olhar sedutor oferece ao vazio do olhar do outro — ao sem-fundo atmosférico das suas forças — uma forma que lhe propõe como sendo a sua própria forma. Na realidade, oferece-lhe um molde que absorve as suas forças. Todo o olhar se dá assim ou como um molde de captação de forças ou como um feixe de forças nuas em busca de uma forma. Todos os poderes de sedução, captura, dominação que habitualmente se atribuem ao olhar se fundam nesta propriedade que o olhar tem de suscitar forças no olhar do outro.

Não devemos esquecer, na sedução do olhar, o seu poder de irradiar sobre o corpo todo. Se é verdade que a reflexão especular do corpo tem a sua origem na reversibilidade do olhar, então é o corpo todo que se torna olhar. É o corpo inteiro do outro que nos olha⁶: a superfície da sua pele povoa-se de olhos, já não é preciso

olhar-se um olhar, basta olhar um corpo para se ser captado ou seduzido por ele, para receber a sua atmosfera ou a sua aura.

A aura é o corpo irradiado pelo olhar. Tem aqui origem a expressividade do corpo, na medida em que difere da de qualquer outro «signo» expressivo. Porque o traço de rosto não indica, não mostra, não revela, mas aparece como a própria forma do sentido, como a sua encarnação.

No corpo, o sentido mostra-se como presença pura. Já não há signos a decifrar, as formas dizem imeditamente o sentido, tornam-se *formas do sentido*: este nariz arrebitado é a impertinência ou, antes, não a impertinência em geral, mas *esta* impertinência. Se houver necessidade de uma imagem que torne sensível este ou aquele traço de carácter de um indivíduo, pensemos no seu sorriso que a satisfaz tão plenamente que já não permite dizer se é a ironia que se exprime no sorriso ou o sorriso que dá todo o seu sentido à ironia. Este esquematismo espontâneo do sentido transborda do rosto, estende-se e cobre todo o corpo próprio, gestos, atitudes, comportamentos corporais.

O esquematismo resulta do facto de um traço expressivo se envolver numa atmosfera. Só é expressivo porque entra num contexto imperceptível de pequenas percepções prolongando a forma da força que esboçam. O sentido — geral: a «ironia», a «impertinência» — encarna aí em movimentos «originários» (de afecto) singulares, próprios de um certo indivíduo, de um certo corpo. O interior, na atmosfera, está no exterior: o sentido tem um vector centrífugo, só é inteiramente ele próprio quando encarna e se exprime. Por isso o olhar «sai» de si próprio e «lança» os seus sortilégios; por isso o cego não pode ser tão expressivo como aquele que vê: falta-lhe o olhar que dá um corpo aurático, expressivo, a «alma» à flor da pele. O cego, sempre centrado em si próprio como se caminhasse através de um exterior completamente enterrado no seu interior, procura, tacteando nesse exterior, o seu interior exteriorizado que já lá não pode continuar a encontrar. Do seu corpo retirou-se definitivamente alguma coisa: não a visão, mas a encarnação do sentido na expressão, o poder de se exteriorizar inteiramente. O cego guarda fora de si um interior para sempre mutilado.

É por isso que não há nudez senão para o olhar: porque temos corpos-rosto ou corpos-olhar, infinitamente porosos e permeáveis. Ora convidam a que os penetrem com o olhar, ora se couraçam

com a sua nudez, fecham-se como um olhar que não deixa adivinhar nada. Vestem-se enquanto ficam nus: é que a nudez é passagem, abre a pele para o interior do corpo, para o invisível; e pode deter-se a diversos graus de profundidade. Os nus de Rubens não têm o mesmo tipo de profundidade que os de Manet, de Kokoschka ou de Picasso. Estes graus correspondem à modulação da «profundidade» da alma assim desvelada. Porque, na nudez, são a pele e as suas dobras, os seus orifícios e as suas sombras que se transformam, inteiros, na imagem do interior: a superfície nua da pele escava um buraco na paisagem (como no *Déjeuner sur l'herbe*), indica o espaço imaterial da «alma» que espera o nosso olhar para se mover ao seu encontro. A pele é uma imagem-nua à espera de forma, quer dizer, de encarnar um sentido. «Por trás da pele», «através da pele» como «por trás» e «através» do espelho: a pele marca uma fronteira para que a passemos. A nudez é a abertura maior do corpo ao olhar, porque toda a pele se desdobra como um olhar. A pele encarna o interior, e é por isso que o pudor a esconde — o interior fica nela à beira do visível, à espera de significação; uma pele-olhar que suscita forças, a que faltam formas, um corpo vulnerável, pois, sem defesa, que se oferece à captação do olhar.

Notas

- 1 Daí todas as crenças populares nos encantamentos (mas também, desde Lucrecio, passando por Leonardo da Vinci, nos «simulacros» e nas «espécies intencionais») que saem dos olhos para penetrar nos olhos das vítimas (da sedução, do mau-olhado).
- 2 V. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, «7. Année zéro — Visagéité», Ed. Minuit.
- 3 Leibniz, *Novos Ensaios sobre o Entendimento Humano*, «Prefácio».
- 4 Esta dinâmica das pequenas percepções não reproduz a de Leibniz da qual há uma descrição notável e minuciosa em G. Deleuze, *Le Plí. Leibniz et le baroque*, Ed. Minuit, 1988.
- 5 A semiótica da expressividade facial (cf. os trabalhos de Ekman e Friesen) não poderá dispensar a noção de atmosfera. Que vemos em acção na psiquiatria, cf. Hubertus Tellenbach, *Goût et atmosphère*, PUF, Paris, 1983. Mas já em Freud: o sentimento de «inquietante estranheza» (das Unheimliche) deve ser analisado como atmosfera de pequenas percepções, de acordo com a mesma semiótica que adiante desenvolvemos (cf. infra, «A Imagem nua»).

- 6 Como mostram, por exemplo, os impressionantes «rolos terapêuticos» da Etiópia com as suas representações de corpos cobertos de olhos. Cf. Catálogo da exposição «Le Roi Salomon et les maîtres du regard. Art et médecine en Éthiopie» (comissário Jacques Mercier), Ed. Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1992.

Transformações da aura — Duchamp

Há um texto de Walter Benjamin em que ele caracteriza a percepção da aura — e, em particular, da aura da obra de arte —, por uma certa presença do olhar. Eis o que escreve Benjamin: «Porque não há olhar que não espere uma resposta do ser a que se dirige. Se esta expectativa for preenchida (por um pensamento, por um esforço voluntário de atenção, do mesmo modo que por um olhar no sentido restrito do termo), a experiência da aura conhecerá então a sua plenitude. Quando Novalis escreve que ‘a perceptibilidade é atenção’, é na da aura que está a pensar. A experiência da aura repousa, pois, na transferência, para o nível das relações entre o inanimado — ou a natureza — e o homem, de uma forma de reacção corrente na sociedade humana. A partir do momento em que somos — ou nos julgamos — olhados, levantamos os olhos. Sentir a aura de uma coisa é conferirmos-lhe o poder de levantar os olhos.»¹

Assim, a experiência da aura seria fundamentalmente uma experiência do olhar; e a percepção de uma forma bela equivaleria a conferirmos-lhe o poder de levantar os olhos sobre nós.

De resto, são conhecidas as teses gerais de Benjamin: a aura, enquanto «aparição única de um longe, por próxima que possa ser»², entra em declínio na era da reprodutibilidade técnica da imagem. A aura, ligada inicialmente ao valor cultural do objecto artístico, tende a desaparecer na cultura de massa em proveito do valor de exposição: a possibilidade de reproduzir obras de arte, graças

sobretudo à fotografia, dessacraliza o objecto de arte; é assim que, «com a secularização da arte, a autenticidade se torna o substituto do valor cultural»³.

A noção de aura não tem autonomia estética. Benjamin não a distingue da aura religiosa, mágica, ou da de um simples objecto de uso⁴. A aura não define a percepção estética, porque é uma noção muito mais ampla; para dizer a verdade, não chegamos a saber bem se a engloba sequer, uma vez que um objecto escondido — Benjamin lembra «certas estátuas de deuses [que] só são acessíveis ao sacerdote na *cella*», «certas virgens [que] permanecem deitadas durante quase todo o ano, certas esculturas de catedrais góticas [que] são invisíveis quando as olhamos do solo»⁵ — conserva a aura que persiste apesar (e por causa) da sua invisibilidade. Opondo radicalmente valor cultural e valor de exposição, e atribuindo a aura a um e recusando-a ao outro, criam-se noções demasiado vastas e demasiado isoladas: onde situar o objecto artístico cuja aura específica se liga à sua percepção e, portanto, ao seu «valor de exposição»? Mas o objecto de arte possuirá uma aura específica ou será sempre de auras estranhas (mágicas, religiosas, etc.) que se apropria? Se assim for, porque *atrairá* o objecto de arte as outras auras?

Os *Temas baudelairianos* explicitam o pensamento de Benjamin sobre a aura. Duas sequências de fenómenos se lhe opõem: a aura depende da memória involuntária (Proust) que é inconsciente. Vem da tradição, supõe a história e a «pré-história»⁶. Pelo contrário, o declínio da aura, que decorre das técnicas de reprodução como a fotografia e o cinema, liga-se à memória voluntária (estes dois processos escolhem as imagens a acumular) e à consciência. O tempo da ausência de aura — a nossa modernidade — corta-se da história e da morte; e da «pré-história», quer dizer, do tempo primeiro da infância: o homem moderno, como Baudelaire o viu, vive num presente que «não pode acolher nenhuma tradição. (...) O melancólico apavora-se ao ver a terra regressar ao simples estado de natureza. Nenhum sopro de pré-história o envolve já. Nenhuma aura»⁷.

A aura vem da alma das coisas e dos seres, segundo Benjamin. Manifesta-se no sentimento de inabordável e de longínquo proporcionado pela experiência do único singular, do aqui e agora de um objecto. Assim, a percepção da aura como percepção da unicidade

do objecto é apreensão do invisível, do velado. O próximo é transparente, desvelado, perde a sua singularidade, a sua imagem é clara e distinta e, portanto, reproduzível. Pelo contrário, o único «só acontece uma vez» porque tem o seu lugar insubstituível na duração e na história: e a alma é a vibração desta vida (este tempo) tal como se oferece à percepção. É por isso que Benjamin compara a percepção da aura a «um olhar que se levanta»; porque há olhares mortos, vazios, ausentes como os do homem moderno, e olhares vivos, auráticos, *velados* e vibrantes porque animados. No olhar, podemos ver a história actual do declínio da aura⁸.

«Despojar o objecto do seu véu, destruir-lhe a aura é o que caracteriza de facto uma percepção tornada capaz de sentir o que é idêntico no mundo.»⁹ Perceber a aura é, portanto, apreender o objecto velado; e uma vez que o velamento provém da visão do longe inabordável e do trabalho da memória involuntária, torna-se na realidade preciso descrever a percepção da aura como a de um *invisível*. «Se entendermos por aura de um objecto oferecido à intuição o conjunto das imagens que, surgidas da memória involuntária, tendem a agrupar-se em torno dele, a aura corresponde, nessa espécie de objecto, à experiência que o exercício acumula nos objectos de uso.»¹⁰ Esta experiência é a de «um mundo anterior», que olhar nenhum pode esgotar. A imagem rodeada de aura não se esgota na sua visibilidade, surge velada. «Se se admitir que as imagens surgidas da memória involuntária se distinguem das outras porque possuem uma aura»¹¹, compreende-se então que «aquilo que uma pintura oferece ao olhar seria uma realidade de que nenhum olho se sacia»¹².

Tenhamos presente que a percepção do véu do objecto aurático é visão do invisível (ligado à imagem visível, do mesmo modo que um objecto de uso longamente utilizado se torna «habitado») e que este invisível se liga ao inconsciente e ao tempo (individual e histórico). A aura que envolve o objecto não seria uma luz (como «auréola» visível), mas uma vibração invisível — portanto, não percebida pelos sentidos, mas segundo uma outra modalidade que Benjamin não explicita.

Estas análises lançam uma grande claridade sobre os destinos da aura na arte moderna e contemporânea. Houve «declínio» ou «mutação»? Transferido do templo para o palácio, depois do salão para o museu e para a galeria, o valor cultural terá persistido ou ter-se-á

degradado? Se a arte moderna — e, em particular, a pintura — alterou a natureza própria da imagem, despojando-a de uma certa carga aurática, não oferecerá condições privilegiadas à análise da percepção estética? Essa arte foi um imenso estaleiro de experimentação permanente, impelindo até aos seus extremos limites aquilo que a tradição identificara como «arte».

Interrogaremos agora dois gestos que contribuíram maximamente para esta experimentação: o de Duchamp ao criar o *ready-made* (e o *Grand Verre* que aparece como seu duplo emblemático), e o de Malevitch ao pintar o *Quadrado Negro sobre Fundo Branco*. Tentaremos, por esta via, detectar certas transformações da aura decisivas na história da pintura deste século; ao mesmo tempo, esforçar-nos-emos por descrever o melhor possível as apreensões próprias destes olhares, e o que viram, em tais obras, do invisível.

Há uma relação estreita e directa entre o «declínio da aura» e as pesquisas de Duchamp. Relação que se traduz numa atitude deliberada do pintor: é preciso abolir a aura e, com ela, a subjectividade, a inspiração, os sentimentos e a alma do criador projectados no objecto. Duchamp interessa-se desde muito cedo pela fotografia: em *Play?* (1902), evoca o instantâneo fotográfico, em *Nu descendant un escalier* (1912) e em *Jeune homme triste dans un train* (1911), transpõe para a pintura a decomposição do movimento obtida pelos cronofotogramas de Marey e Muy Bridge. Enquanto experimenta pictoricamente os métodos fotográficos de destruição da aura, representa directamente esta última segundo o modo irónico ou caricatural: é a auréola à volta da mão no *Portrait du Dr. Dumouchel* (1910), ou os nus luminosos ou aureolados de *Buisson* (1911). Duchamp reagia assim contra as auras (sendo a auréola ou o halo a aura tornada visível) de Redon e do simbolismo. Buscava a precisão e a «exactidão».

Tudo isto culminará na *Mariée*. Se a aura se liga ao olhar e ao corpo feminino (quase todos os retratos ou nus anteriores a 1912 são representados de perfil ou decompostos à maneira cubista), é a *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* que mais claramente o manifesta. Porque, esta «apoteose da virgindade» que deve ser a imagem do «desejo chegado ao seu termo», estas profusões «cinemáticas» do gozo, todas estas «centelhas» de amor¹³, estas luzes eléctricas, explosões, «triumfos» do desejo, este «gás de ilumina-

ção», são figurados somente por corpos maquínicos e viscerais, cores voluntariamente baças e sombrias. Ora, trata-se de uma narrativa de amor que culmina na imagem do corpo nu, desabrochado, glorioso da Noiva¹⁴. A *Boîte Verte* recomenda expressamente *não mostrar* («não simbolizar graficamente») a apoteose descrita em termos quase místicos: «Este desabrochar cinemático [o desnudamento representado no corpo da Noiva] é a parte mais importante do quadro (graficamente enquanto superfície). É, em geral, a auréola da Noiva, o conjunto das suas vibrações esplêndidas: graficamente, está fora de causa simbolizar através de uma pintura exaltada esse termo bem-aventurado — desejo da Noiva; somente mais clara, em toda esta consumação, a pintura será um inventário dos elementos da consumação, elementos da vida sexual imaginada pela noiva-desejante»¹⁵.

Que resta da auréola de desejo no *Grand Verre*, essa extraordinária falsa máquina de precisão do olhar? Um imenso escárnio que em breve se volve ironia e talvez a mais sinistra (e metafísica) das serriedades: este objecto aparentemente obscuro deixa-se atravessar por uma luz que o aproxima dos vitrais religiosos da Idade Média¹⁶.

Na realidade, Duchamp, seguindo nisso o espírito da época — de Jules Verne a Raymond Roussel —, quer substituir a aura romântica e simbolista pela electricidade e outros processos técnicos de produção da luz: combate ao mesmo tempo o «ar livre» e o «naturalismo». É preciso conceber fontes de luz diferentes do sol, fontes não «extra-solares chegando a 45°»¹⁷, mas, para as sombras lançadas, fontes artificiais «(gás, electricidade, acetileno, etc. para a diferenciação das cores)»,¹⁸ e, de uma maneira geral, «fontes interiores»: «Determinar os efeitos luminosos (sombras e luzes) de uma fonte interior, quer dizer que cada matéria na sua composição química é dotada de uma 'fosforescência' (?) e se ilumina como os anúncios luminosos». E Duchamp acrescenta: «Em suma, a aparência colorida de todo o conjunto será a aparência de matéria que tem molecularmente um núcleo luminoso. A matéria de cada parte é ao mesmo tempo *fonte luminosa e cor*, por outras palavras *a cor aparente de cada parte é a fonte de visibilidade colorida dessa parte* (sem reflexos sobre as outras partes)¹⁹. «Sem reflexos», sem transbordos indefinidos, sem imbricações que produzam halos; nada de imprecisões, dar-se-á grande atenção aos contornos e aos limites («Para se obter uma exactidão...»)²⁰.

Todas as pesquisas de Duchamp em torno das cores — «nativas» e naturais, de «aparicação» ou de «aparência» — visam criar uma luz emanando do pigmento colorido, das suas «moléculas», contida nos limites da sua superfície: «As cores nativas (...) são núcleos luminosos produzindo cores activas — quer dizer, uma superfície chocolate-nativo será composta de uma espécie de fosforescência chocolate completando a aparição molde deste objecto em chocolate»²¹.

O que é esta «fosforescência chocolate»? Uma certa representação da aura, da aura do objecto de chocolate aparecendo num «molde». Para compreendermos o que significa isto, precisamos de saber que: *a.* «a aparência de um objecto de *n* dimensões é a sua aparição num mundo de *n-1* dimensões»²². A representação à superfície da cor chocolate é a aparição da aparência dessa mesma cor em 3 dimensões: «A aparência em 3 dim. sai da aparição em 2 dim. que é o seu molde (formal)»; *b.* o molde é a aparição, quer dizer, a projecção *em negativo* de um objecto num mundo de *n* dimensões num mundo de *n-1* dimensões. É a componente espacial do molde.

Mas este comporta um segundo elemento que é a cor nativa. Esta «completa a aparição molde» espacial. Deverá, portanto, conter um correspondente deste negativo: será a «fosforescência» que vem da matéria da fonte-cor. Não é nem uma luz natural (solar) nem mesmo uma luz real, mas alguma coisa como a projecção de uma cor «aparente» (num mundo de *n* dimensões) num mundo de *n-1* dimensões (uma superfície, aqui: uma cor nativa). De facto, os dois elementos do molde ou da aparição formam um só: «O objecto ilumina. Fonte luminosa. O *corpo* do objecto compõe-se de moléculas luminosas e torna-se a *matéria*-fonte da matéria dos objectos *iluminados* (p. ex. o chocolate emanante é o molde atómico da matéria opaca chocolate com uma existência física controlada pelos 5 sentidos [é a sua aparência]. — O objecto emanante é uma *aparicação*.»²³ A fosforescência da cor resulta da própria matéria do corpo do objecto, da sua composição molecular. Ora, este corpo não é senão o molde espacial negativo de uma realidade no espaço numa dimensão superior. Em suma, as formas, as cores e a luz de um quadro de 2 dimensões são as aparições em negativo (fosforescente) de uma realidade de 3 dimensões; e esta, o negativo — ou molde — de uma realidade de 4 dimensões.

Duchamp quer apagar a aura representando-a por cores baças, de onde emana uma luz interior (contida na aparição). É assim que a *Mariée* não apresenta senão aparições, nunca aparências. Duchamp concebe incessantemente duas séries de «transformações»: da aparência (realidade) no seu molde (aparicação); e do molde na sua aparência. A primeira vai da luz solar e da diferenciação das cores à luz «interior» e à intensidade colorida uniforme; a segunda segue o trajecto inverso («na passagem da *aparicação* (molde) à *aparência* (objecto de chocolate), sofrendo a massa chocolate todas as transformações ópticas a luzes diferentes»²⁴. Passa-se do trecho inferior da *Mariée*, quer dizer, do olhar libidinoso e *voyeur* dos celibatários, através das transformações ópticas (as «testemunhas oculistas», etc.), à nudez do corpo do trecho superior — que é ainda uma aparição, mas agora do *interior* do próprio desejo (e do corpo) da Noiva.

Assim, ao mesmo tempo que representa aparições, *La Mariée* mostra os processos dessas transformações (da realidade no seu molde, e reciprocamente). «Representa» um movimento, tal como o *Nu descendant un escalier* queria fixar a mobilidade numa imagem estática; é um «desnudamento», uma acção, por um lado, e, por outro lado, a narrativa dos mecanismos de um desejo voyeurista e dos seus efeitos sobre a imagem (passagem do estado de virgem ao de esposa). Tudo é movimento no *Verre*.

Deveríamos, pois, poder ver as transformações da luz e da cor desde a sua fonte até às suas aparições-moldes: luz interior (fosforescência) e cores nativas. Ora, nada aqui se oferece ao olhar que sugira semelhantes mutações: sabemos apenas que o gás de iluminação e a electricidade seguem certos percursos. De resto, não conhecemos a existência do gás e das diferentes funções da electricidade («desnudamento eléctrico», «centelhas eléctricas», etc.) a não ser graças às notas da *Boîte Verte*. Não só nada sugere as transformações da luz, como nada indica seja o que for que a isso se ligue: o desnudamento de uma Noiva, os celibatários, etc. O tipo de representação escolhido por Duchamp encerra uma obscuridade fundamental que só a escrita das *Boîtes* permite penetrar.

É preciso analisar a relação das imagens e das palavras, se é verdade que aquelas só assumem o seu sentido («pictórico») quando as ligamos aos seus correspondentes verbais. As imagens, as formas, as cores da *Mariée* não são plasticamente inteligíveis a

não ser que os refiramos às notas das *Boîtes*. Poderá assim caracterizar-se o tipo de invisibilidade de que a aura goza neste quadro em que se jogam sempre auréolas, luzes, fosforescências que nunca são mostradas. Tudo surge «em negativo». De que invisível se trata aqui?

O objecto de vidro que se encontra no Museu de Filadélfia e que tem o título de «La mariée...» não existe solitariamente. Prolonga-se nas explicações e notas de Duchamp. Mais precisamente, essas notas compõem «inscrições»-imagens semelhantes às frases que o Autor inscreve nos *readymade*. O próprio Duchamp indica em várias ocasiões que as imagens de *La Mariée* são «inscrições»: «inscrição do cimo» (a propósito dos «pistões de corrente de ar»²⁵), «inscrição móvel»²⁶. Por outro lado, que *La Mariée* e as palavras que a acompanham formem uma só e mesma coisa constitui a tal ponto uma exigência interna da obra que o próprio Duchamp as reuniu (em parte) na *Boîte-en-valise*. Por fim, devemos ver na preocupação de construir imagens com palavras — imagens cortadas das palavras mas que as reclamam — um processo geral da estética moderna (e, em particular, «abstracta»). De tal maneira que o invisível pictórico desta estética só se compreende por referência às palavras constantemente ausentes-presentes.

O que é uma inscrição? É a imagem duchampiana por excelência: imagem-acto, uma vez que a imagem resulta de uma certa acção de que não se separa. Como se obtém uma inscrição? Este problema liga-se ao da natureza da imagem (-inscrição) que não é senão uma aparição ou projecção de um objecto de n dimensões num espaço de $n-1$ dimensões. Mas como se passa de um universo ao outro? E como se deve representar na imagem do objecto (no seu molde de $n-1$ dimensões) esta passagem, de tal maneira que aí se reconheça a aparência (de n dimensões)? Em particular, por que deveremos reconhecer, nas imagens de *La Mariée*, que estas provêm de um universo de 4 dimensões?

A «inscrição» tem de responder a todas estas questões. De facto, insere-se num contexto preciso: Duchamp procurava uma linguagem capaz de «traduzir» as suas teorias sobre a quarta dimensão, sobre a lógica da passagem de uma dimensão a outra, a « projecção » e todos os seus mecanismos. No fundo, Duchamp visava uma linguagem pictórica abstracta; e faliu onde outros (como Kandinsky e Malevitch) foram bem sucedidos. Toda a sua obra ante-

rior a *La Mariée* era marcada pela tensão do esforço através do qual tentava desembaraçar-se do «naturalismo». As especulações de Pawlowski²⁷ e o espectáculo das *Impressions d'Afrique* de Roussel encenadas em 1911 no Théâtre Antoine ajudaram-no a conceber o bom método de obtenção de uma imagem definitivamente libertada da «natureza». Pawlowski e Roussel precipitaram as pesquisas já empreendidas por Duchamp (designadamente sobre a fotografia e os *readymade*); e *La Mariée* vai transformar-se num imenso laboratório onde serão testadas e aplicadas as novas teorias sobre a «imagem abstracta».

É o que mostram as notas breves das *Boîtes* sobre a linguagem. Duas preocupações maiores nelas sobressaem: 1. criar uma linguagem cujos «signos» já não se assemelhem a «alguma coisa»; 2. estes signos devem permitir formar «uma espécie de escrita» que comporte «uma forma de significação impressionante». Como o indica o seguinte texto essencial: «Dicionário: com filmes, filmados de muito perto, de partes de objectos de grandes dimensões, obter registos fotográficos que já não pareçam ser a fotografia de alguma coisa. Com estas semimicroscopias, formar um dicionário, sendo cada filme a representação de um seu grupo de palavras agrupadas numa frase ou separadas de tal maneira que o filme ganhe uma nova significação ou antes de tal maneira que a concentração no filme das frases ou palavras escolhidas dê uma forma de significação ao filme e que, uma vez aprendida, esta relação entre filme e significação traduzida em palavras, seja 'impressionante' e sirva de base a uma espécie de escrita que já não tenha um alfabeto ou palavras mas signos (filmes) já emancipados do *baby talk* de todas as línguas correntes — Descobrir um meio de classificar todos estes filmes de tal maneira que seja possível encontrá-los como num dicionário.»²⁸

Obtêm-se estes signos elementares fotografando pormenores de objectos; são signos abstractos, portanto: «Alfabeto — ou antes alguns signos elementares, como o ponto, a linha, o círculo (a ver) que variam segundo a posição, etc.»²⁹ Ser-lhes-á dada uma significação: «combinando»-os de uma certa maneira com as palavras ao longo de um tempo de aprendizagem. Este relacionamento das palavras com os «grafos» foi incessantemente aplicada por Duchamp nas *próprias notas das Boîtes*: Trata-se, escreve ele, de «concentrar neste filme frases ou palavras escolhidas» de maneira a que

«cada filme seja a representação de um grupo de palavras agrupadas numa frase ou separadas».

Em suma, apõem-se palavras a negativos fotográficos (filmes) durante um certo tempo, sobrepõem-se a imagem e as frases e criam-se, por impregnação, novas significações dos signos-filmes. Obtém-se uma imagem significativa (como as de *La Mariée*): é uma *inscrição*.

A construção da imagem depende, pois, de uma certa relação com as palavras. A aposição ou concentração das palavras ou frases nos filmes supõe que tais palavras e tais filmes sejam escolhidos segundo métodos precisos. Antes de abordarmos estes últimos, notemos que a inscrição consiste justamente em impregnar um negativo fotográfico com uma significação de palavras. Eis indicações da *Boîte Verte*, descrevendo a maneira como proceder para criar a imagem do «[pleno desabrochar] ABC» dos *Tirés* (o título geral é «Inscription du haut») de *Verre*: «Fazer uma Inscrição (título) «Inscrição móvel», quer dizer, de maneira a que o conjunto das suas unidades alfabéticas já não tenha uma ordem rigorosa da esquerda para a direita. — Cada *unidade alfabética* tornar-se-á uma só vez *presente* no conjunto ABC [no desenho ao lado] e deslocar-se-á de A para C, ida e volta. (...) Representação desta Inscrição: Meio fotográfico. Determinar as unidades alfabéticas (por número, forma, significação...). Figurar esculturalmente a inscrição *em movimento*, e fotografar o instantâneo. Aumentar até às dimensões definitivas»³⁰. Etc.: todo o texto é significativo.

As palavras empregadas nas notas e indicações das duas *Boîtes* são as «palavras escolhidas» para impregnar os filmes com uma outra significação (os desenhos que acompanham os textos não constituem senão esboços ou esquemas dos filmes): palavras e expressões bizarras como o «metal emancipado», as «litanias do carro», o «cilindro-sexo», «o desabrochar barómetro» ou «a poeira ao contrário». As imagens da *Mariée* referem-se assim a estes «grupos de palavras» como a partes de si próprias: «Utilizar este dicionário para a parte escrita do vidro»³¹. Tratar-se-á aqui de uma parte não-levada a efeito e que falta ao *Verre*, ou da escrita das *Boîtes*? Nunca o saberemos, decerto, mas podemos supor que a parte verbal que falta não seria muito diferente das «frases» das *Boîtes*.

Eis as imagens da nova linguagem pictórica: espécies de grafos (signos e formas abstractos, ponto, linha, bola) que conservassem

certa inerência de significação a um referente visível (na 4ª dimensão). Destas inscrições em negativo fotográfico emana uma fosforescência, de tal maneira que Duchamp pode escrever (contra o naturalismo), nas costas do texto citado (sobre o «Dicionário»): «Do Escribismo iluminatoresco na pintura (Talionismo plástico por plástico)», e: «Uma espécie de *Nominalismo pictórico* (Controlar)»³².

Vemos afirmar-se, na técnica da inscrição, a tendência duchampiana para a abstracção. A fotografia aérea podia tornar-se um dos meios de «inscrever», quer dizer, de criar signos ou «unidades alfabéticas»³³. Mas a abstracção conservará como referente a imagem mimética: é uma espécie de avesso ou negativo abstracto (abstracção obtida por mudança de escala, produzindo «semimicroscopias») das figuras naturais. De onde o «escribismo» ou grafismo «iluminatoresco» ou fosforescente que Duchamp apresenta como um «talionismo» (olho por olho, plástico por plástico: subverterei a pintura e a sua imagem graças à própria imagem «pictórica», revirando-a — ou invertendo-a — contra si própria, plasticamente...)

Mas como escolher os objectos a fotografar? E as palavras que se «concentram» nestes filmes?

Devemos ter aqui em conta a «influência» de Raymond Roussel³⁴, que, escreve Duchamp, «me mostrou o caminho». Trata-se de uma influência marcada por dois aspectos principais: a busca de uma certa «obscuridade» do sentido das imagens; e o processo da sua construção.

Nas suas entrevistas com Pierre Cabanne, Duchamp afirma que Roussel lhe deu a ideia de que, também ele, poderia tentar alguma coisa «nesse sentido, ou antes, nesse anti-sentido. (...) O seu jogo de palavras tinha um sentido escondido, não no sentido mallarmiano ou rimbaldiano, era uma obscuridade de outra ordem»³⁵. Roussel trazia-lhe a exactidão das imagens ao mesmo tempo que o «insólito» de um sentido escondido completamente diferente das brumas e das indefinições simbolistas.

Oferecia-lhe ainda outra coisa: a ideia de um *processo* que produziria esse tipo de imagens, ao mesmo tempo precisas (na sua percepção) e obscuras (no seu sentido). Duchamp vai ao ponto de comparar o seu método com o de Roussel: teria feito em pintura o que Roussel fizera em literatura³⁶.

O «processo» de Raymond Roussel é conhecido: trata-se de um modo de proceder puramente linguístico, embora crie naturalmente imagens visuais³⁷. Foi ao ver a representação da peça que Duchamp recebeu um primeiro choque: choque de imagens nuas insólitas, uma vez que pouco ouviu do texto: «Era formidável. Havia no palco um manequim e uma serpente que se mexia um nadinha, era absolutamente a loucura do insólito. Não me lembro muito bem do texto. Não se ouvia grande coisa. Isso impressionou-me...»³⁸.

O manequim era a estátua de baleias e a serpente a minhoca. Duchamp via a ilustração *literal*, em forma de objectos reais, das imagens literárias que Roussel fabricava graças ao seu processo. Ora, tais imagens criavam um insólito «louco» porque propunham uma espécie de metáforas impossíveis: «carris de miolo de vitela», por exemplo. O carácter artificial da metáfora (ou da imagem: os jogos de palavras obedecem, em Roussel, a múltiplas regras) tirava toda a «indefinição», toda a auréola poética ao objecto representado. Pelo contrário, o carácter totalmente raso, seco, *preciso* das imagens correspondentes às «metáforas impossíveis» das *Impressions d'Afrique* decorria quase automaticamente do Processo rousseliano.

Duchamp procurava também imagens «secas»³⁹: busca cujo caminho Roussel lhe mostrou.

As indicações das *Boîtes* acerca da maneira de fazer uma «inscrição» incidem em duas operações a dois níveis diferentes: é preciso escolher palavras; é preciso escolher filmes. Só a seguir se torna necessário juntá-los.

Ao nível linguístico, Duchamp emprega diversos meios tomados de empréstimo a Brisset e a Roussel (contraposições, homofonias, trocadilhos, paronimias, etc.)⁴⁰: cria também «metáforas impossíveis», imagens literárias «secas», não-poéticas.

Mas não as *ilustra* literalmente nas suas imagens-inscrições: não se vê que o carro é formado de metal emancipado («quer dizer que tem um peso (...) [mas que] não se opõe a uma tracção horizontal. O carro *emancipou-se horizontalmente*», dá-se «sem resistência a uma força que aja horizontalmente sobre ele»); também não vemos de facto a relação entre a imagem do carro e as suas «litanias» («Vida lenta. Círculo vicioso. Onanismo. Horizontal. Batente de vida», etc.). Entre os «agrupamentos de palavras em frases ou se-

paradas» do dicionário e dos filmes-imagens da *Mariée*, a relação de literalidade é diferente da que existe entre as expressões verbais e os objectos-imagens do teatro de Roussel.

Como é que Duchamp obtém as suas imagens de modo a suscitar uma inerência particular («obscura») entre as formas visuais e as significações das palavras? Inerência que queria «impressionante», como o fora o espectáculo teatral das *Impressions d'Afrique*...

Duchamp encarregará o acaso de realizar a inerência, o ponto de junção entre palavra e imagem. O acaso intervém já na escolha das palavras e na fabricação dos signos. As indicações das *Boîtes* são explícitas a esse respeito. Palavras: «Pegar num dicionário Larousse e copiar todas as palavras chamadas 'abstractas', quer dizer, que não tenham referência concreta» (*Boîte verte*), «Comprar um dicionário e barrar as palavras a barrar. Assinar: revisto e corrigido (...) 10 palavras descobertas abrindo o dicionário ao acaso em A» (*Boîte blanche*)⁴¹. Signos: «Compor um signo esquemático designando cada uma destas palavras (o signo poderá ser uma figura ou um signo devido ao acaso: — Se um fio horizontal com um metro de comprimento cair de um metro de altura num plano horizontal deformando-se *a seu jeito* e fornecer uma figura nova da unidade de grandeza»⁴²; e, em *Boîte blanche*, os filmes das «partes de objecto de grande dimensão» já não devem ter «o aspecto da fotografia de alguma coisa». A abstracção aproxima a forma do aleatório.

Como se combinam a palavra e a imagem, segundo que regra proceder? Segundo a mesma regra que preside à inscrição do *readymade*: «Projectando para um momento por vir (tal dia, tal data, tal minuto, "*inscrever um readymade*". — O *readymade* poderá a seguir ser procurado (com todo o tempo necessário). O importante é então e portanto este relogismo, este instantâneo, como um discurso pronunciado por ocasião de seja o que for, mas *a tal hora*. É uma espécie de encontro.»⁴³

É a instantaneidade projectada, como intersecção de duas séries de acasos (palavras, imagens; discursos, seja o que for) que provoca a conexão, a *necessidade* da inerência da significação (palavra) à imagem-signo abstracta.

Lembremos que Duchamp afirma que a *Mariée* assinalou uma viragem nas suas pesquisas sobre o movimento: já não se tratava de desmultiplicar a sua imagem como em *Nu descendant un escalier*, mas, pelo contrário, de restituir *no instante* o conjunto de um

processo cinematográfico. O instante vai portanto condensar duas séries de «anti-sentidos»⁴⁴ num ponto: a inscrição. Do cruzamento-condensação da série de palavras e da série de filmes surgirá o sentido «obscuro» do *readymade* e da imagem pictórica.

Ao *projectar* para um momento dado a feitura de uma inscrição, quer dizer, ao fixar preliminarmente o instante preciso da sobreposição das duas séries; e ao deixar ao acaso a escolha das palavras e das unidades alfabéticas plásticas, Duchamp cria um estranho «relogismo»: uma vez chegado, o momento do «encontro» retroage sobre as duas séries passadas transformando a sua contingência em necessidade. Porque o instante estava de antemão fixado, tudo o que precede *parece* concebido e fixado também de antemão, e como para preparar o próprio instante surge uma espécie de determinismo retroactivo cuja necessidade deve impressionar tanto mais fortemente quanto mais obscuro se revela o seu sentido⁴⁵.

Podemos assim ligar seja o que for a seja o que for e por meio de pouco importa o que for, na condição de estabelecermos definitivamente a hora do encontro. Mas talvez o acaso não se transforme de facto tão facilmente em necessidade. Talvez seja preciso que exista alguma inerência prévia (e absolutamente obscura) entre a série das palavras escolhidas ao acaso e a das imagens-filmes (ou de objectos-imagens ou objectos-coisas no caso dos *readymades*).

Michel Foucault escreve, a propósito da origem das imagens de Roussel: o seu modo de proceder mostra-nos como se transforma uma frase de partida, mas nada nos diz sobre a sua fonte; melhor: se prestarmos atenção à derivação semântica — e não ao trabalho horizontal das combinações fónicas —, depressa mergulharemos numa «verticalidade secreta» que não nos entrega qualquer chave do trabalho do «imaginário» de Roussel que aí se efectua⁴⁶. Do mesmo modo para Duchamp: como escolhe este as suas palavras e as suas imagens fotográficas? Há uma grande parte de não-aleatório no acaso, tanto mais que Duchamp selecciona palavras apanhadas ao acaso no dicionário, e trabalha as imagens fotográficas enquadrando-as, aumentando-as, etc. Podemos pensar que todo este fundo não-aleatório — sem dúvida inconsciente — traz em si certa inerência entre as palavras e as imagens da inscrição projectada. O que parece mais plausível ainda no caso da *Mariée* (composta de inscrições, de *readymades* e de imagens pictóricas) cuja concepção propõe uma narrativa precisa e minuciosa. Podemos pensar que es-

te fundo de onde partem as significações das palavras e das imagens (rumo a um «anti-sentido» final) se situa na 4ª dimensão...: aí onde residem as significações dessa língua que pode traduzir as suas palavras em francês ou em todas as línguas conhecidas, palavras que, contudo, «não possam reciprocamente exprimir as tradução de palavras francesas (ou outras), ou de frases francesas ou outras»⁴⁷.

Convenhamos pois em que a primeira escolha das palavras não se faz completamente ao acaso uma vez que se alimenta de uma ideia e desse fundo que é «o imaginário» de Duchamp; e em que os filmes não se desligam por completo da figura fotografada em grande plano (do mesmo modo que as palavras não se separam dos seus referentes perceptivos últimos). Para lá dos acasos construídos de Duchamp, a imagem instantânea última reúne-se a esses restos de inerência que não chegaram a ser extirpados; reúne-se-lhes no fundo invisível da 4ª dimensão.

Sob o efeito de retroacção do instante preparado por um relogismo bem concebido, a série passada de acasos descontínuos adquire uma continuidade rigorosa tecida por significações abstractas: «Necessidade da *continuidade ideal*, quer dizer: cada agrupamento [de signos da nova linguagem] religar-se-á aos outros agrupamentos por meio de uma *significação rigorosa* (espécie de gramática, que já não exige uma construção pedagógica da frase, mas que, deixando de lado as diferenças das linguagens e os «jeitos» próprios de cada linguagem, pesa e mede *abstracções de substantivos, negações...*»⁴⁸ A continuidade rigorosa da significação dada na percepção das imagens resulta paradoxalmente da instantaneidade da inscrição: porque esta funda a abstracção do sentido das imagens-signos. (Lembremos que Duchamp quer excluir toda a espontaneidade emocional ou «retiniana» do «processo criativo». O acaso na escolha das formas, «o relogismo», etc. visam tirar todo o carácter estético ao objecto *readymade*. Atinge-se assim aquilo a que Duchamp chama uma «indiferença *visual* combinada no mesmo momento com uma ausência total de bom ou mau gosto... de facto, uma anestesia completa»⁴⁹)

Ainda que admitamos que a inerência dos filmes às significações das palavras se apoia numa camada não-aleatória de sentido onde o artista bebe à partida, continuamos a não saber mais acerca do processo que deverá culminar na evidência «impressionante»

das imagens finais. Como trabalha Duchamp o seu material de modo a reforçar a inerência primeira das significações das duas séries? Por que é que as imagens da *Mariée* terão que conquistar uma força significativa que ultrapasse a da narrativa subjacente e a das simples «figuras» (trituratora, carro, etc.)? Mais exactamente, por que é que a percepção de uma pá de neve (no caso do *readymade*) com a inscrição «In advance of the broken arm» adquire a significação do acontecimento designado por semelhante título?

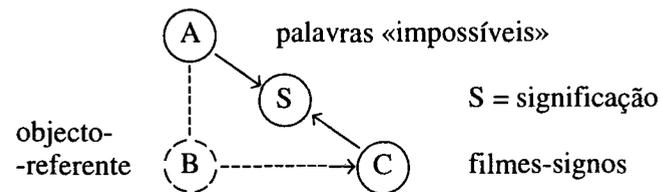
Resumamos o «processo» de Duchamp: 1. escolha de palavras (abstractas); ou formação de expressões de tipo «rousseliano»; 2. escolha de formas abstractas filmadas (negativos); 3. por impregnação (aposição), a significação dos signos-filmes torna-se a das palavras (com modificações). A relação coisas-sentido é invertida: são abstracções de coisas (partes abstractas e microscópicas de coisas) que se tornam signos para as significações das palavras.

A relação palavra-coisas determina, como em Roussel, certas imagens do trecho inferior da *Mariée*: moldes *mâlic*, trituratora de chocolate: há, como na representação teatral das *Impressions d'Afrique*, uma reprodução quase-literal de uma «metáfora impossível». Outras formas de «inscrição» são utilizadas para a construção do trecho superior que deverá mostrar, projectado num plano, «o interior» da 4ª dimensão.

Roussel faz representar com uma fidelidade meticulosa e maníaca as imagens das suas metáforas insólitas. Duchamp parte também das palavras, mas empreende um outro trajecto, mais longo e mais elaborado: para figurar o «desnudamento eléctrico» da noiva, descobre uma forma ou um «signo» — vísceras, tubos — que *faça alusão* à ideia de «desnudamento» — exposição, abertura, etc. Esta ideia é uma significação abstracta, e a relação de inerência entre a imagem que nos é oferecida e a ideia repousa numa alusão *tornada obscura* porque as mediações se esconderam. O filme substitui a palavra como em Roussel uma palavra homófona substitui outra (*pillard/billard*). Em lugar de «desnudamento» aparece a imagem de um corpo aberto mostrando vísceras e tubos; ou no de «ventilação de amor» e «pistões» surgem três quadrados deformados (pelo vento?): são alusões, essas associações frouxas que trazem as novas imagens.

Por que é que a significação das «metáforas impossíveis» se liga às imagens finais? Porque *podemos considerar* que os filmes-sig-

nos (da nova linguagem da *Mariée*) são obtidos por abstracção das formas de um objecto que é também o referente das sequências de palavras (metáforas). Este referente pode ser literalmente representado (como em Roussel: trituratora de chocolate, moldes *mâlic*) ou não — uma vez que existe, *na realidade*, na 4ª dimensão (como a noiva, como o enforcado fêmea). De qualquer maneira, os signos-filmes tomam a significação *obscura* das palavras (que são já obscuras) porque guardam apenas *restos de inerência* às formas do objecto-referente: em princípio estes signos constituem partes microscópicas aumentadas de tais objectos. É o seguinte o circuito da inerência procurada, a partir das palavras:



Entre B e C, há uma substituição semelhante (mas invertida) à que Roussel opera entre as palavras. Os «negativos» das fotografias, destinados à inscrição, mostram toda a distância que separa a realidade na quarta dimensão (aparência, B) da sua aparição na segunda (C). Onde se encontra, pois, a 3ª dimensão? É o olhar do espectador que a ocupa, fazendo ele próprio parte do quadro.

Apercebe-se nas imagens do *Grand Verre* não uma cena desdobrada, mas um movimento que arrastará consigo o espectador: não só porque este desposa o olhar dos celibatários, mas porque o movimento deste olhar o transporta para uma visão na 4ª dimensão. A *Mariée* é, sem dúvida, uma «forma», mas também a forma da formação da forma, a cena e o movimento que a constrói: movimento condensado na instantaneidade da imagem que o espectador deverá prolongar, prolongando o seu olhar no infinito da 4ª dimensão.

Por isso a inerência do sentido da imagem-signo à significação das palavras é sempre ambígua: sentido obscuro de uma obscuridade fundamental porque nos arrasta sempre para outro lugar, para fora do espaço euclidiano e do tempo linear; sentido de imagens, de cores e de luzes percebidas no nosso espaço-tempo e que trazem o traço (aparição) de uma realidade diferente, invisível, desconhecida e em cuja direcção é atraído o nosso olhar. Uma realida-

de «possível» ou «virtual», duas noções essenciais que Duchamp emprega para caracterizar a 4ª dimensão. Em suma, a inerência é «obscura» e ainda mais «impressionante» por isso mesmo, mas, ao mesmo tempo, sempre «alternativa», «gozando de uma liberdade alternativa»⁵⁰.

Poderíamos dizer também: «oscilante». A oscilação que engendra uma continuidade constitui o movimento essencial da passagem para o infinito da 4ª dimensão. «Eco. Som virtual. Virtualidade como 4ª dimensão: não a Realidade sob a aparência sensorial, mas a representação virtual de um volume (análoga à sua reflexão num espelho). Multiplicidade até ao infinito das imagens virtuais do objecto de 3 dimensões. Sendo estas imagens as mais pequenas até ao infinito e as maiores até ao infinito.»⁵¹ A virtualidade das imagens infinitas na 4ª dimensão que corresponde (por projecção) a um objecto visível de 3 dimensões é comparável às imagens no espelho. E a maneira como estas se incluem até ao infinito (em certos espelhos de três faces ou simplesmente em dois espelhos paralelos um diante do outro) é comparável à fusão entre instantaneidade e continuidade próprias do olhar da (na) 4ª dimensão: este olhar veria *ao mesmo tempo* as duas faces opostas de um cubo tridimensional, por exemplo. «Atravessaria instantaneamente o espaço»: «O indígena 4 dim. percebendo este corpo 4 dimsl. simétrico passará de uma parte à segunda parte *atravessando instantaneamente* o espaço mediano — Podemos imaginar esta travessia instantânea de um espaço recordando certos efeitos de espelhos de 3 faces nos quais as imagens desaparecem (por trás) de novas imagens.»⁵²

O que é o *Grand Verre*? A construção visível deste trajecto instantâneo do olhar.

O olhar do espectador do *Grand Verre* não atravessa, todavia, imediatamente as superfícies reais para vir habitar o infinito dos planos virtuais da 4ª dimensão. Oscila continuamente entre as duas dimensões, o plano e a 4ª, sendo ele próprio, de certo modo, o olhar da terceira dimensão que sem parar se projecta no dos celibatários (moldes *mâlic*, 2º dimensão); o qual sobe do trecho inferior para o trecho superior, acompanhando o «desnudamento» e a «apoteose» da noiva.

Tudo é oscilação no sistema duchampiano dos «transformadores»⁵³: por isso os jogos «espélicos», as imagens em abismo si-

multâneas e as «ilusões de óptica» se multiplicam. Duchamp procura uma passagem entre a 2ª e a terceira dimensão por um lado e, por outro lado, a 4ª dimensão: «passagem contínua»⁵⁴ do concreto ao abstracto, do visível ao invisível, do tempo homogéneo (pendular) à instantaneidade condensada, do real aos possíveis, da língua comum (francesa e outras) à língua universal. Eis um texto que indica bem a ideia de Duchamp quando procurava uma analogia visível (no espaço euclidiano) — e a analogia é já princípio de passagem — de uma «percepção» na 4ª dimensão: «2 objectos 'semelhantes', quer dizer, de dimensões diferentes, mas sendo um a reprodução do outro (como duas cadeiras "transatlânticas" uma grande e uma de boneca) poderiam servir para estabelecer uma perspectiva 4dimsl = não pondo-as em situações de uma em relação com a outra no espaço, mas simplesmente considerando as ilusões de óptica produzidas pela sua diferença de dimensões.»⁵⁵ Estabelece-se a perspectiva 4-dimensional *a partir* da ilusão de óptica que nasce entre duas imagens idênticas de escalas diferentes, das quais não será possível dizer se uma delas é mais pequena ou está mais afastada do que a outra. O olhar vacila (como nas imagens em abismo de dois espelhos paralelos): já não está «aqui» ou «ali», entra no mundo virtual da 4ª dimensão.

O olhar oscila entre o visível e o invisível. É dirigido para um espaço não-euclidiano. Ao desposar o dos celibatários (que atravessa as «testemunhas oculistas»), o olhar do espectador inicia uma oscilação que o arrasta para o invisível através das imagens virtuais que formam o *contínuo* da passagem da 3ª para a 4ª dimensão⁵⁶. As ilusões de óptica permitem ao olhar passar de uma dimensão a outra. É por isso que o verdadeiro mediador entre a 2ª e a 4ª dimensão é o olhar do espectador.

Paralelamente desdobra-se o contínuo da passagem da linguagem concreta (*baby talk*) à linguagem abstracta do dicionário escolhido — que se compõe de palavras abstractas como «*abstracções de substantivos, negações, relações de sujeito e verbo, etc.*, por meio de signos-padrões (representando estas novas relações: conjugações, declinações plural e singular, adjectivação, inexprimíveis por meio das formas *alfabéticas concretas* das línguas vivas presentes e futuras)»⁵⁷. Os signos-filmes ordenam-se de maneira a dirigir o olhar na direcção do invisível (ou do «interior»), seguindo o movimento de abstracção (movimento das relações — ideias —

entre substantivos e verbos, etc.): movimento que cria uma continuidade, uma vez que põe em relação.

Assim, a perspectiva em espelho deverá guiar a percepção das seqüências de signos-filmes. Estas últimas exprimem movimentos-passagens a caminho da 4ª dimensão, indo do trecho inferior ao trecho superior da *Mariée* através da identificação do olhar do espectador (na 3ª dimensão) com o olhar dos celibatários. «É o espectador que faz o quadro» porque o espectador prolonga e acaba o processo inconsciente («mediúnico») do criador⁵⁸. O olhar do espectador entra no olhar dos celibatários que se torna sua projecção, e olha e atravessa todas estas passagens em direcção à invisibilidade.

O que é então o invisível de Duchamp? O virtual da 4ª dimensão. Poderemos assimilá-lo ao «inteligível» do conceito? Não, não se trata da «Realidade sob a aparência sensorial, mas [d]a representação virtual de um volume (análogo à sua reflexão num espelho)». É uma outra realidade da qual constrói as aparições e as «passagens contínuas» do olhar que até ela o levam; é o invisível obscuro que se esconde por detrás da língua universal do dicionário devendo representar-se por filmes-signos ou *readymade*. É um *objecto* (o «objecto tipo», escreve por vezes Duchamp) que existe segundo um modo virtual e que se torna necessário significar plasticamente. Todas as teorias, especulações, pesquisas consignadas em *Boîte blanche* revelam uma preocupação única: fazer surgir diante do olho que, na 3ª dimensão, olha uma representação bidimensional (o «quadro» da *Mariée*), o objecto que lhe corresponde na 4ª dimensão virtual. Duchamp não pára de perguntar: como é que o objecto aparente (n dimensões) surge da sua aparição representada (num espaço de n-1 dimensões)? Quer suscitar a visão deste objecto virtual a partir das suas elaboradas construções de formas⁵⁹.

É por isso que mostra ao mesmo tempo uma cena e o movimento que nela tem desfecho («o desabrochar da Noiva»), o instante e uma continuidade temporal (percurso do olhar narrativo), a forma e a formação da forma, o visível e o invisível, o real e o possível (virtual). Que quer Duchamp, afinal? Toldar o sensível, impregnando-o de espírito (queria «pôr mais espírito na pintura»). É preciso que o sensível seja portador da marca de um objecto inteligível virtual. Duchamp quer *representar* o invisível como um objecto (contrariamente a Malevitch, por exemplo, que atinge o «mundo

sem objecto»), como já tentara, antes do *Verre*, pintar auréolas. O seu fracasso na construção de uma linguagem pictórica abstracta resulta disso mesmo: Duchamp não consegue desembaraçar-se do referente objectal.

Procura assim obter uma luz «interior» que emana da superfície colorida; uma cor que afecta não o olho mas «olhos imaginários» que já nada de retiniano têm: «Supondo várias cores-fonte luminosas (desta ordem [quer dizer, artificiais]) expostas ao mesmo tempo a relação óptica dessas diferentes fontes colorizantes já não é da mesma ordem que a comparação de uma mesa vermelha e de uma mesa azul numa luz solar. Há uma certa inopticidade, uma certa consideração fria, afectando este colorante apenas olhos imaginários nessa exposição. (As cores de que falamos.) Um pouco como a passagem de um partícipio presente a um passado.»⁶⁰

Uma «cor falada», eis o que deve ser a cor sensível: Duchamp quer pintar imagens mentais verbais. A inerência de sentido dos signos-filmes às palavras aleatórias do dicionário resulta do facto de a impregnação dos primeiros pelos últimos conduzir a «cores faladas», a «formas faladas» (por exemplo: a percepção das «testemunhas oculistas» no *Grand Verre*), a uma «luz falada», em suma, a um sensível que se quereria abstracto.

Ao mesmo tempo, Duchamp identifica o olhar do espectador do quadro com o olhar do *voyeur*. No que se revela coerente, pois não pode reduzir a percepção estética a esses híbridos abstractos que as «formas faladas» são, a não ser construindo-os de maneira totalmente artificial, tirando-lhes toda a vida, toda a espontaneidade, toda a carga «retiniana». Ora, é precisamente o que o olhar do *voyeur* faz: quebra o reflexo, o reenvio *animado* da imagem para o espectador. O *voyeur* esconde-se e espreita, vê sem se mostrar. Transforma a cena numa narrativa de antemão combinada (como as etapas de um ritual perverso): cada movimento é concebido em vista de um fim exclusivo, a excitação do olhar. Tudo se torna mecânico, preciso, meticuloso, fixo e automático. O imprevisível desaparece. Estas formas são artefactos, como os *readymade*. Dão a ver um espectáculo de morte sob um olhar necrófilo.

Duchamp quis, sem dúvida, introduzir aqui o acaso; mas era um acaso «de conserva» e submetido a um relogismo rígido. Toda a sua preocupação com a «espontaneidade» visava apenas «a emancipação» dos movimentos mecânicos em relação à força da gravi-

dade (v. o seu «combate de boxe», previsto mas não inserido na *Mariée*).

Em suma, o olhar do *voyeur* abole o do outro, interrompendo o circuito dos olhares. Para Duchamp, uma obra de arte (ou mesmo uma obra «que já não seja 'de arte'») não teria certamente a propriedade de «levantar o olhar sobre nós». O nosso — o do *voyeur* — permanece solitário como o dos celibatários.

O olhar do quadro já não se levanta: da aura não ficaria senão a «luz interior» (portadora ainda da presença do longe, como os vitrais, ou a luz das igrejas barrocas), testemunha última talvez da impossibilidade para a pintura de se desfazer de toda a carga aurática. Deste imenso trabalho de Duchamp, permanece uma espécie de prodígio falhado, a *Mariée*, enorme maquinaria voyeurista, onanista, ironicamente obscena, metaforicamente porno, onde os celibatários regalam o olho masturbando-se até aos «salpicos» enquanto a virgem tímida desabrocha electricamente numa apoteose, provocando a assunção, a elevação bem-aventurada e mística do seu desejo desnudado. Susana cedendo ao olhar dos Velhos, e transformando-se em Virgem Maria Noiva nos céus (a 4ª dimensão)⁶¹.

Notas

- 1 Walter Benjamin, «Sur quelques thèmes baudelairiens», in *Essais*. 2. 1935-1940, Denoel/Gonthier, 1983, p. 187.
- 2 W. Benjamin, «L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», in *Essais*, op. cit., p. 94.
- 3 *Idem*, p. 96, nota 2.
- 4 W. Benjamin, «Sur quelques thèmes...», op. cit., p. 184.
- 5 «L'oeuvre d'art...», op. cit., p. 99.
- 6 «Sur quelques thèmes...», op. cit., p. 184.
- 7 *Idem*.
- 8 *Idem*, p. 189 e segs.
- 9 «L'oeuvre d'art...», op. cit., p. 95.
- 10 «Sur quelques thèmes...», op. cit., p. 184.
- 11 *Idem*, p. 187.
- 12 *Idem*, p. 186.
- 13 Por exemplo, «centelhas da vida constante» da noiva, «centelhas da magneto-desejo, (...) centelhas artificiais produzidas pelo desnudamento eléctrico de-

vem fornecer explosões no motor de cilindros fracos»; ou ainda: «Para exprimir que a noiva não recusa este ser despida pelos celibatários, o aceita até, uma vez que fornece a essência de amor e chega ao ponto de contribuir para uma nudez completa desenvolvendo de maneira cintilante o seu desejo agudo de gozo» (Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Flammarion, Paris, 1975, p. 6. Daqui em diante, DS).

- 14 Segundo Jean Clair, o trecho superior do *Grand Verre* representaria directamente o mundo invisível da quarta dimensão (J. Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Ed. Galilée, 1975).
- 15 DS, p. 63.
- 16 Como observa Jean Clair: a própria técnica de pintura «sobre» vidro de Duchamp o faz pensar (op. cit., pp. 56-57).
- 17 DS, p. 100.
- 18 DS, p. 103.
- 19 DS, p. 101 (sublinhado por Duchamp).
- 20 DS, p. 113. A «exactidão» é uma exigência constantes das duas «Boîtes».
- 21 DS, p. 121.
- 22 J. Clair, op. cit., p. 55; DS, pp. 120-121.
- 23 DS, p. 122.
- 24 DS, p. 122.
- 25 DS, p. 55.
- 26 DS, p. 57. A Noiva e as notas que a acompanham, reunidas na *Boîte-en-valise*, devem ser consideradas um único e mesmo objecto: trata-se de uma exigência interna da obra.
- 27 Cf. o livro já referido de J. Clair.
- 28 DS, pp. 110-111.
- 29 DS, p. 109.
- 30 DS, p. 57.
- 31 DS, p. 110.
- 32 DS, p. 111.
- 33 Como mostram *L'élevage en poussière*, fotografado por Duchamp e Man Ray em 1920; bem como vários textos das *Boîtes*, sobretudo acerca dos «paisagismos», DS, p. 111.
- 34 Se é verdade, como Jean Clair mostrou, que a influência de Pawlowki foi decisiva na elaboração do *Grand Verre*, não podemos reduzir a de Roussel a «um clima geral (...) — impressão de que alguma coisa diferente se poderia conceber fora dos caminhos batidos do naturalismo e do simbolismo, mais do que uma temática ou uma imagem precisa a explorar» (J. Clair, op. cit., p. 25). Porque, enquanto a escrita e o estilo — factores decisivos — de Duchamp se situam nos antípodas dos de Pawlowski, aproximam-se muito dos de Roussel. «Foi Roussel, fundamentalmente, o responsável pelo meu *Vidro*, *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*. Foram as suas *Impressions d'Afrique* que me indicaram nas suas grandes linhas o procedimento a adoptar. Essa peça que vi na companhia de Appolinaire ajudou-me imensamente num dos aspectos da minha expressão. Vi imediatamente que podia sofrer a influência de Roussel. Pensava que, enquanto pintor, mais valia que fosse influenciado por um escritor, do que por um pintor diferente. E Roussel mostrou-me o caminho» (DS, pp. 173-174).

- 35 Marcel Duchamp, *Engenheiro do Tempo Perdido*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1990, pp. 61-62.
- 36 Quer dizer, o mesmo tipo de «cisão»: «Pierre Cabanne — Será que o desafio lançado por Raymond Roussel à linguagem correspondia àquele que você lançou à pintura?
— Se assim quiser! Eu não discuto!
— Bem, não vou insistir!
— Sim, eu insistiria. Não me cabe a mim decidir, mas seria muito interessante porque este homem fizera alguma coisa que realmente tinha o aspecto revolucionário de um Rimbaud, uma cisão» (Marcel Duchamp, *Engenheiro do Tempo Perdido*. Entrevistas com Pierre Cabanne, Assírio e Alvim, 1990, Lisboa).
- 37 Foi assim que Roussel quis extrair das *Impressions d'Afrique* uma peça de teatro. Cf. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Ed. 10/18, Paris, 1985, p. 30; e também François Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, J.-J. Pauvert, 1972, Cap. II.
- 38 M. Duchamp, *Engenheiro...*, op. cit., p. 51.
- 39 «Entretien Marcel Duchamp-James Johnson Sweeney», in DS, p. 179.
- 40 Cf. o trabalho de J. Ferry sobre Roussel, *Une étude sur Raymond Roussel*, Arcanes, Paris, 1953; e as notas de M. Sanouillet em DS, pp. 145-149.
- 41 Eis o texto completo, «Teoria»:
«10 palavras descobertas abrindo o dicionário por A
_____ por B
«Estes dois 'sets' de 10 palavras têm a mesma diferença de 'personalidade' que teriam se as mesmas 10 palavras tivessem sido escritas por A e por B com uma intenção. Ou ainda, pouco importa, haveria casos em que esta 'personalidade' poderia desaparecer em A e em B. É este o caso melhor, e o mais difícil» (DS, p. 110). O acaso vai permitir a acção do inconsciente. Duchamp conta com essa acção para contribuir para a inerência entre palavra e imagem.
- 42 DS, p. 50.
- 43 DS, p. 49.
- 44 Pierre Cabanne, op. cit., p. 61.
- 45 Não podemos deixar de pensar no «relogismo» que o contrato do perverso sexual impõe à sua «amante» nos gabinetes especializados: diálogos antecipadamente estabelecidos, estereotipados, rituais rígidos nos termos de uma ordem estrita. O conjunto do itinerário do gás de iluminação, quer dizer, do desejo voyeur dos celibatários equivale à montagem de um vasto ritual perverso, imutável, de uma exactidão absoluta, com etapas fixas e cronometradas. La Mariée seria a hiante cena de um ritual assim (cf. o relogismo das cenas de *Impressions d'Afrique*). Por outro lado, as investigações de Duchamp sobre o tempo (sobre o tempo «serial» e sobre a «liberdade de alternativa», cf. DS, p. 141 e nota 1; cf. também R. Lebel, *L'Inventeur du temps gratuit*, sobre o tempo em Duchamp) ganhariam em ser comparadas com o processo «metáforo-metónímico» do tempo do ritual perverso, descoberto por Guy Rosolato.
- 46 Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, Paris, 1963, sobretudo cap. 3, «Rime et Raison».
- 47 DS, p. 109.
- 48 DS, p. 48. De facto, Duchamp sonha com uma linguagem universal, imediatamente compreensível por todos os homens. Ver bastaria: irromperiam signifi-

- cações abstractas das cores (uma «legenda das cores», p. 113) e das suas combinações. Esta linguagem pictórica universal, abstracta-sensível, que não seria difícil de aprender, poderia, segundo de súbito se apercebe Duchamp, reduzir-se paradoxalmente a um idiolecto. O texto remata nos termos seguintes: «Este alfabeto só convém muito provavelmente à escrita deste quadro.» Tal como em Roussel, as metáforas «impossíveis» são na realidade dirigidas por uma imaginação idolectal, que se alimenta no inconsciente singular do artista e não se desprende deste. Tal seria a contrapartida forçosa de uma «má» abstracção, ou seja, que não conseguiu desligar-se do objecto referente.
- 49 «A propos des "Ready-mades"», DS, p. 191.
- 50 DS, p. 141.
- 51 DS, p. 140.
- 52 DS, p. 134.
- 53 Cf. Jean-François Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*, Ed. Galilée, Paris, 1977.
- 54 DS, p. 107.
- 55 Idem.
- 56 DS, pp. 137-138. Duchamp mostra como a 3ª dimensão continua na 4ª graças às imagens especulares em abismo.
- 57 DS, p. 48.
- 58 Cf. «Le processus créatif», DS, p. 187.
- 59 Um dos meios de mostrar a 3ª dimensão na 2ª é a perspectiva; outro é a dobradura, meio pelo qual Duchamp particularmente se interessou. A dobradura assemelha-se, de resto, ao reenvio «espélico» das imagens que se incluem umas às outras. Uma maneira de proceder, entre outras, é a seguinte: «Vitrina com vidros rolantes. Colocar dentro objectos frágeis — Incomodidade — aperto — redução de um espaço, quer dizer, meio de poder experimentar sobre um 3dm como se opera sobre planos de geometria plana.
«— Colocação em cima de uma mesa do maior número possível de objectos frágeis e de formas diferentes mas sem ângulos e mantendo-se de pé sobre uma base plana mais ou menos larga, quer dizer, proporcionando mais ou menos estabilidade. Fazer com que o maior número possível de objectos se erga acima da mesa e portanto evitar o perigo de os fazer cair, de os partir — mas apesar disso apertá-los o mais possível, de maneira a que se encaixem (em altura I mean) uns nos outros.
«Fazer talvez uma boa fotografia de uma mesa assim preparada tirar uma boa prova e partir o cliché. —» (DS, p. 106).
- 60 DS, p. 118.
- 61 Ver na Mariée uma glosa do tema «Susana e os Velhos» poderia achar apoio numa leitura psicanalítica. Se dermos crédito a Arturo Schwarz, Duchamp nutriu sempre um apego incestuoso pela sua irmã Suzanne. Cf. A. Schwarz, *Marcel Duchamp*, Galleria Schwarz, Milão, 1971.

A imagem-nua

Um paradoxo inaugura o destino do *readymade*: torna-se um objecto de celebração e de museu. Um objecto sem dúvida «artístico», mas também um «objecto dardo» («objet d'art») na medida em que continua a pôr em questão as fronteiras entre o «artístico» e o «não-artístico». Continuará a fazê-lo de veras? Ou ter-se-á definitivamente tornado um objecto de arte? Para que continue a preencher as funções subversivas que Duchamp lhe atribui, é preciso que o olhar do espectador se revirginize, recue quase um século; de outro modo, o objecto poderá parecer estatuarizado enquanto objecto artístico, talvez mesmo «belo».

Duchamp estava consciente do perigo de ver o *readymade* oscilar tendendo a transformar-se em objecto utilitário (condição a que ele o arrancara) ou em objecto da arte pura. Por isso recomendava que os respectivos exemplares não se multiplicassem, a fim de que a «especificidade» se mantivesse: «...decidi limitar a produção dos *readymades* a um pequeno número anual. Dei-me conta nessa altura de que, mais ainda para o espectador do que para o artista, a arte é uma droga que causa habituação e queria proteger os meus *readymades* contra uma contaminação desse género. Um outro aspecto do *readymade* é que ele nada tem de único.»¹ A habituação do olhar transforma a percepção do objecto: este arrisca-se a adquirir uma aura. Mas a habituação arrisca-se também a banalizá-lo, sobretudo se for indefinidamente reproduzido. É preciso conservar ao *readymade* o seu poder original de não ser original, a sua capacidade única de não ser único.

A ambiguidade que se instala no interior da própria percepção do *readymade* implica a oscilação do olhar: ora este vê nele o antigo objecto utilitário agora descontextualizado; ora ele lhe surge como pertencendo ao espaço de exposição de outras obras de arte, assinado e eventualmente cotado no mercado da arte. Oscilação que, em todos os planos perceptivos — percepção das formas, do sentido, do tempo —, poderia ser produtora de caos; e assim, ponto de partida para a invenção de novas formas. Só que — e é isso que constitui o caos perverso do *readymade* —, este movimento inteiriça-se numa espécie de *atopia* e de *atemporalidade* específicas dos objectos de Duchamp.

Analisemos o espaço: não só o espectador vê um objecto deslocado do seu contexto adequado, enquanto todo o espaço de exposição tende a modificar a sua percepção no sentido de um objecto de arte, como esta última transformação perceptiva supõe outras do ponto de vista das formas e do espaço do objecto utilitário. Em primeiro lugar, o deslizar da visão das formas funcionais para as formas sem finalidade, gratuitas (o urinol que vejo começa a tornar-se o objecto artístico intitulado *Fountain*), é acompanhado por um achatamento subtil do volume do *readymade*: não sendo este objecto uma escultura (não segrega nem um espaço nem um tempo próprios, situa-se no espaço objectivo), sofre um retraimento da sua espessura, como se o movimento do olhar que impele as suas formas na direcção da esfera da «arte» exigisse que ele «recortasse» antes do mais em si próprio o seu «esquema» puramente formal, o seu *desenho*, a sua figura, independentemente das suas funções. Ora, este recorte morfológico — isolamento e autonomia das formas — opera-se curiosamente graças a uma redução progressiva do volume à superfície; é mais simples, mais económico perceber a figura na superfície do que num espaço volumétrico. Em suma, o *readymade* tende a transformar-se em imagem, quer dizer, em objecto «artístico».

Em que se transforma, entretanto, a percepção das formas utilitárias? Porque continuam presentes, em fundo; é impossível não sabermos que o objecto é um urinol, ou um pente, ou uma pá de gelo. Sim, mas vemo-lo menos, temos menos consciência de tudo isso. O sentido da «utilidade» dos objectos desliga-se da sua percepção, como se a inadequação entre os dois pólos contribuisse, paradoxalmente, para a adequação «superior» das formas específi-

cas, particulares do *readymade* à ideia de «arte». Inadequação numa adequação que permanece ela própria, num plano superior, uma inadequação (porque nunca o horizonte utilitário do *readymade* se apaga, nunca o olhar o tornará totalmente um objecto de arte «acima de qualquer suspeita»).

A oscilação perceptiva descreve-se, portanto, do seguinte modo: a tridimensionalidade do utensílio procura uma forma (quando o olhar abstrai da sua finalidade utilitária), a qual forma se esboça numa figura bidimensional; esta tem necessidade de uma matéria que encontra ainda no volume do objecto funcional; cuja percepção, por seu turno, enceta de novo um devir-imagem bidimensional, que se detém ainda no volume, e assim por diante até à «paragem» dos vectores contrários em tensão; o que mostra que a percepção do *readymade* oscila entre a recusa do objecto tridimensional e a resistência ao seu devir-imagem bidimensional. Neutralização dos vectores: a pá de gelo não é nem um objecto de arte num museu nem um objecto utilitário em repouso. É «fora do espaço», «fora do lugar»: está e não está onde está.

O devir-imagem do *readymade* tem uma propriedade singular: vem do exterior, da descontextualização e da abstracção (da sua utilidade). Surge *do exterior*, não como uma transformação interna das formas, mas como uma espécie de acontecimento (sem fim) que chega vindo do exterior ao objecto, modificando a sua percepção. Resulta assim da interferência do espaço de exposição no espaço plástico (do objecto); e como a percepção do *readymade* não pára também de o puxar para o lado do espaço objectivo (o espaço das funções utilitárias, exterior ao museu ou à galeria; espaço que o espectador traz do exterior juntamente com o seu corpo), os dois pólos da oscilação do olhar correspondem a espaços heterogéneos. Mas só interferem um com o outro para melhor se neutralizarem mutuamente.

Se considerarmos os três espaços aqui destacados — espaço de exposição, espaço plástico (ou de composição), espaço exterior objectivo —, apercebemo-nos de que o *readymade* os imbrica uns nos outros, de tal maneira que se torna impossível descrever um deles sem descrever os outros. O espaço exterior interfere na percepção do urinol na sala de exposição uma vez que o corpo do espectador o atrai para esse espaço (que é o seu, o espaço trivial dos utensílios), e uma vez que a própria massa do objecto vai nesse

sentido — «o espectador faz o quadro», ajuíza Duchamp; o espaço de exposição deixa de ser «puro», mistura-se com o espaço exterior (que, todavia, pertence já ao espaço da galeria: torna-se também um espaço de exposição); e o mesmo processo intervém na relação entre estes dois espaços e o espaço plástico («interior», ou espaço de composição) do objecto. Contudo, este espaço perceptivo que poderia tornar-se caótico (intervindo directamente o modo de perceber na percepção) vê o seu movimento detido.

Compreende-se bem que o *readymade* tenha estado na origem de tantas experimentações das vanguardas em termos de espaço: conforme se dava o primado a um espaço sobre outro, na interferência de espaços, obtinha-se uma ou outra definição do espaço plástico (por exemplo: «a instalação» como interferência do espaço de exposição no espaço de composição; a «Land Art» ou as embalagens de Cristo, como resultado de uma projecção do espaço de exposição no do exterior na qual se projecta, por seu turno, o espaço de composição, etc.; seria preciso fazer a lista das combinações «estruturais» possíveis destes três espaços (um pouco à maneira de Rosalind Kraus), e mostrar que todas as formas realizadas historicamente aí se redescobrem). Mas tudo isto só foi possível porque os seguidores de Duchamp abriram a lata de conserva em que ele encerrara o caos. Os *readymade* duchampianos, pelo que lhes toca, são atópicos.

Consideremos agora o tempo: vimos como a inscrição resultara de um «relogismo» (um acaso de antemão fixado) que arranca às formas a sua génese: as formas dependem doravante unicamente da existência do objecto. Esta existência decorre de uma escolha programada, portanto não-livre, *absolutamente necessária porque absolutamente indiferente* (ao gosto, à retina). Necessidade exterior às formas e às cores que vem da existência pura como existência de o que quer que seja.

O tempo específico do *readymade* seria pois o instante, o do «encontro», do encontro entre a série do tempo que culmina na data e no minuto fixados (e que não constitui sequer uma série), e o gesto da escolha indiferente que se dá nesse momento. Somente, este «instante» de acaso puro torna-se um «acaso de conserva» uma vez que é materializado, «fixado» num objecto. A partir de então, deixa de pertencer (se é que alguma vez pertenceu) à cadeia do tempo e de aí se dissipar; tornando-se «necessário», participa

doravante de duas temporalidades — a que corresponde ao espaço exterior, o tempo objectivo; e a que corresponde ao espaço de exposição, o tempo «eterno» do «museu imaginário» ou da «arte». Tudo está em saber se participa ou não da temporalidade correspondente ao espaço plástico, o tempo da obra, tempo de surgimento, tempo da origem do tempo².

O tempo do *readymade* imbrica os dois primeiros tempos, neutralizando-os: o tempo real, objectivo que envolve o *readymade* tem um vector contrário ao tempo do museu que nele se insinua, através do devir-imagem do objecto — de tal modo que já não sabemos se o objecto percebido participa da intemporalidade museal ou da irreversibilidade do tempo profano. Mas o instante detido, o «acaso de conserva» do *readymade* reforçam a neutralização dos vectores temporais: já não é o tempo da obra que nasce do espaço de composição, mas o acaso («de conserva») que se reabate sobre o tempo trivial. Enquanto puro objecto contingente, enquanto existência aleatória de objecto, o *readymade* transforma os objectos de arte em acontecimentos caóticos, aleatórios — instalando no seu espaço e na sua existência uma contingência vinda do exterior — prontamente inteiriçados e anulados enquanto acontecimentos uma vez que do *readymade* é expulso todo o caos. Este seca-garrafas, este urinol não estão «como no primeiro dia», no eterno presente do tempo de aparição (Maldiney); mas como «num dia qualquer» de um tempo em que nada acontece.

O que impressiona (se assim podemos dizer) na percepção do seca-garrafas é ele estar «fora da vida» sem estar morto. Enquanto objecto totalmente aleatório, absolutamente contingente, poderia, neste momento, nunca ter existido, tal é o que nos significa a sua presença. Não se liga a nada (nem sequer aos outros *readymade*), não se insere em qualquer sequência temporal, está real e inteiramente descontextualizado: nada o prende à superfície da vida. Agora neutralizada, a sua oscilação caótica entre o tempo museal e o tempo objectivo exclui-o radicalmente da vida. É *estranho* à vida e ao tempo.

Se considerarmos a relação entre o enunciado da inscrição e a imagem visual do objecto exibido, descobrimos a mesma neutralização do movimento caótico que se esboça. Vimos como nascem a inscrição e a adequação (quer dizer, a «inerência») entre o sentido do enunciado e o da imagem. Uma vez mais, adequação que supõe

uma inadequação: porque o enunciado «Na previsão do braço partido» não se mostra inteiramente adequado, enquanto «nomeação», a uma pá de gelo. Mas, porque esta inscrição faz parte do objecto, estabelece-se uma adequação *de facto* entre eles. Adequação na inadequação: lemos uma inscrição num objecto que não lhe corresponde. A inteligibilidade do *readymade* oscila entre a significação verbal e a significação visual; entre a adequação «forçada» desta inadequação e a própria inadequação, visível ao olhar.

Ora, há pelo menos uma razão clara para a inerência do enunciado à imagem: o primeiro nomeia não o que se vê, mas o que falta. Faltam garrafas ao «Porta-Garrafas»; enuncia-se um acontecimento por vir (portanto, ausente) em «In advance of the broken arm» na suposição de que será ele a dar todo o seu sentido à pá de gelo; intitula-se «A bruit secret» um *readymade* «assistido», composto de um novelo de cordel preso entre duas placas de cobre contendo um objecto desconhecido; em «Fountain» falta o jacto (de urina, transformado em jacto de água às avessas e ausente).

Duchamp não cria um objecto despojado da sua significação (por descontextualização) no qual inscreva (ou que intitule com) um enunciado completando o sentido que falta. Aparentemente, tal seria o caso do seca-garrafas: mas mesmo aqui o título, nomeando uma parte do que falta ao seu contexto utilitário, reforça-o no novo contexto de exposição. Em suma, Duchamp agudiza ainda mais o choque entre o enunciado e a imagem: o que falta à imagem não é dado na inscrição, apesar das aparências; e a inscrição, ou o título, não desvela a falta que afecta a imagem, mas nomeia-o literalmente.

Se toda a imagem a que falta o seu sentido verbal provoca um *apelo ao sentido* (como um vazio suscita um apelo ao ar) — pelo que merece ser chamada *imagem-nua* —, os objectos de Duchamp neutralizam este apelo ao sentido, criando uma aderência forçada entre a imagem e a inscrição. A oscilação que vai de uma à outra, procurando a sua adequação, esbarra incessantemente no facto de a inscrição não corresponder a nada de visual, e de o apelo ao sentido que chega da imagem do *readymade* não encontrar satisfação no enunciado proposto. Pelo contrário: graças a pseudo-alusões («braço partido», «fountain»), criam-se pontos de coincidência e de inerência entre os dois níveis de sentido; um movimento de caotização pode então começar (uma inadequação que encerra uma adequação que remete para a inadequação primeira), em breve

neutralizado pela estranheza definitiva que separa a imagem do enunciado. Pente: inscrição «3 ou 4 gotas de altura nada têm a ver com a selvajaria». Supostamente nomeia-se — preenche-se, portanto — o que falta ao *readymade* para que este se torne um objecto de arte (assim, a assinatura e o novo contexto de exposição prolongariam a inscrição); e designa-se *literalmente* o que falta, e que não é substituído, não sendo de maneira alguma compensadas as suas lacunas de sentido: estas são assim inteiriçadas, congeladas. Produz-se um objecto *assignificante*. Estas análises mostram que, na medida em que se tornou um objecto de museu, o *readymade* teve efeitos contrários aos visados por Duchamp: não provou que o juízo estético «isto é uma obra de arte» depende de algumas convenções (da descontextualização, exposição, assinatura do objecto, do facto de este ter um público), mas que o espaço de um objecto que tal («de arte») não se limita à sua superfície de representação, irradiando sobre o espaço em redor; que a sua temporalidade própria implica um tempo de vida (por oposição ao tempo trivial, sem vida, do *readymade*); enfim, que a imagem só adquire sentido (quer dizer, só tem efeito artístico sobre o espectador) numa certa relação com o seu sentido «verbal» — contrariamente à inscrição ou ao título do *readymade* cujo efeito é neutralizar quer o sentido verbal quer o sentido icónico.

Quando Marcel Duchamp escolhe um urinol e o faz transportar para um lugar de exposição de objectos de arte, realiza, no fundo, a mesma operação que o olhar estético realiza segundo Kant: abstrai do objecto a finalidade da sua forma. Descontextualizando o utensílio, retira-lhe a sua função; o olhar já não vê nas formas do utensílio a sua utilidade prática, quer dizer, o seu sentido. O contexto ajuda, pois, o olhar a «esquematizar» (no sentido da *Crítica da Faculdade de Julgar*); a sua abstracção retira-lhe a sua possibilidade.

Duchamp, sem dúvida, neutraliza a percepção do objecto, desesquematiza-a até, de certo modo. O objecto continua a ser percebido, mas como esvaziado do seu sentido. Tendo-o recontextualizado numa galeria de arte, atribuiu-lhe uma nova finalidade, a de não ter nenhuma. Uma finalidade sem fim. Por outro lado, submete a percepção do objecto a transformações (um devir-imagem) tais que tenderão a provar a importância do contexto «espaço de exposição» na percepção do espaço plástico.

Dir-se-ia que obtivemos assim um resultado paradoxal: longe de infirmar Kant, longe de esbater definitivamente as fronteiras entre aquilo a que se chama tradicionalmente «arte» e o mundo «não-artístico», Duchamp ter-se-ia limitado a confirmar a especificidade da esfera estética (e, talvez até, a do belo!). Toda a evolução da arte moderna de vanguarda que acreditava «desconstruir» ou ainda «destruir» a obra de arte, terá apenas demonstrado melhor a sua consistência e a sua autonomia.

A imagem que nos reenvia hoje o *readymade*, que tende a torná-lo objecto de arte, vem também do facto de o nosso olhar o ver já através de toda a história da arte do século XX, e das transformações do objecto «já pronto» de Duchamp: esta história, como que para lhe dar razão, cria uma «habituação» que ajuda a «esquematisar» o objecto (atribuindo-lhe uma finalidade sem fim). Mas, ao mesmo tempo, a atopia e a assignificância próprias do *readymade* permanecem. O *readymade* não muda: «A réplica de um *readymade* transmite a mesma mensagem; de facto, quase todos os *readymade* hoje existentes não são originais no sentido admitido do termo»,³ escreve Duchamp. No limite, o *readymade* não tem original. A sua imagem subsiste, idêntica a si própria, esvaziada de todo o sentido.

Vimos como Duchamp construía este tipo de imagem neutralizando a tendência expressiva própria do ícone. Queria pintar «cores faladas»; e «esta curta frase [a inscrição], em vez de descrever o objecto como faria um título, destinava-se a transportar o espírito do espectador na direcção de outras regiões mais verbais»⁴ — por outras palavras, a puxar o sentido da imagem para o lado do sentido verbal, mas de tal maneira que o resultado fosse a neutralização mútua de ambos.

Com efeito, Duchamp confunde muitas vezes título e inscrição, jogando ora num ora noutro registo: «Porte-bouteilles» e «A bruit secret» que são títulos valem como inscrições. Trata-se sempre, para Duchamp, de deter o movimento de sentido (e de pensamento) que toda a imagem-nua instala.

Normalmente, o apelo ao sentido, a *aspiração* a uma tradução verbal suscitada pela imagem-nua justifica o título da obra que vem assim contribuir para o aumento das pequenas percepções que dela emanam. O desfasamento entre o título e a imagem, a inadequação ínfima entre a palavra e a coisa, ainda quando a primeira se

limita a descrever a segunda, desencadeia novas sensações. Um movimento recíproco de «esquematisação» em que a expressão verbal procura fazer-se representar pela imagem, e onde esta procura dizer-se através daquela, começa por se acrescentar ao sentido próprio da obra exposta. A imagem-nua apela a um sentido verbal, e até mesmo a todo o sentido possível, e por fim integra a significação do título na sua, como qualquer coisa ao mesmo tempo interior e exterior (porque o verbal continua a sê-lo, o título permanece parcialmente fora da imagem).

Foi o que compreenderam numerosos artistas que inscrevem letras, palavras e expressões nas formas pictóricas da tela (de Delaunay a Twombly e à arte conceptual, passando pelas colagens cubistas). Quando um quadro tem «Sem Título» por título, o plano verbal sobrepuja o não-verbal: este título que se nega enquanto tal (um pouco como o «ceci n'est pas une pipe» de Magritte jogava ironicamente com a negação do mimetismo, mas também com a relação do título com a coisa representada), funciona ainda como um título, reforçando a imagem-nua — remetendo não só o olhar para a sua nudez que não necessitaria de tradução verbal, mas sublinhando o desfasamento entre qualquer título (uma vez que um resta, seja como for) e a própria imagem. Esse desfasamento, essa inadequação são constitutivas da imagem-nua *artística*. Uma outra percepção, diferente da de um quadro com um título adequado, destaca-se da imagem «sem título». A maior ou menor adequação do título à imagem pode indicar a modulação do grau de conhecimento explícito («por conceitos», como escreve Kant) que a percepção descobre na representação artística. O título, decerto, nunca compreende todo o campo semântico da imagem; se precisa alguns aspectos desta (pode valer como um contexto, ao invés do que acontece na linguagem articulada onde a camada não-verbal desempenha a função de contexto), é apenas para melhor deixar irradiar livremente o poder da imagem. De tal maneira que esta última puxa o título para o lado das ideias (verbais) implícitas, mas também para o lado do silêncio, das significações mudas da língua. «O Colosso» de Goya é um título (uma ideia) cuja significação se enriquece infinitamente no plano verbal e no plano não-verbal do verbal, pelo facto de se supor que «descreve» uma imagem assim.

A imagem-nua não pertence a um mundo pré-verbal, mas faz parte do mundo da linguagem. Resulta de operações que consistem

em cortar o laço que a une às palavras. Tomemos um exemplo: a imagem inconsciente (do sonho ou outra). Segundo Freud, provém da cisão que o recalçamento opera entre a «representação de coisa» e a «representação de palavras» correspondente: o que fica é uma «representação de coisa só», privada de palavras (definindo precisamente a representação inconsciente). Ora, a dinâmica das forças pulsionais que daqui resulta descreve apenas, no fundo, o apelo ao sentido da imagem-nua: que a representação recalçada atraia outras, que se torne portanto uma espécie de núcleo de fixação e de proliferação de representações associadas formando «rebentos» e «ramificações» do inconsciente; que a cura como «passagem à consciência» e à linguagem, quer dizer, como «devir consciente» da representação inconsciente, implique o reinvestimento da imagem pelo afecto, e que acarrete transformações na vida do sujeito — tudo isto mostra que a imagem-nua *aspira* ao sentido de que foi despojada.

É toda a concepção tradicional (fenomenológica) da linguagem pré-verbal (ou originária) e das suas relações com o verbal (ou derivado) que é preciso reformular.

Não devemos ver no pré-verbal uma camada de sentido dando-se numa «compreensão antepredicativa» de um sujeito constituinte ou de um «corpo-sujeito» operador de sínteses originárias — camada sobre a qual se ergueria a linguagem e as suas «idealidades». Sabemos a que aporias esta concepção fenomenológica da «constituição» conduziu.

O pré-verbal não surge como tal senão *retrospectivamente*, por retroacção da linguagem sobre a massa amorfa de sentido de onde veio. Na realidade, não podemos dizer que uma massa amorfa *de sentido* existia antes da linguagem, uma vez que o sentido surge apenas graças à relação semiótica. Todavia, o que permite afirmá-lo é que a própria linguagem descobre essa massa não formada *retrospectivamente*, depois da sua própria constituição enquanto sistema de signos. Há, sem dúvida, sistemas de sinais biológicos cuja constituição não dependeu da da linguagem; mas só esta lhes deu sentido e significações. Na terminologia hjelmsleviana, diremos que só adquirem formas e substâncias de expressão e de conteúdo, quer dizer, função semiótica, porque são nomeáveis pela linguagem. Antes desta nomeação, os sistemas em causa pouco se diferenciavam da sua função biológica: desempenhando-a, eram ao

mesmo tempo mais precisos, quase confundindo função biológica e função semiótica (ou acção e significação), e menos significantes do que se tornarão após o efeito semiotizante da linguagem.

Não há pré-verbal antes da linguagem que só por referência a si própria o afirma. Na medida em que o pré-verbal se organiza em sistema de signos (fala-se então de uma «linguagem pré-verbal»), na medida em que se semiotiza, é sempre por referência à metalinguagem que o descreve (a linguagem articulada) que são apreendidos os seus signos e as suas significações. Não que o pré-verbal não exista senão retirando as suas unidades expressivas e o seu conteúdo apenas da descrição que deles faz a linguagem: e como evitaríamos pensar que aqueles resultam das propriedades analíticas e classificatórias do instrumento linguístico? Que o discreto que descobrimos no seu *continuum* provenha unicamente da discretização que aí a linguagem provoca? Esta última deporia no pré-verbal os seus próprios elementos, sem os reconhecer, retrospectivamente, como seus. O pré-verbal, o ante-predicativo «puros» seriam como a coisa em si kantiana (ou como o inconsciente freudiano para certos fenomenólogos), e, portanto, vulneráveis aos mesmos argumentos contra ela usados.

Em contrapartida, se concebermos o pré-verbal como um *pós-preverbal*, talvez possamos superar estas dificuldades. Seria realmente enquanto *pré* que ele se constituiria *após* ou *com* a linguagem: esta segrega e expulsa, para se estabelecer como autónoma, toda uma ganga não-verbal (gestual, prosódica, sensorial) que deixa flutuar à sua volta e de que continua a alimentar-se.

Com a constituição da linguagem, forma-se uma camada expressiva verbal virtual que possui uma extensão infinita. As palavras e as suas combinações significantes já empregadas representam apenas uma sua ínfima actualização, constituída em função de exigências da vida. Na massa das sensações e das percepções que pertencem ao conjunto do significado, só uma pequena parte é colhida pela camada expressiva verbal, porque a selecção e o recorte que aquela opera se refere apenas a «exigências da vida» sempre em número finito. Mas, efectuando sobre o *continuum* do «sentido do conteúdo» (Hjelmslev) ou do significado (Saussure) uma discretização limitada que o constitui em zonas ou unidades, a linguagem transforma a massa amorfa do sentido: em primeiro lugar, impõe uma clivagem entre o conteúdo linguístico e o conteúdo não-

-linguístico; em seguida, imprime neste último marcas (quase-articulações)⁵ que o tornam inteiramente disponível para a verbalização. O simples facto de a função semiótica constituir também a linguagem como metalinguagem capaz de indicar mas não de exprimir o conteúdo não-linguístico testemunha o laço que este último conserva com o verbal.

Um tal laço é indispensável à formação do sentido linguístico, que não poderia existir sem relação com a acção, com o corpo, com a vida. É claro que o sentido do significado ou do conteúdo linguístico não se esgota na sua esfera própria, mas pressupõe um horizonte translinguístico sempre pronto a entrar na língua. Mas, porque há um corpo e um mundo-para-o-corpo; e porque o infinito do sentido deve ser dado em cada ocasião de linguagem e de acção a fim de garantir a sua consistência (impedindo a hemorragia de uma semiose indefinida), constituem-se também linguagens não-verbais que fecham o círculo do sentido deixando livre a sua infini- dade: assim, só um *infinito actual* de sentido é dado (expresso) pela linguagem e pelos sistemas de signos não-verbais.

O recorte da massa amorfa de sentido faz portanto aparecer um conteúdo linguístico, e um conteúdo não-linguístico em potência de verbalização, mas não ainda significado pela linguagem; e também um laço que os deve unir preservando ao mesmo tempo a autonomia do conteúdo linguístico. Este laço é garantido pelas pequenas percepções.

Com efeito, sendo estas invisíveis, não se «vê» a sua acção mediadora entre as duas esferas, verbal e não-verbal; e, quando a linguagem finalmente as nomeia, é para descobrir retrospectivamente imagens-nuas ou linguagens não-verbais que se erguem no horizonte, por detrás delas, como se elas aí estivessem para as assinalar à linguagem (uma expressão do rosto que «não se notara», um som que «se ouvira sem se dar por isso», etc.).

Em suma, constituindo, e mais particularmente autonomizando a sua esfera de conteúdo graças à instauração da função semiótica que a desprende da esfera não-verbal, a linguagem constituía esta última como pré-verbal, quer dizer, como disponível para a semiotização verbal.

Enquanto se instalava o corte entre o verbal e o não-verbal (tornado pós-pré-verbal), o laço entre as duas esferas actuava a outro nível, invisível, não-semiotizado e, todavia, não amorfo, não se si-

tuando nem do lado verbal nem do não-verbal: ao nível das pequenas percepções.

Parafraseando Lévi-Strauss: uma vez que o sentido linguístico conserva uma relação necessária com o sentido não-linguístico, temos a todo o momento um excedente de significado ou de conteúdo virtual relativamente aos «significantes disponíveis» (actuais) da linguagem. Este conteúdo virtual corresponde ao infinito expressivo virtual que surge com a língua actual. O «corresponde» quer aqui dizer que os significantes «indisponíveis» ou virtuais podem teoricamente exprimir todo o significado, todo o conteúdo não manifesto verbalmente: como testemunha a função metalinguística universal da linguagem.

Simplemente, como este conteúdo linguístico infinito virtual é por definição inesgotável, e como para que os significantes actuais signifiquem (não se perdendo numa semiose interminável nem na imensa tautologia do dicionário), é preciso que se refiram a um não-verbal constituído, este aparece como uma necessidade da função significante da linguagem: a correspondência entre a camada expressiva virtual infinita e o conteúdo virtual actualiza-se de facto na relação do verbal com o não-verbal, fechando o círculo infinito do sentido graças às pequenas percepções (que, precisamente, «apresentam» ou «indicam» o infinito).

Em suma, o mundo oferece sempre muito mais sentido virtual do que o significado actualmente nele pela linguagem, mas também por todos os significantes disponíveis. Há «significado flutuante» infinito transbordando o mundo que é exprimido, e são as pequenas percepções que se encarregam de o significar.

Porque as pequenas percepções surgem quando se produz um *intervalo interno* na percepção da imagem. Olho uma expressão de rosto e, sob a espontaneidade e a franqueza ostentadas, descubro um interesse bem calculado. Chamo a este intervalo (écart) «hipocrisia»: só o apreendi por meio de pequenas percepções ínfimas. Ora, a percepção do intervalo implica uma comparação e uma subtil tradução de uma expressão na outra, porque não me seria possível apreender uma diferença a não ser graças a uma espécie de metalinguagem, ou linguagem dos intervalos capaz também de desig- nar o que se separa.

De facto, as pequenas percepções desempenham um papel semelhante ao de um operador ou código de tradução, apto a traduzir

imediatamente o não-verbal numa outra linguagem não-verbal, as cores nos sons, as figuras nos gestos, a poesia em música, a pintura em poesia ou em música, etc. Estas propriedades do invisível sensível que Merleau-Ponty designava por «*Transponierbarkeit*», «equivalência», «parte-total», etc., são, todas elas, garantidas pelas pequenas percepções; a metáfora e a analogia, em particular, não poderiam efectuar-se sem a garantia da «passagem» (por uma espécie de «mediação imediata») que lhes é fornecida pelas pequenas percepções: só elas permitem perceber as similitudes que ligam os dois pólos dissemelhantes.

As pequenas percepções suprem a falta de uma metalinguagem não-verbal. Ao mesmo tempo, e graças a esta propriedade de preencher certas funções metalinguísticas sem nunca se constituir em (sistema de) signos de uma metalinguagem, religam o não-verbal ao verbal. Porque se imbricam em certas franjas expressivas da metalinguagem articulada.

Com efeito: só a linguagem tem a capacidade de se reflectir sobre si própria e de se designar como seu próprio referente. Esta propriedade é inerente à compreensão dos signos uma vez que permite dissipar o equívoco do seu sentido nos jogos de homofonia, de sinonímia, de homonímia, etc. Estes jogos — omnipresentes na poesia — são testemunho de uma identificação entre o significante e o significado, sendo os traços formais do primeiro tomados por traços semânticos (como numa aliteração poética, por exemplo)⁶. Ora, esta assimilação do formal ao semântico, posta em evidência pela reflexão metalinguística da linguagem, é na realidade efectuada pelas pequenas percepções: elas assinalam-na à linguagem para que esta possa funcionar como metalinguagem. Documenta a existência de aderências do significado ao significante, aderências que são restos da sua fusão quando ambos se confundiam na massa amorfa do sentido. A acção metalinguística da linguagem ilumina este mesmo fundo de sentido no qual se apoiam as operações de «tradução» das linguagens não-verbais umas nas outras. Em todos os casos, são as pequenas percepções que se «referem» a este fundo de sentido *como se ele não se apresentasse no estado amorfo mas articulado, microarticulado pelas pequenas percepções*.

Do mesmo modo, se as pequenas percepções não são assinaladas como tais à linguagem (e à consciência) senão retrospectiva-

mente, funcionando então a linguagem como metalinguagem das linguagens não-verbais, é porque não *reenviam* para o fundo amorfo de sentido senão através do *resto* não-articulado, não-organizado em conteúdo de uma expressão, deixado sempre pela operação metalinguística. Digo retrospectivamente que apreendi a hipocrisia deste rosto graças a um «não sei quê» que nele descobri: é somente depois de ter nomeado as pequenas percepções (o «não sei quê») que estou em condições de as reenviar para um fundo de sentido de onde extraio a «hipocrisia»; mas a operação metalinguística sobre a expressão não-verbal deixou um resto: continuo a não saber o que me permitiu ligar o intervalo entre as duas expressões no rosto ao fundo de sentido que me deu a «hipocrisia» como conteúdo — tanto mais que quer o intervalo quer a operação metalinguística de nomeação fazem parte do sentido da palavra «hipocrisia». Este resto não-semiotizado deixado por esta reflexão da metalinguagem sobre a «linguagem» não-verbal das expressões do rosto é *precisamente aquilo que faz aderir* as pequenas percepções ao sentido, impedindo-as de se semiotizarem. A metalinguagem verbal testemunha assim, e põe em evidência, o papel «mediador» das pequenas percepções projectando-as sobre o resto deixado por qualquer operação metalinguística.

Compreende-se que as pequenas percepções garantam a passagem do não-verbal ao linguístico (por exemplo, de um ritmo cromático a um ritmo poético; do «gesto verbal» da «palavra falante» [«parole parlante»] de Merleau-Ponty a um gesto corporal): os seus «signos»-intervalos («*signes*»-*écarts*) surgem quando uma fusão significante-significado se manifesta no meio de um jogo de palavras; ou quando os apercebemos na relação (adequada ou inadequada) do título de um quadro com a imagem que designa. Trata-se sempre de restos ou de aderências da expressão ao conteúdo (e reciprocamente) que um e outro exibem depois da sua separação por altura da instauração da função semiótica. Por exemplo, deixando marcas ou esboços de articulação na massa perceptiva, o recorte do conteúdo pela expressão induz quase-unidades virtuais que constituem outras tantas aderências imediatas das articulações linguísticas com o referente perceptivo. Podemos então captar na paisagem quase-articulada (de facto pelo corpo onde se inscreveu a articulação da linguagem) as pequenas percepções que sobrearticulam microscopicamente estas quase-articulações, abrindo-as à

linguagem. Obtêm-se assim essas «generalidades de horizonte» ou generalidades sensíveis de que fala Merleau-Ponty.

Quando Duchamp se refere às «cores faladas», quando Khlebnikov propõe aos pintores uma língua escrita-pintada universal, ou quando Kandinsky evoca «a ressonância dos nomes de cores», reenviam todos, de facto, para esta zona de aderência do verbal ao não-verbal significada pelas pequenas percepções. Estas últimas, não semiotizadas mas resultantes da semiotização da linguagem, não pertencem à sua esfera nem se acham do lado não-verbal já organizado em «linguagens», mas permanecem entre os dois pólos, como quase-signos invisíveis que correspondem tanto à camada não-verbal quase-articulada como às aderências não-articuladas da linguagem verbal: religam as duas esferas referindo-as à massa do sentido comum e organizando esta num *continuum* microarticulado.

Por todas estas razões, não devemos considerar o pré-verbal como uma espécie de magma amorfo de sentido, inarticulado e intraduzível, mas como uma «linguagem» com articulações próprias que não devemos julgar «rudimentares» (por referência à articulação da linguagem verbal), mas auto-suficientes e constituídas, todavia, por retroacção da linguagem verbal: este pós-pré-verbal é realmente *pré* no sentido em que permite que o encaremos numa perspectiva quase teleológica que culminaria na linguagem articulada. «Prepará-la-ia» como uma espécie de protolinguagem quase-articulada, o que autorizaria a linguagem verbal a descrevê-lo. Assim, esta não introduziria de seu nele senão aquilo que o pré-verbal já contém virtualmente de verbal (supondo bem feita a descrição); e só actualizaria, no fundo, os seus próprios conteúdos virtuais, enquanto «expressões» de um pré-verbal que lhe é *teoricamente* homogêneo (eis o que justifica, por exemplo, que seja possível falar-se de pintura sem a «trair»).

Mas, porque o pré-verbal é também autónomo e auto-suficiente, contém intraduzível em signos linguísticos. De resto, uma vez que se expressa em unidades não-verbais, torna-se parcialmente (e, num outro sentido, absolutamente) intraduzível: por este lado, é radicalmente não-verbal, heterogêneo à linguagem (e é por isso que um comentário nunca substituirá um quadro).

Conviria portanto distinguir a linguagem não-verbal da pré-verbal. Se esta última se constitui por retroacção da linguagem sobre

o não-verbal, quer dizer, como pós-pré-verbal, então só o homem possui linguagens pré-verbais, uma vez que só ele tem uma linguagem articulada. Toda a nossa expressividade gestual ou, de uma maneira geral, corporal, supõe articulações não-verbais que, graças a essa retroacção, investem o corpo *libertando-o para a linguagem* (e para o mundo). Nenhuma aprendizagem fará alguma vez falar a criança-lobo se o seu corpo não se articular pré-verbalmente, por retroacção sobre a linguagem. É um corpo (mal) «articulado» por mimetismo com o corpo dos lobos.

A imagem-nua surge neste processo de retroacção e corte. Como no sonho onde a «representação de coisa mais a representação de palavra correspondente» se cindem deixando a «representação da coisa só» privada de palavras (recalcada e inconsciente), a imagem-nua separada da expressão verbal procura dizer (e dizer-se) pelos seus meios próprios; e, tal como as imagens do sonho drenam com elas «restos» de representações de palavras⁷ — restos «primitivos», balbuceios, fonemas em suma, «percepções subtis»⁸ dos sons da linguagem —, a imagem-nua, quando se corta da camada verbal e se constitui como pré-verbal, arrasta consigo infinitas pequenas percepções que a ligam, por um lado, à linguagem e, por outro lado, a outras imagens-nuas. As imagens do sonho organizam-se como textos cifrados segundo diversas «leis» de associação — condensação, deslocamento, inversão de escala ou de forma, etc. —, que são outros tantos códigos permitindo traduzi-las em linguagem (texto manifesto do sonho): no que a organização das imagens do sonho exprime a sua tendência para *falar*. Como se, desse corte inicial, lhes tivesse ficado uma irreprimível nostalgia do sentido verbal a que estavam ligadas (ainda que virtualmente) antes da sua origem.

A imagem-nua não é apreendida, pois, como isolada, totalmente separada das outras e da esfera da linguagem (contrariamente à imagem do *readymade*: nunca se poderia construir um sonho com *readymades*). Mas nasce envolvida numa nuvem de pequenas percepções que são os traços das suas antigas ligações ao sentido verbal (ainda que virtual). Uma imagem-nua não é uma superfície colorida isolada, exilada, ou um gesto que se esgotaria em si próprio; ou um rosto que nada quisesse significar. Pelo contrário, a sua nudez é a condição da sua aderência às camadas expressivas, através das pequenas percepções; da sua mobilidade interna como campo

de forças que não param de agitar-se e de agir sobre a pregnância das formas; movimento que se traduz antes do mais por formas de forças: curiosamente, antes de apreender figuras sensíveis, cores e luzes que se exibiriam na sua superfície, o olhar «apreende» tensões, aberturas e quebras de espaço, movimentos orientados de forças, as suas cargas e as suas potências. A imagem-nua rodeia-se de atmosferas, provoca a agitação das pequenas percepções uma vez que atrai outras imagens-nuas e unidades microscópicas vindas da esfera da linguagem (ritmos, sons); uma vez que na sua atmosfera se esboçam formas que retêm e inscrevem forças.

Na realidade, a vocação natural da imagem-nua é segregar pequenas percepções. Reciprocamente, não há pequenas percepções sem macropercepções. A sua apreensão é intersticial, além ou aquém dos limiares perceptivos. Neste sentido, são sobre ou subliminares, o que acarreta algumas dificuldades quanto à descrição do modo de apreensão da imagem-nua. Porque o estatuto semiótico das pequenas percepções revela-se particularmente difícil de fixar.

Voltemos ao texto mais importante de Leibniz sobre as pequenas percepções, o «Prefácio» aos *Novos Ensaios*: Este descreve-as como percepções «sem apercepção e sem reflexão», que existem em nós em número infinito, «quer dizer, mudanças na própria alma de que não nos apercebemos, porque as impressões são ou demasiado pequenas e em número demasiado grande ou demasiado ligadas, de tal maneira que não têm nada que à parte seja suficientemente distintivo, mas juntando-se a outras não deixam de produzir o seu efeito e de se fazer sentir mais ou menos confusamente na sua conjugação». São, portanto, imperceptíveis ou «insensíveis». São infinitamente subtis porque demasiado pequenas ou, o que vem a dar no mesmo, demasiado confundidas na massa macroperceptiva. Como se deixam apreender? Pelo seu efeito que não atinge imediatamente a atenção e a memória, «ligadas a objectos mais ocupantes». Mas é *retrospectivamente* que nos lembramos de «delas ter tido logo algum sentimento. Assim, eram percepções de que não nos tínhamos apercebido no momento, provindo a apercepção neste caso apenas do darmo-nos conta após certo intervalo (*intervalle*), por pequeno que este seja».

Leibniz distingue o modo de apreensão das pequenas percepções da maneira como estas são lembradas à memória (por «darmo-nos conta»): retrospectivamente, são percepções como as

outras (macropercepções), mas no momento em que agem, distinguem-se delas, embora só retrospectivamente o notemos. De facto, tínhamos já delas uma percepção inconsciente; esta torna-se consciente graças ao «darmo-nos conta», que nos adverte confusamente de que há ali alguma coisa que diz alguma coisa (e que nos escapou). Para podermos falar delas, as pequenas percepções têm de em primeiro lugar se tornar conscientes: retrospectivamente, e através da emergência na consciência de um sentimento obscuro. A tomada de consciência das pequenas percepções não é um acontecimento psicológico, mas depende de um curto-circuito na semiose dos signos visíveis: faz-se sentir um apelo ao sentido a partir de alguma coisa que falta na imagem-nua. Lembramo-nos então de ter ouvido, visto, tocado... ou seja: tomamos consciência de que não nos apercebêramos daquilo que, todavia, era percebido no momento. O intervalo (*écart*) entre a percepção actual e a sua falta conecta-se com o intervalo entre a percepção actual e a percepção passada, *puxando* as pequenas percepções para a superfície da consciência.

Devem, assim, considerar-se dois momentos na apreensão das pequenas percepções: quando impressionam os sentidos sem impressionar a consciência, e quando se fazem lembrar à memória. E nós não apreendemos as pequenas percepções enquanto tais (enquanto infinitesimais, imperceptíveis, intersticiais) a não ser porque elas começam por forçar (e após um intervalo, «por pequeno que seja») a atenção e a consciência. Começamos por «sentir confusamente» a presença de alguma coisa, e este sentimento vale por um índice de signo: como se a quase-presença indicasse aqui um signo, quer dizer, indicasse a existência de uma relação de reenvio semiótico para uma outra presença. Mas este signo *indicado* constitui na realidade um interpretante (não-consciente, enterrado na «memória») que remete para uma outra presença de objecto. A relação signo-objecto-interpretante (para retomarmos a terminologia de Peirce) parece invertida: o objecto está no lugar do signo e o signo (as pequenas percepções) no lugar do interpretante, enquanto este se torna o objecto significado (o inconsciente da memória, a que supostamente as pequenas percepções se referem). Em suma, sentimos (presença) que havia alguma coisa (as pequenas percepções, signos) que escapara à consciência e que devia reenviar para algum objecto.

Isto, no primeiro momento. O que é condição da imperceptibilidade das pequenas percepções, uma vez que estas ficam *sob* a presença do que pressinto ser um signo.

No segundo momento, o sentimento confuso transfere-se para as pequenas percepções transformando-se: já não é um sentimento vago e confuso, mas a presença do objecto e uma totalidade infinita de sentido que se dão intensamente, uma «esquemalizando» a outra, apresentando-a como sua imagem encarnada. Agora, a intensidade faz as vezes da clareza, e a *perspectivação* da totalidade de sentido faz as vezes da semiose. Como escreve Leibniz: «[são as pequenas percepções que formam] estas impressões feitas sobre nós por corpos circundantes, que envolvem o infinito, essa ligação que cada ser tem com todo o resto do universo. Podemos mesmo dizer que, em consequência destas pequenas percepções, o presente se enche de porvir e carrega de passado, que tudo conspira (συμπνοια παντα, como dizia Hipócrates) e que na mais pequena das substâncias, olhos tão penetrantes como os de Deus poderiam ler toda a sequência das coisas do universo.»⁹

Voltemos ao nosso exemplo da expressão do rosto. Percebo subliminarmente uma expressão (que poderá ser uma ausência de traços expressivos) que não corresponde à expressão primeira de superfície (de amabilidade espontânea). Digamos que uma descontinuidade separa as duas expressões; e o seu intervalo é mais expressivo do que cada uma delas.

Considerando o segundo momento da apreensão das pequenas percepções, quando elas parecem tornar-se signos em relação com um objecto (o rosto inteiro, mas também a pessoa e «o resto do universo»), verificamos que as pequenas percepções interpretam já o intervalo: e o sentido do intervalo traz com ele todo o sentido, quer dizer, o horizonte de sentido (verbal e não-verbal) implicado na compreensão tácita deste signo-intervalo («hipocrisia»), e normalmente só desdobrado ao seguir o circuito da semiose de todos os signos.

Tudo se passa como se as pequenas percepções franqueassem a barreira dos recortes do sentido do conteúdo pela expressão, passando além da relação semiótica expressão-conteúdo.

Consistindo a interpretação em compreender a totalidade do sentido, este aparece incarnado, esquematizado na imagem-nua: as pequenas percepções substituem assim a linguagem verbal que,

enquanto interpretante, fornece habitualmente às imagens o complemento de sentido que lhes falta para serem compreendidas. Estabelece-se uma relação curiosa entre as pequenas percepções e o seu referente: não uma relação semiótica do tipo *aliquid pro aliquo* [«um signo (...) é alguma coisa que está para alguém no lugar de alguma coisa segundo alguma relação ou a algum título» (Peirce)], ou, segundo Hjelmslev, do tipo função entre dois functivos, mas, pelo contrário, um *laço* vertical e maciço (de que as pequenas percepções fazem parte) entre o plano da expressão e o plano do conteúdo. Neste sentido, as pequenas percepções «ultrapassariam» inclusivamente a função semiótica uma vez que parecem reatar com a massa já não amorfa, mas microarticulada do sentido. Introduzem uma *perspectiva*, no sentido leibniziano, no sentido que «se exprime» por completo através dela (como o universo inteiro se exprime na mónada). É, de resto, por isso que podemos falar de microarticulação do sentido: porque ele encarna numa imagem da qual cada parte ínfima, composta por pequenas percepções, remete por seu turno para o todo, enquanto nova perspectiva singular.

Em suma, eis o paradoxo: assim que as pequenas percepções acabam de ser «indicadas» como signos possíveis pelo sentimento confuso de um intervalo, precipitam-se já para além da função semiótica, *apresentando* o sentido e fazendo parte dessa apresentação. Só anunciam a relação semiótica para a dissolverem imediatamente na presença imediata do sentido. Mas como a esquematização nunca se realiza completamente porque a invisibilidade das pequenas percepções apesar de tudo permanece (continuamos a ver no rosto a expressão de amabilidade espontânea, embora conhecendo e *apreendendo nela* a hipocrisia), elas mantêm-se sempre também no limiar da função semiótica, como essas espécies de pré-signos que pressentíamos no sentimento confuso que nos advertia da sua presença (primeiro momento da apreensão das pequenas percepções).

Nada disto é de molde a facilitar a determinação do estatuto semiótico das pequenas percepções.

Em primeiro lugar, seria da maior utilidade dispormos de uma classificação pertinente dos diferentes tipos de pequenas percepções. Se nos referirmos ao texto citado de Leibniz, verificamos que ele confunde pelo menos duas categorias: a das pequenas percepções ínfimas, demasiado fracas para serem percebidas, como o

ruído do moinho que acabamos por deixar de ouvir ou o das vagas que culminam na grande vaga; e a das pequenas percepções que «envolvem o infinito» e nos ligam «ao resto do universo». É certo que as pequenas percepções subliminares da primeira categoria não dão o sentimento do infinito; e que não se fazem sentir a não ser «juntas com outras», cumulando o seu efeito de maneira a ultrapassar o limiar da consciência («juntas com outras não deixam de fazer o seu efeito e de se fazer sentir confusamente na sua conjugação»: produzem macropercepções)¹⁰.

Na realidade, reservamos apenas às percepções da segunda categoria o termo de «pequenas percepções»: subliminares, apreendem-se em nuvens ou atmosferas correspondendo a «sentimentos confusos»; e reenviam para uma totalidade infinita de sentido.

Esta última categoria compreende por seu turno duas espécies pelo menos: uma engloba as micropercepções ou impressões subitís como as descritas por Proust. Afectam positivamente e directamente os sentidos, embora não sejam puramente sensíveis (como Merleau-Ponty o mostrou: drenam consigo uma «generalidade» de sentido). Uma pequena percepção que desperta a memória aparece como uma espécie de «índice» (no sentido de Peirce) que tivesse a propriedade de trazer à consciência a presença de um mundo. Os gestos e expressões corporais indicam também mundos através da situação expressiva global do corpo de que fazem parte.

A segunda espécie de pequenas percepções foi já evocada: não é o estímulo positivo que afecta um sentido, mas o intervalo (*écart*) relativamente ao estímulo habitual. Uma mudança microscópica na expressão dos lábios, enquanto o rosto todo permanece imóvel, basta para fazer surgir um infinito de sentido. Que se passou? O deslocamento infinitesimal da posição dos lábios tornou-se pregnant para o olhar (não para a consciência: porque o olhar pode precisamente ver pequenas percepções inconscientes); como um «atractor», atrai a si o conjunto da imagem-nua que começa a agitar-se: neste plano do olhar, todas as formas do rosto tendem a organizar-se segundo o traço pregnant, contrariando a figura geral, macroscópica e visível, do rosto. Assim se forma a atmosfera, a poeira de pequenas percepções que proporciona o «sentimento confuso» de uma multiplicidade infinita de sensações. O intervalo microscópico induziu um intervalo macroscópico entre duas figuras, acarretando consigo um mundo. Agora, é antes o que não im-

pressiona os sentidos — ou o que falta na situação habitual — a afectar a percepção.

Um estudo mais aprofundado mostraria talvez que a primeira espécie se reduz à segunda, como um caso particular de intervalo (uma vez que a pregnância do traço infinitesimal na segunda espécie de pequenas percepções repete a da micropercepção da primeira espécie).

Se nos reportarmos à classificação de Peirce, apercebemo-nos de que as pequenas percepções pertencem às três categorias de ser, a primidade, a secundidade a terciidade.

Com efeito, na medida em que oferecem um sentido global, como uma qualidade, e por um *feeling*, são «positivamente o que são, sem consideração seja pelo que for mais»¹¹. É uma perspectiva monádica: «a ideia de qualidade é a ideia de um fenómeno parcial considerada como uma mónada, sem referências às suas partes ou componentes, e sem referência seja ao que for mais.»¹² É de facto de um *qualisigno* que se trata quando encaramos, deste ângulo, as pequenas percepções.

Mas estas podem ser também consideradas como *sinsignos*, pertencendo então ao modo de ser da secundidade: sobretudo no primeiro momento da sua apreensão, as pequenas percepções surgem graças a uma *experiência* de choque («a advertência») que reenvia para a existência actual de alguma coisa. As ideias de esforço, de presente de uma realidade singular que formam a secundidade reencontram-se todas nestes *sinsignos* que as pequenas percepções são.

Entram também na categoria da terciidade e, enquanto tais, podem ser chamadas *legisignos*. Porque apontam para e reclamam tão intensamente a significação de uma coisa que convocam «o resto do universo»; e a lei ou a regra que esta categoria impõe aos fenómenos, e que permite predições sobre o futuro, descobre o seu equivalente no efeito de predição total e infalível que as pequenas percepções proporcionam (Leibniz: permitem que se «leia toda a sequência das coisas do universo»).

Este último traço mostra que não podemos, todavia, classificar as pequenas percepções segundo as três categorias peircianas a não ser sob certas condições. Porque se permitem «predizer» o futuro, não é sob o regime da lei geral, uma vez que se trata unicamente do futuro deste ser singular; ou ainda, admitindo embora com

Leibniz que equivalham ao olhar de Deus e que forneçam a visão do futuro de todo o universo, não se trata da predição obtida graças a uma lei geral da natureza, mas da apresentação maciça de todos os acontecimentos futuros (como uma qualidade e como uma existência presente).

Quer dizer que preenchem certas funções dos legisignos, mas sob o regime da primiedade e da secundidade. Ou então: são qualisignos que, todavia, não significam a não ser numa relação com qualquer coisa existente e sob o efeito de uma experiência (mas que não remete para *factos*, como na secundidade autêntica), reportando-se ao futuro como a experiências realizadas no presente (terciidade). Aqui também, a primeidade não parece acabada, como se a mistura com a secundidade e a terciidade a impedisse de plenamente se tornar um qualisigno.

O que é verdadeiro ainda para o sinsigno. A primeidade e a terciidade que se imiscuem na secundidade não permitem às pequenas percepções afirmarem-se como sinsignos autênticos [a referência do signo (pequenas percepções) a alguma outra coisa que se manifesta em primeiro lugar na experiência do choque e do esforço, afunda-se de imediato na primeidade da presença: a secundidade efectua-se sob o regime da primeidade da terciidade].

Talvez devêssemos classificar as pequenas percepções nas modalidades «degeneradas» das categorias, que implicam para Peirce compromissos entre várias categorias autênticas. Ora, já o vimos, a primeidade das pequenas percepções não é pura...

A impossibilidade de realizar plenamente a função semiótica de uma ou outra classe de signos resultaria antes da situação das pequenas percepções, precisamente no limiar de tal função, numa zona pré-semiótica de indeterminação onde as formas hesitam ainda entre os signos e a presença. Zona pós-verbal, contudo, o que explica que o pré-semiótico seja na realidade um pós-semiótico: é enquanto legisignos que as pequenas percepções passam ao regime da primeidade-secundidade, *apresentando* uma existência imediata e sem referência fora de si própria, o que faz com que estas primeidade e secundidade «degenerem» aquém ainda da relação semiótica.

Se quiséssemos ater-nos à doutrina estrita de Peirce, deveríamos, pelo contrário, dizer que as pequenas percepções pertencem às categorias da secundidade e da terciidade, funcionando sob o

regime da primeidade. Qualisignos reabitados em sinsignos e legisignos; símbolos e índices tornados ícones...

Tudo isto documenta a natureza semiótica virtual, não actualizada mas sempre disponível, das pequenas percepções. Elas não são *ainda* signos, poderíamos dizer. São presenças invisíveis que tornam outras presenças prontas a significar.

Tanto mais que não há forma visível da expressão destes «signos» singulares. Os seus «significantes» só têm matéria por negação e ausência da forma de expressão. Se podemos de facto falar de pequenas percepções visuais, auditivas e gustativas, é sempre por diferença com a presença de macropercepções correspondentes aos diversos órgãos dos sentidos. Em si próprias, são «insensíveis», como escrevia Leibniz, e podemos supor que os seus estímulos, não ultrapassando o limiar de excitação da consciência, criam uma espécie de *sombra* ou de *branco* perceptivo que afecta subliminarmente a macropercepção consciente.

A ambiguidade do estatuto semiótico das pequenas percepções tem efeitos decisivos sobre a imagem-nua.

O primeiro modo de apreensão das pequenas percepções supõe um intervalo (*écart*) interno na percepção. Esta apresenta-se, portanto, como uma imagem-nua: o próprio intervalo é captado subliminarmente, porque se trata de uma inadequação entre uma imagem visível e uma imagem não-visível ou de uma falta perceptiva própria da primeira. Podemos então dizer que há alguma coisa que significa (no rosto, por exemplo), e alguma coisa que *não significa*. O primeiro sentimento confuso que «adverte» de alguma coisa que «não funciona» na macropercepção, traduz a exigência de *completar* ou de *corrigir* a função semiótica defeituosa da imagem-nua. Ponhamos assim em série as etapas desta correcção:

1. intervalo que se manifesta como *anunciando* uma presença;
2. esta presença revela-se ser a de uma falta de função significante (inexpressividade do rosto);
3. o intervalo precisa-se como intervalo entre o que é visível e aquilo que falta e não se significa (a inexpressividade);
4. *este* intervalo reenvia para um sentido global e englobante que interpreta o sentido do signo visível (falsa amabilidade, dissimulação, no nosso exemplo), e que dá todo o seu sentido ao conjunto da imagem-nua (ao rosto inteiro: hipocrisia);

5. a imagem-nua torna-se ao mesmo tempo signo e presença do sentido (no caso do rosto), uma vez que é significada por uma macro e outras micropercepções.

Note-se que temos em primeiro lugar a presença anunciada de alguma coisa que não funciona na função significante da imagem visível e que assinala a sua compensação por uma outra função de signo: anuncia-se confusamente a existência de uma função semiótica não-visível, não inscrita, e portanto de signos escondidos ou de pequenas percepções (a inexpressividade). É a presença anunciada de um signo eventual que esboça às avessas da relação semiótica: é preciso que um signo seja de início um existente (portanto significado) para que se torne a seguir um signo (de um objecto).

É preciso que o signo seja significado como tal antes de poder tornar-se significante: e como poderia ele ser significado de outro modo que não por um signo? As pequenas percepções oferecem uma saída do círculo: invisíveis, *assinalam* confusamente o signo, anunciando-o, quer dizer, esboçando através desse anunciar a relação significante. Mas esboçam esta relação alterando e invertendo a relação semiótica: significam negando a inscrição visível do signo numa matéria (fónica, óptica, táctil) — serão invisíveis e insensíveis; esquivam à percepção a relação de reenvio para o referente, de tal maneira que parece ser a imagem-nua (e a presença que implica, coisa ou representação) a segregar pequenas percepções, para que estas remetam para um outro objecto; em suma, parece ser a imagem-nua a significar as pequenas percepções a fim de que estas signifiquem por seu turno o objecto a que a imagem se refere. Então, *o efeito específico das pequenas percepções é inverter a relação semiótica, como para significar (e assim engendrar) o signo tornando-o capaz de significar*, e isto antes que se instaure (mas para a instaurar) essa mesma relação semiótica. Porque, como vimos através das etapas que transformaram a imagem-nua parcialmente inexpressiva em signo total expressivo, é preciso começar por significar um signo enquanto tal para que tal ele se torne, para que adquira uma função significante e entre no circuito da semióse. É o que fazem as pequenas percepções: inserem a imagem-nua no circuito semiótico, e preparam-na para se tornar um signo.

«Preparam»: embora a parte inexpressiva da imagem-nua seja doravante investida por um sentido, permanece uma tensão entre a

«inexpressividade» e o seu sentido: tensão que se manifesta pelo facto de a imagem-nua final se compor, enquanto «signo» de um sentido global, de macropercepções e de pequenas percepções. Estas «preparam» a imagem-nua para se tornar um signo, mas enquanto se fazem sentir, suspendem, pela sua própria existência, todo o processo: impelem a imagem-nua a entrar *plenamente* no circuito semiótico enquanto elas próprias se absterem de o fazer.

Por isso as pequenas percepções conservam a sua especificidade: embora, segundo Leibniz, possam dar origem às macropercepções por meio de uma certa combinatória, estas percepções infinitesimais sem apercepção proporcionam um tipo diferente de visão: abrem quer a extensão quer a escala do campo perceptivo. Vemos mais e melhor através das pequenas percepções; e esta ampliação da escala deve-se ao carácter subliminar da sua apreensão¹³. Em suma, são percepções subliminares particulares, sensoriais e não sensíveis, amplificantes e muito mais penetrantes do que as macropercepções.

Assim, conforme a imagem-nua se acompanhe ou não de pequenas percepções, poderá ser um signo pleno, ou não participar completamente naquilo que constitui uma unidade semiótica: é o caso das imagens-nuas artísticas. Quando uma imagem-nua se rodeia destas pequenas percepções singulares que definem a percepção artística, não estamos em presença de um signo (embora possamos sempre, de modo limitativo e empobrecedor, reduzir as formas artísticas a signos).

Procuremos resumir e precisar o processo de surgimento do signo não-verbal. Retomemos o exemplo da hipocrisia, e analisemos um outro, num registo perceptivo diferente (auditivo): o do silêncio que «fala»:

1. Olho para o rosto de alguém e, não sei porquê (não me apercebo porquê pois a macropercepção não o revela), «sinto» que a expressão que nele vejo não corresponde ao que visivelmente quer aparentar: a sinceridade. Pelo contrário, um «não sei quê» diz-me irrecusavelmente que a expressão é falsa e que a sinceridade recobre a verdade de uma hipocrisia. Que aconteceu? Os traços pregnantes da sinceridade não se modificaram, relativamente à expressão habitual. Mas um exame aprofundado mostra-me modificações ínfimas, imperceptíveis do contexto (ou do «fundo», se considerarmos como «forma» esses traços pregnantes que podem ser: expres-

são inocente do olhar, lábios entreabertos, etc.): uma certa impassibilidade das maçãs do rosto e dos músculos da testa, etc. Ou seja: o contexto da percepção mudou imperceptivelmente, relativamente ao contexto habitual, o que gerou o «não sei quê» ou percepção subtil que, sub-repticiamente, se infiltra, se esconde, e no entanto se mostra por debaixo da macropercepção.

2. Consideremos agora um exemplo de percepção auditiva: percepção de um silêncio. Suponhamos uma mensagem verbal que se insere num contexto não habitual, diferente. Ou porque a entoação da voz mudou, ou porque o lugar habitual da mensagem na cadeia dos sintagmas variou imperceptivelmente, ou porque a sua posição no contexto geral, verbal e não-verbal, de frases, de gestos, de olhares, de atitudes corporais, de comportamento intencional costumeiro se deslocou, o certo é que a mensagem verbal arrasta agora consigo um outro significado, que não se percebe bem e que vem não se sabe de onde. Arrasta consigo pequenas percepções. Aonde nascem elas? Mais uma vez, da modificação do contexto, modificação mínima que não altera significativamente a percepção da mensagem verbal. Na medida em que o contexto é sobretudo não-verbal, chamemos-lhe *silêncio*. O contexto do silêncio variou, enquanto a mensagem verbal se manteve inalterada.

Sabemos que é assim que na comunicação comum a maior parte dos homens elabora estratégias para influenciar: cria-se um novo contexto e, com a mesma mensagem verbal, e como se nada fosse, induz-se no destinatário o comportamento secretamente desejado. Ganha-se com isso a boa consciência de que foi o outro que quis, «de sua livre vontade», adoptar aquele mesmo comportamento. Esta estratégia da influência pode atingir o inconsciente da vítima.

Nos dois casos, o da mensagem visual e o da mensagem verbal, houve um deslocamento de contextos. É a desfasagem, ou diferença, entre o contexto habitual e o novo contexto (entre um silêncio conhecido e um silêncio inédito, no caso da mensagem verbal) que dá à mensagem um novo significado. Ele envolve-se de uma atmosfera de pequenas percepções oriundas dessa desfasagem ou intervalo, pequenas percepções *que esboçam uma mensagem não-consciente*, imperceptível (não um terceiro contexto de silêncio; mas é no plano dessa desfasagem de silêncios, que o silêncio-contexto se torna ele próprio mensagem). Como se o silêncio admitisse estratos diferentes, funcionando nuns como contexto, e noutros co-

mo mensagem. Se é verdade que a mensagem verbal não adquire significação sem um contexto, assistimos aqui à inversão de posições, graças às pequenas percepções: o contexto não-consciente deixa de ser um horizonte, ou uma estrutura, para se transformar em instrumento de comunicação de sentido.

Mais uma vez: é a desfasagem entre dois contextos, na ocasião de um deslocamento de uma mensagem verbal, que cria *uma mensagem não-verbal*: esta *recorta-se* no estrato de silêncio formado na desfasagem referida (de dois estratos, também de silêncio). É claro que este recorte ou contorno é operado pela mensagem verbal: ela só, abre, no estrato da desfasagem, um contorno, uma marca significativa. No silêncio que já não se ouvia (porque habitual) emerge uma (outra) *forma* de (silêncio): um recorte desenhado pelos intervalos de dois grandes blocos ou contextos de silêncio, em desfasagem significativa relativamente à mensagem verbal.

Vemos nascer assim a linguagem do silêncio; e, de uma maneira geral, é também assim que se formam as «linguagens» não-verbais. Se transportarmos este exemplo da construção da mensagem silenciosa para o plano de uma semiótica das micropercepções (substituindo «mensagem não-verbal» por «micro-signo» ou «quase-signo»), temos o mecanismo da emergência do signo não-verbal: é de um contorno do silêncio, ou de um «contorno do vazio» que ele emerge.

Com efeito, o exemplo do registo auditivo é extensível ao registo visual. É a sobreposição dos dois contextos visuais (o habitual e o novo), que dá origem à expressão subliminar da hipocrisia. Não é a figura pregnante que suscita essa expressão (pois ela não muda), mas a desfasagem dos dois contextos, desfasagem agora «percepção» como se de uma mensagem (ou de um signo) se tratasse: «percepção» enquanto contorno de um vazio, de uma diferença, de um intervalo.

As unidades das «linguagens» não-verbais artísticas são apreendidas como contornos do vazio, e resultam de processos de «integração» (no sentido leibniziano) das pequenas percepções: são captadas como formas de forças, formas de feixes de forças. A forma do silêncio é a forma de uma força; a forma do vazio é forma de forças (como o mostra François Cheng para a pintura chinesa). E a construção da mensagem não-verbal inconsciente, por desfasagem de contextos e inversão do contexto em mensagem, abre a via

à contaminação (de afectos, de forças). O movimento de criação do contorno de silêncio induz o desenvolvimento-alargamento do estrato do silêncio-desfasagem, quer dizer, do novo estrato de «signos» não-verbais. A relação agora não é de signo a signo, não é de «comunicação», não é sequer uma «relação», mas é uma consonância ou uma ressonância de ritmos de forças que tendem para uma mesma tonalidade, infinitamente modulada (por isso toda a interpretação de uma obra de arte é inesgotável — o que vale também para toda a linguagem não-verbal). Não se trata de relações, mesmo de intervalos diferenciais, mas de qualquer coisa como uma *assimptotonia*. De estrato não-verbal a estrato não-verbal, de contorno de silêncio a outro contorno de silêncio, é para a construção do plano infinito de um mesmo tom que convergem os movimentos que agitam as pequenas percepções emanando e envolvendo os quase-signos que se contaminam uns aos outros.

O erro de certos semiólogos é não levarem em conta as pequenas percepções que fazem toda a especificidade desta percepção. O último — em data — desses erros, o do Grupo μ ¹⁴, é típico: descreve-se e caracteriza-se o «signo plástico» por exemplo, como se ele continuasse a ser o objecto de uma percepção «normal», quer dizer, trivial. Ora, o que é próprio do olhar do artista e, em particular, do pintor é detectar relações de formas, de cores ou de texturas que o olhar comum não vê. Neste sentido, desconstrói a imagem-nua, isola nela certos aspectos para os tratar à parte a fim de poder associá-los a outros segundo um nexos cuja chave só ele possui. Ora, as operações de decomposição e de recomposição da imagem-nua não seriam possíveis sem as pequenas percepções, porque são as microarticulações que elas trazem à imagem-nua, por um lado e, por outro lado, o seu poder de síntese que orientam de modo decisivo o olhar do pintor. Por fim, não devemos esquecer que as pequenas percepções aumentam a escala da percepção comum: o artista vê mais nitidamente e como que ampliado aquilo que o olhar profano mal chega a distinguir.

A imagem-nua apresenta-se como mutilada do seu sentido: é por isso que a arte a transforma, trazendo-lhe uma superabundância de sentido. Às imagens-nuas triviais que por todo o lado nos rodeiam e que procuram falar, quer dizer, entrar num circuito semiótico englobando a linguagem articulada, o artista opõe formas que vão falar por si próprias graças a jogos muito subtis de per-

cepção (e de sentido) entre a imagem-nua e as pequenas percepções.

Não se deve portanto pensar que damos aqui o primado absoluto aos traços perceptivos-sensoriais da imagem-nua artística em detrimento dos aspectos conceptuais da sua construção. Se é verdade que a imagem-nua adquire a «idealidade sensível» de uma «generalidade de horizonte» (Merleau-Ponty) através das pequenas percepções — que a «traduzem» noutras «linguagens» não-verbais, ou que reenviam o sentido inscrito na forma de uma força —, é porque a construção das formas obedece já a uma certa ideia: ideia que o artista transforma e redescobre à medida que ela se «esquemmatiza» esteticamente numa forma. Ao longo deste trabalho extremamente delicado, o artista oscila entre a sua ideia plástica de partida e a plástica da ideia que se desenvolve diante dos seus olhos: vaivém na corda esticada que define a sua *maneira*. A sua única grade de protecção são aqui as pequenas percepções: ocupam o caminho entre os dois planos, porque traduzem constantemente a ideia em formas e as formas em ideia, sendo elas próprias formas ideais e ideias sensíveis, ao mesmo tempo do lado da linguagem e do sentido e do lado das sensações e dos signos. É graças ao seu «sexto sentido» ou ao seu «gosto», como se dizia no século XVIII, que o artista conduz a sua mão e o seu pensamento inventando espaços e cores.

Notas

- 1 «À propos des “Readymade”», DS, p. 192.
- 2 Ver adiante, «Profundidade e ubiquidade. A lenticidade».
- 3 DS, p. 192.
- 4 DS, p. 191.
- 5 Chamo quase-articulações a essas «articulações» do sensível (por exemplo, entre as cores de um quadro) que assentam todas na operação de «incorporação» da linguagem no corpo. As articulações do corpo só adquirem o seu sentido humano (numa cultura, e para todas as funções corporais que as implicam) graças a tal incorporação, envolvendo esta vários processos, entre os quais se conta a passagem do discreto verbal ao contínuo corporal.
- 6 Ver os belos textos acerca deste problema de Michel Deguy, *Aux heures d'affluence*, Seuil, Paris, 1993.

- 7 Cf. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, sobretudo Cap. VII, sec. VI: «L'inconscient et la conscience. La réalité».
- 8 Noção utilizada por Françoise Dolto, cf. nomeadamente: *L'image inconsciente du corps*, Seuil, Paris, 1984.
- 9 Leibniz, op. cit., Prefácio.
- 10 Idem. Sobre todo o mecanismo da génese das macropercepções a partir das pequenas percepções, cf. G. Deleuze, *Le Pli*, op. cit.
- 11 Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978, p. 70.
- 12 Idem, p. 91.
- 13 Os mecanismos de ampliação de escala serão examinados noutra lugar em relação com a «percepção não-consciente».
- 14 Grupo m, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Seuil, Paris, 1992.

A imagem-nua e a percepção estética em Kant

A imagem-nua é incessantemente estudada na *Crítica da Faculdade de Julgar*. Trata-se da representação a que falta o conceito do fim da forma ou do objecto representado (como a visão das pétalas de uma flor cuja função reprodutora se ignore). Uma operação maior produz imagens-nuas — a abstracção. Mas há uma infinidade de formas, naturais ou artificiais, cuja percepção nos surge despojada de qualquer elemento cognitivo, como se nelas tivéssemos abstraído deste último.

A imagem-nua revela-se assim decisiva para a determinação da natureza da percepção estética em Kant; porque é de facto preciso que alguma coisa do lado do objecto possa suscitar o jogo harmonioso das faculdades que conduz ao juízo de gosto. Apesar da impossibilidade em que nos encontramos de o conhecer — uma vez que o belo agrada sem conceito —, esse alguma coisa existe de facto como uma «propriedade» do objecto. O que é então uma forma bela? À falta de a podermos descrever, *situaremos* na percepção do objecto aquilo que nos impede precisamente de a conhecermos e que, ao mesmo tempo, faz nascer os movimentos próprios da percepção estética.

Que percebe o contemplador do belo? A imagem de um objecto cuja representação do fim lhe falta. Percebemos a forma do objecto sem lhe conhecermos a finalidade [objectiva, quer dizer, externa (utilidade), ou interna (perfeição)]¹. Eis alguns exemplos de percepções que tais: «Assim os desenhos à maneira grega, as folha-

gens ornamentais em molduras ou em papéis pintados, etc. nada significam em si próprios: não representam nada, objecto algum sob um conceito determinado, e são belezas livres.»² Neste caso, a finalidade do objecto é totalmente desconhecida: noutros casos, podemos abstrair dela, se a conhecermos já: «Há flores que são belezas livres naturais [*Naturschönheiten*]. O que deva ser uma flor, poucos o sabem exceptuado o botânico e até mesmo este último, que reconhece na flor o órgão de fecundação da planta, não leva em conta esse fim natural [*Naturzweck*] quando a julga segundo o gosto. Assim no fundamento de tal juízo não há perfeição alguma seja de que espécie for, finalidade interna alguma a que se reporte a composição do diverso.»³ A composição do diverso é efectuada pela síntese da imaginação: a representação da forma bela supõe pois uma composição do diverso sem relação alguma com os fins desta mesma forma.

Se quisermos descrever este tipo de representação do objecto, deveremos começar por pôr a possibilidade da percepção correspondente. Será possível — e porquê? É sempre possível porque «o conceito de finalidade nada tem de um conceito constitutivo da experiência, de uma determinação de um fenómeno relevando de um conceito empírico de objecto: porque não é uma categoria»⁴. Podemos abstrair sempre o conceito de fim das formas percebidas. Na realidade, se vemos nas formas a representação de fins, é em virtude de uma tendência irreprimível a *projectar* sobre elas ideias que nelas vemos representadas como numa espécie de esquematismo: produz-se uma ilusão de esquematismo. Como diz o seguinte texto da «Analítica da Faculdade Teleológica de Julgar»: «sou eu que *introduzo a finalidade* na figura que traço *em conformidade com um conceito*, quer dizer, no meu próprio modo de representação daquilo que me é exteriormente dado, e que pode ser em si o que se queira; não é portanto o objecto a instruir-me empiricamente dessa finalidade.»⁵ Ou ainda: «Ora, a finalidade de uma coisa, na medida em que é representada na percepção, não é uma qualidade [*Beschaffenheit*] do próprio objecto (com efeito, uma qualidade que tal não pode ser percebida), embora possa ser concluída a partir de um conhecimento das coisas. Assim, a finalidade, que precede o conhecimento de um objecto, ainda quando não se queira utilizar para o seu conhecimento a representação, encontra-se todavia ligada a esta e constitui o seu elemento subjectivo, que não

pode tornar-se uma parte do conhecimento. Assim o objecto é dito final apenas porque a sua representação se encontra imediatamente ligada ao sentimento de prazer, e esta representação é ela própria uma representação estética da finalidade.»⁶

Podem definir-se assim três tipos de percepção, no que toca à representação da finalidade: uma primeira, que projecta o conceito na forma, corresponde a uma atitude cognitiva (tendência para a esquematização); uma segunda, que abstrai do conceito de fim, vê formas «sem significação» — não constitui ainda a percepção estética; a terceira, que «vê» a finalidade subjectiva do jogo das faculdades nestas formas, embora ignore o seu fim, descreve a atitude estética.

O terceiro tipo de percepção, tal é o objecto do nosso estudo. Porque parece paradoxal, à primeira vista: este elemento subjectivo do conhecimento do objecto que a finalidade é, encontra-se de facto «inscrito» na representação (mas não como um conhecimento ou como qualquer coisa susceptível de nisso se tornar), uma vez que é dita «representação estética da finalidade». Que quer dizer, aqui, «representar»? Não, uma relação com o objecto, mas uma relação com o sujeito; relação não esquematizável e portanto não «visível» numa imagem, mas certamente «presente» na representação. Temos assim um modo de presença (de uma relação inteligível) numa imagem sensível (empírica e singular) e que, todavia, não é visível. Como o formula de modo lapidar a terceira definição do belo: «A beleza é a forma da *finalidade* de um objecto, enquanto é percebida neste último sem *representação de um fim*.»⁷ Percebemos a forma da finalidade sem lhe percebermos o alvo: «uma flor, por exemplo uma tulipa, é tida por bela porque na sua percepção se encontra uma certa finalidade que, julgada como fazemos, não se refere a fim algum.»⁸ Percebemos uma finalidade *indeterminada* na forma da tulipa, o que impede que a refiramos a um alvo determinado.

Mas que quer dizer perceber uma finalidade indeterminada ou subjectiva? Que vemos exactamente na forma das coisas, quando as julgamos belas? Para respondermos, teremos que começar por examinar o segundo tipo de percepção que, não sendo ainda estética, prepara no entanto a percepção da forma bela.

Consideremos em primeiro lugar alguns exemplos; à imagem de «muitas aves (o papagaio, o colibri, a ave-do-paraíso), uma multi-

dão de crustáceos marinhos [que] são eles próprios belezas, que não se referem a objecto algum determinado por conceitos quanto ao seu fim, mas que agradam livremente e por si próprias»⁹: escolhê-los-emos mostrando *como se deve olhar* para deles abstrairmos o conceito de fim. Teremos deste modo dois tipos de olhar: o que corresponde à atitude cognitiva e o que prepara a atitude estética. No texto que se segue, Kant mistura esta última com a atitude propriamente estética que implica mais do que a simples abstracção dos fins. Eis os dois (ou antes, os três) tipos de olhar que se aplicam aos tipos de percepção indicados: «não devemos tomar como exemplos os objectos belos ou sublimes da natureza que pressupõem o conceito de um fim»; não devemos ver as estrelas segundo o princípio dos mundos habitados por seres de razão e «considerar os pontos brilhantes, que preenchem o espaço acima de nós, como os seus sóis em movimento segundo círculos que lhes são bem apropriados, mas olhá-lo simplesmente como o vemos»; «o mesmo se diga quanto ao espectáculo do oceano que não deve ser visto como o pensamos, enriquecendo-o de toda a espécie de conhecimentos (...) mas devemos conseguir ver o oceano apenas, como fazem os poetas, segundo o espectáculo que ele nos oferece aos olhos»¹⁰.

O céu, o oceano tais como os vemos: a recusa de projectar neles conhecimentos (e fins) deixa aparecer a sua *forma* (uma vez que a sua matéria não se encontra ligada num conceito); ao mesmo tempo, esta forma surge ao olhar despojada de significação. Por seu turno, a matéria dá-se, de certa maneira, como não ligada, *não formada* porque tudo, nela, deixa de estar em relação com o conceito que a subsume. É por isso que a percepção estética deixa passar muito mais coisas do que uma percepção cognitiva: deixando de estar ligada num conhecimento, a *matéria* da representação tende a impor-se, a ressaltar mais na visão. O olho vê mais, quando «olha o céu como o vemos». Mas esta matéria não formada, tendo adquirido uma espécie de *pregnância perceptiva*, mostra uma tendência para *se tornar forma*: é que a própria forma já não é totalmente formada, tendo a abstracção do conceito do seu fim provocado uma espécie de «desestruturação». Em estado «livre» agora, a matéria procura «reestruturar-se» pelos seus próprios meios (a imaginação «esquematiza sem conceito») arrastando no seu movimento a formação da forma.

Voltemos atrás. Distingamos ainda os diferentes momentos deste processo de transformação da imagem. Em primeiro lugar, que ela se modifique com a operação de abstracção do conceito, não significa que se torne estética, como o mostra o exemplo desses «utensílios de pedra que muitas vezes se extraem das sepulturas antigas e que têm uma abertura como que para um cabo. A forma destes utensílios indica claramente uma finalidade, cujo fim não se conhece; nem por isso, porém, os dizemos belos»¹¹. Se a abstracção é condição necessária mas não suficiente para que as formas representadas se tornem «subjectivamente finais para a faculdade de julgar», que mais é preciso ainda para aí chegarmos?

Examinemos esses movimentos internos da imagem despojada do conceito (a que chamámos «imagem-nua»): um objecto com os seus contornos, as suas cores, as suas propriedades espaciais continua a ser dado, as suas formas perceptivas permanecem e, todavia, mudaram. Uma parte da matéria da representação «flutua» agora¹², as suas qualidades sensíveis intensificam-se como para compensar a falta do conceito. A nova imagem é mais rica do que a anterior porque é *indeterminada*. Ao mesmo tempo, esta matéria sensível tende, como vimos, a tornar-se *forma pura* como se, deixando de ser subsumida pelo conceito, a multiplicidade sensível, *intensificando as suas qualidades, ganhasse uma pregnância perceptiva formal*.

Temos então dois regimes perceptivos que se sobrepõem: no primeiro, o olhar reconhece as formas de uma matéria subsumida (reconhece-se uma casa, figuras), no segundo, esta forma aparece indeterminada uma vez que a *pregnância nova* das qualidades sensíveis — que acompanha a ausência de sentido dessas formas — impede qualquer subsumção por conceitos. Que acontece quando estas duas percepções se juntam no olhar estético? Podemos desde já indicar uma consequência: a intensificação da matéria vai *animar* toda a representação, enchendo-a de «alma»¹³ ou de «forças»¹⁴.

Num texto célebre da *Antropologia*, Kant parece descrever estes movimentos da imagem. Trata-se, com efeito, de uma imagem que já não contém pólo algum capaz de atrair a atenção — sinal, como veremos, da ausência de conceito (e de esquematismo). A situação descrita no texto corresponde exactamente à da *imagem-nua* (sem conceito): «Formas cambiantes e móveis, sem significação alguma

capaz de suscitar a atenção — o flamejar por exemplo de um fogo na lareira ou os turbilhões e os remoinhos de um regato que corre pelas pedras — ocupam a imaginação: esta actua no espírito com uma massa de representação de um género completamente diferente (das da vista) e mergulha na meditação. Até mesmo a música para aquele que não a escuta com um ouvido de conhecedor pode pôr o filósofo e o poeta numa disposição em que segundo as suas actividades e o seu gosto particular, cada um deles poderá apanhar em voo pensamentos que, sozinho no seu quarto, não teria captado com a mesma felicidade. Eis, ao que parece, a causa do fenómeno: quando uma multiplicidade, incapaz de atrair sobre si qualquer atenção, desvia o sentido de uma impressão mais forte, o pensamento não é apenas facilitado, mas também vivificado *na medida em que necessita de uma imaginação mais tensa e sustentada para dar uma matéria às representações do seu entendimento* [sublinhado por nós]. O *Espectador Inglês* cita o caso de um advogado, habituado ao advogar a tirar do bolso um fio que enrolava e desenrolava sem parar à volta do dedo; perfidamente, o seu adversário subtilizou-lho do bolso; o nosso homem ficou embaraçadíssimo e só disse disparates; comentou-se que perdera o fio do seu discurso. — Limitada estritamente a uma sensação, a sensibilidade não pode prestar atenção (por causa do hábito) a qualquer sensação diferente ou estranha; não pode portanto ser distraída; mas a imaginação pode por essa via conservar-se melhor ainda na sua marcha regular.»¹⁵

A situação de partida apresenta «formas cambiantes, sem significação alguma capaz de atrair a atenção»: a esta representação falta um conceito e até mesmo, deve acrescentar-se, uma representação central, «principal» a que se ligam representações «conexas». Com efeito, as definições anteriormente propostas pela *Antropologia* preparavam a explicitação completa desta percepção empírica de um fogo de lareira: falta-lhe uma representação central porque é *indistinta*: «A consciência das representações que basta para diferenciar um objecto de um outro é a *clareza*. Mas a que torna clara a *composição* das representações é a *distinção*. É só ela que faz de uma soma de representações um *conhecimento*; como toda a composição acompanhada de consciência pressupõe a unidade desta última e por conseguinte uma regra para essa composição, há uma ordem pensada nesta multiplicidade. À percepção *distinta* não podemos opor a percepção *confusa* (*perceptio confusa*),

mas apenas a percepção *indistinta* (*perceptio clara*).»¹⁶ Em suma, este fogo sem significação não constitui um conhecimento porque não possuímos o conceito da unidade da sua multiplicidade sensível, conceito que deveria estar no centro desta representação complexa e indistinta: «Em cada representação complexa (*perceptio complexa*), como é todo o conhecimento (uma vez que nele se requerem sempre intuição e conceito), a distinção repousa na ordem segundo a qual são compostas as representações parciais; estas autorizam uma divisão formal e representações superiores e subordinadas (*perceptio primaria et secundaria*), ou então uma divisão real em representações principais e conexas (*perceptio principalis et adhaerens*); é esta ordem que torna o conhecimento distinto.»¹⁷

O flamejar de um fogo de lareira é uma percepção indistinta que não assinala ordem alguma entre uma representação principal e as outras (ou sequer uma ordem formal entre uma representação superior e representações subordinadas). Para o confirmarmos, basta que comparemos o texto da *Antropologia* com um outro, da *Crítica da Faculdade de Julgar*, onde se trata também de um fogo de lareira: «Convém ainda distinguir as belas coisas das belas aparências das coisas (que muitas vezes em razão da distância, deixam de poder ser nitidamente distinguidas). No que se refere a estas últimas, o gosto parece prender-se menos ao que a imaginação *capta* nesse campo do que àquilo que lhe proporciona então o ensejo de se entregar à *poesia*, quer dizer, às visões propriamente imaginárias [*Phantasie*], em que se emprega o espírito, enquanto é mantido continuamente desperto, pela diversidade que impressiona o seu olhar. É o que se passa com a visão das figuras cambiantes de um fogo de lareira, ou de um regato que canta docemente, pois tais coisas que não são belezas, compreendem todavia um sortilégio para a imaginação, uma vez que sustentam o seu livre jogo.»¹⁸

Percepção indistinta (como a de uma coisa longínqua), o fogo da lareira não proporciona uma forma estética porque o seu movimento é demasiado regular, impedindo o livre exercício da imaginação; mas, paradoxalmente, essa mesma regularidade comporta uma diversidade de formas que liberta a *fantasia*, quer dizer, uma imaginação não ligada (por um conceito) à multiplicidade sensível imediata; a qual excita a imaginação não pelo que lhe oferece, mas antes pelo que não lhe oferece («a ocasião de se entregar à poesia» surge quando a imaginação não compõe o diverso empírico). De

onde o sortilégio destas «belas aparências»: sustentam o livre jogo porque o seu próprio movimento *simula* o movimento das faculdades no sentimento do belo, tornando-se um movimento semelhante ao do jogo estético. A representação age *como se fosse* bela, provocando na imaginação um jogo também livre e regular. Embora seja impossível ver nestas formas uma qualquer finalidade (subjectiva ou objectiva), parecem belas. Mas, ao contrário da «ilusão de esquematismo» que acima evocámos, agora é o próprio movimento da imagem que se projecta na imaginação como se o movimento do esquematismo se desenrolasse no próprio fogo e, por seu turno, se esquematizasse na imaginação (de onde as «visões imaginárias», que são como coisas no espírito).

O fogo da lareira proporciona-nos assim uma espécie de imagem do esquematismo estético (esquematismo «das faculdades» ou «sem conceito»): a regularidade das formas toma o lugar de «finalidade subjectiva» que fornece a unidade (indeterminada) à diversidade sensível, como se a representação do fogo (sem conceito) compusesse por si própria, graças ao seu movimento, a multiplicidade da intuição. Haveria aqui — como na reflexão estética — uma espécie de esquematismo sem conceito que a imagem-nua desencadearia sozinha, e que nós «veríamos» nas figuras do fogo. De onde a sua aparência de beleza.

Resumamos: porque falta uma representação «principal» à composição do diverso sensível, a percepção é indistinta; a multiplicidade é então «incapaz de atrair sobre si qualquer atenção», uma vez que nenhuma «impressão mais forte» comparece para lhe fixar o sentido. Que acontece à imaginação? Torna-se mais tensa e mais sustentada «para dar uma matéria às representações do entendimento» (representações suscitadas elas próprias pelos movimentos da imagem). Adquire uma pregnância particular para preencher o vazio deixado pela ausência de conceito.

Este «vazio» é uma «atonía» provocada pela «monotonia» (a completa uniformidade das sensações)¹⁹: a impressão sensível enfraquecida é restaurada pela transformação. Ora, podemos considerar que o vazio deixado pela abstracção do conceito cria uma espécie de homogeneização das representações que deixam de ter um pólo principal (como a viagem que «deixa atrás de si um vazio (a atonia) devido à monotonia da existência no lugar onde se vive»²⁰). Lutando contra esta uniformização das sensações, a imagi-

nação imprime um movimento *cambiante*, diversificado, à matéria sensível das suas representações.

A nova situação perceptiva define-se assim: o jogo das formas das chamas é móvel e diverso, sustenta a imaginação, mas também a atenção que se vê doravante atraída já não por um só, mas por múltiplos pólos. A ausência de um centro fê-la irradiar sobre toda a superfície representativa, criando entre as diversas partes da representação uma tensão que intensifica o livre jogo da imaginação. Diversidade na regularidade, intensificação das sensações (cuja matéria tende a tornar-se forma): a imaginação apresenta agora uma regularidade intensiva, não monótona.

*
* *

A imagem do fogo na lareira representa, ao mesmo tempo, o movimento regular e o esquematismo sem conceito da imaginação, e a imagem-nua sem significação que resulta da abstracção do conceito de fim. Se quisermos ver nela esta última representação (sem lhe atribuímos ainda a forma de uma finalidade subjectiva), o movimento do fogo indica-nos apenas o movimento de uma forma despojada de significação. Assinala esse ponto preciso de toda a percepção cujo conceito de fim foi removido, caracterizado por uma dupla tendência contraditória: tendência para a intensificação da matéria e tendência da matéria para se tornar forma. Ora, afirmámos que a primeira tendência auxiliava o movimento da segunda — o que agrava o paradoxo. Como devemos entendê-lo, do ponto de vista perceptivo?

Quando passamos da atitude cognitiva à atitude (pré-) estética, o olhar muda: enquanto anteriormente via *na* matéria da representação o sentido da sua forma, agora já não se prende ao conteúdo sensível. Uma espécie de cisão ou de disjunção acaba de clivar o olhar: em termos de *Gestalt*, podemos descrever este movimento como uma reinversão das posições do fundo e da forma. Melhor: a clivagem abriu-se *no interior* da representação, uma vez que a matéria se tornou o fundo sobre o qual se destaca, *invisível*, a forma. Eis o resultado da abstracção, primeiro passo rumo ao olhar propriamente estético: liga-se menos às propriedades materiais do fogo (o seu calor, a sua cor) do que à *forma* do seu movimento.

No entanto, é inegável que, *no momento preciso* em que abstracção se completou, uma intensificação da matéria da imagem se produziu: e que essa intensificação prossegue enquanto a percepção da forma não adquiriu a sua total pregnância e a sua autonomia. É necessário, portanto, distinguir dois momentos (que se cavalgam) correspondentes à pregnância perceptiva da matéria e à pregnância perceptiva da forma. A passagem de uma para a outra define a transformação do olhar e o movimento permanente (na realidade: que nunca mais acabará) que abala as formas da representação (o esquematismo sem conceito).

Como descrever este movimento? Uma vez cindido o olhar, provocando o retraimento da matéria em direcção ao fundo, o objecto não se «desintegra», permanece em pano de fundo tal qual (ou quase), ainda que a sua forma se tenha dele separado. De cada vez que o olhar se inclina de novo para a atitude cognitiva tomando a matéria da representação por pólo da atenção²¹, a imagem esquematizada tende a retomar os seus direitos; de tal maneira que o movimento de cisão vai repetir-se: dessa mesma matéria de cuja forma se abstraiu (e que aparece, embora sempre esquematizada, como menos «formada»), destacar-se-á de novo a forma; e assim sucessivamente, como numa abstracção «em abismo». Série de abstracções que tem efeitos sobre a primeira forma abstracta; porque a segunda é, como vimos, menos determinada, menos precisa (uma vez que a imagem material o é também), e a terceira mais ainda — e, a cada nova abstracção, o resultado é uma forma cada vez mais livre, cada vez menos submetida à regra (do conceito), que vem acrescentar-se às formas anteriormente destacadas e mantidas sob a pregnância que o olhar lhes confere. De cada vez, a não-determinação da forma *liberta* a determinação das formas precedentes.

Devemos supor, no entanto, que chega um momento (catastrófico) em que o olhar deixa de oscilar da Figura (-forma) para o Fundo (-matéria), para se instalar definitivamente na atitude estética. Nesse instante, a libertação da forma consumou-se: a pregnância do puro movimento da forma dominou toda a tendência para a cognição que podia subsistir ainda. Embora a matéria da representação permaneça e signifique ao olhar as suas próprias formas estáveis (uma casa, um rosto, certa linha), a sua percepção mudou radicalmente: *animou-se do interior*, como se o movimento de liber-

tação das formas se tivesse insinuado na matéria, vivificando-a com a sua própria intensidade *segundo um novo sentido (indeterminado)*. Intensificação da matéria²², das cores e dos sons, como se estes elementos (na sua própria sensorialidade) dissessem, no seu movimento (e é isso a intensificação), o movimento preciso da forma: a matéria tornou-se forma porque a forma se tornou matéria.

Esta descrição dos movimentos da imagem deve ser referida ao texto kantiano. A inversão da pregnância perceptiva (retirando-se a matéria para o plano de fundo) corresponde exactamente à seguinte formulação da *Crítica da Faculdade de Julgar*: «O momento formal na representação de uma coisa, quer dizer, o acordo da diversidade segundo uma unidade (sem que seja determinado o que esta deva ser) não nos faz por si próprio conhecer absolutamente nenhuma finalidade objectiva. Com efeito, uma vez que se faz abstracção dessa unidade como *fim* (o que a coisa deve ser), não subsiste no espírito do sujeito intuicionante nada excepto a finalidade subjectiva das representações.»²³

O «momento formal» é o que para o olhar resta quando abstraímos o fim da percepção da coisa. «O que resta» ou o que se torna pregnante: doravante, o olho «vê a coisa tal qual ela é», destaca as formas enquanto mantém a matéria em fundo. A forma tornada pregnante sofre um movimento de libertação: tal como o movimento *regular* do fogo *liberta* a imaginação («entregando-a à poesia, quer dizer, às visões imaginárias»), a *repetição* da abstracção em abismo desestrutura progressivamente a forma abstracta, animando-a de uma liberdade cujo movimento «vivifica a imaginação» — é este movimento livre da imaginação que o olhar apreende «nas figuras cambiantes do fogo» como a projecção da sua própria esquematização («visões imaginárias»). A intensificação da *formação da forma estética* (por desestruturação da forma do conceito) mostra-se na intensificação da matéria animada do interior pelo movimento da forma *em que está a tornar-se*: a sensorialidade da matéria já não é (como depois do primeiro momento da cisão, quando o olhar, regressando à matéria, a olha despojada da sua forma) da ordem dos sentidos, mas da das *relações* entre as sensações — que são, portanto, intensificadas segundo uma certa direcção (finalidade indeterminada, subjectiva) que nelas se imprime.

É neste sentido que da imaginação se diz «esquematizar sem conceito»: enquanto produtiva, *cria* (constrói) o equivalente das *formas conceptuais*. Como diz Kant: «Se, portanto, nos juízos de gosto a imaginação deve ser considerada na sua liberdade, não será compreendida em primeiro lugar como reprodutiva, como quando está submetida às leis da associação, mas como produtiva e espontânea (enquanto criadora de formas arbitrárias de intuições possíveis).»²⁴ Eis-nos perante qualquer coisa de surpreendente: a forma criada pela imaginação (definida noutra lugar como «*Gestalt*» ou «*Spiel*»²⁵) tende a tornar-se o equivalente da *forma* do conceito — o que não se compreende senão nesse movimento ao mesmo tempo de libertação da forma do conceito e de formação da forma estética por intensificação da sua matéria: em suma, o movimento de desestruturação da forma conceptual visa o mesmo ponto que o movimento de formação da forma estética (por transformação da matéria a tornar-se forma). Compreende-se então que a matéria tenda *ao mesmo tempo* a fornecer «as intuições possíveis» e «as formas arbitrárias» que devem subsumi-las: a representação estética subsume-se a si própria, a sua forma é já a forma aparecendo (o invisível visível).

*
* *

Acabamos de descrever a operação de abstracção e os movimentos da imagem que provoca. Em particular, tudo o que adiantámos sobre a passagem da atitude pré-estética (de abstracção) à atitude estética corresponde ao processo de reflexão que constrói o símbolo (estético): este resulta da formação da forma que, como vimos, reage sobre a forma conceptual e, assim, sobre a imagem esquematizada de partida. Convém que analisemos agora estes mesmos processos *enquanto são assumidos pela reflexão*, quer dizer, num plano transcendental. Se a imagem tem tendência a «agitar-se» de maneira a destacar por completo a forma do objecto da sua matéria, que faz a reflexão destes movimentos? E por que razão pode ela «fazer alguma coisa», por outras palavras, usar em seu proveito o movimento de esvaziamento da forma (conceptual) do objecto (e do seu conteúdo cognitivo)?

A resposta a esta última questão é dada claramente por Kant: porque há alguma coisa (uma certa «composição do diverso») *no*

próprio objecto que suscita o jogo da reflexão e o prazer estético. Eis o texto (em que a operação de abstracção é apresentada como uma espécie de possibilidade *a priori* de toda a percepção): «e embora na apreensão [*Auffassung*] de um objecto dos sentidos ela [a imaginação] esteja ligada a uma forma determinada desse objecto e nessa medida não tenha um livre jogo (como na poesia), compreendemos, todavia, bastante bem que o objecto possa justamente fornecer-lhe uma forma que compreenda uma composição do diverso tal como a imaginação, se estivesse entregue a si própria, em liberdade, seria capaz de o esboçar [*entwerfen*] em harmonia com a *legalidade do entendimento*.»²⁶

Uma vez consumada a abstracção («a imaginação entregue a si própria»), que resta da primeira representação (esquematizada), para que a sua «composição do diverso» permita à imaginação esboçar uma nova forma (uma nova composição do diverso) que seja propriamente estética?

Comecemos por situar este trabalho da imaginação relativamente aos movimentos da imagem: a re-composição do diverso corresponde à formação da forma estética. O momento catastrófico em que a forma oscila para o lado do estético (sendo «totalmente recomposta») corresponde ao do «acabamento» do processo de construção do símbolo pela reflexão²⁷.

Que papel desempenha aqui a imagem que permanece em fundo quando a forma se torna prenha? Esta forma (conceptual) que mantém a imagem estável (embora cada vez mais desestruturada), que relação mantém com a forma em vias de se formar? Em suma, que ligação existe entre a «composição do diverso» da imagem do objecto (ainda reconhecido como tal), e a nova composição do diverso que a imaginação esboça e que não fornece conhecimento algum? Que relação entre a imagem esquematizada de partida e a representação simbólica de chegada?

Resumamos: com a abstracção, a «representação pela qual um objecto nos é dado» sofre uma transformação que ao mesmo tempo a desestrutura e a deixa (quase) intacta: é sempre a mesma representação, e todavia a sua percepção mudou. Duas percepções agora, que correspondem a duas atitudes perceptivas, segundo olhemos o que resta das formas do objecto nelas buscando uma matéria a conhecer («é um edifício», «é uma flor»), ou segundo as «olhemos simplesmente», quer dizer, considerando simplesmente

as formas por si próprias: a atenção já não se liga ao seu fim, mas à falta deste. Ao mesmo tempo, esta segunda atitude perceptiva — a que chamámos «pré-estética» — não abole a primeira, mas integra-a, transformando-a: se pudéssemos caracterizar, do ponto de vista cognitivo, a primeira representação (resultado da abstracção) como «parcialmente esquematizada», teríamos agora uma percepção das mesmas formas tendendo para uma «total não-esquematização». Com efeito, como vimos, a reflexão sobre o resto não-esquematizado da primeira percepção retroage directamente sobre a percepção do «fundo» «ainda esquematizado».

O papel das formas parcialmente esquematizadas — que permitem à representação dar um objecto — comporta dois momentos que distinguimos no plano dos movimentos da imagem e que convém localizar no dos processos reflexivos: oferecer primeiro um quadro à de-composição do diverso sensível que se desenvolve pela falta do conceito de fim das formas. A abstracção provoca uma «flutuação»²⁸ na matéria sensível, e a composição do diverso sofre um efeito de indeterminação ou de não-ligação (parcial). Em segundo lugar, a imagem assim transformada vai ser *reflectida*: servindo de suporte à analogia, esta figura parcialmente não-determinada, com uma composição do diverso agora «aberta» (deixando as relações entre as impressões sensíveis de ser determinadas), vai directamente induzir e facilitar o trabalho de pôr em relações analógicas os elementos da representação. Por fim, graças ao jogo da analogia, a faculdade de julgar descobrirá uma propriedade específica destas formas — a saber, que realizam uma finalidade subjectiva das faculdades de conhecer. A reflexão «percebe» então nas formas indeterminadas novos sentidos e «indizíveis pensamentos»: mudou a representação primitiva (cognitiva) em símbolo estético.

Notas

- 1 E. Kant, Critique de la Faculté de Juger, trad. Philonenko, Vrin, Paris, 1965, § 15 (doravante, CFJ).
- 2 CFJ, § 16, p. 71.
- 3 Idem.

- 4 E. Kant, Première introduction à la Critique de la Faculté de Juger, trad. Guillermit, Vrin, Paris, 1987, VII, p. 43 (doravante, PI).
- 5 CFJ, p. 185.
- 6 CFJ, Introduction, VII, p. 36.
- 7 CFJ, p. 76.
- 8 CFJ, p. 76, nota 2.
- 9 CFJ, p. 71.
- 10 CFJ, pp. 106-107.
- 11 CFJ, p. 76, nota 2.
- 12 Esta noção de imagem flutuante é exposta no § 17.
- 13 CFJ, § 49.
- 14 CFJ, p. 113.
- 15 E. Kant, Anthropologie du point de vue pragmatique, trad. Michel Foucault, Vrin, 1984, § 30, pp. 51-52 (doravante, A).
- 16 A, § 6, p. 25.
- 17 Idem.
- 18 CFJ, p. 83.
- 19 A, § 25, p. 44.
- 20 Idem.
- 21 A «faculdade de captar (atenção) as representações dadas para reproduzir a intuição do objecto» (A, § 6, p. 25) condiciona a distinção da percepção.
- 22 «...uma matéria rica e não elaborada pelo entendimento, que não a considera nos seus conceitos...» (CFJ, § 49, p. 146).
- 23 CFJ, § 15, p. 69.
- 24 CFJ, «Remarque générale sur la première section de l'Analytique», p. 80.
- 25 CFJ, § 14, p. 68.
- 26 CFJ, p. 80.
- 27 Como veremos, os termos de «recomposição» ou «acabamento» já não têm, no plano estético, o mesmo sentido que no plano das sínteses cognitivas. Agora a imaginação limita-se a «esboçar» — de onde as precauções que as aspas indicam.
- 28 Ver acima nota 12.

Caos e Quadrado Negro

Toda a percepção estética se instaura com esse movimento de oscilação entre percepção da forma e percepção da matéria que Kant parece admitir no processo que conduz ao juízo de gosto. Trata-se de um movimento propriamente caótico: como já houve quem mostrasse¹, há uma relação estreita, segundo Kant, entre a formação de formas belas na natureza (cristais, plantas, flores, aves, crustáceos) que implica uma «liberdade» que parece escapar às leis mecânicas, e a incompreensibilidade do livre jogo do entendimento e da imaginação; ou ainda, entre esse «salto» por meio do qual a matéria fluida primordial se precipita em formas «belas» naturais², e o intervalo entre conceito e imagem estética tal como se manifesta no Génio — traduzindo este, precisamente, a acção da natureza na produção humana da arte. É o mesmo intervalo que impede de conhecer o que esconde o «salto» de que resultaram os cristais e as obras de arte; intervalo que, enquanto impossibilidade de dar uma lei aos processos, manifesta a acção do aleatório e do caos nas formações da natureza e da arte.

O invisível liga-se ao caos. Surge antes do mais nesse retraimento da forma pregnante em relação ao fundo que inverte a lei gestaltista: o olhar do pintor não vê além da visão comum, vê a mesma coisa para nela escolher outra coisa; e este movimento do olhar basta para alterar a imagem habitual do mundo. Deveremos dizer, uma vez que detecta o que normalmente se esquiva, que o pintor vê mais? É necessária esta alteração da ordem para que do caos emerja uma nova forma.

Antes de aprender, é preciso desaprender. A cultura do olhar atravessa vários momentos críticos ou caóticos. Que percebe o olhar quando naufraga de súbito na ignorância, abandonado por todos os signos; ou quando se redescobre, retrospectivamente, num novo conhecimento? Dir-se-á que estes movimentos são cegos; que a sua instantaneidade define, precisamente, a mutação do olhar; que são, portanto, inalisáveis. Todavia, alguma coisa neles se passa de facto, porque é diferente de nada perceber-se o nada, o zero a partir do qual a forma se desdobra. Se o espectador já nada reconhece da paisagem, é que outras impressões trabalham já a sua visão, impressões imperceptíveis que vieram esbater as formas anteriores. Esbater e anular: esse visível tolda-se, um outro irrompe, ainda insensível, sobre fundo neutro. Nestes instantes caóticos em que oscila, o olhar não vê o nada ou o vazio, mas um horizonte de ausência e as suas transformações qualitativas — alterações do homogéneo na intensidade, sempre acrescida, do neutro onde lutam e se fundem a fuga das formas e o apelo de uma nova presença.

Fuga infinita, interminável que, por isso mesmo, reinstala as formas na visão: há de facto alguma relação necessária entre este visível demasiado conhecido ou reconhecido, estas casas, estas banhistas, estes quadrados brancos, e o invisível que induzem e que já não é possível situar. Ainda que seja necessário o caos para passar de um para outro. As formas visíveis exibem-se apenas para melhor se negarem enquanto o invisível transforma a própria visibilidade delas: esta última, sem dúvida, recorta a anterior, mas produziu-se uma espécie de neutralização do conhecimento que delas se tinha, deixando passar agora a força pura do invisível. Paradoxalmente, esta força tem necessidade das formas reconhecidas, como se a sua pureza requisesse a mediação negativa do visível a fim de impor a «visibilidade» outra (segundo a expressão de Merleau-Ponty) do invisível.

Porque é que a percepção estética precisa de ao mesmo tempo conhecer e ignorar a forma como objecto? Se a percepção neutraliza o conhecimento, este último, ainda que neutralizado, permanece: o quadro mais abstracto conserva sempre alguma coisa de «figurativo». Até mesmo no *Quadrado Branco sobre Fundo Branco* de Malevitch, o olhar reconhece alguma coisa, um «quadrado» pintado sobre um «fundo» falso: adivinham-se aqui formas e fantasmas de formas. O quadro mais informal mostra ainda pontos, manchas, contornos, ou materiais rugosos, pregueados, lisos.

O conhecimento das formas não constitui, todavia, uma espécie de resto supérfluo de que a pintura não conseguiria desembaraçar-se: como demonstra ironicamente Beuys ao vender, pela duração de uma noite, uma escultura invisível a um milionário americano. Desde que haja matéria, há forma, logo percepção de objecto, cognição. Poderemos conceber uma percepção estética sem conhecimento (sem matéria unificada por uma forma, sem informação)? Decerto que não; mas poderemos pelo menos imaginar uma forma (um signo plástico pictórico) sem *nenhuma* relação, ainda que indirecta, com um referente? Haverá um signo plástico absolutamente despojado de qualquer traço icónico?

Verifica-se que (a Mondrian, a Kandinsky, a Malevitch) foi necessário referir pictoricamente o referente para tornar possível a sua negação total: terão todos os seus traços sido apagados sem resto? E o mesmo paradoxo, não se observará no que toca à cognição na imagem plástica?

Analogamente, do lado da criação das formas, se a luz e a cor não são apenas materiais pictóricos, mas já o solo onde, graças a uma espécie de inerência primeira, a forma estética toma a sua origem, em que é que são necessárias à construção do invisível?

Desaprender o visível para aprender um novo invisível: entre os dois, corte e descontinuidade. O instante em que a cisão faz nascer a forma inédita, instante de recusa e de invenção, é um momento de caos. É o que mostra um período privilegiado da história da pintura do século XX, o do nascimento da arte abstracta. Período do qual isolaremos apenas um aspecto: a transformação que conduziu à invenção da linguagem suprematista de Malevitch, graças ao *Quadrado Negro sobre Fundo Branco*.

São conhecidos alguns acontecimentos e gestos fundadores da pintura abstracta: Kandinsky que ao voltar ao seu atelier de Munique descobre «de súbito um quadro de uma beleza indescritível, impregnado de um grande ardor interior». Eis como ele próprio narra o episódio: «comecei por ficar interdito, depois dirigi-me rapidamente para esse quadro misterioso [no qual via apenas formas e cores cujo tema era incompreensível]. Depressa descobri a chave do enigma: era um dos meus quadros que estava apoiado de lado.»³ Ou Malevitch, ao ter a intuição do *Quadrado Negro*, em 1915, sem lhe apreender momentaneamente o sentido; mas a intuição transtornou-o tão profundamente que, segundo ele conta,

esteve uma semana inteira sem poder beber, nem comer, nem dormir⁴.

Estas duas experiências foram determinantes: «Agora, era ponto assente, o objecto prejudicava os meus quadros», escreve Kandinsky; e Malevitch faz do *Quadrângulo* (ou *Quadrado Negro*) a forma inaugural do suprematismo, que marca a ruptura total e definitiva com o «mundo do objecto».

Tratava-se de negar a totalidade do sentido do mundo: negar a representação mimética era, para estes pintores pioneiros, recusar o «velho» mundo real na sua globalidade, a sua «visão» das coisas, os seus valores, as suas convenções, as suas concepções do espaço e do tempo, as suas maneiras de sentir. O abstraccionismo comecei-se com toda uma atitude prática e de pensamento: estética, filosófica, social, moral, psicológica, política.

Ora, se através de uma negação pictórica, a da representação «naturalista», estes pintores pretendiam recusar o mundo real, é que, para eles, a imagem convencional constituía já mais do que uma figuração mimética. A relação imagem-referente implicava uma inerência que ia para além do laço entre o signo e a significação, ou até mesmo entre o ícone e o representado. Inerência quer dizer, neste caso, imanência: a relação da arte com a vida fazia parte da própria vida. A experiência estética participava da experiência vivida e prolongava-se na acção. Um quadro fazia mais do que «significar» ou produzir emoções, entrava na economia geral das forças que agiam sobre o homem. A arte era imanente à vida, ainda que esta imanência se achasse degradada pela representação tradicional da natureza. Eis como Malevitch exprime a inerência em causa: «parecia que a beleza das coisas era conservada quando as coisas eram integralmente dadas no quadro»⁵. Redescobrir a força pura da arte e reintegrá-la no imenso movimento técnico e espiritual que se anunciava — tal era a utopia que, segundo registos estéticos e filosóficos muito diferentes, animava o esforço negador de um Kandinsky e de um Malevitch.

A inerência da representação ao referente jogava em dois planos essenciais: no do espaço, e no da luz e da cor. A inerência ao espaço passava pela situação do espectador. A tela, com o seu enquadramento e a sua imagem, tinha dimensões espaciais (alto/baixo, esquerda/direita) que reproduziam a orientação do espaço real: com o seu corpo de pé, o espectador assegurava a passagem imper-

ceptível do referente à imagem e inversamente. A luz garantia a inerência da representação à natureza porque reaparecia quer na imagem quer no que a iluminava — era sempre a luz natural do sol (representada e iluminando a representação).

Ora, o gesto negador deveria quebrar esta inerência, recusar que a imagem pictórica se aplicasse, como que por uma necessidade interna, a reproduzir o espaço e as cores da natureza. Quebrar o espaço euclidiano, a perspectiva; negar a imagem com novas imagens, quer dizer, auto-reflectir-se a fim de criar uma outra inerência da imagem e do mundo — tal tarefa equivalia à criação de uma imagem e de um mundo novos.

Negação do espaço, autonegação da pintura: o gesto que instaurava a forma abstracta valer-se-á das geometrias não-euclidianas (nomeadamente através da influência directa de Lobatchevski); e, para se erigir em metalinguagem, de diversos movimentos de desconstrução da escrita poética (sempre do lado de Malevitch: a língua «transracional» dita «zaoum» de Khlebnikov e Kroutchonykh). Estes dois aspectos estarão sempre como pano de fundo da nossa análise que se centrará na forma pictórica da negação.

Que era preciso para que a pintura cumprisse este grande movimento de auto-reflexão que negava a representação e deveria culminar numa nova linguagem pictórica «abstracta»? As dificuldades eram múltiplas. Em primeiro lugar, dada a inerência da imagem ao objecto, a ordem da representação mimética aparecia como a própria ordem do sentido do mundo e da linguagem. A narrativa da imagem, a sua traduzibilidade em linguagem verbal provida de sentido eram os penhores do seu valor (quer dizer do seu sentido) estético. Negar este tipo de imagem equivalia a negar o sentido, e portanto a tirar todo o seu sentido à própria negação. O perigo era tão grande que poderia conduzir à negação da própria pintura — como o pressentiu Malevitch e o mostrou Duchamp.

Um segundo obstáculo vinha acrescentar-se ao primeiro, decorrendo da própria natureza da linguagem pictórica, não-verbal, incapaz de se erigir em metalinguagem. Como pode a pintura auto-reflectir-se? Como pode ela «negar»? O que é uma negação pictórica? Como conceber uma forma que signifique, de maneira absolutamente geral e abstracta, a negação de todo o objecto? De Mo-

net aos cubistas, as desconstruções da representação mimética deixavam entrever, por detrás das deformações trazidas à cor, às formas e ao espaço, os contornos visíveis dos objectos: a imagem conservava um sentido e, uma vez passado o choque da novidade, as formas organizavam-se em linguagens rapidamente apreensíveis. Completamente diferente era o desafio lançado por uma «representação» sem referente objectal algum. Como Kandinsky escreve, tratava-se do confronto com «um abismo aterrador»: «o que é que deverá substituir o objecto que falta?»⁶ Malevitch emprega também o termo «abismo»: a sua operação pode parecer ainda mais radical, uma vez que, por toda a parte, ele persegue nos seus predecessores o menor traço de uma relação com o objecto: fazendo a história dos movimentos pictóricos que levaram ao suprematismo, mostra como o pontilhismo, embora tenha eliminado a luz da iluminação natural (passando doravante a luz a emanar do pigmento colorido), deixa intactos outros elementos da representação naturalista; e do mesmo modo, sob outros aspectos, se passam as coisas com Cézanne, o cubismo e o futurismo. Como negar de maneira compreensível, quer dizer, com formas que constituam uma linguagem, *todos* os elementos dessa representação — o espaço, o tempo, a forma, a composição, a cor?

É impossível, no caso de Malevitch, não pensarmos na operação cartesiana das *Meditações* e, em particular, no movimento que atravessa a primeira de entre elas. Em vários textos, mas sobretudo em *A Luz e a Cor*, o pensamento de Malevitch segue uma direcção que lembra a da dúvida negadora de Descartes. Tal como este embate em graus de certeza cada vez mais resistentes à dúvida, a indagação de Malevitch mostra que a pintura, do impressionismo ao futurismo, desconstrói progressivamente a representação afastando-se do puro mimetismo académico, mas deixando sempre o objecto retomar os seus direitos. Como se este oferecesse uma resistência cada vez maior a desaparecer. De tal modo que, uma vez chegado ao grau último da «pulverização» do objecto — através do impressionismo, do pontilhismo, do «cézannismo», do cubismo, do futurismo —, à beira da «desrazão» pictórica, Malevitch é tomado por uma vertigem. É esse momento que teremos de analisar agora; porque foi necessário ao salto no «nada», no «zero das formas», que a pintura vai dar.

Corresponde ao momento em que culmina o esforço negador de Descartes graças à dúvida hiperbólica figurada, nas *Meditações*, pelo Deus Enganador.

Situemo-lo rapidamente na dialéctica descendente da primeira meditação: depois de ter começado por duvidar da percepção, e em seguida da imaginação, como critérios da verdade das representações, Descartes descobre elementos simples que resistem à dúvida: como a extensão e o número, de tal maneira que, «vigie eu ou durma», $2+3$ será sempre igual a 5. As verdades matemáticas resistem à dúvida. Todavia, Descartes forja uma hipótese lógico-metafísica que muda tudo: e se Deus, que criou as verdades matemáticas e que me criou a mim que tenho a respectiva evidência, fosse enganador? Eu acreditaria que $2 + 3 = 5$, teria a certeza disso, e, contudo, essa proposição seria falsa (uma vez que Deus, que pode tudo, teria podido criar o mundo de tal maneira que tudo o que me parecesse verdadeiro pudesse ser falso). A hipótese do Deus Enganador engendra uma situação propriamente caótica: é-me absolutamente impossível determinar se $2 + 3 = 5$ é verdadeiro ou falso uma vez que, sendo enganador, Deus me engana sem que eu o saiba (caso contrário, não seria nem Deus nem enganador). Se eu soubesse que a proposição era verdadeira, Deus deixaria de me enganar; se soubesse que era falsa, teria acesso à verdade e a um Deus que se teria tornado veraz.

É por isso que Descartes — deixando de parte as razões teológicas, como a impossibilidade de fazer do engano, que é um sinal de fraqueza, um atributo divino —, substitui o Deus Enganador pelo Génio Maligno que, esse, engana sempre, criando no sujeito a certeza do falso; e, como se sabe, do Génio Maligno sai o Cogito, a seguir Deus, e finalmente o mundo e as verdades restauradas.

Notemos que o processo de engendramento do caos, e depois da ordem, comporta um «ponto» que tem dois pólos: um produz a desordem como falta absoluta de regularidade (Deus Enganador); o outro «fixa» esta desordem determinando-a como falta absoluta de verdade (Génio Maligno): a partir daqui, pode ser construída uma nova ordem de verdades.

Comparemos com Malevitch. No ensaio sobre *A Luz e a Cor*, sempre que há «revelação», quer dizer, expressão absoluta, in-objectal, puramente pictórica da luz, da cor, do espaço, do tempo, do material, esse momento é precedido de um movimento caótico. De

resto, noutros textos, Malevitch não pára de afirmar que, antes do suprematismo, era Babel, era a confusão das formas e das linguagens na pintura.

Eis um exemplo que será decisivo no nascimento do *Quadrado Negro*: as transformações da luz. O caminho da «revelação» progressiva da luz pura aproxima a imagem pictórica da «autenticidade». Luz natural do sol em primeiro lugar, com a pintura de ar livre e o impressionismo, luz emanando da cor com o pontilhismo, luz «interior» (correspondendo à «consciência da cor») no cubismo. Chegado assim à beira do «nada das formas» e da luz — uma vez que já só há apenas a consciência da luz nas formas cubistas —, Malevitch pergunta-se: «a continuidade das antigas experiências será possível neste caso, quando tudo o que era real na consciência hoje desapareceu, e nem o branco nem o negro, nem nada mais do que era ainda ontem hoje existe.»⁷ Já não há objecto-referente das cores, porque a luz que as iluminava desapareceu.

Todavia, não há uma outra maneira de «revelar» a luz e, assim, de revelar a natureza? Seria a luz do saber que seria (também) um saber da luz: conhecemos hoje a natureza do arco-íris, «refracção física dos raios ou da luz através das gotas de água», construímos lâmpadas eléctricas e os raios X penetram os fenómenos. Graças à «luz técnica», suspensa por seu turno da «luz do saber», «a nossa consciência pode agora conhecer por completo os fenómenos do mundo»⁸. De resto, o cubismo vale-se disso mesmo, pois mostra um conhecimento do objecto — a percepção simultânea de todas as suas faces — que já não corresponde à percepção natural (que «só vê o que é visível ao olho»): o cubismo conhece o objecto graças a «uma outra iluminação», a «dos raios do pensamento, reflectindo saber na sua fonte principal»⁹.

Notemos a escrita extraordinária de Malevitch, próxima do delírio: as metáforas transformam-se nela em realidades pondo no mesmo plano do *real*, a imagem e o referente. Até mesmo as suas formas se aproximam das palavras, e portanto da «realidade» (outra): por exemplo, os «raios de pensamento» serão representados em vários dos seus quadros «alógicos». Em suma, à beira do suprematismo, Malevitch prepara a construção de um novo plano de imanência.

Deveremos então atribuir à luz do saber o papel de revelador último da natureza? Será ela «a chave com a qual será possível abrir

a lei da natureza?»¹⁰ «Assim a luz está em quase todas as manifestações da vida humana, o saber parece desempenhar o papel definitivo e domina toda a luz. A luz do saber é a lâmpada de qualidade superior que dá uma força absoluta de brilho, só com essa lâmpada o homem aniquilará as trevas do mundo, as dispersará, como sendo o inimigo único que escondeu todos os valores autênticos, deixando para o homem somente as impressões, as suposições, deixando-lhe não o mundo como autenticidade mas o mundo como representação (*Vorstellung*).»¹¹

No ponto extremo da sua dialéctica descendente, Malevitch encontra a imagem construída pela luz da ciência — tal como Descartes encontrava as verdades matemáticas. Mas, também aqui, a imagem verdadeira da natureza vai sofrer uma alteração, uma inversão, e o que dela restará será um estado caótico.

A continuação do texto que acabo de citar afirma bruscamente a existência de duas forças: «uma força são as trevas do mundo, a outra é o saber. As duas forças são inimigos irreconciliáveis que se batem não pela vida, mas pela morte. (...) Daí surgem, diria eu, duas vias filosóficas, uma optimista, a outra céptica, uma repousa na alegria e a vitória no futuro, a outra tem uma atitude céptica a respeito desse futuro.»¹² Ora, o suprematismo é céptico quanto aos poderes da ciência: não tem a certeza de que exista uma fechadura que abra para a penetração da natureza.

Curiosamente, o argumento de Malevitch ao pôr em dúvida a luz do saber assemelha-se ao do Deus Enganador.

Há, em primeiro lugar, «a cultura» que lhe «aparece como um artesão que se põe a fazer uma chave para uma fechadura que não conhece. Os feitos da enorme galeria dos aparelhos científicos representam apenas a tentativa de construção de chaves universais ou de outras chaves e o facto de serem tão numerosos prova que a fechadura é desconhecida. Se possuísse uma fechadura, o artesão teria construído só uma chave»¹³. Por obscura que seja, a ideia de Malevitch evoca bem a oscilação da verdade à qual o Deus Enganador submete a evidência matemática: o saber não é unificado, há por isso «trevas universais»¹⁴ no seu interior, não é possível afirmar que o saber no futuro será capaz de as varrer.

Mas o movimento caótico vai tornar-se mais preciso. Sob a luz da cultura e da ciência fica a natureza que tem os seus sóis e as

suas trevas. A natureza desempenha aqui o papel do Deus Enganador: é mais potente e mais perfeita do que o homem, e quando reflectimos a esse propósito, todos os seus movimentos são talvez cegos. Malevitch começa por insistir no não-saber, nas trevas que vai identificar com as trevas reais da astronomia: «A aspiração à luz e a necessidade de invenção da lâmpada de iluminação prova-me já que o homem não representa a perfeição que a natureza possui. Esta não possui e não inventa as lâmpadas de iluminação no espaço astronómico. Os sóis para ela têm a mesma significação que aglomerados que não brilham.»¹⁵ O sol é contíguo às trevas; e uma vez que a luz não ilumina todo o céu, uma vez que coexiste com buracos negros e com a matéria negra (nomes com que talvez designemos hoje esses «aglomerados que não brilham»), não se reveste de mais importância ou mais sentido do que a obscuridade. Tal como o Deus Enganador transformava a proposição $2 + 3 = 5$ numa verdade indeterminável, a natureza trata o saber e a luz como ilusão e trevas. E isto, porquê? Porque a natureza talvez seja imprevisível e caótica, como o enuncia a continuação do texto: «É possível que existam atracções materiais recíprocas que, através de uma reacção recíproca, dêem resultados cegos, que se situam fora do saber e das leis. É possível que exista a atracção de toda uma série de “alguma coisa”, que se chama ou foi baptizada com o nome de coisas materiais representando por seu turno o resultado das reacções desses “alguma coisa” sem fim.»¹⁶ O pensamento de Malevitch torna-se cada vez mais obscuro, porque ele está a tentar descrever processos não submetidos à causalidade; estas «atracções recíprocas cegas» assemelham-se a retroacções não-lineares; e estes «alguma coisa» que reagem sobre si próprios até ao infinito fazem pensar em iterações fractais.

«Assim se passa o processo eterno de aglomerabilidade e de pulverabilidade de um aspecto ou de uma forma num novo aspecto da substância absoluta imutável.»¹⁷ Nenhuma finalidade é admitida nesta natureza: «É possível que o nosso raciocínio e a nossa existência sejam um dos processos das reacções recíprocas e todos os resultados provenham daí e que as deduções sejam na série dos processos sem fim no espaço do mundo, simples atracções cegas que não possuam na sua acção não só movimentos e saberes consequentes que se desenvolvam logicamente, mas também acções imprevisíveis ou um resultado da sua união recíproca. É possível que

o aparecimento do sol ou da temperatura do fogo provenha também da violação do repouso de certos ‘alguma coisa’ pelos outros. É aqui possível supor um acto violento, considerado pelo homem um momento catastrófico, mas como na natureza se admite a existência absoluta de uma substância ou de uma energia que nunca desaparecerá, então esta ou aquela reacção recíproca não será catastrófica, uma vez que não existe a temperatura que teria queimado ou gelado esse “alguma coisa” ou substância.»¹⁸ Perguntamos se Malevitch não terá entrevisto fenómenos caóticos contradizendo o segundo princípio da termodinâmica...

Acontece que este ponto extremo dos «movimentos cegos» da natureza corresponde ao estado caótico que Malevitch pretende criar na sua pintura, imediatamente antes do *Quadrado Negro*. Esse estado é representado e tem inclusivamente um nome que designa a última fase do pintor antes do suprematismo: «o alogismo». A partir daqui, a questão que se põe quando acompanhamos a obra de Malevitch até ao célebre *Quadrângulo* é a de saber como surge do caos: de onde vem? Será possível descrever o movimento das formas que opera a passagem entre o caos e o «zero das formas», entre o alogismo e a negação absoluta de todo o objecto, o «nada»? Em suma, para retomarmos o paralelismo com Descartes, como se passa do Deus Enganador ao Génio Maligno?

Para respondermos a estas questões, teremos de examinar as próprias obras.

Com efeito, Malevitch atravessa uma série de fases antes de chegar ao suprematismo: impressionismo, influência de Cézanne, da arte nova, do fauvismo, cubismo, futurismo; e, por fim, «alogismo». «Alogismo» é o nome que Malevitch deu ao correspondente pictórico da língua «zaoum» que, segundo Kroutchonykh e Khebnikov, se destinava a alterar totalmente a racionalidade da poética convencional. O alogismo de Malevitch deveria também, por seu turno, inverter a armação racional da representação da natureza nos seus últimos redutos: «a razão é uma grilheta de forçado para o artista, é por isso que desejo a todos os artistas que percam a razão», escreve o pintor em Abril de 1915¹⁹.

Destaquemos alguns traços «alógicos» de dois quadros particularmente importantes deste período, *A Vaca e o Violino* e *Um Inglês em Moscovo*:

a. diversas correntes se condensam aqui: cubismo, naturalismo, depois quadriláteros coloridos. As diferentes formas coexistem sem nexos *aparente*. Vários planos e espaços se cavalgam sem conexão;

b. Aparentemente, portanto, já não há significação; a tal ponto que Malevitch experimenta a necessidade de escrever, por trás de *A Vaca*, à guisa de explicação: «Confronto alógico de duas formas “violino e vaca” como estádio da luta contra o logismo, o natural, o sentido pequeno-burguês e o preconceito.» O alogismo identifica-se assim com a pesquisa de uma negação pictórica, através de um movimento «aleatório» sem sentido das formas. Mas o aleatório é mitigado porque não atinge todos os planos das formas e a sua combinação — a vaca e o violino são representações «naturalistas» convencionais, reconhecemos bem o Inglês e as igrejas de Moscovo, etc.; digamos que o aleatório é travado e limitado pela significação negadora que Malevitch quer dar ao quadro. Reciprocamente, esta não é clara nem acabada, uma vez que são precisas palavras para traduzir e explicitar o sentido das imagens: é, por seu turno, limitada pelo aleatório parcial do tipo e da combinação das formas. Em suma, surge uma espécie de oposição entre o movimento caótico e o movimento negador que impede tanto um como outro de se exprimirem totalmente.

c. A prova disso é que a representação mimética mantém os seus direitos — e isto em todos os quadros alógicos: restos de imagens de objectos são representados neles e, sobretudo, uma direcção primordial do espaço (que o cubismo conservava também), a verticalidade, o alto e o baixo.

Segue-se que, para que haja negação pictórica total (quer dizer, abstracta, no sentido em que as formas fazem linguagem, e se bastam a si próprias já não necessitando de um referente para se fazerem compreender), é preciso antes do mais que um movimento aleatório completo se apodere das formas e lhes tire a sua significação, movimento que, para ser completo, deve retroagir e atingir não só o referente (o representado na representação), mas o que, na própria forma, faz sentido ou permanece como um resto de inerência do conteúdo. Só assim o caos total se instalará e se tornará negação; só assim esta se distinguirá; só assim a pintura se poderá auto-reflectir, tomando o seu próprio movimento de formação da forma como único referente.

Para aí chegar — em suma, para que a pintura possa erigir-se em metalinguagem, Malevitch vai recorrer à linguagem articulada e, em particular, à poesia; vai fazer imbricarem-se uma na outra duas linhas diferentes de busca da forma abstracta: as representações alógicas do tipo *Um Inglês em Moscovo*, e o monocromatismo de um certo cenário de *Vitória sobre o Sol*, ópera «alógica» de Matiouchine, Khlebnikov, Kroutchonykh e Malevitch. Esta imbricação prolonga e completa a relação da imagem com a palavra.

O recurso à poesia passa pela história das relações entre a pintura de Malevitch com a poesia de Kroutchonykh e Khlebnikov, e a sua língua «zaoum». Algumas breves observações sobre esta língua²⁰: «transracional», ou «transmental», queria-se universal, indo buscar às letras e às raízes etimológicas do russo elementos sonoros e semânticos presentes em todas as línguas. Khlebnikov escreve: «O A persiste obstinadamente no começo dos nomes dos continentes: Ásia, África, América, Austrália, embora estes nomes se refiram a línguas inteiramente diferentes. Talvez nestas palavras ressuscite, sem que disso a época moderna se aperceba, a sílaba A que um dia significou a terra firme.»²¹

Era assim preciso «criar um elemento semântico verbal novo, precisamente oral, e não a palavra como som simbólico, mas a palavra como uma articulação directa de significação verdadeira»²². Era preciso, pois, «despertar as palavras», «criar palavras», «auto-desenvolver as palavras» revelando a significação universal dos seus fonemas e da sua grafia, prefixos, sufixos, letras.

Ora, todo este esforço dos poetas visava a «não-figuração», quer dizer, uma escrita não-representativa, não-narrativa, não-naturalista. O objectivo de Khlebnikov encontrava-se com o de Malevitch, construir formas poéticas abstractas de onde fosse excluída toda a relação com o objecto.

Neste sentido, a língua transracional combatia também a razão; como escrevia Khlebnikov: «Deste modo a língua “zaoum” é a língua ecuménica do futuro em germe. Só ela pode unir os homens. As línguas da razão separam.»²³ Língua ecuménica ou metalíngua; mas uma metalíngua de certo modo «infralinguística» (de onde o seu carácter «transmental»): «imagens-sons», «ritmos», tais seriam as unidades formando as palavras da nova língua.

Khlebnikov declarava, num texto programático: «Descobrir a pedra mágica da metamorfose de todas as palavras eslavas umas nas outras, sem arrancar o círculo das suas raízes — fundir umas nas outras livremente as palavras eslavas —, eis a minha primeira relação no que toca à palavra. É a palavra autodesenvolvida, independente do que a rodeia e da utilidade para a vida. E como vejo que as raízes não são mais do que uma aparição por trás da qual ficam as cordas do alfabeto, gostaria de descobrir as unidades da língua universal em geral, a sua construção a partir das unidades do alfabeto. Tal é a minha segunda relação no que toca à palavra. O caminho de uma língua transmental para o mundo inteiro.»²⁴ E eis um poema de Kroutchonykh em língua «puramente fónica» *zaoum*:

«dyr boul chtchyl
oubéchtchour
skoum
vy so bou
r l èz.»²⁵

Ora, uma das ideias-chave desta língua universal era fazer corresponder, ou antes, fazer fundirem-se as cores e os sons, e até mesmo a grafia das letras. Khlebnikov declara, num texto dirigido «Aos pintores do mundo»: «O objectivo é criar uma língua escrita geral, comum a todos os povos do terceiro satélite solar, obter signos escritos que sejam compreensíveis e aceitáveis para toda a estrela povoada por homens (...) A pintura falou sempre numa língua acessível a todos (...) O alfabeto comum a vários povos é um breve dicionário do mundo espacial que está muito próximo, pintores, da vossa arte, do vosso pincel (...) Seria possível recorrer ao meio da cor e designar o M com azul-escuro, o V com verde, o B com vermelho, o S com cinzento, o L com branco, etc.»²⁶ Para Khlebnikov, esta língua universal adoptaria uma grafia geométrica.

Malevitch vai fazer suas estas ideias.

Todos os comentadores notaram a maneira particular como Malevitch utiliza as letras nas suas telas. Ao contrário de Picasso e de Braque, que, designadamente com as suas colagens, reproduzem os caracteres tipográficos tais quais são, ele pinta as letras, colore-as, trabalha-as. Aplica assim, à sua maneira, as ideias de

Khlebnikov, inventando o alogismo, espécie de projecção da língua «zaoum» na pintura. Ao transcrever nos seus quadros palavras e letras que transforma em formas pictóricas, cria uma inerência estreita entre palavra e cor e, mais profundamente, entre palavra, cor e significação.

Olhemos *Um Inglês em Moscovo*. Mostra os efeitos deste tipo de inscrição da escrita na tela:

a. Em primeiro lugar, as palavras «eclipse parcial» já não possuem uma significação pura, uma essência, mas esta impregna-se de cor e de forma (cores das letras; cobertura de metade do rosto, etc.). O signo verbal torna-se uma forma pictórica, esta adquire mais significação verbal abstracta. A inscrição pictórica das palavras dá-lhes uma *significação colorida*, enquanto as formas e as cores adquirem funções significantes quase-verbais. Forma-se assim uma espécie de camada de sentido colorido, para a qual reenvia a representação.

b. Reenvia para essa camada porque o signo verbal inscrito pertence, ele próprio, à representação que nomeia. Opera-se uma inversão parcial entre significante e significado, a escrita pertence ao significado, as palavras significam-se a si próprias mas *enquanto representação*. Constituem um elemento do «eclipse parcial» que designam: é também o eclipse parcial da significação puramente verbal. Dá-se um início de auto-referência das formas pictóricas, uma vez que há representações que se representam a si próprias. Aproximamo-nos da metalíngua: esta representação cujo título é *Um Inglês em Moscovo* representa-se a si própria pela mediação de uma espécie de subtítulo («eclipse parcial») que explicita o sentido da representação. Mas, como o subtítulo faz parte da representação, esta escapa parcialmente à representação mimética e representa-se a si própria. Assim se constrói uma espécie de meta-infralíngua.

c. A inerência parcial da representação ao representado cria um início de movimento caótico do sentido da representação: esta tem por objecto-referente o eclipse parcial do rosto do Inglês bem como o significante deste eclipse; a significação da representação comporta portanto o sentido do primeiro acontecimento comportando este, por seu turno, o significado (colorido) «eclipse parcial», o qual remete para a representação, e assim por diante. Alguma coisa do sentido da representação escapa definitivamente à re-

apresentação, quer dizer, que a *oculta* realmente como um eclipse parcial do sentido.

Ora, o que é ocultado do sentido da representação inscreve-se nela, *dando-se agora na imanência do gesto da ocultação*, ou do movimento de auto-referência da representação. Em suma, o quadro significa parcialmente um gesto, um movimento abstracto.

Notemos que o movimento caótico oscila entre os dois pólos da inerência: entre a significação «colorida» dos movimentos pintados do «eclipse parcial», e o que as próprias formas (ocultando um rosto e ocultando-se umas às outras em diversos planos sobrepostos) nomeiam como sentido verbal: uma ocultação, a acção de ocultar. A qual tinge o sentido de «eclipse parcial», quer dizer, da própria representação, etc. Ora a tela mostra (uma representação, um objecto, um acontecimento), ora o oculta; ora tem um sentido colorido (que mostra), ora tem uma significação abstracta (que esconde e se esconde); e este movimento transfere-se para um plano superior: porque ao designar o próprio movimento graças ao qual a representação se oculta a si própria (e já não apenas um objecto), a ocultação (que equivale a uma negação), acaba por significar o movimento caótico de imbricação da imagem na escrita-imagem, quer dizer, em si própria. Mas, pelo seu lado, o movimento caótico não pode receber sentido fixo algum, nem, em particular, o de «negação». Estabelece-se um conjunto de vectores: uma tensão entre caos e negação, por um lado; e, por outro lado, uma tendência do caos para se condensar, para convergir inteiro rumo à significação e ao movimento de negação.

É, de resto, a impressão fortíssima que o quadro comunica: uma espécie de incoerência, de caos inacabado.

Como acabamos de ver, Malevitch não conseguira ainda auto-referenciar totalmente a pintura a si própria: travava-o a oposição caos-negação. Era preciso levar o caos até ao fim da sua tendência, até ele se tornar uma negação completa.

A realização completa da tendência para a negação consuma-se no *Quadrado Negro*.

Como foi que Malevitch aí chegou, a partir dos quadros alógi- cos onde esse movimento se manifestava já para acto contínuo se estabilizar como se um limite se lhe opusesse? Como foi que passou do caos à negação e desta última à primeira forma suprematista inteiramente auto-referenciada?

Podemos supor, pelo que diz o próprio Malevitch, que o principal impulso tenha vindo dos cenários da ópera *Vitória sobre o Sol* e, em particular, do que mostra um fundo de cena quadrado cortado por uma diagonal e cuja metade superior triangular é negra, a metade inferior branca. O espaço é perspectivado de maneira naturalista. Este cenário representa também um eclipse parcial do sol. O *Quadrado Negro* nasce da sobreposição entre este cenário e o alogismo de *Um Inglês em Moscovo*.

Eis o que aconteceu.

a. Depois de ter pintado os cenários para *Vitória sobre o Sol*, Malevitch começa o seu período alógico. Neste, quadriláteros coloridos barram as representações: o movimento do eclipse é significado por toda a parte, embora por meio de diversas cores, incluindo o branco. Em *Um Inglês em Moscovo*, o eclipse parcial torna-se o próprio tema da imagem.

b. Podemos supor que a negação, enquanto tendência para o caos das formas (e do seu sentido) constitui qualquer coisa como um «atractor estranho». Ora, a negação esboça-se ainda como eclipse parcial, na inerência da significação colorida ao signo da escrita pictórica, bem como nos planos que se sobrepõem parcialmente e na ocultação do rosto do Inglês; e, por fim, no semigesto do movimento de ocultação do próprio sentido (da representação). Era preciso que este movimento de ocultação do sentido, que não faz ainda sentido por si próprio, se libertasse do referente, se autonomizasse, se auto-referenciasse. Como? Completando o seu próprio movimento. Como fazê-lo? Remetendo a representação de *Um Inglês em Moscovo* para fora de si própria, para uma outra representação (desenho de *Vitória sobre o Sol*); fazendo significar a primeira pela segunda, Malevitch completava o movimento alógico. Porque — o que é que era significado em *Um Inglês*? Um eclipse, uma obscuridade que não era lá *vista*, mas se apresentava apenas como ausência-ocultação de uma parte dos objectos (e do rosto). O que aí se ocultava (a sombra) não se dava a ver. Representando o que, em *Um Inglês em Moscovo*, não se mostrava pelo que se via como cor negra em *Vitória sobre o Sol*, Malevitch faz entrar no circuito das iterações que se incluem, quer dizer, no movimento oscilatório caótico do primeiro quadro, um novo elemento, a cor. Mas, neste circuito auto-referenciado, o negro vai significar-se ao mesmo tempo que significa o movimento (a acção de

ocultar) dos outros elementos (formas como o peixe branco, planos verticais sobrepostos, quadrângulos, etc.). Vai portanto *estender-se* uma vez que se significa cada vez mais em inerência cada vez mais completa consigo próprio (enquanto significante e significado, enquanto imagem e representado); desposando o movimento aleatório alógico das formas e das cores, e significando-as, vai *cobrir* todas as outras cores; e todo o espaço da representação (um quadrado, a superfície da tela).

Assim se forma o *Quadrado Negro* como negação total de toda a representação de objecto. O completar-se do movimento caótico na negação obedece a várias condições e a efeitos precisos:

a. Foi preciso que uma cor (o negro) e uma forma (o quadrado) significassem *todos* os outros modos de ocultação já representados para que se obtivesse uma ocultação-negação completa do objecto. Esses modos eram as formas cubistas, futuristas, naturalistas: ocultavam parcialmente objectos representados; ao ocultar tais modos de ocultação, ao negar a negação, Malevitch referenciava a pintura a si própria sem a reenviar já para o objecto. Ao mesmo tempo, transformava a negação parcial em negação total. Foi preciso retomar, com o alogismo, todas as correntes negadoras da representação mimética, começar por fazê-las coexistir no caos e em seguida negá-las a todas, para obter um gesto (uma forma pictórica) abstracto de negação absoluta.

b. Assim, as cores tornavam-se puras, as formas suprematistas nasciam unicamente do «movimento das massas coloridas» (o qual devia depender apenas da cor). Este movimento começou por ser o da auto-referência da pintura no cumprimento do movimento caótico da negação.

c. Cobrindo todas as superfícies de ocultação anteriormente representadas, Malevitch obtém a planeidade pura e o monocromatismo.

d. Levando até ao fim a tendência para a negação, Malevitch sai do caos. Já não há estrato oscilatório de «significações coloridas» uma vez que o movimento se orientava para a pregnância do sentido abstracto (verbal) das formas. O negro como «eclipse total» significa-se como negação pura. A camada de sentido colorido é curto-circuitada, abolida uma vez que já não há necessidade da escrita pintada para significar ideias. A ideia inscreve-se doravante no movimento das formas abstractas como *diferença* («dissonância», escreve Malevitch).

No entanto, falta uma última operação para que o *Quadrado Negro* se torne um elemento positivo de uma nova linguagem pictórica.

Retomemos de novo a comparação com Descartes: sabemos agora o como e o porquê da passagem do Deus Enganador ao Génio Maligno, quer dizer, do movimento aleatório (em Malevitch: o alogismo) à negação total de tudo; mas não sabemos ainda como surge o sujeito do Cogito (ou, sempre em Malevitch, a primeira forma auto-suficiente no seu sentido pictórico puro). Como foi que o *Quadrado Negro sobre Fundo Branco* deixou de representar a ausência absoluta de objecto para significar uma presença formal autónoma e auto-suficiente — tornando-se o ponto de partida da invenção de novas formas igualmente abstractas?

É claro que aquilo que aí conduziu se produziu ao mesmo tempo que o movimento de negação total do objecto. Porque é o próprio movimento de auto-referência da forma pictórica que a liberta do objecto e a autonomiza. É, portanto, na realização completa do caos parcial que surge também a nova percepção positiva do *Quadrado Negro* como forma que já não constitui uma negação.

Vimos como a negação parcial se transformava em negação total; não sabemos como o caos parcial se amplia e adquire as formas alógicas: o que é que leva até ao fim o movimento caótico que abala estas representações (em particular, as de *Um Inglês em Moscovo*)?

Este movimento de efectuação do caos passa-se fora da pintura (é, precisamente, ocultado pelo negro que cobre a tela): porque implica o corpo do espectador.

Com efeito: o último resto de inerência da representação alógica (e cubista) ao objecto-referente natural era a verticalidade como dimensão do espaço real transportado para a tela. Tal era o último bastião do mimetismo. Como fazer oscilar a verticalidade? Vencendo o peso ou, antes, a gravidade. É preciso desagregar, deslocar «pelos ares», o ponto de vista do espectador.

Todas as especulações, proclamações («esburaquei o quebra-luz das limitações coloridas, saí para o branco, voguem na minha esteira, camaradas aviadores, pelo abismo, eu estabeleci os semáforos do Suprematismo. (...) Voguem! O abismo livre branco, o infinito estão à vossa frente»²⁷), teorias malevitchianas sobre a necessidade de nos projectarmos no espaço cósmico, na natureza do es-

ocultar) dos outros elementos (formas como o peixe branco, planos verticais sobrepostos, quadrângulos, etc.). Vai portanto *estender-se* uma vez que se significa cada vez mais em inerência cada vez mais completa consigo próprio (enquanto significante e significado, enquanto imagem e representado); desposando o movimento aleatório alógico das formas e das cores, e significando-as, vai *cobrir* todas as outras cores; e todo o espaço da representação (um quadrado, a superfície da tela).

Assim se forma o *Quadrado Negro* como negação total de toda a representação de objecto. O completar-se do movimento caótico na negação obedece a várias condições e a efeitos precisos:

a. Foi preciso que uma cor (o negro) e uma forma (o quadrado) significassem *todos* os outros modos de ocultação já representados para que se obtivesse uma ocultação-negação completa do objecto. Esses modos eram as formas cubistas, futuristas, naturalistas: ocultavam parcialmente objectos representados; ao ocultar tais modos de ocultação, ao negar a negação, Malevitch referenciava a pintura a si própria sem a reenviar já para o objecto. Ao mesmo tempo, transformava a negação parcial em negação total. Foi preciso retomar, com o alogismo, todas as correntes negadoras da representação mimética, começar por fazê-las coexistir no caos e em seguida negá-las a todas, para obter um gesto (uma forma pictórica) abstracto de negação absoluta.

b. Assim, as cores tornavam-se puras, as formas suprematistas nasciam unicamente do «movimento das massas coloridas» (o qual devia depender apenas da cor). Este movimento começou por ser o da auto-referência da pintura no cumprimento do movimento caótico da negação.

c. Cobrindo todas as superfícies de ocultação anteriormente representadas, Malevitch obtém a planeidade pura e o monocromatismo.

d. Levando até ao fim a tendência para a negação, Malevitch sai do caos. Já não há estrato oscilatório de «significações coloridas» uma vez que o movimento se orientava para a pregnância do sentido abstracto (verbal) das formas. O negro como «eclipse total» significa-se como negação pura. A camada de sentido colorido é curto-circuitada, abolida uma vez que já não há necessidade da escrita pintada para significar ideias. A ideia inscreve-se doravante no movimento das formas abstractas como *diferença* («dissonância», escreve Malevitch).

No entanto, falta uma última operação para que o *Quadrado Negro* se torne um elemento positivo de uma nova linguagem pictórica.

Retomemos de novo a comparação com Descartes: sabemos agora o como e o porquê da passagem do Deus Enganador ao Génio Maligno, quer dizer, do movimento aleatório (em Malevitch: o alogismo) à negação total de tudo; mas não sabemos ainda como surge o sujeito do Cogito (ou, sempre em Malevitch, a primeira forma auto-suficiente no seu sentido pictórico puro). Como foi que o *Quadrado Negro sobre Fundo Branco* deixou de representar a ausência absoluta de objecto para significar uma presença formal autónoma e auto-suficiente — tornando-se o ponto de partida da invenção de novas formas igualmente abstractas?

É claro que aquilo que aí conduziu se produziu ao mesmo tempo que o movimento de negação total do objecto. Porque é o próprio movimento de auto-referência da forma pictórica que a liberta do objecto e a autonomiza. É, portanto, na realização completa do caos parcial que surge também a nova percepção positiva do *Quadrado Negro* como forma que já não constitui uma negação.

Vimos como a negação parcial se transformava em negação total; não sabemos como o caos parcial se amplia e adquire as formas alógicas: o que é que leva até ao fim o movimento caótico que abala estas representações (em particular, as de *Um Inglês em Moscovo*)?

Este movimento de efectuação do caos passa-se fora da pintura (é, precisamente, ocultado pelo negro que cobre a tela): porque implica o corpo do espectador.

Com efeito: o último resto de inerência da representação alógica (e cubista) ao objecto-referente natural era a verticalidade como dimensão do espaço real transportado para a tela. Tal era o último bastião do mimetismo. Como fazer oscilar a verticalidade? Vencendo o peso ou, antes, a gravidade. É preciso desagregar, deslocar «pelos ares», o ponto de vista do espectador.

Todas as especulações, proclamações («esburaquei o quebra-luz das limitações coloridas, saí para o branco, vuguem na minha esteira, camaradas aviadores, pelo abismo, eu estabeleci os semáforos do Suprematismo. (...) Vuguem! O abismo livre branco, o infinito estão à vossa frente»²⁷), teorias malevitchianas sobre a necessidade de nos projectarmos no espaço cósmico, na natureza do es-

paço de 4 ou 5 dimensões, no espaço-nevoeiro branco que rodeia a Terra e de onde se deve olhar para ela²⁸, implicam este deslocamento do ponto de vista do espectador.

Há negação e vazio (ausência total de objecto) enquanto olhamos o *Quadrado Negro* segundo as direcções habituais estáveis do espaço objectivo (alto/baixo, esquerda/direita). Tudo muda se olharmos as mesmas formas de cima ou antes, *como* se nos collocássemos em cima. O *Quadrado* — mas também todas as outras formas suprematistas — supõe uma percepção a partir de um espaço de dimensões imprecisas (esse mesmo da planeidade *branca*, dos «nevoeiros brancos»). A alteração dos pontos de referência espaciais cria a vertigem e completa o caos. No que se refere à percepção do quadrado negro, o deslocamento do ponto de vista para «o ar» implica uma espécie de secagem da profundidade da cor (buraco negro): o que era ausência e representação ainda de uma ausência torna-se presença — de uma forma plana pura. É nesta bidimensionalidade que as formas suprematistas vão criar o seu próprio espaço sem gravidade, em a-peso.

O deslocamento do olhar do espectador acelera e globaliza o movimento caótico parcial das formas e do sentido das telas alógicas. Este caos total não pode muito simplesmente ser pintado: um quadro, uma obra de arte supõem um nexa que negue o caos. Este caos total está, uma vez mais, fora da pintura; é provocado pelo transporte pelos ares do ponto de vista do espectador, e pela abolição da linha de terra (ou do horizonte) que ordenava o espaço da representação dividindo-o em alto e baixo: «Destruí o anel do horizonte e saí do círculo das coisas, a partir do anel do horizonte no qual estão incluídos o pintor e as formas da natureza. Esse maldito anel, descobrindo coisas sempre novas, leva o pintor para longe *do alvo da sua perda*.»²⁹ Portanto, é necessário avançar-se para a própria perda, querer-se a própria perda quebrando o anel do horizonte: é necessário querer-se a vertigem e o caos, todo o caos para se poder sair dele.

A dupla inerência — à cor e à luz por um lado e, por outro lado, ao espaço objectivo — da representação naturalista ao referente rompeu-se, a nova forma abstracta pode constituir-se como linguagem.

Ora, as formas suprematistas — que emanam, todas elas, do *Quadrado* — instauram-se a partir da *inscrição de uma ausência*,

ou melhor, da não-inscrição (inscrita) de um movimento fora da pintura. O negro como «buraco» (quer dizer, como ausência de ícone) surge de um gesto não inscrito enquanto tal: mantendo-se fora da pintura, é na imanência da vida e do espaço que ele está.

Como ganha esta ausência ou não-inscrição um sentido pictórico positivo? Como acaba o «buraco» negro por suscitar o nascimento do «abismo branco» suprematista? (Ou ainda: como se passa do Génio Maligno ao Cogito?)

Arrancando-se à Terra, o espectador desprende-se do seu *outro* vertical, de pé, submetido ao peso. Vê-se (e vê o quadrado, vê-se portanto vendo o quadrado de onde tudo é excluído); e *vê inscrever-se nesse quadrado o seu movimento de arrancamento à Terra*, não como gesto mas como puro movimento pictórico, como movimento de preenchimento do quadrado (de *Vitória sobre o Sol*) pela cor negra; e, ao mesmo tempo que ele próprio flutua «no ar» vê flutuar o quadrado preenchido no mesmo espaço. O quadrado *está doravante no espaço cósmico, sideral*: podemos supor que tem mais de 3 dimensões (Malevitch escreve: «4, 5, 6 dimensões...»).

O movimento da *massa negra* estendendo-se para baixo corresponde exactamente ao movimento de arrancamento do corpo à Terra: porque o triângulo negro de *Vitória sobre o Sol* mantinha-se ainda num espaço euclidiano referido ao espaço exterior objectivo; o movimento do negro cobrindo todo o quadrado desloca este último rumo a um espaço não-gravitacional. O *Quadrado Negro* e todas as formas suprematistas flutuam fora do espaço terrestre, cujas dimensões comportam um alto e um baixo. Esse espaço infinito, com múltiplas dimensões, libertado das inerências e dos pesos do espaço terrestre, *é o próprio branco*, o avesso do negro, a nova presença do «nada» absoluto.

Estendendo-se, o negro produz o *Quadrado*: a força das massas coloridas engendra a forma quadrada, quer dizer, o seu *sentido* enquanto forma pictórica colorida. É uma forma dinâmica, animada, de tal maneira que potencialmente contém em si toda a linguagem abstracta que em seguida Malevitch desenvolverá.

Assim, a força deste movimento é a mesma que arranca o homem ao espaço natural: este gesto do corpo que se inscreve ao mesmo tempo como ausência (do corpo) e como presença (de movimentos de formas abstractas e de cores) cria uma nova linguagem pictórica auto-referenciada.

Resumamos: não bastava cobrir de negro o quadrado semi-pintado do cenário de *Vitória sobre o Sol* para produzir uma forma abstracta, o *Quadrado Negro*. Era preciso começar por referir esta representação de um cenário a uma outra representação (*Um Inglês em Moscovo*) para que a cor negra volvida cor do eclipse (de todas as coisas, de todas as imagens pictóricas, e não do sol apenas) ganhasse um alcance geral. Isto permitiu contaminar o negro de *Vitória sobre o Sol* de maneira a fazê-lo tomar uma significação geral (totalizadora de sentido, como antes não tinha: transforma-se em negro que oculta não só o sol, mas toda e qualquer imagem).

Assim a negação foi levada ao seu termo; a caotização do sentido atingiu o seu ponto limite porque todo o ponto de referência no espaço e o próprio espaço foram alterados; e o referente da imagem icónica foi totalmente abolido, enquanto nascia a forma abstracta num novo espaço e numa nova imanência.

É preciso conceber estes múltiplos processos acontecendo conjuntamente num único instante: surge o *Quadrado Negro*.

Notas

- 1 Cf. Ana Godinho, *Caos, Natureza e Génio na Crítica da Faculdade de Julgar de Kant* (inédito).
- 2 CFJ, § 58.
- 3 W. Kandinsky, *Regards sur le passé*, Hermann, Paris, 1974, p. 109.
- 4 Citado por J.-C. Marcadé, in *Malevitch, Cahier I*, Ed. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1988, p. 115.
- 5 K. Malevitch, «Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural», in *De Cézanne au suprématisme*, Ed. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978, p. 65.
- 6 Kandinsky, op. cit., p. 110.
- 7 K. Malevitch. *La lumière et la couleur*, Ed. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1981, p. 70.
- 8 Idem, p. 73.
- 9 Ibidem.
- 10 Idem, p. 74.
- 11 Ibidem.
- 12 Ibidem.
- 13 Ibidem.
- 14 Idem, p. 75.
- 15 Ibidem.

16 Ibidem.

17 Ibidem.

18 Idem, pp. 75-76.

19 K. Malevitch, «Voeux de Pâques» (Avril 1915), in *Le Miroir Suprématisiste*, Ed. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1977.

20 Agnès Sola, *Le futurisme russe*, PUF, Paris, 1989.

21 Citado por Rainer Crone, «À propos de la signification de la Gegenstandslosigkeit chez Malevitch et son rapport à la théorie poétique de Khlebnikov», in *Malevitch, Cahier I*, op. cit., p. 48.

22 Idem, p. 53.

23 Idem, p. 55.

24 Citado por R. Crone, op. cit., p. 70, nota 52.

25 Citado por A. Sola, op. cit., p. 84.

26 Citado por R. Crone, op. cit., p. 66.

27 K. Malevitch, *Le miroir...*, op. cit., p. 84.

28 K. Malevitch, *La Lumière...*, op. cit., p. 91.

29 K. Malevitch, *De Cézanne...*, op. cit., p. 49.

Ponto material e espaço de imagem

O Quadrado Negro é «o ícone do nosso tempo»¹. O facto de Malevitch assim o designar indica ironicamente² que ele aparece no lugar, agora vazio, do ícone tradicional; e não é por acaso que a primeira «representação» do «nada» resulta da supressão de um rosto.

Trata-se de facto do espaço do ícone: o quadrado negro é *enquadrado* por uma faixa branca resultante do achatamento das três dimensões do cenário da ópera *Vitória sobre o Sol* numa única superfície bidimensional contínua. O negro corresponde ao «fundo» do ícone antigo volvido «figura» (vazio) cujo novo «fundo» é o branco abissal (que desempenha também o papel de quadro). O rosto icónico desapareceu, já não reflecte o olhar do espectador. Neste jogo de transformações transitivas figura/fundo, a forma suprematista apaga o olhar.

São imagens cegas ou antes, sem rosto ou com o rosto «apagado» (sem olhos, sem nariz, sem boca como os rostos dos camponeses que Malevitch pintará mais tarde³, que impedem o espectador de olhar um quadro como olhava antes. Precisamente, já não olhamos o quadro, vemo-lo; vemo-lo como se o olhássemos; o olhar fez-se visão ao dissipar-se.

Agora, a visão já não tem que tomar de empréstimo ao olhar (e muitas vezes ao olhar de um personagem representado) o seu poder de reenvio; mas por toda a parte do quadro o movimento das formas «reenvia» para alguma coisa ausente, alguma coisa de não-

-representado. O «irrepresentável» da pintura moderna (segundo a expressão de Adorno e de Lyotard) começa sem dúvida aqui: é o «espiritual» de Kandinsky, o «nada» ou o «mundo sem-objecto» de Malevitch. Mas um e outro falam de «ressonâncias interiores» (Kandinsky) ou de «movimentos interiores» (Malevitch) para designar o que a extrema abstracção das formas exprime. O visualmente irrepresentável age directamente sobre o mundo interior.

O «nada» inscreve-se pois no *Quadrado Negro* como ausência e presença, dando-se esta segundo um modo particular uma vez que toda a forma visível acarreta doravante no seu movimento a elisão de uma figura e de um sentido: como se na sua superfície preenchida de cores e forças se continuasse a esboçar uma fuga do sentido. É por isso que a percepção de um quadro abstracto exige uma descodificação.

Na raiz desta dupla inscrição paradoxal (a do «nada» e a dos «movimentos interiores»), há o movimento do corpo que se deslocou do seu ponto de vista original. O corpo deixou o seu alicerce terrestre para cumprir o eclipse total, quer dizer, para abolir o ícone e o seu olhar: à negação total da representação mimética e do seu espaço estável corresponde o obscurecimento do olhar. Ao libertar o movimento das massas coloridas, retidas até então em formas conhecidas (cézannismo, cubismo, futurismo, alogismo), a exibição do negro de *Vitória sobre o Sol* cria a primeira forma suprematista; e este movimento tem a sua equivalência plena no do corpo e do olhar (que deixaram o antigo ponto de vista para se irem localizar no abismo sideral).

Como descrever o derrame, a extensão da massa negra? Não como a de uma cor sobre uma superfície, uma vez que em tal caso teria bastado prolongar o negro de *Vitória sobre o Sol* para se obter a forma abstracta. Ora, a extensão do negro implica uma série de operações complexas como a abolição do espaço perspectivista, a transformação do *trompe l'oeil* em profundidade «branca», quer dizer, em «abismo», etc. Acima de tudo, foi preciso, com tais transformações, despojar as formas antigas (traços, contornos, cores) da sua carga semântica para as fazer suportar a de um «nada» (intraduzível em linguagem pictórica ou verbal convencional).

Esta transferência semântica resulta, como vimos, do deslocamento do corpo; a qual corresponde ao movimento de libertação das massas coloridas (e, antes do mais, à extensão do negro). Tal

movimento vai fazer, doravante e por si próprio, sentido: não como movimento de alguma coisa situável no espaço tridimensional, mas como movimento de «nada» num espaço outro. Os quadros suprematistas, totalmente abstractos, induzem movimentos de formas que têm um sentido pictórico imediato (enquanto reenviam para «movimentos interiores»).

Movimentos *sustentados* pelo (mas não referidos ao) corpo: este está no plano de imanência, fora da esfera da pintura, embora já não se situe no espaço objectivo. O movimento do corpo *vai do* espaço objectivo ao espaço «aéreo» suprematista (um pouco como Duchamp queria ir da segunda e terceira dimensão à quarta). Embora não saibamos como, tradu-los um no outro. Não é representado porque não é representável (estando o código de tradução intimamente implicado nos dois tipos de espaço); mas é ele que ordena, sustenta e dá sentido a todos os outros movimentos de formas que se desdobram por ocasião da génese do *Quadrado Negro*. Movimento paradoxal: acha-se estreitamente envolvido na transformação das formas, mas, enquanto pertencente a um corpo visível, é excluído da esfera de manifestação das formas novas.

É por isso que não há olhar em Malevitch: o olhar supõe um rosto que supõe as dimensões do espaço objectivo. O rosto prende o olhar à terra (enquanto o olhar afasta o rosto da terra). A visão pura transporta imediatamente o empírico para o invisível. O deslocamento do corpo para lá do «anel do horizonte» acarreta uma espécie de cegueira do olhar. O espectador é solicitado a ver uma visão que seria inteiramente olhar: o reenvio uniria dois «interiores», o das formas e o do espectador.

A dupla inscrição — da ausência do corpo visível e da presença dos seus movimentos irrepresentáveis — vai puxar a pintura abstracta em dois sentidos contrários: para o plano de imanência, para o lado da vida e do corpo, segundo a tendência para o regresso incessante do que foi elidido; e para o plano de composição, para o lado das formas puras, incompreensíveis, «abstractas», segundo a vocação primeira que instaurou a forma auto-referida. Esta dupla tendência decidirá dos destinos da pintura abstracta ao longo de todo o século: nostalgia do corpo que impele à sua manifestação bruta, por reacção à sua elisão original (Pollock, Klein, Montana, a *Body Art*, a *Land Art*, a *action painting*, etc.); e o afastamento cada vez mais forte do sensível e da matéria (minimalismo, arte concep-

tual). Estas duas grandes orientações, aparentemente opostas, provêm do mesmo tronco. Fundamentalmente, a arte abstracta atrai o corpo porque o corpo é atraído pelo plano de imanência.

O que é que então se inscreve no *Quadrado Negro*? Não um movimento do corpo, mas o que, no movimento do corpo, nega o plano de composição. Tal é aquilo que não é, por definição, representável.

Na nova imagem-nua (a forma suprematista), dois gestos condicionam o sentido para que ela convoca: em primeiro lugar, o gesto que traz consigo a negação total das formas, o «nada». Estando fora da pintura, este aponta para uma nova imanência: «Assim, temos na superfície plana da tela novas relações de rectas e curvas que se tornam reais para a vida», escreve Malevitch⁴. Este gesto negador não poderia ser pintado uma vez que implica a negação da própria pintura (à maneira de Duchamp).

Por outro lado, há o gesto *da pintura*, situado no plano de composição⁵. Nega o primeiro uma vez que afirma a forma pictórica.

Ora, ao negá-lo, imprime na forma suprematista (e, em geral, na forma abstracta) uma *torção* para que ela *não diga* o gesto do corpo, para que não manifeste qualquer traço desta elisão. Mas é precisamente esta torção que se vai tornar característica da forma «abstracta», quer dizer, da sua *abstracção*. Dupla, ou até mesmo tripla abstracção: já não se representará o referente objectal nem o gesto que o recusa; mas já não se mostrará também o desfasamento entre o plano de imanência (referente, gesto negador) e o plano de composição (forma abstracta). A forma abstracta fará abstracção da abstracção. A torção imposta à forma equivale a um silêncio (sobre o próprio mecanismo da torção — ou da abstracção —, quer dizer, sobre a descontinuidade entre o plano de imanência e o plano de composição). É por isso que as formas abstractas parecem *mudas* (mais do que cegas): a arte abstracta traz consigo o silêncio inconsciente do seu gesto corporal negador originário.

Mudez da imagem-nua: não devemos esquecer que o gesto do corpo que se arranca à terra, libertando a forma do seu referente objectivo, tem origem neste primeiro reenvio da imagem (de *Um Inglês em Moscovo*) para uma outra imagem (de *Vitória sobre o Sol*) que curto-circuita a referência à linguagem (inscrita no quadro). Portanto, se as imagens suprematistas são mudas, é também porque foram cortadas das suas «representações de palavras correspondentes».

O que vai determinar uma certa relação oscilante da imagem com a palavra, do quadro com o seu título: ora a imagem entrará em múltiplos jogos (de adequação ou de inadequação, de inscrição na tela, de substituição da imagem pela escrita, etc.) com a linguagem; ora a imagem terá tendência a impor-se por si só («Sem Título», o que constitui um título, mas que só admite para melhor o recusar, etc.). Nos dois casos, a imagem-nua abstracta exprime o seu corte original com a linguagem.

Resta um ponto por elucidar: como constrói Malevitch uma nova *linguagem pictórica*? Como é que as formas suprematistas valem por unidades lexicais, e as suas combinações e movimentos por regras de uma gramática? O que é uma linguagem pictórica?

Partamos da construção do *Quadrado Negro* que proporciona o primeiro acesso a uma «significação geral», uma «negação» significada por uma forma plástica.

Todo o processo de negação parcial de certos signos-sentidos por outros signos, que atravessa o alogismo para culminar em *Um Inglês em Moscovo*⁶, lembra curiosamente «a transposição» (*enjambement*) de Merleau-Ponty, enquanto operação negadora local⁷. A transposição conduz à generalidade de horizonte por negação indirecta deste ou daquele *quale* (esta ou aquela cor particular: obtém-se assim a cor de iluminação, por exemplo). Em Malevitch, o negro-negação é alcançado quando se nega o negro particular e parcial (porque ocupando apenas um semiquadrado, designando apenas um eclipse parcial) de *Vitória sobre o Sol*; e, com ele, todas as outras cores representativas de outros eclipses parciais sobrepostos de *Um Inglês em Moscovo* (rectângulos, formas e cores que semi-escondem o rosto do Inglês), uma vez que o negro do cenário vai ser referido às cores do quadro alógico (ao branco do peixe, por exemplo). A transposição, acto negador serial (nem... nem... nem...), encontra-se em Malevitch como arrancamento à Terra do corpo do espectador: trata-se de uma espécie de transposição-negação «integral» de todos os eclipses parciais (diferenciais). Podemos até supor que o eclipse do sol representado em *Um Inglês em Moscovo* é provocado pela lua: o branco macilento do peixe, a sua forma semicircular fazem imediatamente pensar na lua. Ora, o *Quadrado Negro* só surge quando é a Terra que, cobrindo o sol, se tolda inteiramente (causando o obscurecimento total da representação naturalista): é a Terra, e já não a lua, que provoca o eclipse to-

tal. Mas, para que o espectador veja a Terra inteira, os seus objectos e as suas imagens eclipsando-se ao mesmo tempo que o sol; para que o homem perceba a negação da terra (da natureza) como imagem pictórica, é preciso que se situe fora da sua superfície e da sua atmosfera, que a veja de cima, do espaço. A transposição negadora, aqui, é o arrancamento à Terra e o transporte do espectador pelo «abismo branco»: ao partir pelos ares, nega tudo o que é terrestre e nega a própria lua; acima de tudo, nega a luz do sol que afirmava o mundo e a imagem naturalista.

Assim o *Quadrado Negro* adquire uma generalidade de sentido. Merleau-Ponty escreve: a transposição (enjambement) faz nascer a cor geral; e cada sentido, arrancado do todo, torna-se «parte total», quer dizer, um «mundo»⁸.

Ora, o «mundo» é o eixo da linguagem pictórica (e artística): sustenta a significação plástica e, por aí, os próprios «significantes» (as formas). Há linguagem quando cada forma se torna um mundo (num quadro que constitui ele próprio um mundo); quer dizer, quando o conjunto das formas forma sistema; então, um *estilo* nasce. Se a linguagem é uma articulação de elementos pictóricos mínimos que determina uma certa *maneira de ver*, esta, enquanto ângulo ou ponto de vista, constrói um mundo. Cada quadro é um mundo contido num outro mundo (uma «fase» ou «período»), que pertence ainda a um outro («a obra»). Em suma, certa pintura possui um estilo quando em cada forma, quadro, fase, obra, se reconhece a mesma maneira de ver, o mesmo ângulo, ou antes a mesma «presença» da totalidade. Presença que nunca é visível, mas que é inteiramente manifesta: o todo onde a totalidade encerra um *infinito actual* não é um todo, é a linha de estilo que oferece a unicidade e a singularidade a cada mundo. Se a totalidade desvenda ao olhar um infinito, é porque está de algum modo ausente: a maior parte do mundo permanece escondida, e é indicada através das pequenas percepções.

Assim, o modo de presença da totalidade infinita em cada mundo (a forma, o quadro, o período, a obra) difere da do organismo nos órgãos. A forma ou a imagem entra numa relação de expressão com o infinito obscuro: uma vez que o mundo expresso nunca está presente, é preciso levar a sua ausência em conta na expressão. A ausência pertence à expressão. As pequenas percepções traçam a linha que une a forma («parte total») que «representa o todo»

(Merleau-Ponty) ao conjunto do visível e do invisível que constitui o mundo. Linha-forma de uma ausência, forma de uma força. Há linguagem pictórica quando cada uma das suas unidades formais apresenta um mundo, ainda que este esteja ausente: basta que as pequenas percepções lhe desenhem a forma.

Assim, a multiplicidade de linguagens adoptadas pelos pintores modernos, e que compõem outras tantas «fases» da sua pintura, mostra como a ausência ou o vazio trabalham construindo estilos e mundos. Os «períodos» de Picasso, Klee ou Malevitch definem novas linguagens, todas diferentes, que se sucedem numa única «obra». Cada pintor quer transformar-se num outro, em múltiplos outros — neste sentido, a pintura moderna é essencialmente «heteronímica».

Porque no começo do século — sobretudo graças à pintura abstracta — um elemento, anteriormente reabsorvido na representação, liberta-se, autonomiza-se para a seguir reintegrar do exterior o objecto artístico: é o conceito, que se desliga e age sobre os elementos sensíveis, oferecendo sentido e nexos à composição abstracta. Está presente mas não se vê; é preciso conhecê-lo se se quiser tornar inteligível o quadro (foi por isso que se pôde dizer que a pintura moderna procurava sistematicamente a dificuldade). É preciso saber-se que o quadrado negro de Malevitch designa o espaço de representação do antigo ícone para se compreender o *Quadrado Negro*. Mas ele está, todavia, presente ao mesmo título que um dado sensível: «Eu tratava o título como uma cor invisível», afirma Duchamp. O título faz parte do conceito.

Esta presença particular do conceito — como conceito da formação da forma — substitui a evidência de sentido da figuração; e introduz um vazio essencial, não só nesta evidência, mas no próprio ser da pintura, como se esta última doravante nunca mais pudesse bastar-se a si própria. A pintura moderna vai alimentar-se da tensão entre plano de composição e plano de imanência, entre completude e inacabamento, entre obra acabada e fragmento.

Induzindo um movimento incessante de invenção de formas, o trabalho do vazio produz multiplicidades. É um vazio disseminado e ubíquo, que se encontra, por exemplo, na descontextualização, no exílio e na posição antifuncional do *readymade*; ou no *sobre* do Quadrado Negro *sobre* fundo branco (contorno «entre» as duas cores). Vazio inquieto que agita as formas e o olhar, que impede as

aderências, que acelera as velocidades sempre em busca de um novo plano de expressão.

As linguagens plásticas do modernismo dependerão deste elemento. O trabalho do conceito, invisível e presente, sobre a composição das unidades minimais sensíveis, desemboca na criação de «mundos». Tecendo nexos, delimita o conjunto; este forma um mundo porque cada parte se reconhece no todo, incluindo aquilo que precisamente impede de fechar, de completar a totalidade. É o grau de presença do conceito, a dosagem da sua acção sobre as unidades sensíveis (cor, forma, luz, textura) que determina a possibilidade ou a impossibilidade da linguagem-mundo pictórica; e o seu carácter material ou abstracto, não-«retiniano».

A linguagem da arte moderna não diz nada, diz que não diz nada graças ao conceito. Porque este último, se dá o nexos, retira-o acto contínuo (susitando um vazio, um branco, disjunções, rupturas, intervalos inassimiláveis pelo olhar só por si). A relação vazio-forma faz doravante parte da linguagem do pintor: as variações nesta relação criarão outras linguagens, outros pintores no interior de um pintor, «heterónimos». O que permite passar de um heterónimo a outro, de um período a outro, não é a semelhança das formas, mas o que marca a *diferença única* e singular que atravessa a pintura de um autor, a sua maneira de produzir descontinuidades e intervalos: tal é o seu *estilo*, a diferença que sustenta o parentesco entre as formas visíveis.

No entanto, o estilo (bem como o devir) de um pintor depende dos elementos sensíveis. Se se define antes do mais pelo intervalo singular que modula os intervalos parciais (heteronímicos, se considerarmos as fases), é porque o conceito continua incessantemente a ser devedor dos materiais plásticos e das suas afinidades próprias, porque o intervalo ou o vazio esboça os seus contornos a partir deles. Se a sua pregnância se esbater, correr-se-á o risco de se deixar de produzir alguma coisa de novo (ou períodos ou heterónimos-pintores).

Foi o que aconteceu a Duchamp. Nele, a apresentação do conceito devora o nexos sensível, fazendo-o explodir em todos sentidos: das máquinas celibatárias disjuntoras às «máquinas dessimilantes» e «incongruentes» (Lyotard), tudo é convocado para impedir a constituição de mundos e de totalidades. É o que explica que Duchamp não tenha criado linguagens. As diferenças abertas pelo

conceito atingiram dimensões tais que cada fase se esgotava num acontecimento único (ou «inscrição»): não havia nexos a não ser conceptual, porque havia cada vez menos diversidade e pregnância sensível; e Duchamp chegou ao ponto de querer acorrentar os ângulos de visão (e do olhar) em complexas construções conceptuais. Do *Nu* ao *Grand Verre* e aos *readymade*, a lógica da sua heteronímia minimal conduziu Duchamp, através de vários saltos-transformações, ao silêncio e ao xadrez.

Embora nos tenhamos sempre referido às «unidades da linguagem pictórica», defini-las não é fácil. Chega até a ser impossível fazê-lo com absoluto rigor. O que se liga ao facto de a unidade formal não ser redutível a um signo⁹. Com efeito, o recorte de uma unidade minimal pictórica perceptiva deve continuar a obedecer a uma condição, a saber que a combinação dos seus elementos (cor, forma, textura, espaço) possa produzir precisamente um mundo. Ora, a presença do mundo na unidade formal depende da maneira como as pequenas percepções desenhavam formas de forças (que enrolam o infinito numa totalidade). A totalidade do mundo é uma força e o mundo um conjunto singular de forças. Assim, a unidade formal da linguagem pictórica de Matisse (ou de uma das suas fases) deverá permitir reconhecer o seu estilo: a linguagem inteira, enquanto mundo, está contida na unidade, a totalidade expressa-se na parte; esta, por seu turno, contém aquela (sob a forma de pequenas percepções). Neste sentido, o quadro é uma parte, ao mesmo título que qualquer das suas partes, porque fazem ele e cada uma delas parte de um todo infinito que se situa fora da esfera dos signos visíveis. O paradoxo dos conjuntos matemáticos transfinitos aplica-se à pintura e a toda a arte.

Isto significa que de qualquer quadro emanam pequenas percepções como se fossem «vistas» a uma escala macro (a dos movimentos pregnantes visíveis das formas): o «fundo» tornou-se «figura» (como mostra Kant). É a intensidade das micropercepções que suscita esta impressão de aumento de escala. O subliminar torna-se mais forte do que o imediatamente visível e consciente. Mas, uma vez que a forma artística tem essa particularidade de tornar pregnante o não-consciente, quer dizer de o tornar consciente ou quase-consciente, o obstáculo que se opõe à definição das unidades formais — e que viria do carácter subjectivo da percepção subliminar —, poderia mais facilmente do que parece ser levantado.

O estilo dá o mundo, é reconhecível: basta localizar nas formas aquilo que desencadeia o infinito, quer dizer, as pequenas percepções. Ou ainda: basta definir no percebido (artístico) aquilo que, a partir das formas-signos, leva o olhar para lá do signo. Mas, não sendo isso determinável nunca, descrever-se-á no plano das formas a combinação minimal que produz este transporte do olhar. Combinação que exige, todavia, uma superação do plano das formas visíveis: porque, como as pequenas percepções são sempre introdução a um espaço e a um tempo outros que não o espaço e o tempo objectivos, a unidade pictórica minimal compreenderá sempre necessariamente um elemento de espaço-tempo não-objectivos. Combina-se com o desenho, a luz, a cor, a textura segundo pregnâncias variáveis conforme os autores. Podemos assim falar de «formas» matissianas cujos espaço e tempo (ritmos) próprios descreveremos, o que supõe relações precisas entre figuras e cores, contornos, sombras, etc. A descrição nunca poderá fazer a economia do espaço-tempo não-objectivo, de metáforas, portanto; mas também não das relações objectivas entre as formas e os materiais.

De que espaço se trata, então, na obra de arte? De um espaço imaginário, sem dúvida. Mas é preciso ainda definir «o imaginário» de maneira a evitar dois escolhos: a tendência para o estabelecer na dependência da percepção; e a tendência para a sua semiotização (fazendo dele uma faculdade ou instância produtora de símbolos, de ícones ou de indícios).

Se o espaço é o que permite situar um objecto, nele todo o objecto vale por um signo se for possível reportar esse espaço a um outro espaço. Num espaço simbólico ou onírico, cada imagem se refere a um objecto num espaço real; mas o espaço artístico tem de particular o facto de só remeter para si próprio. A pintura abstracta mostrou que toda a pintura é fundamentalmente auto-referida: cria mundos, espaços auto-suficientes que encerram infinitos em totalidades abertas. A representação figurativa forma um mundo que não se refere senão a si próprio e cuja relação com o referente real passa por esta relação consigo.

No esboço que traça, em *L'Œil et l'Esprit*, de uma teoria do imaginário, Merleau-Ponty considera a imagem como um tecido que atapetaria «o avesso» do meu corpo visível: o imaginário nasceria «na charneira» da percepção e dos movimentos corporais correspondentes, na fronteira entre a visão exterior e a visão de

dentro. Embora enigmática, a ideia de ligar a imagem — e sobretudo a produção da imagem pictórica — ao corpo poderá revelar-se extraordinariamente fértil. Explorá-la-emos em duas direcções: no sentido de uma definição adequada da imagem; e orientando-a para a elucidação do espaço e do tempo «imaginários» da obra de arte.

O que é esta «charneira» entre o mapa perceptivo do visto e o mapa correspondente dos movimentos cinestésicos a que se refere Merleau-Ponty? Seria preciso situá-la no cruzamento das duas perspectivas que o sujeito pode ter do seu corpo próprio: «visto de fora» como corpo-objecto (*Körper*), e «visto de dentro» como corpo sentiente, vivido, corpo de carne (*Leib*)¹⁰. Na preocupação de manter a distinção entre realidade psíquica e corporal, entre exterior e interior, Husserl descobre o respectivo critério no espaço cartesiano: o objecto é na extensão, ao passo que todo o conteúdo «vivido» se encontra fora dela, «dentro», na psique. Esta posição radical sobre a objectividade impediu-o de conceber uma espacialidade «interior». É assim que as questões suscitadas pelas «localizações de sensações» se centram exclusivamente na possibilidade, para um conteúdo psíquico, de ter uma determinação espacial, e nunca sobre o facto de o espaço se rebater sobre a psique ou de esta ter de ser necessariamente espacializada, ainda que metaforicamente, a fim de ser pensada. A ideia de um «espaço interior» é certamente inadmissível e absurda para Husserl.

Todavia, teremos que a admitir se quisermos descrever o que se passa «na charneira» do ponto de vista exterior e do ponto de vista interior sobre o corpo.

O que é uma sensação vista, não do exterior, o que levaria a localizá-la no espaço do corpo-objecto, mas do interior? O que se torna extraordinário aqui é que não há sensação vista puramente do interior, que nunca uma impressão dos sentidos ou uma sensação cenes-tésica é percebida fora de toda a espacialidade (não resultando necessariamente da sua localização objectiva pelo corpo próprio). Até mesmo as sensações morais ou existenciais (remorso, arrependimento, alegria, êxtase, medo) têm ecos espaciais¹¹. Têm o seu lugar naquilo a que Merleau-Ponty chama um mapa, e que poderíamos designar também como «um espaço interior». Em primeiro lugar, toda a impressão localizada no corpo tende a transferir para o interior (do corpo próprio, visto do exterior) o espaço da sua localização.

Uma picada de alfinete na pele induzirá uma *forma* particular de sensação (aguda, pontual); uma carícia contínua e de pressão constante «tomará» a forma de um espaço liso, etc. A forma da sensação resulta de uma espécie de projecção sobre o (ou de esquematismo do) espaço interno do corpo da (ou pela) forma dos movimentos objectivos do estímulo no órgão dos sentidos (por exemplo, a pele).

O mesmo teremos que dizer das sensações «internas», cenestésicas ou outras. Em todos os casos, é por referência ao exterior do corpo que as sensações se dizem «interiores». Determinação desde o início geral e negativa, localizando «o interior» como avesso do exterior, quer dizer, no espaço interno do corpo. Mas, nesse espaço, onde? Sem ter lugar particular, porque o interior nunca é directamente percebido como um «conteúdo» de um continente (o volume do corpo próprio). Este conteúdo é objectivo (como o de um tonel), ao passo que é pensado como «interior», é «visto de dentro», desobjectivando-se sem contudo perder a sua aderência inicial ao continente «visto do exterior»: o «visto do interior» é um «visto do interior do exterior». Não há ponto de vista exterior puro sobre o interior, como não há interior puro sem uma relação negativa com o exterior. Mas essa negatividade, uma vez mais, é geral, não produzindo localização precisa alguma. O interior do nosso corpo não é *visto* do interior sem determinações espaciais, porque nesse caso não teria nem limites nem referências, nem começo nem fim, não seria um espaço e não seria vivido (à maneira desse não-vivido do corpo de certos esquizofrénicos a que falta a experiência das costas, por exemplo; e que não possuem o vivido de um espaço interno «contido» em limites corporais).

O espaço interno é paradoxal: sem o corpo exterior não existiria; mas só é interior porque é invisível; uma vez aberto (numa dissecação, por exemplo), deixa de ser interior, torna-se exterior e objectivo. Enquanto vivido «interior visto do exterior», tem uma extensão limitada (vista do exterior), mas, visto do interior, não tem extremos, é infinitamente plástico e proliferante.

A partir do momento em que é pensado, é *imaginado*; não podemos pensá-lo despojado de toda a determinação espacial, mas não o podemos pensar também situado *por referência* a um espaço dado. É auto-suficiente e cambiante: é o «meio» da imaginação, é o lugar onde as imagens nascem.

A «charneira» de Merleau-Ponty situa-se muito precisamente entre, e intrometendo-se no visto e no vivido. É a zona em que a sensação se torna imagem, é já imagem; zona de engendramento de espaço onde o interior do corpo vivido esboça movimentos visíveis como se se revertesse no exterior, ou como se o exterior se projectasse nesse «elemento-meio» (no sentido grego de «elemento»).

Porque as características da imagem são idênticas às do espaço interior, que se desenvolve *a partir* do cruzamento entre o vivido (psíquico) e o visto (corporal): a zona charneira abre-se, alarga-se, autonomiza-se em relação aos puros vividos e ao exterior objectivo e transforma-se em espaço imaginário ou, antes, espaço de imagem. Um espaço cujos traços essenciais se ligam à sua plasticidade e ao seu poder de infiltração nas duas outras regiões que a bordam: a psique e a extensão.

O espaço de imagem constitui um «elemento» cujos conteúdos (imagens) podem sofrer múltiplas metamorfoses sem perderem a sua unidade. Tem coordenadas internas que lhe permitem traduzir os outros espaços nas suas próprias dimensões. Nesse sentido, todo o espaço imaginário se basta a si próprio. A constância da imagem distingue-se portanto da do percebido, infinitamente mais rígido: a imagem não deixa de ser ela própria através de todas as espécies de deformações espaciais, torções, reversões, estiramentos, cortes, retraimentos. Flutua no espaço de imagem, absolutamente dinâmico, atravessado por correntes (de forças, de afecto): espaço de sem-peso.

A espacialização da imaginação corporal esboça-se sem cessar no estado nascente: a dilatação da charneira em zona e em espaço, embora tendendo à autonomia, conserva ligações ao espaço interior do corpo como puro espaço virtual, amorfo, indeterminado (e, todavia, em perpétua latência de determinação de imagem). Se a imagem é plástica, é porque o seu «elemento» se define assim, como textura espacial dobrável, deformável e sem gravidade; como um «material» susceptível de se moldar e de misturar a outros espaços; por fim, este material propriamente imagético tem a propriedade de engendrar formas: o movimento permanente que o agita desdobra-se em morfogénese.

Por este último traço, o espaço de imagem (a imaginação corporal) aproxima-se da imaginação transcendental de Kant: porque as

formas ou imagens que produz «esquematisam» sempre um sentido. Mas, diferentemente do esquematismo kantiano, o espaço de imagem comporta um primeiro estrato ou fase que faz nascer a forma invisível de uma força. A força dá imediatamente o sentido. O engendramento da forma visível só vem depois.

Ao movimento de produção de imagens a partir do «elemento» amorfo, é necessário não só um ponto de origem (a que Paul Klee chama o «ponto cinzento»), mas um agente-móvel, quer dizer, o operador do movimento que, embora permanecendo imóvel em si próprio, se move em relação às coisas que o rodeiam e ao espaço que ordena. Todo o movimento supõe um móvel, quer dizer, um corpo que se desloca ou se altera, mas que ao mesmo tempo se mantém imóvel em si próprio e por referência a si próprio, sem o que o movimento não seria detectável.

O agente-operador do movimento de engendramento da imagem é o corpo. Não o corpo próprio com o seu volume, os seus contornos e o seu peso, mas um corpo-ponto que se desloca como sem-peso. Este corpo-ponto não se reduz a um ponto matemático, embora nisso possa tornar-se e, em certo sentido, o seja o tempo todo; mas define-se antes como um *ponto material* que tem a propriedade de se alargar e se tornar superfície ou volume, tomando as dimensões de um corpo real, ou de se retrair até não ser mais do que um ponto abstracto pensado fora do espaço. Na realidade, o ponto material, agente da imaginação corporal, comporta-se (no seu movimento-devir) como um corpo que gozasse das propriedades do ponto matemático; ou, reciprocamente, de um ponto abstracto que tivesse as propriedades de um corpo. Um ponto que ocupasse um espaço; ou um corpo que se condensasse num ponto pensado.

Eis uma aplicação desta dupla atribuição contraditória do ponto-corpo: quando a atenção da imaginação se concentra nele como ponto abstracto, os seus movimentos desenvolvem as características de um corpo. Quando o pintor *imagina* o traçado de uma forma linear, por exemplo, o agente-móvel do movimento que o desenha é um ponto abstracto; mas, uma vez que este contorno fará aparecer uma figura (um rosto, um quadrado), o movimento do ponto situá-lo-á ao mesmo tempo no espaço: é um ponto material, é já um corpo que desdobra o traçado imaginário, um corpo no espaço, com a sua textura, a sua espessura ou a sua transparência. Teremos de concluir que o ponto abstracto, não submetido à gravidade na

suas evoluções, «contém» em si, virtualmente, todas as propriedades do corpo no espaço (incluindo a de se dar um peso); que as desdobra à medida que avança no seu movimento; que desenvolve o espaço (seja este qual for) como se o tivesse em si, como latência de actualização.

Por outro lado, ele resulta do devir-matéria do corpo próprio: o ponto-material é ponto-matérico, é ponto-óleo, ponto-acrílico, ponto-pedra, ponto-multimédia.

É portanto um ponto-corpo de facto que realiza a «cosmogénesis» de que fala Klee: o «ponto cinzento» move-se na qualidade de ponto abstracto material. O seu «elemento» — «o imaginário» ou «o espaço de imagem» — não tem nem dimensões espaciais nem formas nem peso. É necessário ao pintor um meio absolutamente livre de coacções para poder imaginar (incluindo as formas que obedecem às leis do peso: só um ponto móvel evoluindo num espaço de imagem inteiramente aéreo, não-gravitacional poderá imaginar e restituir todas as singularidades de um corpo pesado. Do mesmo modo, só um ponto abstracto poderá retrair todos os avatares, acasos microscópicos, acontecimentos atravessados pelo engendramento de uma forma uni ou pluridimensional). Todavia, enquanto o ponto-corpo se encontra livre de toda a condição no seu movimento, este último não goza da mesma liberdade: os caminhos do imaginário têm as suas direcções próprias, porque o corpo humano tem a sua configuração e os seus limites.

O ponto-corpo traduz a presença do corpo na nossa imaginação. Presença, como se vê, total e ubíqua, ainda quando a imagem do corpo próprio esteja ausente. A acção do nosso corpo sobre os nossos conteúdos psíquicos — e, em particular, sobre as imagens e as suas combinações — efectua-se por meio do ponto material. Este está por detrás dos movimentos das imagens e, muitas vezes, por detrás dos movimentos de pensamento.

É por isso que estes movimentos fazem sentido ou, antes, desposam os movimentos do (ou encaminhados para o) sentido: o corpo age de maneira imediatamente dotada de sentido, realizando e ao mesmo tempo constituindo as suas funções, os seus movimentos naturais, a sua organicidade e até a sua actividade assignificante (lúdica e outra) o suporte de todo o sentido. Não há questionamento do sentido de um comportamento como comer ou andar; e se a doença, a monstruosidade ou a tortura parecem pôr em causa

esse sentido incrustado e incorporado no corpo, é ainda e sempre por referência à aderência imediata «normal» do corpo ao sentido que há questões que então se levantam. A intencionalidade corporal do «eu posso» (Husserl) constituiu já, desde sempre, a sua própria esfera de sentido. Em si própria, esta última dá-se como inquestionável.

Mas o corpo não implica apenas a intencionalidade operante do «eu posso»; ou antes, o «eu posso» rodeia-se de um mundo de possíveis não-reais: não há «eu posso» a não ser graças ao movimento virtual de um possível. Se percebo o cubo como um volume fechado, embora só veja três das suas faces, é porque a minha imaginação me transporta pelo espaço visto de todos os pontos de vista possíveis, a partir dos quais se pode olhar o cubo (de lado, detrás, de cima, etc.): as sínteses perceptivas só nesta condição podem ser operadas.

Ora, eu não me transporto realmente, e também não me imagino neles mais do que transporto, até esses pontos de vista visíveis; mas se posso dizer que de algum modo lá estou, é porque a visibilidade da paisagem, de todos os seus pontos e de todos os seus ângulos, supõe que a «desenhei», que o ponto-material a percorreu em todos os sentidos, que a «descreveu» (no sentido kantiano de um «movimento transcendental»), quer dizer, que a desposou reengendrando-a. Isto significa que o movimento do ponto-corpo é mais do que um trajecto: se *compreendo o espaço*, é que sou feito de espaço. A operação de transporte do agente-móvel por todos os pontos do espaço encerra uma complexidade infinita de devires-espaço e de devires-formas da paisagem. Não me limito a transferir imaginariamente o meu corpo por aqui e ali, *torno-me* as cores, as superfícies, as texturas sensíveis que vejo: o ponto abstracto desdobra o meu corpo numa superfície que se molda na superfície percebida, torna-se o turbilhão das águas do rio e a pele de areia do deserto sem fim. O pintor chinês que dizia que era preciso transformarmo-nos em peixe para pintarmos um peixe não exprimia, bem vistas as coisas, mais do que uma exigência trivial (mas velada) da percepção.

Porque abstracto, o ponto-corpo não se vê no trabalho da imaginação. Constitui, todavia, a instância que permite ligar esse trabalho a um sujeito, embora o atravesse e dele o desapareça: o movimento do ponto-corpo — a imaginação — está para além do sujei-

to, fora do sujeito, fora da consciência (no «pré-consciente»). Alguma coisa de mim olha as formas animando-as de um movimento que «eu» (o meu corpo-ponto) descrevo sem nele estar. A presença particular do meu corpo no ponto-material, e a ausência-presença deste último na consciência da imaginação também não são da ordem do não-tético. Este último, segundo a fenomenologia, supõe sempre a percepção: é uma consciência indirecta, lateral, não-temática do objecto. Pelo contrário, no nosso caso, é a percepção actual do corpo próprio que supõe a ausência-presença do ponto-corpo, porque se vejo, sinto, efectuo a síntese perceptiva do meu corpo, é graças aos movimentos do ponto material. Por outro lado, o corpo próprio não está presente-ausente no corpo-ponto uma vez que este realiza uma outra corporeidade (fora do espaço objectivo). O corpo-ponto imaginário «existe» (virtualmente) antes das configurações perceptivas do corpo próprio, ainda que se constitua a seguir a (ou com) ele; é de facto primeiro, ainda que dele resulte. Digamos que o ponto-material condensa em si — segundo o modo virtual — todas as propriedades do corpo próprio. Se as actualiza ou não, isso depende das miras visadas pela imaginação.

Um dos traços singulares do espaço interior é a sua capacidade de proliferar reproduzindo-se. Aí se manifesta a sua plasticidade maciça: cada espaço de imagem forma um mundo, e cada mundo pode engendrar um outro no seu interior¹².

O espaço interior é um espaço de mundo: ao mesmo tempo infinito e limitado, prepara a génese das formas que contêm em germe outros mundos. Constitui-se como totalidade infinita pronta a produzir outras à sua imagem. Esta proliferação em abismo (à maneira das bonecas russas) funda sem dúvida a representação simbólica do corpo a partir do seu espaço interno, segundo aquilo a que se poderia chamar uma «lei» (tão universalmente se aplica, desde o imaginário medieval ocidental até às imagens do corpo na literatura japonesa moderna): um espaço é susceptível de representar o corpo humano, se puder servir de continente a outros corpos representados no seu interior, e portanto a si próprio enquanto conteúdo (fortalezas, castelos, casas podem representar espaços-corpo que corpos assaltam, penetram e onde lutam, agem, vivem, e cujo espaço pode conter outros castelos e outras casas).

O corpo talvez não seja uma «matriz» do imaginário, como muitas vezes se pretendeu. Mas está-lhe certamente ligado. Se o

imaginário nele descobre tão facilmente o seu alimento, se o corpo, os seus órgãos e a sua fisiologia servem tão facilmente de suporte às metáforas e a todos os jogos retóricos da imagem, é sem dúvida porque a imaginação quer naturalmente alcançar, através dos buracos, das entradas, das superfícies-espelhos do corpo o meio-elemento onde se originam as imagens. O interior é o espaço do desejo; o desejo desencadeia a imaginação; a qual, desejando o desejo, deseja e procura um outro interior e outras imagens.

Notas

- 1 Malevitch, *Le Miroir...*, op. cit., p. 46.
- 2 A citação anterior é extraída da «Carta a Alexandre Benois», de Maio de 1916, e o seu contexto é uma diatribe contra os pintores académicos: «...a galeria dos imbecis é o museu. Os nossos descendentes irão lá buscar os vossos quadros e torcerão o pescoço ao vosso sistema. Por mim, tenho só um ícone, totalmente nu e sem moldura (como o meu bolso), o ícone do meu tempo, e é difícil lutar. Mas a felicidade de não me parecer convosco dá-me forças para avançar até cada vez mais longe no vazio dos desertos...»
- 3 A partir de 1928, Malevitch pinta camponeses com rostos lisos. Um ano antes, «regressara» ao figuratismo. Mas os camponeses «sem rosto» não teriam sido possíveis sem o período suprematista. Notemos o seguinte: 1. que estes «rostos sem rosto» (J.-C. Marcadé, *Album Malevitch*, NEF, Casterman, Paris, 1990, p. 242) confirmam retroactivamente, se necessário for, que o quadrado negro assinala o lugar que se volveu vazio do ícone tradicional (recordemos que o «Quadrado Vermelho» de 1915 tem como título: «Realismo pictórico de uma camponesa a 2 dimensões»). Mas nestes rostos, Malevitch pinta agora cores puras, «libertadas» pelo «Quadrado Negro» suprematista; 2. que a arte abstracta equivale num certo sentido a desalojar o retrato do seu lugar, do centro da pintura: abstrair, criar formas pictóricas não-dependentes do referente espacial exterior orientado, equivale a poder pintar-se um «rosto sem rosto». Porque as formas no espaço, e sobretudo as cores, deixam de estar aqui subordinadas ao circuito do olhar ícone-espectador (portanto, ao olhar do rosto pintado): deixando este olhar de significar, a tentativa será doravante a de «fazer falar» as cores antes do mais.
- 4 K. Malevitch, «De l'élément additionnel en peinture», in *La lumière...*, op. cit., p. 142.
- 5 Retomo aqui a distinção entre o «plano de imanência» e o «plano de composição» que Deleuze e Guattari fazem em *Qu'est-ce que la philosophie?*, Ed. Minuit, atribuindo-lhe um outro sentido.
- 6 Devem ser referidos nomeadamente os numerosos estudos para a ópera *Vitória sobre o Sol* (v. desenho 166 do Álbum de J.-C. Marcadé, op. cit., p. 112), e

os quadros do ano de 1914. O pano de abertura da ópera mostra quadrados, rectângulos de cores diversas — excluindo-se o negro — que «eclipsam» parcialmente outras figuras, tal como acontecerá em *Um Inglês em Moscovo*.

- 7 Cf. supra, «Constelações de ausência».
- 8 V. Merleau-Ponty, VI, *Notas de trabalho de Dezembro de 1959*, p. 277. Janeiro de 1960, p. 281; Março de 1960, pp. 294-295, sobretudo.
- 9 Neste ponto divergimos do Grupo μ , cf. *Traité du signe visuel*, op. cit.
- 10 Husserl tem uma ideia muito mais complexa destas duas perspectivas, que nós definimos de modo diferente. Cf. E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie...* Livre Second, *Recherches phénoménologiques pour la constitution*, PUF, 1982, §42, pp. 226-227.
- 11 Como demonstrou Pierre Kaufman, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin, Paris, 1967.
- 12 Segundo a lógica de inclusão de espaços que o Fausto de Fernando Pessoa ilustra de um modo impressionante.

Profundidade e ubiquidade. A lentidão

A obra de arte produz um espaço e segrega um tempo próprios, nem subjectivos nem objectivos. Estes engendram-se no próprio processo de formação das imagens. Descrever esta génese equivale portanto a retrair o movimento geral de surgimento das imagens, uma vez que o espaço-tempo de imagem é o elemento-meio que constitui a sua própria substância.

Ora, esta questão recorta a da possibilidade de um «ponto-zero cinestésico» (Husserl) ou sistema-zero de coordenadas espaciais a partir das quais se desdobram as dimensões privilegiadas do espaço (alto/baixo, direita/esquerda, à frente/detrás), e é localizado o movimento relativo das coisas no campo perceptivo. Como é um sistema-zero (ou «zero absoluto cinestésico» ou «repouso cinestésico» segundo Husserl¹) possível, uma vez que é preciso pressupô-lo — um «aqui» absoluto para toda a distância e movimentos relativos, bem como um «agora» absoluto, imóvel no tempo, por referência ao qual se situe um momento no passado ou no futuro? Como se originam estes «aqui» e «agora» absolutos, eis uma questão que interroga também o nascimento da imagem: uma vez que todos os movimentos no espaço e no tempo objectivos são relativos, o seu padrão absoluto não poderá encontrar-se neles, mas num «lugar» que todavia neles participe de algum modo (a fim de que haja relatividade, «relação com» um referente absoluto). Esse lugar paradoxal é o espaço interno do corpo, enquanto solo de onde irrompe o espaço de imagem.

Na realidade — e trata-se de um outro paradoxo —, o espaço interno do corpo só existe como já espaço de imagem: antes de ser «percebido»-imaginado, não é pensado. Mas podemos sempre pressupor um estádio «antes» dessa percepção particular, porque ela é referível unicamente ao espaço interior visto do exterior, como simples conteúdo escondido de um continente objectivo. Retraçar a formação da percepção-imagem do espaço interno equivale a descrever o nascimento da primeira imagem, a do espaço-meio onde nascem todas as outras. Captaremos assim não só o processo geral de formação das imagens, mas o da construção do sistema-zero do aqui e agora absolutos, sem o qual não haveria campo perceptivo possível.

Este campo depende, como vimos, de uma certa imaginação do corpo. A percepção depende, portanto, como de uma condição *sine qua non*, da imagem. Todas as dificuldades de Husserl nas suas descrições da «constituição» da «posição-zero» vêm do facto de ele limitar as suas investigações ao sistema cinestésico («em repouso»), portanto a um sistema de movimentos eles próprios objectivos, sem conceder a menor importância ao papel da imaginação². Pelo contrário, se nos aplicarmos ao espaço interior, obtaremos dois resultados: 1. temos à partida um espaço no cruzamento do objectivo e do subjectivo, do percebido e do vivido, e isto, no coração da própria percepção mais objectiva: perceber o espaço interno é imaginá-lo; 2. a «constituição» deste espaço «originário» supõe as do espaço exterior e da sensação; ou antes, todas elas são concomitantes. Não ficamos deste modo encurralados nas aporias da descrição do originário a partir dos «derivados». Mas, ao mostrar como se forma o sistema-zero como sistema padrão do movimento relativo, tornamo-nos capazes de compreender as relações que os móveis objectivos estabelecem com o seu referente absoluto. Em suma, descrever a constituição do espaço e do tempo absolutos é mostrar como se percebe a relatividade do movimento; restituir o processo de formação do espaço de imagem é desposar a génese do espaço objectivo.

O aqui absoluto é a localização do corpo em si próprio, graças à qual ele é vivido como localização no espaço. O corpo é imóvel em si próprio e móvel no espaço, por referência a si próprio. Se todas as coisas que se deslocam, incluindo o meu corpo, seguem direcções precisas a distâncias precisas, é porque alguma coisa

no meu corpo, seja qual for o seu movimento, conserva a imobilidade.

Se não houvesse sistema absoluto de coordenadas espaciais, o corpo, com as suas direcções privilegiadas, seria também relativo: não poderia ordenar o espaço porque ele próprio está *no* espaço, e as suas direcções (a/b, d/e) dependem de outros pontos de referência espaciais. Um sistema absoluto implica que todo o movimento (relativo) deixe intacto o sistema das direcções; que se a esquerda do corpo mudar de lugar, induzindo toda uma região diferente do espaço como «esquerda», eu continuarei ainda a orientar-me porque a minha esquerda não mudou, nunca deixou de estar «à (minha) esquerda» (embora se tenha deslocado relativamente aos pontos de referência exteriores); e aquilo relativamente ao qual o meu lado esquerdo continua à esquerda quando me viro ou me desloco já não está à esquerda nem à direita do que quer que seja. Está no zero de esquerda, é auto-orientado, supõe um «aqui» absoluto.

Para que haja sistema absoluto, é necessário: 1. que toda a transformação no sistema A (o corpo próprio) relativamente ao espaço exterior seja referida a um outro sistema que goze de imobilidade absoluta; 2. que este outro sistema B não seja inteiramente imóvel: se fosse absolutamente e *objectivamente* imóvel, induziria necessariamente direcções rígidas, absolutas, imutáveis no sistema de coordenadas do corpo (A), de tal maneira que este último induziria por seu turno as mesmas direcções no espaço: teríamos então uma esquerda única, objectiva, e portanto um único movimento lateral para a esquerda, um único movimento frontal para a frente, etc. Resultaria daqui que, a cada transformação das direcções do corpo (graças a uma rotação, por exemplo), o mundo inteiro deveria também mudar de posição (à maneira do que acontece com esses corpos rígidos do rei — das realezas mágicas do Japão de outrora ou de África — dos quais cada movimento indevido implicará uma modificação catastrófica no espaço e na ordem cósmicas).

Teremos portanto que afirmar o sistema de coordenadas-referente como ao mesmo tempo absolutamente imutável e móvel; mas móvel *no interior* de si próprio, num espaço não definido pela exterioridade das suas partes, quer dizer, num espaço não-objectivo, mas do qual o espaço objectivo depende. Só assim o próprio movimento do sistema poderá ser referido a si próprio. Ora, A, enquan-

to sistema de coordenadas corporais visto do exterior não pode situar-se num espaço radicalmente diferente de B, uma vez que então seria necessário admitirmos um outro sistema C que convertesse A em B; mas, pondo-se o mesmo problema para C, seria necessário admitirmos D, e assim por diante, indefinidamente. Por outro lado, a experiência do corpo no espaço infirma esta hipótese de uma multiplicação dos sistemas: com efeito — e trata-se da condição 3. para que um sistema absoluto seja afirmado —, imutável e móvel, o corpo tem a propriedade de se deslocar e, ao fazê-lo, de conservar o sentido da orientação; de tal maneira que o sistema A do corpo próprio se move relativamente às coisas enquanto permanece imóvel relativamente a si. E se podemos dizer que o sistema A mantém a sua orientação porque supõe um referente absoluto B, o movimento relativo das coisas exteriores reporta-se ao sistema A do corpo próprio como ao seu referente absoluto imóvel. Isto supõe que continua a converter-se o sistema A no sistema B, mas também que A pode tornar-se B. É por referência ao corpo próprio tornado sistema absoluto que os movimentos no espaço não transformam as direcções e as distâncias relativas das coisas e as destas em relação ao corpo.

Se $A = B$ ou, pelo menos, se A pode conectar-se tão intimamente com B, é porque o corpo se auto-reflecte. Os dois pontos de vista sobre o corpo — «de fora» e «de dentro» não constituem senão um dos efeitos de tal reflexividade. Porque, se a A pode tornar-se B, se o sistema de coordenadas exteriores pode converter-se em sistema absoluto graças a transformações que ele (B) opera em si próprio, é porque o exterior tem a sua face interior, o direito o seu avesso.

Como conceber esta transformação de um sistema relativo em sistema absoluto ou sistema-zero? É preciso, antes do mais, que dois pontos diferentemente situados no corpo estejam ao mesmo tempo distantes um do outro e no mesmo lugar. Se, quando me viro, todos os pontos do meu corpo que mudaram de posição relativamente ao espaço se encontram na mesma posição por referência «a mim», é que tenho a possibilidade de converter cada ponto A_n na superfície do meu corpo num novo ponto P_n (nova posição), *como se a nova posição valesse agora igualmente como posição de um sistema-padrão*. A conversão de P_n em A_n (ou do sistema P em A, implicando que se mantenha o sentido da orientação) supõe o poder

de *anular* a distância entre P_n e A_n , por um lado, e, por outro lado, o poder de restabelecer as mudanças de orientação. Tais são as duas condições necessárias do funcionamento do sistema-zero.

Com efeito, sem anulação da distância, nunca P_n poderia reocupar o lugar de A_n ; e sem restabelecimento da orientação, a identificação de A_n e de P_n resultaria de uma ubiquidade confusa, do tipo «todo e qualquer ponto equivale a todo e qualquer outro ponto». Reciprocamente, o restabelecimento da orientação sem anulação da distância desagregaria o sistema, imprimindo-lhe um movimento que impediria a sua imobilidade de ser absoluta.

Começemos por examinar a anulação da distância. É ela que precisamente permite a reflexividade do corpo: «eu» estou ao mesmo tempo na minha boca e na minha mão, no meu braço esquerdo e no meu braço direito. Em suma, percorro a distância objectiva entre P_n e A_n a uma velocidade infinita. Anulo essa distância graças à minha imaginação (corporal, como consciência imediata do corpo): que vai de P_n a A_n (da minha mão esquerda à minha mão direita) atravessando o espaço interior, o espaço de imagem.

Cada ponto que o corpo ocupa no espaço é convertível em ponto absoluto porque o corpo está, por referência a si próprio, numa dupla situação: é objectivo, situando-se no espaço como qualquer outro corpo; e escapa a este espaço, sendo como é «visto do interior». A reflexividade do corpo permite localizar as sensações no espaço e, portanto, desdobrá-las num mapa objectivo das distâncias; ao mesmo tempo, funda porém a ubiquidade que anula todas as distâncias.

A anulação da distância caminha a par do seu desdobramento. Não há anulação a não ser porque a distância não se «percorre», mas *se desdobra*; engendra-se ao mesmo tempo que se actualiza e por isso pode igualmente «encolher» até ao zero. A imaginação corporal não faz o trajecto objectivo entre dois pontos do corpo, gera essa distância desdobrando-a, actualiza e objectiva o espaço virtual — o corpo «visto de dentro» desenrola-se para se ver do exterior reflectindo-se. Porque, se não há trajecto exterior (*partes extra partes*), teremos de admitir que o espaço se desdobra a partir de um interior.

O mesmo é dizer que precisamos de alargar a noção de ubiquidade a todo o «espaço do corpo». Este concebe-se como um prolongamento do corpo próprio e do seu espaço interno no espaço

exterior circundante: habito este espaço como habito o meu corpo. Quando conduzo um automóvel desposo o espaço objectivo do carro, de tal maneira que em todo ele «lá estou eu», o que me permite calcular o ângulo do volante ao virar, e todos os movimentos como se fosse no meu corpo que estivesse. É esta ubiquidade do sujeito no espaço do corpo que fundamenta a existência dos instrumentos.

Analisemos a seguir a conversão das transformações da orientação: porque, não basta que eu esteja no meu corpo em toda a parte ao mesmo tempo, é preciso ainda que, quando viro, o ponto Pn possa manter a mesma posição relativa («a mim» e portanto às coisas do espaço inteiro) que na origem ocupava. Porque é que, quando viro por exemplo 180 graus para a esquerda, todos os novos pontos do espaço à minha direita são convertíveis nos pontos anteriores à minha esquerda? É porque o meu próprio corpo oferece a *possibilidade* desta conversão pela sua estrutura anatómica: todos os pontos que estão agora à minha direita continuam em certo sentido a estar à minha esquerda, uma vez que a rotação *possível* do meu corpo está implicada na percepção desses pontos; porque arrasto toda a região Esquerda/Frente (bem como as outras) comigo, na minha rotação.

Isto é possível porque tenho umas costas, ou seja, porque há uma assimetria Atrás/Frente. Se não a houvesse, haveria confusão das dimensões Esquerda e Direita quando viro. E a assimetria implica uma espessura entre as duas superfícies, a de Frente e a de Atrás, quer dizer, um espaço interior.

O sistema-zero supõe a existência de um interior do espaço que é um espaço interior. A esquerda, a direita, todas as direcções corporais se determinam a partir da superfície e dos limites do corpo próprio. Estes limites constituem uma «interface»: aí onde cada ponto está no exterior e se enterra no interior. A interface, como efeito maior da reflexividade e da ubiquidade do corpo, na charneira do visto e do sentido, torna possível a constituição de um «aqui» absoluto.

A posição de um «agora» absoluto revela-se igualmente necessária.

Em primeiro lugar, do mesmo modo que para o espaço, temos que admitir um ponto-zero do tempo a partir do qual as suas dimensões se desdobram e tomam sentido. Com efeito, em que con-

dições poderemos orientar-nos no tempo, quer dizer, estabelecer um passado, um presente e um futuro? É preciso que haja um referente imóvel capaz de medir o escoamento temporal, referente que só pode ser o presente; mas um presente que o continua a ser *a cada momento do tempo*. É a permanência do presente. Sem isso, o presente actual que se torna passado ou continuaria a ser presente, e o tempo paralisar-se-ia; ou daria lugar a um outro presente que nem sequer chegaria a sê-lo, desmoronando-se acto contínuo no passado (o presente actual reduzir-se-ia a um ponto abstracto). Nos dois casos, seria abolida a noção de tempo. Daqui, a necessidade de «retensões» e de «protensões» segundo Husserl. Ou ainda: a necessidade de estabelecer-se um presente-referente ao mesmo tempo imóvel e móvel, que deve poder permanecer «presente» a cada instante. Um mesmo presente através de todos os momentos do tempo, através de todos os presentes que se transformam. É preciso também que esta permanência seja conectada com o movimento do tempo, que se mova, caso contrário nenhum presente se tornaria passado nem futuro nenhum, presente.

Este presente deve, portanto, referir-se a si próprio, para poder referir a si o tempo do mundo. Não é um tempo objectivo, o tempo de uma coisa, porque é a coisa que se situa no tempo; e também não é um tempo subjectivo, a duração de um «eu» que seria necessário conectar com o tempo exterior. Todavia não se trata de um tempo sem «coisa» e sem «espaço», uma vez que não podemos dizer da ausência de movimento que esta tem um tempo. Portanto, este presente supõe um espaço, e é preciso defini-lo sobretudo como um espaço-tempo presente, imutável e móvel.

Como conceber uma unidade de espaço-tempo (presente) tal como ela se revela ser um «aqui-agora» absoluto? Apliquemo-nos para começar ao tempo em si próprio.

Poderia pensar-se que a posição de um «agora» absoluto resultaria automaticamente da de um «aqui» absoluto. Fá-la-íamos derivar da ubiquidade do sujeito no espaço do corpo: seja qual for o movimento do corpo, a distância franqueada anula-se sempre graças à ubiquidade e, anulando-se, o tempo anula-se também. Formar-se-ia assim um presente imutável.

No entanto, é de facto preciso que este presente dure, quer dizer, que o tempo nele se escoe embora ele permaneça imóvel. Precisamos de conceber uma duração-padrão que possa tornar-se a medi-

da do tempo. A anulação pura e simples do fluxo temporal não basta; e a sua manutenção na irreversibilidade impede o pensamento do presente como unidade, de certo modo fixa, de tempo. Como para o espaço, talvez seja preciso pensarmos o desdobramento ou o engendramento do tempo.

Para que haja desdobramento do espaço, tal como o detectámos no «aqui» absoluto, teremos de supor a reversibilidade do tempo. A irreversibilidade está ligada à vectorialização única do movimento: seguimos «a flecha» do tempo. Se imaginarmos um movimento reversível tal que afrouxe a velocidade da flecha do tempo de maneira a criar um presente imutável, será preciso que esse movimento não tenha apenas o vector contrário: porque se obteria assim ou uma paragem total do tempo — o que é impossível —, ou um afrouxamento da flecha do tempo; nos dois casos, lento ou rápido, um movimento regular. Semelhante movimento não poderia fornecer a unidade de medida absoluta do tempo, uma vez que se trataria de um tempo objectivo, capaz unicamente de avaliar outros tempos objectivos. Ora, nós queremos chegar a um «agora» absoluto tal que possa medir *a cada instante* o próprio nascimento de todo o movimento. Nascimento: não arranque, aceleração, etc., quer dizer, uma quantidade do movimento já constituída, mas também a sua *qualidade*, a forma da sua energia (movimento contínuo ou sacudido, «suave», «violento», etc.). Só este tempo pode avaliar qualitativamente o movimento: a sua forma e a sua qualidade de energia estão na origem do seu dinamismo particular, assinalam o seu nascimento e encontram-se em todas as sequências do seu trajecto. A unidade do «agora» absoluto é tal que se engendra sempre; em suma, a permanência do presente resulta de um engendramento permanente. O sistema-zero do presente é um tempo *sempre* do nascimento; não do nascimento paralisado, mas da geração do movimento e da forma. O movimento da geração do movimento, tal é o presente da origem.

É portanto impossível conceber o presente absoluto como uma espécie de tempo parado ou sequer afrouxado, sempre o mesmo, ao longo sempre do tempo objectivo que passa. Um presente «eterno» só poderia ser um presente de engendramento ou o engendramento do presente. De facto, trata-se da própria origem do tempo na temporalidade do presente absoluto.

Suponhamos agora que a marcha para diante do tempo era também uma regressão; que esta regressão não era portanto uma marcha recuando no tempo, mas que a progressão nos levaria a remontar a série dos acontecimentos passados como se essa série, ordenada do avesso, fizesse sentido; e, precisamente, *o mesmo sentido* que a ordem da série do direito. Como se, caminhando no deserto, eu encontrasse primeiro uma mulher, a seguir um cão, depois um homem; em seguida, continuando, encontraria o mesmo cão, e por fim a mesma mulher; e como se tudo isso ($\overrightarrow{ABC} = \overleftarrow{CBA}$) tivesse sempre o mesmo sentido (dado que $A \neq B \neq C$). Não poderia concluir que descrevera círculos; ou qualquer outra figura geométrica num espaço de 2 ou 3 dimensões. Na realidade, saíra do espaço objectivo para me situar num espaço paradoxal, onde ir de um ponto para outro é como ir do segundo para o primeiro.

É o que acontece no espaço sem-peso: o movimento não acarreta o tempo, opera-se uma separação entre tempo e movimento, como se estes, porque não são direccionais e irreversíveis, se consummassem na imobilidade do tempo. A duração subjectiva recorre a este sem-peso, uma vez que comporta um sentimento de permanência do presente. A duração não muda, os nossos movimentos interiores não conseguem desagregar a unidade deste tempo imóvel que nos permite percorrer em todos os sentidos as nossas câmaras interiores.

Para que haja desconexão do movimento e do tempo não basta que o sentido do movimento se desligue do sentido do tempo. O tempo só tem um sentido, o da flecha (para diante); o movimento não pode possuir sentido preciso: desconecta-se o movimento (a sua direcção) do peso (da massa) do corpo — e ele fica desconectado do tempo. Surge assim a reversibilidade: a direcção do movimento deixa de depender da massa do corpo (e do seu peso, agora = 0); toda a direcção, todo o movimento se passa num presente *de ubiquidade*. Movimento de ludião, de sem-peso. O ludião é o ponto material que percorre de um ponto a outro a extensão do espaço cujos limites indefinidos o seu movimento de reversibilidade tece. Este ponto expande-se, recolhe-se, toma múltiplas formas ou torna-se um ponto abstracto — e assim inaugura *a extensão* do tempo de ubiquidade, o seu desdobramento temporal. Porque a ubiquidade do presente implica uma extensão temporal (limitada, e à qual não podemos todavia assinalar limites). É o que funda o sentimen-

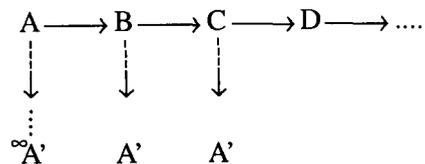
to de um presente vivido extenso, mas cujos começo e fim é impossível indicar.

Mas o presente absoluto supõe também um espaço de profundidade. Porque, se é móvel e imóvel, é porque todo o movimento nele se desenvolve segundo a flecha do tempo, mas a partir de um ponto zero de «repouso» absoluto; melhor: encaminha-se para a objectivação do tempo, mas ao mesmo tempo para a sua desobjectivação; no sentido do desdobramento linear e no sentido da acumulação vertical. Como?

É um tempo paradoxal. No sem-peso (ou instaurando-o), todo o movimento linear que se esboça é imediatamente puxado para um fundo, para uma verticalidade que afrouxa a sua velocidade no plano horizontal. O movimento para o fundo representa um *arrancamento* ao «peso» do móvel (se se tratar do ponto material, deverá dizer-se que o seu movimento o arranca à «massa do seu gesto»: esta expressão será explicitada a seguir). Arrastado para o fundo, o móvel move-se cada vez mais lentamente. Na realidade, tende para uma lentidão infinita. O «fundo» compõe-se de múltiplos horizontes de movimentos, de ritmos todos eles diferentes, cada vez mais lentos.

Vejamos de imediato um exemplo, ilustrado por um exercício de «prānyama» ióguico: se retenho a respiração enquanto penso, o meu pensamento abranda. O ritmo da respiração gira agora no vazio; e o meu pensamento é arrastado para outros ritmos, mais profundamente escandidos (cardíacos, etc.). À medida que retenho o movimento do meu pensamento, retirando-o ou cortando-o de todos os ritmos orgânicos que o acompanham, o meu pensamento torna-se mais lento; mas, ao mesmo tempo, muito mais livre, mais solto. É mais livre porque está desligado dos ritmos do corpo; é mais lento porque não movido por forças exteriores a si próprio.

A profundidade funda a lentidão: cada movimento linear, horizontal, ao desencadear-se é puxado para o fundo; este fundo fica a uma distância infinita do plano horizontal do movimento, de tal modo que o mesmo ponto A (à superfície) indo na direcção de B, cai na direcção de A, infinitamente afastado na sua vertical. Sendo infinitamente afastado, A é igual (ou corresponde) a A, mas também a B, a C, a D... no plano de superfície, no sentido do movimento linear. Forma-se um tempo vertical (correspondendo ao movimento AA').



À superfície, o movimento linear implica um tempo de percurso e, portanto, a não-ubiquidade. Todavia, quanto mais longe cai o ponto material, mais longe se acha da superfície, e mais se aproxima a ubiquidade; porque, identificando-se com A' numa profundidade infinita, A, B ou C encontram-se no mesmo lugar: é assim que a profundidade acarreta a ubiquidade («vemos» A, B ou C do infinito, quer dizer, A').

Mas quem se desloca, aqui? Qual é o agente-móvel que tem de ir e vir de um ponto para outro para que se constitua um presente absoluto? Trata-se, decerto, do ponto material; e este desloca-se no espaço interior, aí onde se escava a profundidade. Neste espaço, cada movimento linear irreversível insere-se num *continuum* não-linear de movimentos não-objectivos tal que, a cada momento, a cada movimento linear que preenche uma distância, continuamos ainda no mesmo lugar.

Este movimento paradoxal — pois que horizontal e vertical ao mesmo tempo — descreve a *lentidão* do ponto material: lentidão de um movimento não-objectivo que implica o engendramento do tempo. Lentidão que significa expansão, dilatação incessantes do espaço interior.

Na realidade, é o movimento temporal que constitui o sistema de coordenadas-zero do presente absoluto, o «agora»-padrão de todos os tempos. Porque eis que temos uma unidade de medida temporal capaz de reduzir ou de alargar à vontade cada intervalo de tempo; uma vez que a ubiquidade e a profundidade permitem que $\overline{A'A}$ se torna igual a $\overline{A'B}$, logo que $A = B$: qualquer intervalo é convertível em qualquer outro, objectivo ou não. Esta possibilidade permanente de conversão ou tradução de todo o fluxo de tempo num outro graças à lentidão cria o presente absoluto de todos os instantes.

A lentidão é aprofundamento do tempo: na lentidão cada sequência temporal se desdobra segundo a flecha do tempo e, todavia, retém-se infinitamente, produzindo a ubiquidade do presente

extenso, capaz de se dilatar até ao infinito, de tal maneira que pode *incluir* (no seu espaço de tempo, que é um espaço-tempo) qualquer outra sequência temporal. É na lentidão do engendramento do tempo — porque engendrando espaços interiores — que toda a sequência temporal se compara *àquela que a inclui*, no próprio movimento de inclusão que é, ao mesmo tempo, movimento de dilatação do espaço. A lentidão é o movimento de proliferação dos espaços incluídos, proliferação infinita dentro do infinito: o espaço move-se, dilata-se e fica no mesmo lugar — eis o que define a lentidão.

Esta nasce de (e na) dilatação do tempo: podemos tentar descrever-lhe a génese como um processo de aprendizagem do controlo do tempo.

Tomemos um exemplo: suponhamos que adquirir a capacidade de dilatar o meu tempo subjectivo: tenho sempre tempo, tenho todo o tempo, os meus gestos, os meus pensamentos, as minhas acções são doravante mais numerosos, mais fáceis no interior de um mesmo intervalo de tempo objectivo. Como aprendi eu a controlar, a dilatar e a retrainir o tempo à minha vontade?

Em primeiro lugar, é preciso fazer o vazio. Fazer o vazio do espaço interior. Porque me sinto pressionado pelo tempo exterior; ou estou em dispersão, com a minha atenção atraída e fixada por vários pontos ao mesmo tempo. Nos dois casos, o espaço dos meus pensamentos está cheio, ou cada vez mais preenchido e atravessado por pensamentos vindos do exterior. É a pressa, o turbilhão dos pensamentos, o *stress*. O tempo necessário à realização de uma acção ou de um pensamento revela-se sempre insuficiente; o tempo interior de que disponho, necessário ao desdobramento dos gestos ou do pensamento, é sempre mais curto do que o tempo exigido pela ordem das coisas (que, em princípio, permite a sua efectuação).

Podemos dizer: o tempo subjectivo de que disponho parece mais curto e as distâncias a percorrer mais longas. Porquê? Porque o espaço de pensamento está mais cheio, mais atulhado. Para ir de um ponto para outro (movimentos de pensamento, ou movimentos de um gesto) outros movimentos parecem interferir, outras distâncias se criam exigindo ser percorridas, outros pensamentos noutros planos vêm sobrepor-se no primeiro plano. Esta agitação e esta proliferação das distâncias interiores — que se apresentam como

distâncias objectivas — podem estender-se a todo o espaço do pensamento, transbordando os seus limites que o sujeito já não alcança reafirmar e opor à invasão exterior (*stress*). Para se ir de um ponto para outro, os trajectos que tem que se fazer são muito longos: «nunca temos tempo».

O que é uma distância longa? É uma distância dispersa, multiplicada pela interferência de outras finalidades. Alonga-se, adianta-se sempre, sem retorno. Não depara com contornos, quer, dizer homólogos do ponto de partida.

O que é uma distância curta, num tempo dilatado? É a possibilidade constante da reversibilidade. Há reversibilidade quando o ponto de partida descobre o seu homólogo, ou o seu *reflexo assimétrico* (ponto de reversibilidade). Percorrer uma distância curta é atingir o seu limite de tal modo que ela se encontre também no ponto de partida: «já andámos tanto e mal acabamos de começar.» Como o movimento daquele que encontrava no deserto uma mulher, e um cão e um homem. Como consegue ter ele tanto tempo?

Graças a uma dupla operação. Em primeiro lugar, a *consciência do corpo* cria um espaço interior; em seguida, esburaca-o e esvazia-o.

Se nos reportarmos ao precedente esquema do movimento da lentidão, veremos que A vai até B caindo até A'. Quando A mergulha até ao infinito (rumo a A'), este movimento vertical coincide com o movimento horizontal: A, ponto material, desce verticalmente para A', mas B e C também, de tal maneira que o ponto material A', enquanto ponto de aplicação da consciência, marca o ponto de vista *ubíquo* (a partir do infinito) de toda a consciência sobre o corpo: a consciência está em todos os pontos (da superfície) do corpo. Espaço de ubiquidade da consciência do corpo.

O espaço interior resulta da projecção deste espaço no pensamento. Deveremos dizer: cada gesto corporal ressoa no pensamento, aí deixando um *eco*. O eco do gesto é o movimento de pensamento, o *gesto do pensamento*. Ora, a consciência do corpo desposa os movimentos corporais mais finos que inscrevem o seu eco (como eco dos movimentos da consciência do corpo) no pensamento: assim nasce o espaço do pensamento, um *corpo-de-pensamento*, um espaço interior que tem limites e contornos. É este espaço que se dilata quando realizo a segunda operação sobre o pensamento: o seu esvaziamento e a multiplicação dos seus espaços

interiores. (Operação que requeria, portanto, a título prévio, um espaço-corpo de pensamento, limitado e fechado ao exterior.)

Uma vez constituído o corpo-de-pensamento, reúnem-se os tempos exteriores dispersos. Dão-se como blocos fragmentários rígidos de temporalidade, ou como presentes caóticos, dificilmente captáveis. São agrupados sob a imagem de um novo corpo-de-pensamento (que é também a imagem de um mundo). Ao formar no corpo-de-pensamento um outro espaço interior, um outro mundo, afasta-se da imagem criada qualquer outro pensamento, qualquer ponto de ancoragem de um outro núcleo de pensamento; em suma, abrem-se buracos no pensamento, este é esvaziado, obtêm-se grandes intervalos no espaço do pensamento, que é estirado e onde se faz o vazio. É o movimento de dilatação que assim começa.

Os buracos escavam a profundidade do tempo. A elasticidade do espaço separa os núcleos de pensamento uns dos outros, a ubiquidade permite andar agora muito depressa na quase-imobilidade. A distância (que parece) objectiva deixa de impor as suas determinações, a velocidade exterior diminui consideravelmente, enquanto a distância subjectiva se retrai e o movimento de pensamento se torna instantâneo sobre um fundo de imobilidade.

A agitação, a pressa, a velocidade do (e no) esforço desaparecem. Estabelece-se uma lentidão que é condição da velocidade maior. Cada gesto de pensamento (mas também do corpo) desdobra-se na lentidão do tempo, porque a imobilidade é a condição do ajustamento perfeito do gesto ao seu alvo. O gesto do pensamento ajusta-se ao seu sentido: desenvolve-se como sendo o próprio traçado do sentido, o próprio movimento do sentido. Há *gesto* (e não simplesmente movimento de um móvel) porque o pensamento se comporta como um corpo num espaço do corpo. Já não há intervalo entre movimento e sentido, mas cada movimento de pensamento é o pensamento justo, ajustado.

O gesto do pensamento é, portanto, gerador de formas, uma vez que é *a forma* do gesto que encarna, desdobra e exhibe o pensamento. O desdobramento do gesto atinge quase instantaneamente o seu alvo, enquanto devir-instantâneo de formas. O que supõe o sem-peso: para que a forma se ajuste ao sentido, à sua finalidade, o movimento deve ser livre e não depender senão de si próprio.

A lentidão é consentimento no tempo objectivo, mas sobretudo retensão da sua pressa. A lentidão revela-se necessária ao controlo

do gesto *através da sua forma*. Permite o traçar, o desenho da forma, o seu engendramento: o gesto desdobra-se a partir da sua forma em movimento de engendramento na lentidão. Lentidão não-real, não-objectiva, não de um movimento percorrendo uma distância linear, mas lentidão de uma duração; não de uma sucessão, mas de uma permanência, ou de uma reiteração ou de uma expansão. É uma lentidão ontológica, a de um nascimento ou de um surgimento. Facilita a expressão, quando toda a velocidade objectiva, toda a pressa são para ela um obstáculo. A lentidão deste movimento define-se como o movimento da lentidão. Não a lentidão de uma coisa, só pela lentidão sendo toda e qualquer coisa possível. Enquanto movimento, a lentidão supõe pois a cada instante a reiteração do mesmo, a reversibilidade e a ubiquidade do espaço, ainda quando haja deslocamento e alteração. De facto, esta lentidão transforma todo o deslocamento em alteração, uma alteração que nunca será apreendida senão retrospectivamente: deslocamento surdo de todos os pontos ao mesmo tempo.

Em suma, na lentidão a forma toma forma. Na lentidão, o gesto ajusta-se e coincide com o seu alvo, o pensamento com a imagem. Graças a ela, *todo o gesto começa por ser estético, todo o pensamento começa por se desdobrar como forma estética* (antes de ser técnico ou cognitivo).

Se assim é, a tese da terceira *Crítica* kantiana, a saber que o livre jogo estético da imaginação e do entendimento fundam — enquanto condição de possibilidade e movimento originário — o conhecimento, sai reforçada. Compreendê-lo-emos bem, se considerarmos o livre jogo em causa um movimento de pensamento entendido antes do mais como movimento de engendramento de formas.

Uma consequência: o belo, a «forma bela» (generalizando, para lá de uma estética do belo: o «artístico») serão indetificados no movimento de facilitação da expressão. Este movimento provoca, sem dúvida, como diz Kant, um prazer especial. Mas há prazer porque há facilitação da expressão, jogo livre, deslizar sem «entrave», sem fricção dos movimentos de pensamento: tudo isto, coisas que, precisamente, a lentidão proporciona.

Porque se diz de certas demonstrações matemáticas que são «belas» e de outras que são «feias»? As primeiras possuem uma forma (um movimento de pensamento) inteiramente ajustado à sua

função (provar a verdade de um enunciado). O ajustamento da forma manifesta-se em certo à-vontade da expressão, em movimentos sem fricção. As demonstrações de Galois são «elegantes», as de Gauss «pesadas». Em dois, três movimentos, Galois atinge o alvo: entre o começo e o fim, há uma distância *curta*. Em Gauss, as meditações são numerosas, as interferências múltiplas, as distâncias *longas*. Nunca o belo será pesado. De onde, o seguinte resultado aparentemente paradoxal (relativamente a Kant): o belo realiza uma finalidade sem fim não porque haja ausência de fins no movimento de engendramento da forma, mas porque esse movimento se ajusta tão perfeitamente ao seu fim, coincide tão bem com ele que este último é reabsorvido por esse movimento. Mas Kant diz também que o movimento das faculdades leva a reconhecer na forma bela uma forma «final para a faculdade de julgar». O movimento torna-se estético (quando à partida era lógico-matemático, no caso das demonstrações) quando o seu fim se confunde tão estreitamente com a sua finalidade que o primeiro desaparece. A máscara religiosa neo-zelandesa é «bela» quando a sua função religiosa é absorvida pela forma, quer dizer, quando essa forma, e só ela, é apta para preencher a função religiosa: o movimento estético torna-se movimento religioso. No tantrismo, o desenho dos mandala é um gesto religioso: o mandala é «bela» porque o gesto religioso desposa o engendramento das formas. Se o fim não se integrar totalmente no movimento da forma, se o movimento deixar de se subordinar à lentidão de engendramento das formas, retomará a sua função primeira não-estética — gesto cognitivo, ritual ou outro. Em suma, quando Kant fala da «finalidade sem fim», não o devemos entender como gratuitidade do acto estético, mas como desaparecimento do fim na finalidade — definindo-se o acto estético pela sua propriedade de reabsorver os seus fins no seu movimento específico. Decorre daqui que não existe material privilegiado da arte, mas que tudo pode tornar-se estético, na condição de satisfazer a condição seguinte: reabsorção do fim no movimento que a ele conduz.

Compreende-se que se possa achar um *readymade* belo: diz-se bela uma hélice de avião cujas formas «puras» encarnam tão perfeitamente (sem desperdícios, sem defeito) o seu fim utilitário que depressa poderemos abstrair dele, para atermos o olhar apenas ao movimento estético das linhas.

Notas

- 1 Cf. E. Husserl, *Chose et espace. Leçons de 1909*, PUF, 1989, «Textes complémentaires», sobretudo §§5, 6, 7, 8, pp. 380-387.
- 2 Na realidade, é a própria noção de «espaço interior do corpo» que não tem lugar nas investigações husserlianas sobre o sistema-zero. Quando Husserl, aqui e ali nas *Ideen II*, se refere ao interior do corpo (sobretudo a propósito das «localizações das sensações»), é sempre num espaço anatómico objectivo que pensa. Ora, enquanto percebido (ou não-percebido, ou simplesmente «indicado» pela percepção do corpo próprio), tal espaço está ao mesmo tempo no espaço objectivo (pelo seu conteúdo percebido), e fora dele (pelo seu conteúdo, im-presente). É um espaço paradoxal. E é condição da constituição do próprio sistema-zero.

O intervalo absoluto. Beuys.

Caracterizemos então «o tempo da obra de arte»¹. É o tempo da gênese das formas, a lentidão ontológica da formação. Mas esta formação, na medida em que supõe um «agora» absoluto (mais exactamente, um «aqui-agora» absoluto), unidade-padrão de todos os tempos, equivale ao surgimento do próprio tempo. Digamos, com Heidegger: à «temporalização do tempo». Assim, as técnicas orientais de controlo do tempo (retraimento e dilatação) agem sobre a textura do tempo, quer dizer, sobre a sua criação. Resumamos:

1. A temporalização, ou a criação, do tempo é implicada pelo controlo do tempo. É preciso supormos o vazio (ou o caos) a cada instante da temporalização. Com efeito: antes de esburacar o espaço da consciência, é preciso misturar todos os movimentos que nele se cruzam. Eles tornam-se então caóticos no informe e no homogéneo. Assim, a consciência do corpo (o ponto material) poderá desprender-se dos ritmos corporais objectivos e instaurar a ubiquidade. O vazio e o caos permanecem na origem da temporalização porque o presente de ubiquidade é a primeira unidade constituída do tempo (a permanência do presente): está ao mesmo tempo fora do tempo e no tempo.

2. Abre-se, dilata-se uma sequência do tempo. A velocidade da passagem do tempo desacelera-se por isso. Por exemplo, abrandada-se a respiração, detém-se o pensamento, diminui-se o ritmo cardíaco, desprendemo-nos dos movimentos do mundo exterior:

este, com os seus móveis, os seus trajectos, a sua agitação, já só passa como uma espécie de sombra ou de eco de si próprio — o tempo é amortecido; enquanto este desfasamento em relação aos relógios objectivos conduz a um «ajustamento para consigo». Duas faces de um mesmo movimento: por um lado, o tempo objectivo já não se manifesta senão como eco. A sombra do tempo instala-se no horizonte de negatividade sobre o qual se esboça agora a lentidão ontológica da formação. Por outro lado, a forma ou o gesto nasce do acordo total com o espaço e o tempo do mundo.

3. À medida que a sombra do tempo se atenua, surge uma nova temporalidade (tempo da nova forma); e a dissipação deste intervalo assinala o desaparecimento do caos. O caos mede-se — se assim se pode dizer — pela distância que separa a sombra do tempo objectivo do nascimento do tempo das formas. Ora, no plano do tempo dos relógios objectivos, teremos que dizer que este intervalo se mostra a cada instante: o «tempo da obra» não o atravessa sem embates, sem interferência com o tempo cronológico, produzindo neste rupturas, gaguezes, outros desvios. Cada instante é dobrado por — ou «encerra» — um intervalo.

É o intervalo de que qualquer instante «se rodeia» que o separa do instante precedente e do instante seguinte (sem o que não haveria instante individuado). O intervalo separa e religa dois instantes sucessivos.

Para não cairmos nas aporias clássicas do tempo (o intervalo deve ser ao mesmo tempo preenchido e vazio), admitiremos que o caos como distância absoluta entre dois instantes ou dois tempos só pode surgir num espaço virtual, fora do tempo objectivo mas na sua origem. Temos então o *intervalo absoluto*. Este interpõe-se entre dois instantes que se sucedem. Vai de um ponto A no tempo a um outro ponto B que nasce para o tempo. Acolhe e oferece o tempo da origem do tempo. O intervalo separa o virtual do actual, o espaço interior já construído daquele que vem, o tempo vertical de acumulação do tempo cronológico horizontal.

O presente de ubiquidade define-se assim: a partir de um instante (ou de um intervalo) inicial (caos), desdobra-se um movimento que não é apenas ainda um puro impulso sem alvo, sem fim, sem ponto de queda. Estamos no intervalo. Neste intervalo absoluto, o tempo temporaliza-se, a forma nasce.

Este duplo movimento assemelha-se ao detectado em Malevitch ao fazer nascer o *Quadrado Negro* e uma nova linguagem das formas pictóricas. É assim que o movimento do espaço-tempo do corpo se transfere para o espaço e para o tempo de formação das formas estéticas. O tempo temporaliza-se aí também a partir de um momento inicial caótico, e todo o processo desposa o movimento que acabamos de descrever (incluindo a lentidão que Malevitch suspende e reintegra no deslocamento lento das formas suprematistas completas).

O momento inicial é o do ponto cinzento da cosmogénese de Klee. Ou o primeiro esboço de formas, as «sugestões» apercebidas no Diagrama de Bacon e de Deleuze. É também o movimento da atmosfera que se anuncia graças às pequenas percepções: o caos cria o intervalo absoluto na medida em que põe em marcha o seu contrário, intervalo entre uma pré-forma — retroactivamente já presente, na tela branca pincelada em todos os sentidos, nos materiais tomados ao acaso — e uma forma por vir; entre uma forma que foi detida e apagada (na sombra do tempo) e uma outra que desperta e se anima; entre Caos e Cosmos. No que o caos convoca múltiplos movimentos: de perturbação, desordem, confusão; de tensão mantendo a neutralização ou o vazio da inscrição; movimento do material delineando por si próprio, pela sua textura, uma pré-forma, etc.

O caos abre a obra à vida, tecendo subtis — e por vezes imperceptíveis — laços entre o plano de composição e o plano de imanência. melhor: graças ao caos que irriga o tempo da obra, a imanência continua a ser uma tentação, senão uma vocação, permanente do plano de composição.

Em primeiro lugar, na emergência da forma, o material apresenta-se como a-significante; em seguida, criando o seu diagrama, o caos dá-se a sua própria lógica de desenvolvimento. O diagrama «sugere» porque contém nele as formas potenciais que se desdobrarão nos movimentos por vir anunciados pela agitação das pequenas percepções (pré-formas do aleatório).

O aleatório entende-se aqui de várias maneiras, aparentemente contraditórias: *a.* como o que não tem lei interna; *b.* como o que escapa à imposição de uma lei por um sujeito; *c.* como o que «sugere» porque encerra a lei de um movimento próprio pré-formador. Neste último sentido, o aleatório afirma as prerrogativas de uma

formação autónoma da obra, estabelece o nexo da obra como lei de autonomia. Lançar manchas de cor, misturar, apagar, criar o caos é significar que o quadro se faz por si próprio, é um gesto mostrando que a obra tem o seu tempo próprio. Tempo de colocação das formas, tempo da lógica da composição ou da «necessidade interna» de Kandinsky.

Mas, por outro lado, o desenvolvimento das «sugestões» do caos, a actualização do virtual entregam duplamente a obra ao tempo «exterior»: em primeiro lugar, o nexo deve obedecer também às imposições dos materiais; em seguida, o desenvolvimento da lógica do diagrama reclama um aleatório temporal fora da própria obra: que um tempo caótico se insinue «no interior» do processo de formação das formas implica que este último sofra a acção do exterior, também ele caótico. É por isso que o plano de imanência se infiltra até ao núcleo da composição.

A obra não é uma ideia transparente onde tudo seria predeterminado pelo espírito. Mas, na medida em que envolve materiais, tem de haver aleatório nela; e porque somos feitos de aleatório (Klee escreve: «Começo pelo caos, é a maneira mais lógica e mais natural. Não me inquieto por isso, porque posso considerar-me, antes de mais nada, a mim próprio como um caos»)², o artista é chamado a entrar na lógica da obra, enquanto esta é o que opera a mediação entre o caos e a necessidade diagramática (plano de composição), por um lado, e, por outro lado, o caos e a necessidade exteriores (plano de imanência). É ao mesmo tempo uma coisa e outra, o interior e o exterior, interior exterior como testemunha o seu espaço de imagem ou espaço interior. O artista «põe-se ao serviço» da obra, submete-se à sua lógica; mas esta tem necessidade da sua acção e do seu pensamento a fim de que o caos deixe de ser reduzido (ou apagado demasiado cedo); a fim de que a necessidade emane do próprio caos; a fim de que o caos-necessidade da composição se conecte ininterruptamente com o (e ininterruptamente se alimente do) caos-necessidade da imanência.

O aleatório entrega ao tempo objectivo, ao tempo dos materiais e da sua manipulação a representação ou a ideia. É o intervalo absoluto (o caos) que liga o trabalho do artista ao plano de imanência. É pela (e na) origem do tempo que o tempo da obra entra em contacto com o tempo real da vida. Não que se torna claro que só o real está na origem.

Compreende-se que a obra não acabe nunca, uma vez que o aleatório faz parte dela: o efeito caótico permanece até ao fim; a própria decisão de terminar o trabalho contém necessariamente uma parte de aleatório.

Forma-se assim o tempo da imagem que não é um não-tempo, mas a junta onde o volume, o acaso, o peso dos materiais se misturam com a pura superfície, com a necessidade, com a imponderabilidade. A imagem estética depende do material que impõe certas direcções à imaginação. A imagem tece-se na textura do material, enquanto imagem material. Mesmo quando a vontade de esconder o material por detrás da representação ou da forma parece fazê-lo desaparecer, é ainda da sua transparência ou da sua evanescência que o efeito de imagem continua inteiramente impregnado.

O tempo exterior aleatório entra portanto necessariamente na composição da obra. Já não nos surpreende a pertinência dos procedimentos de Pollock, ou de todas as tendências (provindas de Duchamp) que queriam misturar a arte com a vida. Beuys em particular: mais do que qualquer outro, ele quis prolongar o plano de composição no plano de imanência, explorando até ao extremo esse movimento da arte que quer confundi-la com a vida.

Em tal direcção, Beuys vai decerto mais longe do que Duchamp. De facto, só por efeito de um mal-entendido teve Duchamp tão grande influência *fecundadora* sobre a produção artística. Como observa Beuys, o destino próprio da obra de Duchamp é a esterilidade (ou a «neutralização») e o silêncio. A «sobreavaliação do silêncio de Duchamp» (Beuys) traduz o mal-entendido. Porque o *readymade* não visa abolir a fronteira entre «arte» e «não-arte», mas neutralizar a primeira através da segunda. Duchamp quer anular uma série de noções herdadas da estética romântica (o gosto, o trabalho da mão, a emoção estética, a aura, a unicidade da obra, o «processo criador», o autor-criador sujeito consciente); mas só o consegue estabelecendo «uma antinomia fundamental entre a arte e os *readymade*»³, que não explicita, mas que poderíamos enunciar como se segue: por um lado, o *readymade* mostra que a obra de arte não é senão um objecto convencional (basta que uma série de condições concretas, artificialmente construída, seja dada, para que o juízo «isto é arte» seja enunciável); por outro lado, que o *readymade* possa ser considerado como uma obra de arte — e que seja concebido e escolhido para nisso se tor-

nar — mostra que é o valor da arte que determina o valor estético do *readymade*, e portanto que este não poderia destruir aquele.

Que a antinomia não apaga realmente a demarcação entre esfera artística e não-artística, porque não logra pôr no mesmo plano de valor o *readymade* e o objecto de arte, torna-se evidente na ideia-gracejo do «*readymade* recíproco»: «servir-se de um Rembrandt como tábua de engomar.»⁴ Ideia que não funciona: enquanto podemos conceber a passagem do objecto utilitário a objecto de arte, nem todo o objecto de arte pode tornar-se objecto utilitário. Conclusão: o objecto de arte é absolutamente diferente do *readymade* e do objecto utilitário. Longe de tornar manifesta a artificialidade do objecto dito de arte, o *readymade* confirmaria a sua especificidade.

Poderia aplicar-se a demonstração ao «*readymade* ajudado» ou «assistido» que serve a Duchamp para afirmar que «todas as telas do mundo são *readymade* ajudados e trabalhos de montagem»⁵. Em suma, não se pode dizer que a intenção de Duchamp tenha sido impelir o plano de composição no sentido da imanência, abrindo a arte ao tempo real dos homens.

Graças a um mal-entendido — pois não foi compreendida no sentido que Duchamp lhe atribuía —, a antinomia criava as condições da sua própria solução. De facto, várias soluções se encontravam já inscritas nos termos do seu enunciado. Entre elas, uma «afirmava que tudo é arte»: foi a via escolhida por Joseph Beuys.

O seu conceito de «campo alargado da arte» (com o seu corolário: «todo o homem é um artista») não visa todavia alargar a toda a esfera de objectos — transformando estes em *readymade* — a noção de arte. Neste plano, Beuys diverge radicalmente de Duchamp: enquanto este último reduzia ao mínimo a intervenção do artista, o primeiro amplia-a a ponto de já não corresponder à ideia tradicional de trabalho artístico. O alargamento do campo da arte não se faz, para Beuys, ao preço da destruição da noção de arte, mas graças à sua integração numa concepção mais vasta; graças, de facto, à análise e à generalização daquilo que recobre, no mais profundo de si próprio, o gesto que cria a forma artística.

O que é uma «obra» de Beuys? Como descrever uma das suas instalações se cada uma delas era quase sempre acompanhada por uma «Acção»? De resto, é sabido o que o separa das *performances* do grupo Fluxus: as Acções de Beuys partem de uma outra ideia da forma e do objecto «artístico».

É assim que se torna muito difícil descrever uma Acção. Em primeiro lugar, há a intervenção física do artista, presente, agindo amiúde durante toda a duração da exposição: a forma dos objectos prolonga-se nos gestos reais do autor. A localização dos objectos pode não ser fixa, ainda quando determinada antecipadamente, pode mudar de maneira imprevisível e aleatória. Em seguida, a forma do «objecto» não se esgota nos seus contornos visíveis. A «obra»⁶ não se completa no espaço real percebido, não se compõe do conjunto dos materiais e dos gestos visíveis de Beuys. O invisível penetra a Acção e atravessa-a de lado a lado.

Eis uma amostra dos materiais utilizados por Beuys nas suas instalações e nas suas Acções, segundo a descrição de Willi Bongard: «Ratazanas mortas na erva seca. Uma salsicha de Frankfurt besuntada de cera castanha. Garrafas, de todos os formatos, rolhadas ou desrolhadas. Abelhas mortas em cima de um bolo. Muito perto, uma trança de pão negro, com uma extremidade atada com fita isolante negra. Uma caixa de lata, cheia de fuligem, e lá dentro um termómetro. Crucifixo de feltro, de madeira, de gesso, de chocolate. Blocos de gordura do tamanho de um tijolo, poisados nas placas de um velho fogão eléctrico. Um biberão. Barras de chocolate preto, cobertas de tinta castanha. Bocados de feltro cinzento. Maços de jornais velhos, atados com cordas e pintados com cruces castanhas. Salsichas com bolor. Dois fervedores presos a uma louça. Pedacos de unhas dos pés. Peras de conserva nos seus bocais. Triângulos de cobre embrulhados em feltro. Pontas de salsicha. Ovos de Páscoa de todas as cores. Marcas de dentes em fuligem»⁷.

Nada, do ponto de vista da forma e da significação, liga aparentemente estes objectos uns aos outros. A sua disposição numa instalação deverá, no entanto, destacar (ou fazer nascer) afinidades entre eles. Nada de visível para isso contribui: o sentido simbólico de cada um dos objectos não interessa Beuys. São imagens-nuas. Que há, portanto, de não-visível justificando a sua reunião?

Eis a descrição sucinta de uma Acção: «No dia 26 de Novembro de 1965, Beuys deu à lebre o papel principal de uma Acção. O título: *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (Como Explicar Quadros a Uma Lebre Morta). O lugar: a Galeria Alfred Schmela, em Düsseldorf (...) Beuys estava sentado numa cadeira a um canto da galeria, perto da entrada. Deitara mel por cima da cabeça, e colara-lhe uma folha de ouro verdadeiro com o valor de duzentos

marcos. Embalou nos braços uma lebre morta, que contemplou insistentemente. Em seguida, levantou-se e deu a volta à sala com a lebre nos braços, aproximando-a dos quadros pendurados nas paredes. Parecia falar com ela. Por momentos, interrompeu a visita guiada e, continuando a carregar a criatura morta, passou por cima de um pinheiro seco instalado no meio da galeria. Tudo isto era efectuado com uma ternura indescritível e uma grande concentração.

«É possível que esta peça tenha sido, para Beuys, uma maneira de exprimir, do modo mais fino e mais simples possível, os seus interesses profundos. Explicou um dia que as suas acções e as suas instalações se destinavam a fazer nascer nos outros 'contra-imagens': a provocar uma resposta espiritual, a libertar uma 'pulsão de energia'. Para que poderemos supor que serve uma tal pulsão? Ele estava convencido de que as suas imagens, bem como as contra-imagens, libertavam alguma coisa no interior dos seres humanos: poderes mentais e físicos enterrados há muito sob os hábitos. O que procurava fazer era concretizar imagens que tais, mais do que simbolizar processos ou actos. 'Não trabalho com símbolos, disse ele um dia, mas com materiais'. E esses materiais, empregava-os em combinações específicas, de maneira a criar 'naturezas-mortas' concretas: imagens que revelam novas relações entre o ser e o tempo.»⁸

O que é uma contra-imagem? Como a constrói Beuys? E em que sentido opõe o material ao símbolo?

Beuys inventa uma nova linguagem «escultural» cujas unidades, graças ao mesmo processo que está em acção em Malevitch, resultam de uma negação global de toda a escultura *visível*. Neste plano, vai mais longe que Duchamp que negava a arte em nome ainda de formas visíveis (do *readymade*) que conservava. Beuys põe em questão o visível em nome de um tipo novo de invisibilidade que quer imprimir às formas.

As contra-imagens só se concebem a partir das imagens visíveis das Acções. Aos que o acusavam de criar um universo cinzento, sem cores, Beuys replicava: «Ninguém se pergunta se o que me interessa não será, através destes elementos de feltro, produzir no homem o universo de cores inteiro como contra-imagem. Quer dizer, provocar por assim dizer um mundo luminoso, um mundo claro e luminoso, em certas condições um mundo espiritual e supra-

-sensível por meio de qualquer coisa que é completamente diferente, precisamente por meio de uma contra-imagem, sempre num processo de contra-imagem.»⁹

Do mesmo modo que a imagem visível de uma luz vermelha provoca uma imagem segunda (ou uma contra-imagem) verde quando fechamos os olhos, o cinzento dos objectos de Beuys deverá suscitar um mundo colorido. Todavia, a invisibilidade da contra-imagem compreende também, e sobretudo, o universo espiritual; mas a contra-imagem não extrai o seu sentido espiritual do sentido simbólico dos objectos visíveis. Os materiais utilizados — o feltro, o cobre, a gordura, a pedra, a madeira, os animais — toam, sem dúvida, significações precisas; mas seria melhor dizer: «têm funções precisas na produção de contra-imagens». Se Beuys trabalha com materiais e não com símbolos, é porque se interessa mais pela substância do que pela forma, e mais pela imagem do que pelo seu sentido codificado.

Resultado ela própria de uma acção, a imagem não é, portanto, para interpretar, mas para ser agida. É uma imagem dinâmica, em movimento; pará-la, considerá-la no seu acabamento estático (no fim de uma Acção, por exemplo) equivaleria a traí-la, a falhar o seu alvo próprio que não consiste em construir uma significação, mas em suscitar uma *força*¹⁰: de onde a intervenção do artista que deve *agir as forças* destacadas dos objectos e dos seres presentes no lugar do acontecimento. Cada material é uma substância que contém forças. Segundo a maneira como se manipulam ou dirigem essas forças, cria-se uma «escultura» diferente.

A força pertence assim à linguagem escultural cujo sentido não releva de uma interpretação dos signos, mas deve irromper naturalmente da acção da força.

Eis um exemplo do modo como Beuys escolhe uma certa dimensão de um objecto, uma mesa ou uma pilha de pedaços de feltro: «Quando tenho um cubo ou uma pilha determinados — fiz qualquer coisa que era constituída por várias camadas empilhadas — tenho uma certa ideia que examino muitas vezes durante o trabalho no papel até atingir uma certa altura dizendo para comigo: isto agora já está ao nível que deve ser. Mas neste caso não há grandeza de base objectiva a que se deva voltar, através da qual eu possa dizer que falta certo órgão [como uma cabeça falta a um torso], e é preciso ajuizar a partir da própria coisa, da dinâmica da

coisa (...), é precisa uma visão absoluta de um carácter determinado [como, para uma mesa baixa, “ter patas curtas”]. (...) é preciso visar sempre um carácter determinado. E no caso da mesa, é preciso, digamos, ajuizar sempre de maneira a poder-se dizer: uma mesa pode ter uma expressão particularmente conseguida, pode por vezes, com pernas curtas e proporções particularmente estúpidas, ser incrivelmente expressiva porque exhibe um carácter como um animal supostamente dotado de membros estúpidos e pesados, um *basset* por exemplo. Portanto, entre o potencial de forças escolher uma certa imagem para a deixar tornar-se real no domínio do não-objectivo. É um critério possível.»¹¹

Escolher a forma ou o objecto adequado equivale a saber se ele exprime a força necessária. A força revela-se no carácter expressivo, vivo, da forma; e como a forma só existe enquanto expressão do material, a força é precisamente essa expressão: «esta tábua foi decapada, perdeu todo o carácter.» Duas formas convêm uma à outra quando deixam passar forças (de vida). Se o objecto «fala», é que vive com uma vida própria: exprime o seu carácter¹².

Cada substância tem o seu carácter próprio, a sua força. É por isso que «devemos abordar [uma coisa ou outra, uma mesa] como se fosse uma coisa viva. Se não for bem feita, por assim dizer, então é como um animal doente que sofre por si próprio a vida toda. É assim que devemos abordar a coisa; a mesa deve obter portanto uma forma tal que o material e as formas estejam verdadeiramente de acordo, estejam satisfeitos e queiram sobreviver. (...) A mesa deve ter um certo valor de eternidade, deve sentir por si própria o desejo de continuar a viver, de difundir deveras por toda a parte a sua natureza de mesa porque está realmente satisfeita consigo própria e de boa saúde e é, portanto, um animal interessante, uma construção interessante»¹³.

O critério da forma adequada é assim contribuir para a construção de um objecto vivo, como um animal de boa saúde. O objecto é transposto para «o domínio do não-objectivo», faz-se com ele um homem, um animal, um ser vivo, e verifica-se se dele pode emanar a força correspondente. O critério da boa forma é o seu devir-ser vivo; devir-ser vivo que ajuda a captar a natureza das forças que dela se destacam.

O artista não tem pois que avaliar os caracteres formais por si próprios, segundo as suas proporções ou os seus traços próprios;

mas estes são atingidos apenas graças às tensões das forças que emanam das substâncias. O artista sente essas forças, é o seu sensor privilegiado, tem de «sentir o contexto total das forças»¹⁴. A combinatória que decide da disposição dos objectos torna-se assim uma combinatória das forças respectivas.

A escolha dos materiais depende então: 1. da combinatória das forças; 2. do contexto geral que compreende as forças dos materiais, da acção do artista e dos espectadores presentes. É de notar que deste modo se forma um sistema de dependências recíprocas, de tal maneira que a escolha dos materiais depende da acção do artista e da presença dos espectadores, as quais dependem por seu turno das forças dos materiais... Esta rede de «retroacções interactivas» descreve um sistema dinâmico caótico: desenvolve uma energia extrema (descobrir-se-á aqui uma das razões da extraordinária energia de Beuys que costumava dizer que se «alimentava da delapidação das suas forças»).

Em qualquer sistema caótico, há uma zona de indeterminação, um vazio. Este vazio corresponde ao inacabamento da «forma» dos objectos na Acção. Por outras palavras: se a força de cada objecto depende das forças dos outros elementos; e se é a força que antes do mais determina a forma, então, num sistema caótico deste tipo, haverá sempre qualquer coisa na sua forma (*forma de uma força*) que escapa ao conceito, quer dizer, à determinação — e à percepção *visível*. Há vazio no visível de uma Acção (é por isso que Beuys podia pretender suscitar uma imagem invisível e uma energia espiritual). Em suma: se o objecto (a instalação, o múltiplo, a escultura) provoca um efeito no espectador, não é porque constitua uma imagem possuidora de um sentido dado (simbólico ou outro), mas antes porque a imagem e o sentido que ela oferece se revelam incompletos, incompreensíveis ou incompletáveis no simples plano da composição (da imagem). Uma Acção define uma imagem-nua complexa que produz forças e induz acções porque contém vazio, não-dizível por meio da imagem. O alvo de Beuys é prolongar (não completar) essa imagem-nua pela acção que ela deverá provocar nas pessoas que a olham (como o conjunto dos objectos instalados provocou a sua própria acção).

Eis a descrição de uma sequência de Acção pelo próprio Beuys: «Eu era de facto obrigado a descobrir alguma coisa que fizesse efeito, mais precisamente alguma coisa que nada tivesse de baru-

lhento, quer dizer que não fosse dramática nem desenfreada, mas qualquer coisa simples como encher os cantos de gordura. E quando apliquei as primeiras manchas de gordura nos cantos [da sala] — às vezes, eram deste tamanho — as pessoas começaram imediatamente a berrar (...) — Sim, pois bem, desculpem, mas tive apesar de tudo muita sorte, ou então fui realmente esperto ou realmente perspicaz. Eu tinha mais ou menos previsto que aqueles cantos cheios de gordura provocariam, suscitariam qualquer coisa, percebem, e o certo é que funcionou. Então, eu não disse: olha, um canto feito de gordura! mas continuei logo, tentei explicar o porquê daqueles cantos cheios de gordura, dos cantos em geral e das outras acções com gordura, porque é que aqui não era num canto, porque é que ali havia simplesmente um bocado de gordura, porque é que ali tinha trabalhado com calor, porque é que a gordura escorre, porque é que aqui há um canto de sala cheio de gordura. Depois repus tudo no seu contexto e afirmei acto contínuo: é isto, a verdadeira política, a alternativa ao marxismo. O que pôs as pessoas ainda mais furiosas e então a discussão atingiu o seu ponto máximo.»¹⁵

Já o vimos: a contra-imagem é inconsciente, por isso deverá ser desempenhada pela acção do espectador. Somos capazes de compreender assim que as Acções comportem pelo menos duas fases, uma composta pela percepção das imagens estáticas dos objectos, a outra formada pela acção de Beuys que prolonga a primeira como uma espécie de imagem (ou mesmo de contra-imagem) inconsciente surgida das forças destacadas pela instalação. O conjunto da acção provoca no espectador um impulso para agir.

Tudo isto está muito bem expresso num comentário de Peter Handke sobre uma Acção de Beuys: «Um ponto deve ficar absolutamente claro: quanto mais os acontecimentos em cena são representados de maneira distanciada e hermética, mais a relação que o espectador pode fazer entre estas criações abstractas e a sua própria situação na vida exterior é clara e racional... Beuys, em vez de se ater a um comportamento unicamente distante e hermético, reagia de vez em quando com trivialidade aos movimentos do público: por exemplo, quando o cavalo urinava e o público aplaudia, ele aplaudia em resposta. Os seus movimentos, a sua maneira de ajoelhar e a sua maneira, soberbamente não-profissional, de recitar versos: tudo isso deveria ser muito mais rigoroso, mais desespera-

damente ilusório... Mas quanto mais o acontecimento recua no tempo, mais inessenciais se tornam estes desvios, mais irresistivelmente o cavalo, o homem dando a volta à cena e as vozes dos altifalantes se fundem numa imagem a que poderíamos chamar arquétipo ideal (*Wunschbild*). Retrospectivamente, tudo isto parece ter-se imprimido na vida de cada um de nós, como uma imagem que não inspira apenas nostalgia mas vontade de trabalharmos nós próprios sobre imagens semelhantes; porque se trata de alguma coisa que só começa a operar em cada um a título de modelo a imitar. E uma serenidade exaltada submerge quem pensa nisso: é uma coisa que põe em acção; é tão dolorosamente belo que se torna utópico — quer dizer, político.»¹⁶

O que é uma Acção? Um dispositivo visando criar imagens inconscientes indutoras de forças que tendem a provocar a acção no espectador. Tais imagens não se limitam ao domínio visual: podem ser auditivas, tácteis, olfactivas... Por vezes estendem-se até à esfera verbal: o hermetismo a que se refere Peter Handke pode nascer no interior das próprias palavras dos títulos ou das explicações de Beuys.

Os títulos das Acções e instalações: são ou literais, e o hermetismo da imagem-nua ressalta ainda mais; ou incompreensíveis em si próprios ou relativamente à imagem-nua («como explicar quadros a uma lebre morta»). Neste último caso, transformam a significação verbal em imagem-nua; e do desfasamento entre o título e as imagens da Acção fazem uma imagem-nua que se acrescenta à falta (e ao apelo) de sentido da instalação. Longe de esclarecer o sentido das imagens-nuas, o título da Acção pode contribuir para a nudez, para a ausência de sentido da imagem.

Paradoxalmente, as explicações de Beuys (sobre os seus próprios objectos) ajudam eventualmente a construção da imagem-nua da Acção. Com efeito, a sua aparente racionalidade sustenta-se apenas da lógica das forças na combinatória necessária ao pôr em forma (e em andamento) da Acção. Ora, Beuys não desvela esta lógica (faz parte dela, *molda* uma força enquanto dá explicações), deixa-a uma e outra vez desenvolver-se de maneira a condicionar o seu próprio discurso: segundo o escoamento das forças, pode passar bruscamente, no plano do discurso, de uma explicação sobre a necessidade da gordura num dado canto, e sobre a natureza da gordura, à afirmação de que «é esta a alternativa ao marxismo».

Inseriu-se no seu discurso uma outra lógica: o sentido global dos seus gestos — que ao pôr gordura nos cantos em ângulo recto contrariava um traço essencial da civilização ocidental —, apesar de sempre encobertos pelas explicações, irrompe nas palavras de Beuys, deixando os espectadores perplexos e furiosos.

Beuys provoca o inconsciente das pessoas. Interpela directamente as suas forças (ou «pulsões») inconscientes, mas de uma maneira particular: não suscitando «representações recalcadas», mas visando os «buracos» do inconsciente, o que nele não está inscrito (a não ser como vazio e contorno de ausência). De onde o efeito de passagem ao acto que as suas Acções induzem. Digamos que Beuys visa não «a representação de coisa sem a representação de palavra correspondente», segundo a definição de Freud, mas o vazio que se instalou entre a ausência de «representação de coisa» ou imagem, e a pulsão correspondente. As ideias — ou imagens — que introduz tão amiúde nas suas instalações e nas suas Acções, e que se referem a uma percepção primitiva e mágica, ou profética do mundo (por exemplo, o animismo, o jogo de forças que povoa o espaço, o sofrimento dos objectos e das plantas; os horrores da guerra; mas também ideias utópicas de um mundo outro, «luminoso» e «espiritual» como em «Bomba de Mel no Local de Trabalho») são da ordem do «não-inscrito», do branco que foi elidido (não recalcado) do inconsciente. Restam apenas contornos de ausência e de silêncio. É sobre eles que Beuys trabalha. Em última análise, as suas contra-imagens são as imagens desse vazio.

A contra-imagem é inconsciente; e o inconsciente não é uma instância psíquica individual (uma vez que há um inconsciente da história), liga-se à imagem-nua e à acção. Beuys esforça-se por promover uma outra ideia do inconsciente: o inconsciente é uma força, e a arte, quer dizer, a «escultura social» deverá fazer comunicar o inconsciente do autor com o inconsciente do espectador através da Acção¹⁷.

O inconsciente encontra-se aqui activo desde o início do processo que se compõe de imagens invisíveis inconscientes. A este material inconsciente, Beuys chama, num texto de 1977, «informação». A informação que se transmite através de uma escultura é como uma marca de impressor na matéria. O acto de imprimir (quer dizer, de esculpir) consiste em dar forma «ao que já lá está»

em toda a sua corporeidade, mas ainda disperso, amorfo ou caótico. Por exemplo, falar é uma maneira de esculpir: «A informação pode ser transportada pelo aspecto físico da língua, pelo facto de o homem pôr em movimento alguma coisa que já lá está e já está disponível para ele em toda a sua corporeidade. O homem deverá, graças a toda a força que se encontra por detrás da corporeidade, pôr igualmente em movimento a corporeidade do seu ambiente: o fluxo de ar que é posto em movimento pela artéria traqueia, depois comprimido pela laringe, antes de chegar aos outros órgãos fonatórios (língua, palato, dente, cavidade bucal). É preciso esculpir uma informação neste fluxo de ar que o receptor 'ex-formará'»¹⁸.

O homem acha-se rodeado de informação e, «por detrás da sua corporeidade», há forças que impelem à «expressão», quer dizer, ao pôr em forma exteriorizada («ex-formação») aquilo que é não-formado e inconsciente. A corporeidade encerra informação inconsciente porque não posta em forma. A escultura social consiste simplesmente em percorrer em toda a sua extensão este processo de pôr em forma o inconsciente dado na corporeidade do homem e do mundo.

Para o fazer, torna-se necessário alargar o conceito de escultura ao próprio pensamento. Toda o «pôr em forma» começa por «um pensamento ou representações»¹⁹. Pode-se e deve-se esculpir o pensamento: de todo o modo, «pensar é agir»²⁰, é seleccionar certas ideias e sequências de ideias num caos primeiro, imprimindo-lhe uma forma; mas, sobretudo, o artista (e, de facto, qualquer homem) retira a sua livre força criadora da consciência que tem desta moldagem do pensamento.

É um ponto acerca do qual Beuys tem uma ideia precisa: é preciso reter a vontade que acompanha e dirige todo o pensamento. Transforma por isso a força da vontade, destaca-a do pensamento para dela dispor livremente. Poderá então «esculpir» em toda a liberdade o seu pensamento e as suas acções; em suma, toda a sua existência. Esculpirá a sua vida, operará uma verdadeira revolução no interior e no exterior de si, no mundo.

A chave de todo o processo — na verdade, a chave da transformação interior do revolucionário, única garantia da transformação conseguida do estado do mundo — está neste acto de suspensão da vontade do pensamento. Sigamos o texto de Beuys: «Pondo em suspenso os conteúdos do pensamento, a vontade activa no pensa-

mento torna-se percepção. Quando verifiquei que aquilo que é percebido tem de ser também concebido, tornou-se em seguida necessário ver que esta força, que posso perceber como actividade e auto-actividade do meu eu livre, poderá tornar-se conceito de liberdade. É só no limiar desta liberdade que o revolucionário alarga para dentro o campo da sua percepção. Vê como o interior e o exterior se reportam um ao outro, e o seu próprio corpo, os seus próprios sentimentos, tornam-se mundo externo, referindo-se ao mesmo tempo a essa fonte de liberdade»²¹.

Suspender os conteúdos de pensamento ou suspender a vontade própria no pensamento significa deter a força de significância que conduz as ideias; parar de seguir «a intencionalidade», o «visar de sentido» que as acompanha; parar também o movimento que se dirige para o mundo visando a sua presença (dupla «époché», em suma).

Beuys acabava de descrever uma operação idêntica de retenção da vontade que acompanha a percepção. Ao fazê-lo, obtemos a imagem de um «caos díspar» que corresponde à passividade da consciência e da vontade: «contempla-se passivamente o mundo.» «Este impulso da vontade, acompanhando o processo de percepção contém alguma coisa que podemos reconduzir a bem mais do que uma intenção de categoria: quer dizer (...) à ideia (...) segundo a qual se age no pensamento. Pensar é agir.»²²

Suspendendo a vontade no interior do pensamento, transformamo-la em percepção, por outras palavras: vemos doravante o movimento da vontade que visava o exterior como um movimento interior. Esta visão implica uma reflexão, quer dizer, um retomar da força da vontade pela consciência. Mas que vê a consciência no movimento da vontade? Não o movimento anterior dos conteúdos de pensamento que pensavam o mundo, mas esse movimento transformado: porque a reflexão, enquanto suspensão e retomar do movimento da vontade, age agora sobre o próprio movimento do pensamento. Tendo começado por «soltá-los», destacou uns dos outros os conteúdos de pensamento, produziu um caos de pensamento; tendo-os «retomado» em seguida na sua visão «interior», moldou-os, esculpiu-os, pô-los em forma. Porque suspendeu a vontade que os impelia, *afrouxou* o seu movimento próprio: pode, doravante, a partir da lentidão, imprimir-lhes o movimento e a velocidade que quiser.

Assim, o escultor consegue a adequação perfeita entre o interior e o exterior, entre o seu pensamento e os seus gestos, entre a sua vontade e o movimento do mundo.

O artista revolucionário mantém-se no limiar destes pólos. Pertence a um e a outro, mas, além disso, e como condição da sua dupla pertença, coloca-se *entre* os dois: «realizou o que pode viver conscientemente como sendo a sua acção própria e livre, nesta situação de limiar entre mundos interno e externo: trata-se aqui do já-aí-dado, sem dúvida numa situação de excepção, onde aquilo que é produzido só é percebido e compreendido por aquele que produz: pura actividade, processo plástico no qual age a vontade pura. Sabe doravante que é ele próprio o criador, não criatura apenas. (...) Experimenta-se um pensamento vivo, que se põe em relação com a realidade física através de etapas operacionais. Tal é o revolucionário, cujas natureza e sobrenatureza exigem por si próprias que ponha em acção o processo que percebeu quando ligou a vida à vida. Contemplando os dois processos do vivo, realizou que a terra era um ser vivo e sabe agora como pode ligar a vida à vida.»²³

A escultura social alarga o campo da arte ao pensamento, à existência individual e colectiva; a arte torna-se uma terapia social revolucionária. O pôr em forma é um processo infinito que não termina no objecto; pelo contrário, nascido na escultura do pensamento, abre-se à escultura da acção e do mundo. As instalações, os múltiplos destinados a produzir contra-imagens de vazios e de bucos, reclamam posições em força da acção.

Tudo isto é sistematicamente pensado por Beuys naquilo a que ele chama «o processo evolucionário». Eis um aspecto particular, que se refere à passagem do caos à forma, de uma teoria global da evolução espiritual do homem: «...descobri alguma coisa que é muito simples, mas que em todo o caso esclarece de maneira muito nítida o que é uma escultura, o que é uma plástica. A saber: que é composta por forças e que tais componentes são muito importantes. E se estivermos conscientes das componentes, poderemos também julgar uma escultura, poderemos atribuir-lhe um lugar por assim dizer, como numa escala espectral, poderemos localizá-la quando aparece. Poderemos dizer quando se encontra mais perto do ponto do caos, quer dizer, aí onde a gordura derrete e não tem forma precisa, aí onde é uma energia não dirigida que tem um po-

tencial caótico, indeterminado de recursos simples, aí onde apresenta as características caóticas em toda a sua vitalidade. Portanto, e isso era claro, há um pólo que é indeterminado e há um outro que é inteiramente determinado e até mesmo sobredeterminado. Porque — como já vimos — o ângulo recto é representativo da nossa civilização, onde é tudo em ângulo recto, onde tudo tem a forma de uma cruz, é o princípio cristalino.

«Há um princípio completamente diferente. Um é determinado, outro é indeterminado, e entre os dois há um princípio de movimento, quer dizer: se uma coisa é transportada de tal ponto para tal outro, trata-se sempre de saber em que medida conseguiremos trazê-la ao espaço situado entre os dois pólos. Porque se nos afastarmos um pouco apenas do pólo do espectro, a coisa conservará ainda muitas das características do indeterminado. Se a levar até ao meio, adquirirá numerosos traços do equilíbrio harmonioso entre as forças que estão na substância e o princípio de forma, o que faz avançar a coisa até ao ponto onde tudo está presente em harmonia, mas não a conduz nunca, digamos assim, ao princípio de forma extremo, intelectual. Obtemos, portanto, o esquema seguinte: Definido — Movimento — Indefinido. E isto coincide exactamente com o homem. Coincide com a vontade inconsciente, caótica — enquanto não é apreendida pelo princípio de forma — e com o órgão de movimento médio, equilibrando, com o coração, a circulação sanguínea, a respiração, etc.»²⁴

Onde se situa, nesta escala espectral, a escultura de Beuys? Decerto que muito mais perto do ponto de caos do que do ponto da forma cristalina; porque é um incitamento à posição em forma. Consiste antes do mais num movimento no sentido da desestruturação das formas rígidas da nossa civilização, depois num apelo à construção de novas formas. É sintomático que Beuys, no final do texto citado, inverta a direcção do movimento que acaba de descrever e fale de «Definido — Movimento — Indefinido», e de «vontade inconsciente caótica». As Acções e múltiplos desencadeiam o caos e abrem o processo de posição em forma — para um novo movimento de escultura do calor. Os feltros, os termómetros, a gordura, o cobre (bom condutor do calor) tão amiúde presentes nas suas obras compõem para produzir e mostrar o movimento de posição em forma do calor a partir do caos e do informe.

As esculturas de Beuys situam-se deliberadamente perto do movimento, no trajecto evolucionário que vai do caos à forma: longe de exhibir formas acabadas, «frias», mostram o caos actuante, o processo das vontades caóticas — *são* esse movimento e esse caos.

A obra de Beuys é inseparável da vida. O conceito de «campo alargado da arte» mistura indissolivelmente o plano de composição com o plano de imanência, o que está na lógica de um trabalho que coloca o aleatório no seu centro: vimos como deixa entrar o tempo «exterior», o tempo da imanência no tempo das formas. Para Beuys, toda a arte, e não somente a sua, se acha pouco mais ou menos ao mesmo nível que o plano de imanência: porque nasceu do «gesto do pensamento» que é um movimento escultural. Beuys situa-se assim na linhagem dos grandes pioneiros da arte moderna que queriam mudar o mundo.

Nenhuma outra arte se reporta tanto ao presente como a sua. Não só no sentido em que os seus «temas» (ecologia, guerra fria, talidomida, etc.) foram sempre de uma terrível actualidade, mas ainda no próprio plano da temporalidade de cada obra realizada. Toda a «obra de arte» cria um presente. Não exprime o tempo presente, o presente da imanência, porque o tempo não é um, mas plural: no presente misturam-se estratos de passado e de futuro completamente diferentes e heterogéneos. Há passados que não acabam de passar, futuros que tardam indefinidamente a chegar; há passados próximos que parecem longínquos, e futuros que são já anteriores; em suma, múltiplas camadas de dimensões temporais diversas coexistem e atropelam-se no presente. Estamos longe da linearidade a que a filosofia ocidental do tempo nos habituou.

O objecto de arte tem essa propriedade extraordinária de produzir presente. Não só pode conter todos os múltiplos presentes heterogéneos de que o presente se compõe, como inventa um novo presente, o do surgimento inédito das formas, o do intervalo absoluto — *entre* o virtual e o actual, entre o caos e a préformação da forma. Tempo fora do tempo cronológico, mas intrometendo-se nele e na intemporalidade (eternidade).

A arte faz com que irrompa o presente de ubiquidade; porque é próprio do objecto artístico (um quadro, uma instalação, uma Acção) transformar os estratos de temporalidades heteróclitas e conflituais numa superfície única do presente em que as temporalidades heteróclitas coexistem perfeitamente. Este presente está em to-

da a parte, em todos os pormenores de uma paisagem de Ticiano ou de uma marinha de Turner.

Este presente de ubiquidade ou do intervalo absoluto transforma o que restitui do tempo real ou vivido. Mantém-se por detrás e, em toda a parte do espaço, sustenta os tempos outros que a obra apresenta. É solidário, não da percepção imediata desses tempos, mas de uma percepção não-consciente, não-visível que a acompanha. Porque é o tempo de um aparecer e de um nascimento — tempo da origem do tempo —, anuncia os tempos por vir, é em si próprio profético: no seu caos formador agitam-se as pequenas percepções cujos movimentos contêm já as grandes formas que mais tarde surgirão. É por isso que obra de Beuys, em que o presente de ubiquidade permanece tão prenante, contém uma dimensão profética evidente.

É também por isso que a arte contemporânea — que começa nos finais dos anos 70 — possui esse traço paradoxal que consiste em fazer coexistir todas as espécies de imagens, de correntes, de tempos históricos passados: a imanência retirou-se, a pintura, a escultura recuaram para o plano da composição e a imagem falsamente representativa. Na realidade, foi o plano de imanência, a própria vida, a mudar; foi a vida que se tornou plano de composição, impregnada e formada de imagens, desviada cada vez mais de uma natureza que desaparece brutalmente e só sobrevive, também ela, em imagem. As «substâncias», os materiais cujas forças Beuys auscultava para construir formas tornaram-se raros perante os multimédia e os artefactos de todo o género. O presente tende a concentrar em si deliberadamente todos os passados e todos os futuros possíveis: feito de arquivos, de acumulação e de coabitação de todos os tempos, o presente transforma-se também em artefacto.

Se o artista «liga a vida à vida», ou extrai vida da vida (para nela a insuflar de novo), o projecto de Beuys, que foi o de toda a arte moderna, depara actualmente com os maiores obstáculos quando quer realizar-se. Porque já não se trata de conectar, de imbricar, de prolongar o plano de composição artística no plano de imanência da vida, quando é toda a vida tornada composição que se rebete bruscamente sobre a arte. Ao mesmo tempo, o plano da vida perde imanência, transforma-se em artefacto tecnocientífico, impregna-se de uma nova transcendência, a da imagem de síntese. Instala-se a confusão entre os dois planos.

Todavia, está a operar-se já uma mutação que manifesta a insistência do desejo de imanência: se o caos parece ter recuado para os labirintos do «processo criador» das imagens «pós-modernas», por outro lado, um movimento caótico atravessa o conjunto do campo artístico. De facto, o caos e o tempo da vida não deixaram de habitar a esfera da arte desde o fim das vanguardas: mudaram simplesmente de plano. A relação já não é objecto de arte/objecto vivo como queria Beuys, mas esfera da vida/vida-artefacto. Trata-se de saber como, no grande reatamento da arte sobre o plano de composição, o caos, aí se inscrevendo, age também como movimento de invenção. O caos conecta os dois planos, mas, de momento, só na confusão os mistura: entre a esfera da arte e a vida-artefacto, as imagens migram, vão e vêm. A «confusão» é aqui o conceito que designa um movimento preciso de indefinição, de «mistura» das energias a fim que um novo desejo de vida surja, melhor: a fim de que se faça uma nova demarcação entre vida e não-vida, a fim de que uma nova distinção rompa os dois planos misturados e separe no primeiro o que cabe à vida e o que cabe ao artefacto, e no segundo, o que cabe à vida e o que cabe às imagens artísticas. Para que uma nova imanência os una e se possa viajar de um plano ao outro como numa só superfície, desencadeando, acelerando, modulando intensidades.

É significativo que no recuo da arte para a sua própria esfera a força da imanência que impelia a arte moderna não tenha desaparecido; que por toda a parte se continuem a fazer «instalações» ou múltiplos, embora, as mais das vezes, protegidos do exterior, nas galerias e nos museus; que a arte abstracta, a arte minimal, a arte conceptual, e múltiplas outras correntes «modernas» subsistam, ainda que esvaziadas da sua substância. Como se este recuo representasse apenas o tempo de expectativa de uma nova distribuição do jogo. Que passará necessariamente por um retomar-negação de todas essas formas artísticas (mais as do «pós-modernismo») numa só.

- 1 No tempo da obra, Jean-François Lyotard distingue: a. o tempo necessário para produzir, por exemplo, um quadro; b. o tempo necessário para a olhar e compreender (tempo do consumo); c. o tempo a que a obra de arte se refere (um momento, uma cena, um acontecimento); d. o tempo que a obra levou para chegar até ao que a olha desde a sua «criação» (o seu tempo de circulação) «e por fim, talvez, o tempo que ela própria é». Limitamo-nos ao exame deste último tempo, sem dúvida próximo do «tempo implicado» (mas que já não é o de uma presença) de Maldiney (cf. Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, Ed. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973).
- 2 Paul Klee, *La pensée créatrice. Écrits sur l'art/1*, Dessain et Torla, Paris, 1973, p. 79.
- 3 M. Duchamp, *DS*, op. cit., p. 191.
- 4 Idem, p. 49.
- 5 Idem, p. 192.
- 6 Como veremos, todos estes termos, «objecto», «obra» perdem o seu sentido habitual quando os aplicamos a Beuys.
- 7 *Die Zeit*, 6 de Setembro de 1968. Citado por Heiner Stachelhaus, Joseph Beuys, Ed. Abbeville, NY-Paris-Londres, 1994, pp. 116-117.
- 8 Idem, p. 125.
- 9 Ibidem.
- 10 É por isso que os conservadores de museu têm extremas dificuldades quando querem organizar exposições póstumas da «obra» de Beuys.
- 11 Joseph Beuys, Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art?*, L'Arche, Paris, 1992, pp. 58-59.
- 12 Idem, p. 61.
- 13 Idem, pp. 71-72.
- 14 Idem, p. 113.
- 15 Idem, pp. 93-94.
- 16 *Die Zeit*, 13 de Junho de 1969. Citado por H. Stachelhaus, op. cit., p. 130.
- 17 Joseph Beuys, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, L'Arche, Paris, 1988, p. 51.
- 18 Idem, pp. 52-54.
- 19 Idem, p. 51.
- 20 Idem, p. 55.
- 21 Idem, p. 58.
- 22 Idem, p. 55.
- 23 Idem, p. 58.
- 24 Idem, pp. 96-98.

A sombra branca e o movimento transcendental. Esgueire e equívoco.

Desenhar-se-ia como que para traçar signos. *Di-segno*, diz o italiano. E segundo Ravaisson, o desenho seria apenas a representação das coisas «apenas através das suas proporções, como outros tantos signos»¹. Todavia, estes signos trazem consigo a substância viva de onde vieram, porque valem mais pela sua presença plástica do que pelas significações abstractas que transmitem. Estas significações encarnam no traçado e no espaço em que se inscrevem: conforme o traço freme ou a totalidade dos signos varia, o seu sentido muda. É de outras coisas que não de signos que, no *disegno*, se trata.

Suponhamos um desenhar *d'après nature* (e, de certa maneira, é sempre segundo a natureza que se desenha: até mesmo na pura improvisação do traço, sem motivo exterior ou interior, o movimento de inscrição ou de incisão num suporte é governado pela sua textura; e o lápis obedece-lhe como a um modelo). O enigma da reprodução liga-se à conexão do olhar e da mão menos no que diz respeito a linhas visíveis do que naquilo que do invisível então se joga.

O desenho não «restitui» nem a percepção trivial nem a imagem mental. Alguma coisa de novo tem origem na acção de traçar, vindo sem dúvida dos materiais utilizados, mas também do corpo do desenhador. Digamos que este «traduz» o que vê em movimentos da sua mão; e que entre um e os outros vários mediadores inter-vêm, contando-se o corpo entre estes últimos.

Consideremos o seguinte texto de Henri Maldiney, a propósito de Tal Coat, no campo, a desenhar no seu canhenho: «O olhar dele passava do motivo para o papel, do papel para o motivo, mas a divisão era desigual. Ficava muito mais tempo a seguir ao longe o motivo desenhando do que a controlar o seu desenho. Era lá no longe, um longe que de repente se tornava próximo, que ao ritmo do motivo o seu olhar se mantinha num estado perpétuo de surpresa, enquanto aqui a mão entrava em ressonância com ele.

«A operação comportava dois tempos. Havia em primeiro lugar uma tensão: a tensão do olhar a requerer todo o corpo cujas sinergias culminam na mão. O olhar de sílex, todo de concentração, comunica à mão o seu rigor. Nem o olhar pestaneja nem a mão treme. Preparada para tudo mas transbordada por todos os lados, a mão mantém-se alerta sem poder começar nem ousar começar.

«É o primeiro momento. Depois, chega o segundo, aquele a que os pintores chineses chamam 'pulso vazio'. Anulando-se toda a tensão do corpo, a mão deixa de ser condutora para ser conduzida, conduzida em ressonância com o motivo... esse *movente*. O olhar induzido pelo motivo é um esboço motor cuja transmissão ao movimento da mão não é directa. Como o não é a relação de mundo a mundo entre o motivo e o desenho. Entre ambos acontece o instante do pulso vazio. Esta passagem ao vazio é uma passagem pelo vazio, pelo nada. É mais do que uma passagem. Nesse vazio, o artista é intimado a desaparecer ou a nascer para si próprio e, com ele, o mundo, não sendo o seu desenho cópia, mas metamorfose desse mundo.»²

No primeiro momento, a «tensão do olhar» prepara o momento da intervenção da mão. Tensão que concentra todo o corpo em sinergias que convergem no sentido da mão. Que sinergias? Supondo que o olhar passeia pelos contornos e traços percebidos, que movimentos de «marcha» temos aqui? Ou talvez o olhar só metaforicamente passeie, não siga nunca um traçado determinado, mas flutue sempre segundo outras linhas de força não necessariamente visíveis? Talvez seja isso mesmo o que quer significar a metáfora do «passeio»: o olhar procura e persegue curvas, arcos e vectores numa atmosfera. O olho do desenhador quer errar, escreve Valéry. A sua concentração seria como uma paragem imposta a tudo o que de fora viesse perturbar essa atmosfera: atenção extrema e tanto mais flutuante por isso mesmo aos movimentos internos que a atravessam.

O olhar não segue uma linha no espaço visível. Vai e vem, pois, desliza, retira-se, contrai-se ou amplia-se, vacila, quebra-se, retoma-se, recomeça a seguir uma sombra ou um móvel, multiplica-se. Não *acompanha* o movimento de um móvel no seu campo de visão, *torna-se* o móvel e o campo ao mesmo tempo, expande-se com o espaço em dilatação de uma claridade que aumenta. Não há olhar que simplesmente *veja*, sempre à distância; mas o olhar assimila e integra em si o campo de visão como atmosfera porque é atmosférico ele próprio.

Porque, antes do mais, para desenhar (mas também para pintar, para escrever, para esculpir), é preciso um pôr-se *em atitude*, na atitude do desenhador (ou do pintor, ou do poeta): dispondo-se a visão de maneira a não receber senão certos estímulos, é preciso criar em si próprio uma pré-superfície de inscrição onde, inscrevendo-se, os estímulos se tornem imediatamente desenháveis. A atitude designa aqui uma transformação do espaço da percepção (e, de uma maneira geral, do espaço estético): o sujeito desliga-se brusca e instala-se num novo espaço «imaginário»: espaço-para-o-desenho, espaço-pictórico ou espaço-poético³. Acolhe doravante através de si os estímulos exteriores, experimenta o eco emocional das suas imagens e dos seus pensamentos. O seu espaço de visão transforma-se em espaço de olhar. Há um «existir-para» (o desenho, a pintura, a música) que define o ser-artista. Este «existir-para» marca o primeiro tornar-se-outro do sujeito e a primeira metamorfose da sua matéria: o espaço perceptivo ou emocional torna-se então espaço de imagem. É desta textura imagética particular que vão ser feitos os desenhos e as cores. Para que um desenho surja na ponta do lápis e se formem ao mesmo tempo espaços de um lado e de outro do traço em movimento, é preciso supormos um suporte diferente que impregnou totalmente a página branca: a matéria-imagem que vai permitir às linhas, pontos, sombras que nele se inscrevem a plasticidade ou a liberdade de composição própria do artista. O espaço de imagem é feito de matéria-imagem.

Por outras palavras, a atitude estética transforma as condições da percepção (e das imagens interiores) a ponto de operar nelas uma primeira metamorfose (o pintor vê ou pensa em cores como se elas fossem imediatamente cores de pintar, o escritor ouve ou imagina frases transformando-as em esboços de escrita). O espaço de imagem é o espaço interior tornado espaço estético.

Como passa o desenhador do motivo ao desenho, da atitude e do olhar à execução e aos movimentos da mão? Maldiney evoca dois requisitos: o olhar esboça os movimentos que vão culminar na mão; e é preciso passar pelo vazio para que o desenho se torne não só a cópia do mundo, «mas a sua metamorfose».

O espaço de imagem é composto de uma matéria tal que pode dilatar-se, retrair-se, distorcer-se, etc. sem cessar. Já o vimos: a sua plasticidade implica «buracos», vazios na sua textura. Pintor, sou um ser de vazios: sou capaz de desenhar certo motivo porque a minha percepção da paisagem é também formada de vazios. É esta identidade primeira entre o mundo e a minha natureza que torna o desenho vivo. É ela que faz com que os movimentos da mão sejam mais do que a reduplicação miniaturizada dos movimentos dos traços do motivo (que formariam, pelo seu lado, o desenho do Grande Desenhador da Natureza). Mas de onde vem o facto de a percepção se apoiar, também ela, no vazio?

Há, em primeiro lugar, o corpo do outro. Visto do exterior, é na aparência o volume que a pele envolve: vemos, em outrem, o envólucro do seu corpo e depois, no interior, nada já vemos. Todavia, é a esse nada que há «dentro» que nos dirigimos, é a ele que falamos, é ele que escutamos e que desejamos. Onde se situa? Não «no interior» da pele como o conteúdo de um continente, um volume, o ar, uma respiração. Não: de certo modo, o invólucro contém um vazio, mas um vazio particular uma vez que não é somente ausência de matéria (corpo), mas plenitude. Uma vez que é aí que «o outro» se abriga, é daí que nos fala.

Quando olho outrem não vejo o interior do seu corpo e, contudo, ele é-me constantemente remetido segundo o modo da não-presença. Não-presença radical não disto ou daquilo, mas do próprio visível. Nunca dada, a sua falta irradia em todas as formas do corpo do outro que dela se impregnam: a presença própria dessas formas decorre desta falta que supõe o «alhares» invisível do sentido delas; o qual deita raiz «no interior». (É por isso que o corpo é sempre expressivo — a expressão é nele o sentido —, e sempre alguém da expressão: toda a forma corporal tende a tornar-se *forma do sentido*, encarnando a significação; e, ao mesmo tempo, remete para um inexprimido irredutível, como se o sentido nunca pudesse inteiramente entregar-se na expressão.)

Assim, quando olhamos um corpo para buscarmos nele o seu interior, descobrimo-lo à superfície; esta é expressiva em toda a parte, na velocidade do gesto, na cor dos cabelos, na forma das mãos ou na curva má dos joelhos. O interior exprime-se por toda a parte, o corpo indica o lugar ubíquo do espírito; e todavia, esta mesma ubiquidade, esta cobertura total do espaço pelo espírito representam um apelo para um outro lugar que não está no espaço. A ubiquidade derrapa para um «alhares» do visível: olhar um corpo é também ser-se confrontado sem cessar com a disjunção do sentido — a imagem expressiva do corpo que é uma imagem-nua exige outra coisa diferente do que proporciona, reenvia constantemente para o *lugar* do seu sentido fora do espaço. Quando nos dirigimos a um espírito «no interior» de um corpo, não fixamos ponto nenhum do espaço, mas deixamos o olhar flutuar ao mesmo tempo que salta de um traço expressivo para outro. Procura o lugar, não-visível, onde convergem todas as formas que se exprimem. Lá onde nasce o sentido do sentido (das formas).

Assim, o corpo é o primeiro visível que se rodeia de uma atmosfera. O «alhares» da sua percepção encontra-se incessantemente indicado pelas pequenas percepções que dele se destacam; porque a não-presença do interior cria a instabilidade dos limites, a indefinição dos seus contornos e a indecisão das suas formas: de onde resulta um frémite perceptivo permanente que só as pequenas percepções transmitem. Esta imagem-nua primeira que é o corpo constitui a origem das pequenas percepções que emanam do mundo.

Há qualquer coisa de cego e de impenetrável que prende a si própria toda a sensação. Por outro lado, seja auditiva, olfactiva, gustativa, a sensação é acompanhada por uma espécie de visão que é como a metalíngua de todo o *sensorium*. O ouvido, o tacto, o gosto, o olfacto vêem. Reciprocamente, o «olho escuta», saboreia, toca, acaricia... Mas não será fácil pretender que o ouvido toque ou que o tacto ouça: quanto mais nos afastamos da vista, mais as metaforizações entre os sentidos se tornam difíceis.

A vista, pelo seu lado, apenas vê na reflexividade circulante dos corpos; a qual supõe um primeiro reenvio do corpo de outrem que ilumina e obscurece o seu próprio corpo. Ver é esquivar ao olhar o núcleo ou o interior daquilo que se vê. A sombra situa-se no próprio dentro do percebido. É o olhar emanando do corpo do outro que me esquivava o seu centro interno e o constitui como sombra.

Decerto, não vejo a superfície e o contorno das coisas a não ser porque as coisas têm um interior. Porque, se houvesse apenas planos exteriores oferecidos à vista, se a visão tivesse a propriedade de omnividência, toda a coisa seria sua percepção (*esse est percipi*), toda a percepção se esgotaria no limite das coisas; todo o movimento seria desprovido de sentido uma vez que todo o ponto de vista seria por si próprio absoluto. Se as coisas e as suas aparências mudam com os deslocamentos do ponto de vista, é pois porque os corpos têm um interior que se esquia à vista.

É aqui que se situa o verdadeiro *punctum caecum* da visão. O que significa que, se a percepção não se detém nos limites do visível, é porque os bordos do corpo próprio (e de toda a coisa percebida) *irradiam* no espaço circundante a sua própria textura espacial; porque a percepção de uma coisa que implica uma rede complexa de relações, de movimentos virtuais e actuais do seu espaço por relação com o seu «lugar», só é possível graças ao exercício concomitante e permanente da imaginação. Não porque esta aja sobre unidades sensoriais primeiras (as «sensações» ou «impressões sensíveis») associando-as e sintetizando-as à maneira kantiana (ou husserliana), mas porque os movimentos da imaginação se imbricam na, e supõem a, constância da percepção; e porque o fazem sobretudo *do interior* do percebido: ultrapassando a irradiação das superfícies o seu bordo, o infinito deslocamento virtual das coisas percebidas (podendo, tal como o meu corpo, estar alhures que não aqui ou lá), que, por outro lado, permite a sua efectiva estabilidade perceptiva, implica que a paisagem seja feita de sombra, de uma *sombra branca* por assim dizer, sombra por ausência daquilo que é para se ver e não pode ser visto, o espaço interno do corpo.

A sombra branca estende-se por toda a paisagem, acompanha a imagem-nua. Funda a sua unidade, que é a unidade da coisa percebida. É o «elemento» do espaço de imagem, a sua matéria-imagem, o tecido «de que são feitos os sonhos». O espaço interno do corpo não é nem percebido nem perceptível; nem pensado nem, em si próprio, pensável. Não é tematizável uma vez que não tem determinações positivas. Faz todavia a imaginação mover-se: quando percebemos uma coisa e a sua percepção «remete para», esse movimento parte de um núcleo obscuro mas branco, de um interior impenetrado mas para sempre invisível da própria coisa.

Assim, em toda a parte do campo perceptivo (espaço de reenvio), a sombra branca habita o visível.

Porque o corpo de outrem se dobra de um alhures, lança uma sombra sobre o mundo.

Olho à minha volta, e o espaço oferece-se na paisagem aberta. Antes da visão, a obscuridade das trevas recolhia o mundo sobre si próprio: reinava a indivisão entre os objectos amontoados, envolvidos, interferindo uns nos outros. Os objectos não se situavam em parte alguma, não tinham nem contornos nem unidade. Participavam na substância da noite.

Quando a luz foi, a individuação dos objectos e dos seres tornou-se possível. Separaram-se uns dos outros destacando-se das massa conjunta das trevas. A individuação e a separação marcam a abertura da visão. Devemos entender o Aberto de Rilke como uma primeira divisão entre luz e trevas: e a visão permanece no limiar do Aberto, partilhando a partilha que o Aberto inaugurou. Cada coisa se oferece doravante à luz conservando para si, entretanto, a sua parte de obscuridade invisível.

Antes, estas árvores, estas montanhas, estas casas não existiam. Agora, visíveis, existem duplamente, lá onde estão e no meu corpo que as reflecte. Simplesmente, para que estas imagens existam em mim, para que eu as veja como se se tratasse do original, é preciso que entre mim e elas se estenda a sombra branca cujo não-visto se mantém por detrás dos meus olhos, no interior do meu corpo (de onde irrompe o meu olhar, o espaço por detrás do meu olhar quando ele olha). Entre «o sujeito» e «o objecto», há qualquer coisa ao mesmo tempo de vazio (perceptivo) e de cheio (matéria-imagem) que os religa. O espaço não-visível por detrás do meu ponto de vista rebate-se sobre o campo perceptivo e habita-o enquanto sombra branca.

Em suma, na separação que conduz ao Aberto, e o acompanha, o meu corpo recolhe a parte de trevas necessária à luz para se tornar visão. Na reduplicação inaugural das coisas no Aberto, a minha própria separação do mundo, vivo-a como separação e emergência do corpo de outrem: a minha parte de trevas é o que o outro me reenvia como a sombra branca do meu corpo.

Esta sombra não tem nem contornos nem lugar precisos. Não é ela própria uma coisa, *uma* mancha ou *um* vazio numa superfície, mas «cobre» ou «habita» indefinidamente o visível inteiro.

Olho o campo aberto da paisagem. Aqui e ali, outros corpos idênticos ao meu surgem e, de súbito, a minha visão tolda-se, o fulgor das coisas embacia-se — não tanto na minha própria percepção dos objectos como no meu pensamento da paisagem. Obscurecimento sob o visível, encoberto nele, uma vez que nele nada mudou. Somente sei agora que nele alguma coisa me escapa, alguma coisa que eu não poderia ver. Tudo permaneceu semelhante, mas sinto que estes corpos agem como buracos negros cuja obscuridade, todavia, não é visível: sombras brancas. Doravante, cada coisa é puxada na direcção de pólos que se esgueiram à vista, entrando assim num espaço de possibilidades desconhecidas. Outros seres como eu vêem as mesmas coisas que eu e não sei o que eles vêem. A sombra projectada do corpo do outro estende-se a tudo, criva a luz de incerteza e de dúvidas, carregando de desconhecido toda a evidência. O olhar do outro afecta o meu de um índice de cegueira. Mas a cegueira provoca a imaginação.

Porque os corpos possuem um interior que não vejo mas que não pára de me ser indicado pela superfície mais ostensiva (a sua pele), a imaginação das coisas visíveis acompanha toda a percepção como o seu alhures possível, espaço de descolagem e de voo da forma das coisas. O espaço interior será o da inscrição do desconhecido, o espaço onde toda a percepção, toda a imagem, toda a ideia se redobrarão de uma sombra insuspeitada. Do mesmo modo que a minha imaginação se põe em movimento quando vejo o invólucro do espaço interno do corpo, o alhures da paisagem desenvolve então um espaço maior, sem limites determinados, em que se inscreve: é o seu espaço interior como espaço da sua imaginação possível, o único em que ele será pensável enquanto outro (prolongando, transformando as suas propriedades reais). Instala a ilimitação no espaço do visível.

Invisível, nem por isso assombra menos os nossos pensamentos do exterior. Nunca vemos a não ser contra um fundo de ausência, e o invisível é antes do mais o que se esquia à vista. É por isso que o espaço interior se infiltra na luz mais crua e se torna o quadro (invertido) e o ecrã (ausente) dos nossos pensamentos: encontra-se por toda a parte, uma vez que por toda a parte os objectos se expõem e entram no circuito dos corpos; por toda a parte a sua transparência pode a todo o momento obscurecer-se a sua suficiência vacilar. Que um objecto possa ser outra coisa que não o que nele

veja, que outros aspectos, outras propriedades se acrescentem ao que dele sei, é uma eventualidade que só o espaço interior está em condições de lhe oferecer; porque o espaço interior assombra o visível como um seu outro, sem trégua possível. É o espaço da imaginação e das formas, o avesso do espaço intersubjectivo em mim.

O que percebemos seria irremediavelmente limitado se não tivéssemos um espaço interno do corpo. Se as coisas têm um interior (Cézanne: «a natureza está no interior»), é porque o nosso corpo o tem; e se o poder da imaginação se liberta ao nascer das sensações, é porque cada coisa percebida reactiva o circuito inaugural da percepção entre o corpo e o corpo de outrem, entre a imagem-nua e a sombra branca.

O «dentro» acha-se sempre implicado na percepção estética. Ora, é de dentro que não pára de irromper o movimento de formação das formas, esse movimento que o olhar desposa quando se dispõe a transmitir à mão os movimentos que capta. O olhar «desposa»: faz corpo com a coisa vista, integra-a na sua atmosfera. Neste simples devir outro, produz-se uma primeira transferência de espaços: o ponto de vista da visão, situado no aqui objectivo do corpo próprio frente ao objecto percebido, transforma-se em ponto de vista do sentir, «do interior»; reciprocamente, e ao mesmo tempo, o ponto de vista do sentir que se situa sempre numa zona interna vaga e indefinida, transforma-se em ponto de vista espacial: constrói-se assim uma topologia própria do espaço interior estético que corresponde ao *espaço de transformações* do objectivo (e de todo o outro espaço real ou imaginário) em espaço estético. De facto, este sistema de transformações deriva do sistema padrão de coordenadas de um aqui-agora absoluto, já acima descrito.

Há, no olhar do desenhador, a atitude que opera todas estas transformações: rebate o ponto de vista espacial sobre o sentir e cria uma «visão interior», uma topologia que ordena a imagem recebida segundo as suas próprias exigências espaciais.

Não devemos, portanto, pensar que o olhar «desposa» os contornos e as linhas do objecto a desenhar: tornando-se-objecto, ao mesmo tempo que o vê do exterior, é o movimento de transformação de um espaço no outro que o olhar segue; e esse movimento equivale ao da formação da forma no espaço topológico. O olhar do desenhador não corre ao longo da linha contínua dos contornos objectivos, mas salta de um traço para uma sombra, deixa de ser

táctil para se tornar óptico, desposa as discontinuidades lineares e as linhas de força, define espaços através de velocidades, etc.

Este movimento que não se concebe fora de uma tipologia implica um olhar *esburacante* (ou «penetrante»): porque é preciso desconstruir os espaços do objecto, é preciso analisá-los, é preciso decompô-los e neles produzir vazios. O «olhar de sílex» de Tal Coat sugere esta operação. O vazio prepara o espaço para o exercício da imaginação. No seu tornar-se-objecto, o desenhador tem portanto apenas que o habitar do interior para nele criar um «dentro» de onde resultarão todos os vazios visíveis. Depois do que, os seus planos, concavidades, superfícies se desarticulam: o vazio faz o seu trabalho a partir de dentro. Contém já em si uma pré-forma que dirige o movimento de desconstrução, uma «forma do vazio» que desarticula e segundo a qual se desarticula o espaço. A atmosfera esboça essas pré-formas: por isso a atenção tensa do pintor visa apreender os movimentos atmosféricos a fim de neles recolher os intervalos do vazio que aí se desenham muitas vezes com mais nitidez do que as formas nascentes. O vazio conduz o olhar por trajectos precisos. Se o pintor precisa de um «pulso vazio», é porque precisa de o deixar encher-se por movimentos que governam o movimento das formas antes ainda de estas serem traçadas: o vazio que dirige a desconstrução orienta já as formas por vir.

Quem desarticula o espaço do objecto (percebido, imaginado ou concebido)? O corpo ou antes, o ponto-corpo ou ponto material. Este corpo, capaz de se tornar o objecto, integra-o a tal ponto no seu espaço de imagem que o obriga a seguir sem dificuldade todos os movimentos que lhe imprime, entre os quais se conta, a desarticulação dos seus «membros», dos seus «órgãos», dos seus espaços. Porque, ao mesmo tempo que se torna objecto, o corpo torna-se espaço, assimila o espaço do objecto ao seu espaço de imagem, e a textura material percebida à matéria-imagem. Descrever uma desarticulação do espaço do objecto é desarticular o seu corpo tornado espaço, é alcançar a origem da esquerda e da direita, do alto e do baixo, do dentro e do fora a propósito do caso singular desse objecto que se trata de desenhar. (O envolvimento do corpo do artista, manifestando-se eventualmente em toda uma gestualidade corporal — desde da descrição de Valéry: «avança, recua, inclina-se, pisca os olhos, comporta-se com todo o seu corpo como se este fosse um simples acessório do seu próprio olho, transforma-se

plenamente num órgão de mira, de assentamento, de regulação, de focagem»⁴ aos movimentos de Pollock sobre a tela —, é apenas o efeito empobrecido exterior, sobre o corpo próprio, da actividade intensa e complexa do ponto-corpo esboçando os seus movimentos no espaço de imagem.

O ponto-corpo começa por operar de maneira sumária: o espaço é «imaginado» (através da imaginação corporal do devir-objecto) como se fosse uma coisa. A coisa é projectada no espaço, o espaço é coisificado: resulta daqui um espaço-coisa, como se o espaço imaterial assumisse os contornos de uma coisa. Desposamos o objecto graças ao devir-outro, e as suas formas transformam-se nas de um corpo; e esse corpo-coisa imaterial transporta o espaço nas suas articulações. Basta então decompô-lo para desarticular a coisa e o seu espaço. Tratando-o como um corpo, a coisa é desmembrada, são separados os seus elementos, feitos girar, deslocados, torcidos, submetidos às operações que sobre eles induzem as linhas de força do corpo-coisa; e o espaço decompõe-se ou desfaz-se, cresce ou dissipa-se como se se tratasse de um corpo muito particular, etéreo e infinitamente plástico. Descobrimos assim as estruturas mais íntimas, mais subtis da organização do objecto; e o movimento do desenho limita-se a retraçar-lhe a génese, como se a recomposição ou a rearticulação dos espaços devesse necessariamente partir da sua origem. Uma vez acabado, o desenho, figura ou traço abstracto, exhibe este mesmo movimento, longe de constituir o seu desfecho: o interesse do esboço, por exemplo, vem do facto de apresentar os primeiros movimentos, as aproximações e tentativas da mão para agarrar os movimentos do olhar. Nele descobrimos com frequência «inabilidades» aparentes, linhas incompreensivelmente abstractas ou barrocas, ou tão afastadas da imagem do objecto que é impossível adivinhar a que se ligam elas e quais as suas funções.

Mas fazem irrecusavelmente parte do desenho. Talvez sejam apenas testemunhas dos movimentos originais de transformação do espaço do olhar em espaço óptico-cinestésico da mão. Muitos destes traços, de tão estranhos à figura representada, mal se destacam dos músculos, extremamente envolvidos ainda pela sua tensão e pelo seu peso. Atestam o esvaziamento do pulso, só como espaço de imagem puro criam espaço em redor, ou como criação de vazio, não já como novo espaço induzido pelas formas do desenho. É por

isso que estes traços do esboço se referem mais à sombra branca — àquilo que na figura permanece de direito irrepresentável (o seu interior), mas de onde sai a *anima*, o movimento vivo de todas as suas partes — do que aos contornos visíveis da imagem. Retraçam os movimentos do espaço interior do desenhador ajustando-se ao interior da coisa, movimentos que abrem, nas próprias cinestésias, alvéolos vazios, fossas de espaço-tempo.

A três níveis é, portanto, preciso supor o vazio para que haja transferência dos movimentos do olho para a mão: na atmosfera do olhar; no espaço de imagem; e nas «sinergias» que governam a mão. Todos estes níveis se imbricam e o conjunto cinético engendra o desenho.

Que faz a mão que desenha? Traça, no papel, os movimentos cuja percepção vai suscitar os movimentos do espaço de imagem e do olhar. O desenho obriga o olhar a refazer o movimento de construção de espaços do ponto-corpo: em suma, desencadeia directamente a imaginação do corpo como se este representasse uma espécie de esboço de movimento que a imaginação fosse convidada a completar. Kant tem decerto razão ao insistir no jogo e no *movimento* das faculdades que a percepção estética suscita. Esta é sempre dinâmica e dinamo-génea; os movimentos da imaginação nunca se detêm uma vez que são os mesmos que, no espaço de imagem, o ponto-corpo engendra para culminar no traçado do desenho. Este «culminar» no papel constitui, aos olhos do espectador, um «começo» perpétuo.

Suponhamos um desenho *d'après nature*. Se o olhar do pintor decompõe a coisa-corpo no espaço de imagem, é para que o desenho final induza o mesmo movimento de decomposição-recomposição no espectador. O desenhador teve de *condensar* (recompôr) a complexidade infinita dos movimentos do ponto-corpo (que decompuseram o espaço-coisa) num traçado particular. Este tem a propriedade de provocar de novo, e imediatamente, no olhador os mesmos movimentos do ponto-corpo que estiveram na origem do desenho. De tal maneira que, olhando este último, aquele vê os movimentos da imaginação (e do corpo).

A «condensação» destes movimentos não é descritível — ou seja, traduzível em palavras e imagens, num outro desenho; tal desenho, com efeito, exigiria um outro, e assim por diante, indefinidamente. Porque, em última análise, o ponto material não «traça» o

seu movimento (cujo traçado só surge precisamente graças à mão, ao lápis e ao papel). O que se passa entre o espaço de imagem e o papel, e a que chamei «condensação», supõe uma espécie de *inscrição* de forças nas formas do desenho, de tal maneira que a percepção destas formas desencadeia de novo e sempre forças. É preciso que a condensação transporte consigo o vazio onde circula a energia dos movimentos no espaço de imagem (de onde a exigência de um «pulso vazio»). A inscrição das forças acompanha portanto a condensação, quer dizer, a redução sintética de todos os movimentos do ponto-corpo (e da matéria-imagem no espaço-tempo interior) num *traçado visível*: como se estes movimentos aí se achassem doravante concentrados, envolvidos em dobras e sobre-dobras.

Chamemos a esta condensação «esquematismo estético», segundo a expressão kantiana. Esta convém-nos para exprimir a passagem ao visível que vai do pensamento e da imaginação ao desenho (ou ao quadro). Na *Crítica da Razão Pura*, Kant designava o movimento que engendra a imagem do esquema «movimento transcendental», «movimento [não de um objecto no espaço, mas] enquanto *descrição* de um espaço (...), acto puro da síntese sucessiva do diverso na intuição externa em geral»⁵. Não é, portanto, um objecto que se desloca num espaço dado, mas a descrição do espaço como acto puro da imaginação. É do movimento da imaginação e não de um objecto imaginado que se trata no movimento transcendental. Para obtermos uma imagem do conceito de um objecto sensível por exemplo, o entendimento tem de afectar o sentido interno, o tempo, determinando-o segundo a regra do conceito (esquematismo). Esta determinação implica um movimento, indicado no «esquema», espécie de «monograma da imaginação pura» que dê a maneira como a regra do conceito *conduz* a imaginação para que esta produza uma imagem, uma figura sensível que lhe corresponda. Este movimento é o movimento da imaginação transcendental.

Poderia comparar-se o movimento transcendental do esquematismo dos conceitos com a passagem dos movimentos do ponto-corpo no espaço de imagem aos da mão que desenha. É até possível conceber-se a maneira como o ponto-corpo «descreve», «puxa», «faz partir» linhas que vão formar círculos, rectas, perpendiculares (exemplos de Kant dos movimentos criando imagens de

conceitos). Embora o esquematismo estético não admita conceito, e embora este movimento originário kantiano suponha de facto uma certa ideia do espaço já constituído, é o movimento de engendramento deste espaço que Kant tem na ideia, quando elabora o conceito de movimento transcendental. Podemos sem perigo transpor a mesma expressão para um plano diferente (estético), mas no qual ela continua a conservar o sentido de movimento de génese e de figuração do espaço.

Regressemos ao campo perceptivo onde a sombra branca tolda a visão. De onde vem a sombra branca? De um *esgueire*, que se descreve do modo seguinte: viso outrem no corpo diante de mim, e encontro apenas índices, signos da sua presença longínqua — obtenho uma certa forma de ausência. É este desfasamento entre o sentido visado e a percepção «em carne e osso» (que não está presente) o que define o *esgueire*.

Esgueire da percepção de outrem: viso o outro e nunca o encontro. Uma espécie de não-ajustamento primordial, uma fossa no preenchimento da intencionalidade provocam um outro modo de presença: o outro é aquele que, nunca presente, se dá, todavia, no *equivoco*. Em seu lugar chegam o corpo e os seus signos *como se se tratasse de outrem* «em carne e osso». E, num certo sentido, tornam-se outrem, porque a percepção dos signos exteriores vai ser envolvida por uma atmosfera única, singular cuja forma (que é forma de forças) aparecerá sempre esquematizada nesses mesmos signos: o outro (ou o seu *ego*) mostra-se aqui, encarnado, nestas expressões, nestes índices, nestes movimentos do rosto e do corpo. O outro, cujo sentido é apreendido apenas na atmosfera (que remete para o interior esquivado do olhar), aparece à percepção como fazendo um só apenas com este corpo.

Todavia, os signos exteriores nunca satisfazem inteiramente a exigência da percepção directa. O *esgueire* continua, ainda que o *equivoco* continue sempre a manter viva a relação com o outro. A sombra branca é aí que está: porque nunca se dá à consciência, porque não é nem sensível nem visível, mas cobre estes dois termos com uma sombra *interna*, uma sombra que tolda do interior (como uma luz que se enevoa), o campo perceptivo é afectado de um quociente imaginário.

A luz sobre a paisagem nunca poderia ser absoluta: impediria de ver. Se vemos apenas graças à sombra, mais profundamente a con-

dição do ver é o velamento imperceptível da luz. Ao projectar-se sobre as coisas, a luz vela-se (e vela-as) porque as transforma em superfícies *exibidas* para outrem — é por isso que ver é ser visto, que ver é ver uma superfície reflectida para mim e para outrem. O olhar do outro ensombra a paisagem. Do mesmo modo, o reflexo abre o espaço à luz, mas absorvendo uma sua parte: não só porque as leis físicas assim o querem, mas sobretudo porque, como condição do ver, o reflexo supõe o interior da coisa toldado e toldando o seu exterior⁶. Já vimos que este interior sombrio que irradia a sombra branca sobre todo o campo perceptivo, se constitui no *esgueire*. Se é necessário às coisas um certo grau de luz para serem vistas (demasiada luz ofusca), é porque só se vê sendo visto; só se vê vendo-se o olhar de outrem projectado sobre a mesma superfície; só se vê com o olhar de outrem.

Esgueire e *equivoco* inauguram o laço ou «relação intersubjectiva». Notemos imediatamente que esta relação não é nem unicamente «intersubjectiva» nem apenas «intercorporal». Mas que a afirmação da relação entre «sujeitos» provém de um *equivoco* primeiro que transfere para a intercorporeidade as propriedades da intersubjectividade; e reciprocamente. A constituição do *alter ego* (para empregarmos a terminologia husserliana) funda-se numa dupla operação de fuga à percepção imediata, e de emergência de um véu (a sombra branca) que se torna o próprio «elemento», o meio primeiro da comunicação. Porque a sombra branca não é nem consciente nem inconsciente (no sentido metapsicológico de Freud), mas abre o *campo* da passagem entre os dois planos (correspondendo de modo um tanto fruste ao «Pré-consciente» insuficientemente elaborado por Freud). A sombra branca constitui o canal intersubjectivo primordial religando não o inconsciente de um sujeito ao inconsciente do outro, mas cada *passagem* de um (cs 1-ics 1) à passagem do outro (cs 2-ics 2). Compreende-se assim que o espaço interior não seja monádico e auto-suficiente; que se defina à partida, desde o momento da constituição, pela presença do outro nele. O espaço interior é relacional, é ao mesmo tempo aberto e fechado porque só se põe negando-se enquanto uno: é meu porque está «no interior» da minha pele; mas este conteúdo envolve-se num continente que não é senão o reflexo do continente do outro que retomba sobre o meu próprio conteúdo. Este continente outro pertence ao meu próprio conteúdo e proporciona-lhe limites (um continente meu).

Comunicamos sobre um fundo de identificação ou de reconhecimento em outrem de um *mesmo que eu*. Reconhecimento que supõe um meio (*medium*), alicerce da palavra e das linguagens não-verbais. Este meio, camada profunda de passagem imediata de forças de um sujeito para outro, constitui-se no esgueire, pelo equívoco, como sombra branca.

O esgueire da percepção de outrem instaurou por toda a parte, na expressividade do seu corpo, signos que valem para mim como presença sua «em carne e osso». O equívoco que se indica neste «como se» não abole, não compensa a falta da percepção de outrem: é por isso que toda a comunicação que se estabelece entre dois sujeitos é acompanhada pela sombra branca, ou antes, efectua-se graças a ela. Porque há equívoco (outrem nunca está aí onde julgo encontrá-lo, nos seus signos e na sua expressividade), há abertura de um laço mais profundo (do que o visível), de canal a canal: os homens reconhecem-se por meio da (e na) sombra branca.

O esgueire como esquiva, que é impossibilidade de percepção imediata, fez nascer o meio da relação intersubjectiva: esquivando-se, esta presença tornou-se a condição da minha própria presença a mim próprio. Se tenho consciência de mim enquanto *ego*, é porque vejo esgueirar-se o *ego* do outro; o que é im-presença em outrem torna-se presença de um *punctum caecum* em mim. A sombra branca em outrem e na paisagem corresponde o buraco negro por detrás da minha consciência; o branco indirecto do outro reflecte-se como negro imediato em mim.

Tal é o reflexo primeiro que define a intersubjectividade: a não-presença (ou a im-presença) do *ego* do outro no campo perceptivo, que se escapa no esgueire, reenvia (ou reflecte) a presença do meu *ego* no interior do meu corpo. Mas essa presença *transporta* com ela a presença de outrem: no equívoco da minha relação com o outro (em que tomo sempre signos por sua presença real), resta sempre um vazio que assinala a esquiva, uma margem de liberdade em que indefinidamente procuro outrem. Este vazio do lugar de outrem *em mim* faz parte da constituição interna do meu *ego*: por outras palavras, eu só sou eu porque *eu sou* o outro, porque me constituo como outro diferente de mim, na disposição sempre aberta de acolher o outro em mim. Esta disposição para tornar-se-outro define antropologicamente o ser do homem⁷.

Se o espaço interior se esgueira à minha percepção do corpo de outrem, é porque é vivido do interior como interior, quer dizer, como um espaço interior que não existe (não se mostra a si) senão como interior. Mas que tal espaço me seja indicado neste corpo de outrem pelo exterior prova que a *minha* experiência interior existe em outrem-para-mim como seu equivalente. De facto, o meu espaço interior não se constitui como tal a não ser graças ao reflexo-esgueire que me vem do corpo do outro. Este reflexo abre em permanência ao outro o meu espaço interior, ao mesmo tempo que o constitui como *espaço* e como *interior*. Enquanto tal, não forma o objecto de uma experiência empírica (não é um espaço psicológico): porque o reflexo que me reenviam os signos do corpo do outro ao mesmo tempo que esquivam a percepção do seu *ego*-interior, significam-mo todavia como avesso (por impossibilidade quase-lógica) da exterioridade percebida. Significam-me um interior que se «aloja» no interior, como conteúdo do meu corpo-contenente. O reflexo compreende duas operações essenciais: 1. um reenvio da imagem do corpo próprio; 2. O esgueire que implica uma torsão do interior em exterior: o que se reflecte como empírico rebate-se sobre o meu interior invertendo-se, aplicando-lhe as suas costas por assim dizer. São as costas da imagem exterior do corpo de outrem que vêm coincidir com o meu interior — constituindo-o como obscuridade fundamental, buraco negro —, ao mesmo tempo que o bordam de limites invisíveis, de contornos inapreensíveis na exterioridade espacial.

É assim que o espaço interior se engendra graças a uma metáfora, o que o designa desde o início como lugar de formação da metáfora.

A torção que descreve o equívoco (tomo o exterior pelo interior, viso doravante os signos expressivos para atingir o *ego* de outrem) implica uma inversão-negação generalizada. O espaço interior esgueira-se e só se mostra no exterior, ao passo que do meu tenho a experiência directa contra um fundo de interioridade absoluta e obscura; se a percepção indirecta, por esgueire, me indica empiricamente o interior do outro, a experiência que faço do meu *ego* é uma experiência fora do espaço e do tempo empíricos. E o *alter ego* não se constitui como tal a não ser através de um duplo reflexo simultâneo: o rebatimento da exterioridade da imagem de outrem sobre o meu espaço interior é acompanhado do rebatimento sobre

essa imagem e esses signos do meu interior como dentro absoluto não-empírico. Assim se instaura o equívoco.

E, ao mesmo tempo, o espaço interior potencialmente em abismo, fractalizado, infinitamente incluído: eu sou a inversão-negação do outro, o qual é já o resultado da minha inversão-negação. Nunca se produz o reflexo directo, em simetria perfeita, de dois interiores. Deste modo, porque o outro cuja inversão-negação eu sou (eu sou não-empírico, não-visível, não-sensível, não-exterior, não-limitado) resulta já ele próprio da inversão-negação da minha imagem, não é de uma pura exterioridade que a percepção do corpo de outrem é feita: redobro em mim infinitamente esta «primeira» inversão-negação, sou infinitamente alveolado, separado potencialmente de mim próprio, sou outro... porque infinitamente envolvido ao mesmo tempo no outro e em mim próprio: tal é o espaço interior incessantemente proliferante, sempre em divisão, multiplicando-se noutros que nascem nele e retomando-se sempre.

É por isso que nunca há percepção estável (objectiva) do corpo de outrem (como do meu corpo): a «imagem do corpo» vibra e altera-se sem parar. Do mesmo modo, e pela mesma razão (intromissão da imagem do outro na imagem de mim), a percepção de outrem e a de mim ficam afectadas desde o começo de um factor caotizante: nunca sei quem sou eu e quem é o outro. (É para estabilizar este caos que «objectivo» outrem sob diversas formas, reforçando a tendência paranóide inicial inscrita na relação de esquiava. É reintensificando o caos que a paixão se desencadeia, apostando na tendência de amor nele inscrita desde o início.)⁸

Liguemos estes resultados ao movimento transcendental. Entendido aqui como fazendo a mediação entre os movimentos da imaginação corporal no espaço de imagem e os que conduzem a mão no traçado do desenho; e, de uma maneira geral, como movimento de engendramento das formas artísticas, esse movimento ergue o véu estendido sobre as coisas pela sombra branca sobre a percepção comum. De que maneira?

Que faz o ponto material quando a imaginação corporal se põe em movimento? Já o vimos: esboça linhas, segue *pelo traço* as transformações da luz, as forças das cores e do espaço. Pode tornar-se corpo espacial ou espaço do corpo; pode desaparecer e dissolver-se numa pura tensão de cor (deixando de ser um ponto geo-

métrico, por exemplo). Torna-se (é) corpo-devir. Tem a propriedade de se multiplicar e de sustentar, num mesmo espaço-tempo, um fundo em expansão e figuras que nele se delineiam: engloba um e outras num espaço único. É absolutamente móvel e imóvel. Transforma-se em corpo-padrão originário do espaço-tempo, trabalha no intervalo absoluto onde se situa e que não pára de ultrapassar rumo ao espaço e ao tempo relativos.

O seu domínio situa-se *imediatamente antes* ou *no limiar* da separação primeira entre obscuridade e luz, entre mim e outrem, entre esgueire e equívoco. O que ensombra o espaço é também o que torna as coisas distintas para a visão: o olhar do outro constituído. A sombra branca esquia o outro à percepção porque ela própria se esquia ao olhar: o olhar nunca a alcança e é afectado por ela. Ela é o desfecho da subtil disjunção que se opera entre o interior e o exterior, quando se revelou já impossível ver-se o dentro dos seres e das coisas.

Ora, se o ponto-material ou ponto-corpo trabalha no limiar desta disjunção, o desenho ou o quadro vai alterar necessariamente a visão comum: inaugura uma visão *anterior* à separação, mas em condições novas. Não realmente uma visão pré-constitutiva, mas instalando-se no meio das coisas constituídas *como se elas não o estivessem ainda* (do ponto de vista do espaço-tempo e dos elementos pictóricos). Em suma, a arte *desensombra* o espaço. Olham-se as formas de um quadro como se sobre elas se tivesse levantado a sombra branca.

A arte ergue o véu deslocando a sombra branca: esta deixa de estar ao lado, não-consciente, não-visível, o que fazia com que velasse o mundo. O paradoxo da arte está em que, pondo-se a sombra branca «diante» do olhar, abalando-a de dentro (da paisagem e do olhar) para fora, fazendo dela o meio da aparição das formas, se instaura uma visão mais «profunda»: a sombra branca torna-se o meio (de facto, o espaço de imagem) onde as cores ganham o seu fulgor, onde as formas surgem como no primeiro dia, onde o espaço nasce e o tempo começa a andar. Através do que, e no que, a cor se revela, o «diáfano» de Aristóteles.

Que vemos na percepção de uma forma artística? A imagem desnudada, a imagem cuja sombra branca se retirou. Daí a percepção mais viva; daí a percepção de um movimento interno às formas: olham-se as formas formando-se, movimento transcenden-

tal ou de expressão-constituição originária. Movimentos da atmosfera sem véus.

O deslocamento da sombra branca *destorce* a torção do reflexo que transporta o olhar do outro pelo meu interior. Como se o outro constituído fosse doravante não um *alter ego* que ensombra a visão, mas um puro revezamento que, em mim, a intensifica pela multiplicação dos pontos de vista. (Pontos de vista também do sentir: é assim, como adiante mostraremos, que se funda a universalidade do prazer no juízo de gosto segundo Kant.) Para nos apercebermos disso, basta observarmos a maneira como a percepção de um quadro transforma a sombra: nunca remete para um *escondido na tela*, para uma obscuridade pictórica, como se a pintura esquivasse a si própria alguma coisa, mas faz parte dessa «visão total» dos pintores de que fala Merleau-Ponty em *O Olho e o Espírito*. Até mesmo o fundo obscuro da sombra se torna mais vivo e pregnante.

Porque é toda a relação comum com o outro que se acha modificada. Porque, desensombrando o espaço, transferimos na direcção da superfície da relação eu-outrem constituída a relação *subterrânea* que os unia no equívoco. Fazemo-la subir para a luz, trabalhamos como se a relação eu-outrem tivesse as mesmas características da sua pré-constituição, ou desse laço originário anterior à separação. Como se um laço *directo e visível* se estabelecesse entre outrem e mim. A arte levanta o equívoco do laço intersubjectivo. A arte traz ao visível o laço inicial invisível com os seres e com as coisas. Podemos exprimi-lo também de outra maneira: é o laço primitivo, original, anterior à separação que adquire certas propriedades da relação constituída: a divisão na indivisão, a individuação na simbiose, o devir na imobilidade, a força sem a violência, a diferença sem a guerra. Como se este laço primeiro se tornasse operativo, manipulável, eficaz, ajustado ao real; como se a *origem* do espaço e do tempo se tornasse um lugar vivível, um mito realizado. Tal é uma das razões que faz da arte o lugar necessário da utopia; e que explica decerto a sua afinidade com a mitologia. No espaço da arte reina a lógica da «conciliação dos contrários».

É por isso também que o pintor se sente tão atraído pelo auto-retrato: porque, uma vez levantado o equívoco, espera alcançar o seu «interior» ou a sua «verdade» (não psicológica, mas muito simplesmente pictórica).

A verdade em pintura é o erguer do véu. Que pinta Duchamp na *Mariée mise à nu...* senão o olhar dos celibatários que desvela o véu da Noiva e atinge o espaço interno do corpo, as suas vísceras: com o que, este quadro representa o espaço pictórico, *mesmo*. E com o que, o projecto de Duchamp — desmontar a enorme maquinaria de tal olhar — transforma a imagem pictórica em desvelamento real do representado, e as «apoteoses» da luz indirecta em cores baças e toldadas. Como se, através de uma ironia perversa e profunda, Duchamp quisesse mostrar pictoricamente a impossibilidade do desvelamento *pictórico*.

E se é verdade que o *Quadrado negro* é «o ícone do nosso tempo», como o designa Malevitch, é o espaço interno por detrás do rosto, e sem o véu do rosto, que nele é representado.

Notas

- 1 Félix Ravaisson, «Léonard da Vinci et l'enseignement du dessin», in *L'art et les mystères grecs*, L'Herne, Paris, 1985; citado por Françoise Dastur, «La naissance des choses: le dessin», in *L'art au regard de la Phénoménologie*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1994, p. 73.
- 2 H. Maldiney, «Esquisse d'une phénoménologie de l'art», in *L'Art au regard...*, *op. cit.*, p. 228.
- 3 É o «valor estético» que, segundo Fernando Pessoa, a «sensação bruta» conquista, quando o poeta opera sobre ela uma primeira reflexão.
- 4 Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard.
- 5 Kant, *Critique de la Raison Pure*, trad. Tremesaygues e Pacaud, PUF, 1986, Analytique transcendente, §24 (2ª edição), p. 133, nota.
- 6 É possível demonstrar como a estética barroca o exprime exemplarmente. Ver o belo estudo de Christine Buci-Glucksmann, *La Folie du voir*, Ed. Galilée, Paris, 1986.
- 7 Ponto a desenvolver noutro lugar. De notar que «esgueire» e «esquiva» são traduções quase equivalentes do termo francês «dérobade». «Esquiva» acentua o sentido de «fuga» ao que «esgueire» lhe acrescenta a ideia de uma «ida para» (o inconsciente). Por isso será este último preferível. De resto, as noções de «esgueire», «equivoco», «sombra branca», etc., esboçadas neste capítulo, supõem uma crítica à teoria husserliana da «intersubjectividade», assim como uma ideia diferente da relação eu-outro, crítica e ideia que exploramos também noutro sítio. Note-se que em todos os escritos de Husserl em que a percepção de outrem é descrita — desde as *Investigações Lógicas* às *Meditações Cartesianas* passando pelas lições de *Filosofia Primeira* de 23-24 —, há um facto primeiro, deixado por pensar: a saber, a impossibilidade essencial de

«não poder perceber o vivido de outrém», que só me é dado indirectamente por meio de índices corporais. Este facto primeiro, sempre referido nos textos husserlianos, aparece, apesar da sua «originaridade» (mas ela é empírica), como impensado por Husserl (e, curiosamente, também por Derrida que a evoca, nomeadamente em *A voz e o fenómeno*, que tanta importância dá ao «índice» contra a «expressão»).

8 Podemos ver neste ponto a origem de manifestações macroscópicas de caos individual (loucura).

Esquematismo e analogia

No movimento das faculdades que conduz ao juízo estético de gosto, Kant distinguiu duas etapas da percepção: na primeira, a imagem-nua aparece graças à abstracção; na segunda, a imagem tornou-se «bela» (embora não se trate de uma propriedade do objecto) porque o trabalho da reflexão permitiu ao sujeito da faculdade de julgar reconhecer nela uma finalidade subjectiva do jogo da imaginação e do entendimento. De uma maneira não cognitiva, mas simplesmente analógica, o sujeito descobriria na imagem a finalidade do movimento das faculdades. A imagem bela seria portanto a imagem de um movimento — ou o resultado de um certo movimento da imagem.

É portanto por meio da analogia que se opera a transformação da representação (imagem-nua). Como procede a analogia?

Em primeiro lugar, devemos partir desse «momento formal na representação de uma coisa»¹ que Kant define como «o acordo da diversidade segundo uma unidade (sem que seja determinado o que esta última deva ser)», e que resulta da abstracção do conceito. É este «momento formal» que o entendimento reflecte como «regra numa percepção»². Temos assim uma percepção de formas — a imagem-nua — às quais falta o sentido da sua unidade (dado pelo conceito de «aquilo que a coisa deve ser»), embora apresentem uma unidade — puramente formal e, por assim dizer, enigmática.

Ora, a reflexão compara estabelecendo uma proporção (entre uma relação: entendimento/imaginação, e uma outra relação: con-

ceito indeterminado/imagem), quer dizer, uma analogia. Esta analogia apoia-se numa forma (destacada do «momento formal» da composição do diverso), porque a reflexão se aplica à forma: sendo ou esquemática ou simbólica toda a *apresentação* de um conceito ou de uma Ideia (ou *hipotipose*, «como acto consistindo em tornar sensível [*Versinnlichung*]»³), esta última produz-se «quando, a um conceito que só a razão pode pensar e ao qual não pode convir intuição sensível alguma, se submete uma intuição tal, que relativamente a ela o procedimento da faculdade de julgar é simplesmente análogo ao que observa quando esquematiza, quer dizer, que concorda simplesmente com este através da regra e não da própria intuição, simplesmente por conseguinte com a forma da reflexão e não com o conteúdo»⁴. Insistamos em dois pontos: que a reflexão utiliza um procedimento análogo ao do esquematismo; que esse procedimento «concorda» com o do esquematismo através da regra ou forma da reflexão e não através do conteúdo. Deveremos conceber portanto esta regra segundo uma analogia formal com a regra do esquematismo.

Consideremos os mecanismos (procedimentos formais) da analogia. Eis dois símbolos: «representamos um Estado monárquico por um corpo organizado, quando é governado segundo [*nach*] as leis internas do povo, enquanto o representamos por uma simples máquina (como um moinho de braço) quando é governado por uma vontade singular absoluta; nos dois casos, a representação é apenas *simbólica*. Se não há com efeito qualquer semelhança entre um Estado despótico e um moinho de braço, uma há deveras entre as regras da reflexão sobre eles e sobre a sua causalidade.»⁵ Como se chega a representar um Estado monárquico por um corpo organizado (ou um Estado despótico por um moinho de braço)? Efectuando «uma dupla operação, que consiste em aplicar em primeiro lugar o conceito ao objecto de uma intuição sensível e em segundo lugar, em aplicar a simples regra da reflexão sobre essa intuição a um objecto completamente diferente, do qual é símbolo o primeiro»⁶. Primeiro esquematizamos («aplicamos o conceito ao objecto de uma intuição sensível»), a seguir transferimos «a reflexão sobre um objecto da intuição para um conceito completamente diferente, ao qual talvez jamais corresponda uma intuição»⁷. Não há intuição sensível para o conceito de Estado monárquico; mas, transferindo a imagem de um corpo organizado para esse conceito, fazemos de-

le o símbolo do Estado monárquico. Ora, esta imagem do corpo organizado foi obtida pela esquematização do conceito de «corpo organizado» de acordo com uma intuição sensível dada. A operação propriamente analógica vem depois, permitindo esta «transferência da regra da reflexão para um conceito completamente diferente». É preciso que a reflexão exerça os seus poderes a fim de que a transferência seja possível: é preciso que ela apreenda essa *dissemelhança adequada* entre a imagem primeira (esquematizada) e o novo conceito (de que a imagem se tornará símbolo), porque é uma certa adequação (semelhança) na dissemelhança (inadequação) que garante a pertinência da transferência: funda a analogia e constitui todo o seu mistério⁸.

Toda a analogia supõe uma margem de variação para lá da qual falha, revelando-se artificial e inoperante: como se mantém a semelhança que a funda, enquanto a dissemelhança aumenta? Por outras palavras, como é que a *transferência* da regra da reflexão — que marca o desvio crescente da semelhança relativamente ao esquematismo — preserva também a sua ligação com a regra (esquemática) que lhe serve de padrão (suporte)?

*
* *

Em que esquematismo se apoia a reflexão para construir relações de analogia? De que formas *conhecidas* há analogia? Porque o texto acima citado afirma que «o procedimento da faculdade de julgar é simplesmente análogo ao que ela própria observa quando esquematiza»; e uma tal analogia não poderá ser geral ou vaga, uma vez que se exerce por ocasião de uma representação singular.

Tomemos como exemplo a representação de um quadro. O que vemos nele (rostos, paisagem, formas abstractas) apresenta-se desprovido de fins, ocultando o objectivo que presidiu à organização (composição) de tais formas. Todavia, reconhecemo-las como tais — a este nível de re-conhecimento, ao nível do «momento formal» da composição do diverso, há esquematismo. Mas se o olhar cognoscente em breve oscila para a atitude estética, é porque a imagem carece de sentido: o esquematismo referido (parcial) revela-se insuficiente para manter a imagem na atitude cognitiva. Ao esquematismo da representação primitiva acrescentou-se uma imagem

de incompleto esquematismo. Sobre qual das duas construirá a reflexão o símbolo?

Poderíamos, decerto, afirmar muito simplesmente que partimos da imagem primitiva dada na atitude cognitiva: teríamos a solução de uma dificuldade surgida atrás (mas deixaríamos sem explicação a função da imagem-nua e da abstracção que a produziu). Tínhamos visto que, se a reflexão (trabalhando sobre o modelo da reflexão transcendental) verificasse a ausência de conceito, deveria obrigar à cessação de toda a actividade esquematizante; ora, é o contrário que se observa, uma vez que é a tendência para o conhecimento — falhando sempre — que constantemente activa a reflexão.

Devemos levar aqui em conta o facto de o olhar poder regressar à atitude cognitiva, apesar de ter detectado a ausência de conceito: vejo a clareira, não conheço o seu fim (um baile campestre), volto à atitude cognitiva procurando descobrir a sua finalidade objectiva — sem jamais «avançar» na direcção da atitude estética.

É o que efectivamente acontece à reflexão lógica depois de ter sido «corrigida» pela reflexão estética: ao esforçar-se por de novo esquematizar, só poderá enganar-se apesar da vigilância da reflexão estética porque tem aqui, por assim dizer «diante dos olhos», uma imagem pronta, embora incompleta e que exige assim ser «acabada»: a reflexão tentará *prolongar* a primeira esquematização através de outras que lhe estejam «próximas» ou sejam mesmo suas «associadas». Embora esta produção de conceitos nunca consiga descobrir um conceito apropriado, define-se assim um *lugar* enquanto lugar da falta desse mesmo conceito: «em redor» deste lugar proliferarão outros conceitos.

Deveremos portanto distinguir um esquematismo e um movimento *rumo* ao esquematismo, que falha sempre. Por que é que esse movimento não pára de renascer, apesar do trabalho da reflexão? Porque é suportado por uma representação cognitiva; a qual leva naturalmente o olhar a recair numa atitude de conhecimento; e desta, o olhar regressa de novo à abstracção, e em seguida ao movimento rumo ao esquematismo (produção de outros conceitos).

Compreende-se que a reflexão estética não impeça a tendência para o conhecimento. Trabalha a um nível diferente, e sobre uma outra matéria — ao nível não do conhecimento de um objecto particular, mas ao do conhecimento de um objecto em geral; e sobre

relações (ou uma forma), e não sobre impressões sensíveis (ou um conteúdo). Desenrola-se *depois* do malogro do esquematismo porque só segundo o modelo das relações de conhecimento poderia exercer-se.

Toda a questão está em definir o *momento* em que o olhar é necessariamente arrastado para a atitude estética, em vez de regressar à atitude cognitiva. Teríamos assim uma «necessidade estética», diferente da necessidade lógica (e que se encontraria, por exemplo, no núcleo do trabalho de todo o artista). É aqui que o simples esquematismo da imagem primitiva não basta para dar conta da *passagem* da atitude pré-estética à atitude estética.

Em termos de movimentos de imagem, este momento deve ser descrito como aquele em que a pregnância da forma na percepção atinge uma força tal que *atrai* irresistivelmente outras formas que, do fundo da imagem em plano de fundo, vêm acrescentar-se à forma abstracta (abstracção em abismo). O olhar já não pode recuar para a atitude cognitiva; ou, se o faz, é porque a Forma destacada não tem ainda a potência suficiente.

Voltemos à nossa questão: em que imagem (ou em que esquematismo) se apoia a reflexão quando «reflecte sobre a regra do esquematismo» para produzir o símbolo? Acabamos de o ver: numa imagem que resulta da sobreposição da imagem esquematizada primitiva e da imagem «invisível» da forma que dela se destaca *para aí se inscrever* enquanto «presença de uma ausência». A esta sobreposição de imagens poderíamos chamar uma «imagem mista».

Ora, é a partir da imagem mista que a reflexão desdobra os seus mecanismos, e não unicamente a partir da imagem esquematizada ou da forma invisível-visível. Mostrámos a insuficiência da primeira para assegurar o desencadeamento da reflexão; e a segunda, por si só, sem superfície (de imagem esquematizada) onde se inscrever, não poderia fornecer os elementos (as relações, a «regra») que formam o «material» sobre o qual a actividade reflexiva se aplica.

Trata-se agora de saber como opera a analogia de maneira a superar as imposições do esquematismo ao mesmo tempo que se apoia nele; ou seja, de precisar bem os papéis respectivos dos dois elementos da imagem mista: da representação primitiva esquematizada (em plano de fundo) e do «invisível» (destacado na

Forma) que se inscreve na primeira. Porque a reflexão desdobra os seus mecanismos em vista de construir um símbolo, quer dizer, um *analogon* da apresentação esquemática; reflecte sobre a *forma* de maneira a produzir um *conteúdo* (uma imagem). Esta imagem, que pode ser ou idêntica ou ligeiramente diferente da imagem esquematizada primitiva, já não deverá *fazer conhecer*, mas *simbolizar*: escapa agora às limitações do conhecimento alargando o conceito de partida (correspondente à imagem esquematizada).

Compreende-se bem a necessidade de se ter como suporte da reflexão uma imagem mista, que apresente (quase) separadamente a forma (abstracta) e o conteúdo da representação: o trabalho da reflexão incide sobre a forma de uma imagem dada em vista de a transformar para com ela produzir uma outra. É portanto essa imagem (esquematizada, em plano de fundo da percepção) que deverá ser modificada graças a manipulações da sua forma. Quanto a determinar os papéis respectivos das componentes da imagem mista, verificamos que elas se sobrepõem intimamente: o trabalho da imaginação implica um dinamismo interno da imagem (de que descrevemos um aspecto, «a abstracção em abismo»), uma vez que as manipulações da forma (reflexão sobre a regra) transformarão a imagem de origem.

O processo de transformação da imagem passa portanto por três etapas: esquematismo, abstracção, analogia. A estas três etapas correspondem três tipos de percepção: 1. percepção de conhecimento (atitude cognitiva); 2. percepção «en bougé» por falta de sentido (atitude pré-estética, presença da ausência de conceito); 3. percepção estética por excesso de sentido (alargamento do conceito, presença do conceito indeterminado ausente).

*
* *

A analogia consiste numa transferência de uma imagem de um conceito para um outro conceito. Se a reflexão estética parte de uma imagem esquematizada para lhe alargar o conceito, é porque esta mesma imagem deverá sofrer transformações que lhe permitam significar outra coisa para lá do seu sentido original. É preciso preparar a imagem para a recepção desse outro sentido.

Várias operações se requerem aqui, e, antes do mais, a abstracção. Abstraiamos a finalidade, de tal maneira que dela resta apenas «o momento formal» da composição do diverso: temos doravante a imagem-nua, sem significação. Deixando de se ligar a um sentido determinado, poderemos enxertar-lhe outros, diferentes do (mas ligados ao) que lhe tirámos.

Todavia, abstrair não basta. Toda a arte da analogia consiste nessa transferência que deverá comportar uma transformação «natural» (como «inintencional») da imagem cognitiva em imagem analógica. É preciso que o novo sentido (do novo conceito) se adapte «naturalmente» à imagem-símbolo.

Para que a representação esquematizada possa receber um novo sentido, deverá desempenhar um papel análogo ao de uma imagem que, no esquematismo, apresente o conceito (imagem produzida a partir do esquema). O símbolo é o *analogon* da imagem resultante do esquema: a analogia agirá de modo similar ao do esquematismo. Trabalhará a imagem dada à maneira como o esquema trabalha o conceito. Em suma, retomando o exemplo de Kant, é preciso preparar a imagem do corpo orgânico para receber o sentido do conceito do Estado monárquico por meios análogos aos do esquematismo.

Eis como a reflexão procede em geral para construir um símbolo (não estético):

1. Tenho a imagem do conceito de «corpo orgânico», imagem que resulta do esquematismo deste conceito; 2. Analiso a sua regra de composição do diverso, como regra da causalidade das suas partes relativamente à unidade; 3. Comparo essa regra com a do «Estado monárquico»; 4. Transfiro a regra para o conceito de Estado monárquico aplicando-lha: ao escolher uma das suas múltiplas possibilidades de aplicação através de uma imagem, adapto a regra ao novo conceito. Obtenho assim o símbolo do Estado monárquico.

Examinemos de mais perto as operações 2. e 3.: só elas permitem agir sobre a imagem esquematizada e transformá-la, primeiro extraíndo dela um «esquema», depois elaborando com ela uma outra imagem (símbolo).

A análise da composição do diverso segue um percurso *inverso* do do esquematismo. Ao analisar a regra que compõe a multiplicidade sensível, a reflexão decompõe aquilo que o esquematismo sintetizara: as relações das partes com o todo da representação (e

das suas representações conexas e subordinadas com as representações principais e superiores: aqui, do tronco e dos membros com a cabeça), quer dizer, a maneira como a imaginação determinara o sentido interno segundo um conceito (aqui: o conceito de corpo orgânico). Em suma, a reflexão *des-esquematiza*; e, fazendo-o, prepara a comparação da regra da composição do diverso — quer dizer, do *esquema* — da imagem dada com a *regra do conceito* a simbolizar. Esta comparação é decisiva; porque as duas regras são ao mesmo tempo comparáveis e incomparáveis: a primeira, enquanto *esquema*, é um produto da imaginação, ao passo que a segunda provém do entendimento; mas, na medida em que o *esquema* participa também no conceito, há alguma coisa nele que se deixa comparar com a regra do conceito.

A comparação entre as duas regras vai permitir destacar uma regra ainda mais geral que funcionará como regra da analogia, espécie de *esquema geral para a apresentação do símbolo*. Por exemplo, podemos dizer que os dois símbolos evocados por Kant, o corpo orgânico e o moinho de braço, supõem um só «*esquema geral*» da analogia, o «*corpo*» como regra de agenciamento das partes de um todo aplicável, com variações, a diversos conceitos do Estado. Enquanto regra de agenciamento, fornece a unidade da composição do diverso: unidade formal, é também geral, uma vez que resulta de uma comparação — podendo aplicar-se tanto ao Estado monárquico («*corpo orgânico*») como ao Estado despótico («*moinho de braço*» ou *corpo autómato*). A aplicação do «*esquema*» a este ou àquele conceito depende da *variação* que se faz sofrer à regra esquemática. Posso até, analisando a imagem do «*corpo orgânico*» e tendo-a comparado com a regra do conceito de «*Estado monárquico*», verificar que ambas implicam a mesma *variação relativamente* ao «*esquema*» «*corpo*»: a transferência imediata está obtida, sem modificação da imagem do «*corpo orgânico*». Mas posso construir também o símbolo do Estado despótico a partir da imagem de um corpo orgânico: a comparação das duas regras de causalidade, e em seguida a formação do «*esquema*» geral «*corpo*», obrigarão a fazer variar a regra da primeira de maneira a que se obtenha como símbolo um *corpo autómato* (e, por associação, um *moinho de braço*).

Assim, há sempre, de certo modo, *variação da regra* (relativamente ao *esquema*), ainda quando não haja modificação da ima-

gem: se transiro sem modificação a imagem do corpo orgânico do conceito de «*corpo orgânico*» para o de «*Estado monárquico*», é porque verifiquei, comparando as duas regras da causalidade, que a sua *dissemelhança* se mantinha dentro dos limites admitidos pelo *esquema* geral; limites que definem o fundo de *semelhança* que permite a analogia, e, no interior dos quais, é permitida qualquer *variação* na construção do símbolo. O ultrapassar destes limites destruiria a unidade da regra geral destacada no *esquema*.

Como consegue a reflexão definir uma zona de *variação* legítima da regra? Comparando as duas regras de causalidade, da imagem e do conceito, a reflexão faz como se realizasse uma multiplicidade de comparações. Assim, por referência aos exemplos de Kant, podemos até adiantar que a reflexão compara, ao mesmo tempo, o desvio que separa a regra da imagem do corpo orgânico da do conceito de Estado monárquico com o desvio que separa a imagem do corpo autómato do Estado despótico — e *determina a variação da regra, do corpo orgânico ao autómato*, comprovando entretanto, por exemplo, que o autómato está no limite das possibilidades do *esquema*. É assim que a reflexão delimita a zona de pertinência desta *variação*: o *esquema* analógico será ele próprio definido por um sistema de relações «*corpo-Estado*», os quais fornecem outras tantas possibilidades de criação de metáforas. De uma maneira geral, é comparando desvios diferentes que a reflexão escolhe o grau adequado da *variação*, fixando assim a boa metáfora.

Em que é que este «*esquema geral analógico*» difere do *esquema do conhecimento*? No facto de, *a cada vez*, este último só permitir construir *uma* imagem do conceito enquanto o primeiro oferece um método geral de produção de *múltiplos* símbolos (todos adequados, no interior da zona de *variação*).

Notemos que a formação do *esquema analógico* implica a elaboração de uma *outra* regra de causalidade: qualquer coisa da regra do conceito é agora pensado na causalidade da imagem-símbolo. É por isso que o símbolo dá a pensar muito mais do Estado monárquico do que o seu conceito: basta explorar a imagem do corpo orgânico (que compreende a causalidade do Estado monárquico) para se descobrirem aspectos desse tipo de Estado que o simples conceito não poderia mostrar-nos. Porque «*aplicámos*» a finalidade (ou causalidade) do corpo ao Estado, podemos pensar este último segundo a finalidade do corpo orgânico. Em suma, *decompõe-*

-se o diverso desta representação (obtendo-se assim o *analogon* do esquema do conceito de «corpo orgânico»); e recompõe-se o mesmo diverso fazendo variar a regra da causalidade — variação tornada possível graças à decomposição que «abriu» ou «desarticulou» a imagem do corpo orgânico. Rearticula-se ou res-sintetiza-se o diverso segundo uma nova causalidade (a do Estado monárquico); obtemos o «corpo orgânico» como símbolo do Estado monárquico.

Eis como procede a reflexão quando transfere uma imagem de um conceito para um outro que não admite apresentação esquemática. Quando se trata de construir um símbolo estético ou, mais simplesmente, quando se trata de perceber esteticamente uma forma natural, o trabalho da reflexão muda consideravelmente. Para isso há duas razões essenciais: primeiro, é preciso uma operação prévia ao exercício da reflexão estética, a abstracção do conceito de fim da forma: depois, não há presença de um conceito para o qual a imagem possa ser transferida. Ora, tal presença é absolutamente necessária, porque a reflexão tem de poder comparar as duas regras de causalidade, a da imagem e a do conceito de que a imagem deverá tornar-se símbolo; e sendo o conceito indeterminado e ausente, no caso do belo natural, torna-se impossível conceber da mesma maneira o trabalho da reflexão. Com efeito, enquanto o belo artístico procura, segundo Kant, exprimir um conceito já dado no seu conteúdo indeterminado, a forma natural não se descobre expressão de uma Ideia estética senão, por assim dizer, «retrospectivamente» — depois de a analogia ter actuado e após a descodificação da «linguagem cifrada» da natureza: «Pode em geral chamar-se beleza (quer se trate de beleza natural ou de beleza artística) à *expressão* de Ideias estéticas: mas enquanto nas belas-artes esta ideia deve encontrar ocasião no conceito de um objecto, na bela natureza basta a simples reflexão sobre uma intuição dada sem conceito do que o objecto deva ser para despertar e comunicar a ideia da qual esse objecto é considerado como *a expressão*»⁹

Não se pode dizer que Kant tenha em conta esta dificuldade quando, no § 59, passa muito rapidamente do exemplo do Estado monárquico ao de Deus e, finalmente, à afirmação do belo como «símbolo do bem moral». O esclarecimento do mecanismo da analogia quando se aplica ao belo natural é essencial para a compreensão do papel da reflexão na formação do juízo de gosto, porque,

como vimos, o juízo de gosto se identifica com esse mesmo papel. A nossa hipótese é a seguinte: uma vez que não há segundo conceito para o qual transferir a regra da causalidade, teremos de supor uma operação que substitua a comparação com o conceito (operação normalmente efectuada pela reflexão). Desta operação é a imaginação a encarregar-se, *revezando assim o trabalho da reflexão*: os movimentos da imagem farão as vezes da comparação.

Como? Reportemo-nos ao processo de «abstracção em abismo» atrás descrito. Com a abstracção do conceito de fim da forma, esta adquire uma pregnância perceptiva que relega a matéria para o Fundo. Esta Forma age agora como uma espécie de attractor que atrai e absorve os resíduos de outras formas que articulam ainda a matéria da representação. É assim que se desdobra o devir-forma da matéria, até ao momento em que o movimento de absorção (de abstracção) se esgota: a Forma que resulta da sedimentação das múltiplas formas abstractas estabilizou-se, já não há regresso à atitude cognitiva¹⁰. A Forma estética formou-se, depois de a primeira abstracção ter desencadeado o movimento em abismo.

Ora, todo este processo equivale ao trabalho da reflexão. Que faz a imaginação? Abstrai continuamente formas da matéria; ao fazê-lo, compara sucessivamente a primeira forma abstracta com todas as outras em seguida abstraídas. Comparações sucessivas que operam, como sabemos, a libertação (abertura) da Forma, por um lado e, por outro lado, *equivalem à comparação que a reflexão efectua aquando da constituição do símbolo não-estético*.

Abrir a Forma vem a ser torná-la cada vez menos determinada, efeito em primeiro lugar da abstracção, depois da integração de formas cada vez mais fluidas na primeira forma abstracta. O que corresponde muito precisamente à análise e à decomposição da regra de unificação do diverso (realizada pela reflexão na construção do símbolo «corpo orgânico-Estado monárquico»): este movimento delimita uma zona de variação da regra no interior da qual a Forma pode sofrer modificações que a tornem apta a servir de símbolo. Os limites desta zona são atingidos quando o olhar oscila definitivamente para a atitude estética. A abstracção em abismo cessa (justificava-se porque havia ainda deslizamento no sentido da atitude cognitiva). Estes limites marcam as fronteiras para além das quais as formas sucessivamente abstraídas já não têm relação com a primeira Forma (a indeterminação torna-se demasiado grande, a

dissemelhança também, já não há *regularidade* da imaginação). Em suma, se existe uma zona de variação legítima da regra de representação (quer dizer, da regra da primeira forma abstracta), temos o equivalente do «esquema analógico» destacado pela análise dos mecanismos gerais da analogia. Se a abstracção em abismo se detém, é que a transferência da imagem primeira do objecto (que lhe corresponde segundo o esquematismo) para um outro conceito (indeterminado = X) se completou. Por outras palavras, a imagem transferiu-se de um conceito para um outro *transformando-se pelos seus próprios meios*: Tornou-se a imagem de um conceito indeterminado ao tornar-se imagem indeterminada ela própria.

Como são comparadas as formas abstractas umas com as outras? Como são analisadas? Para precisarmos bem a maneira como tais operações são efectuadas pela imaginação, deveremos ter em conta um outro processo que acompanha o devir-forma (abstracção) da matéria: o devir-matéria da forma.

Três tipos de forma participam na abstracção em abismo: não só a Forma abstracta primeira (F) tornada perceptivamente pregnant, e as formas abstractas (Fn) que se lhe juntam, mas também a forma do conceito de fim (Ff) cuja abstracção provocou a reinversão da ordem Figura/Fundo. Ora, é a acção dessa forma ausente (Ff) que precipita todo o processo: porque a sua ausência, inscrita no que resta da representação, *atrai* as outras formas [e, em primeiro lugar, a primeira forma abstracta (F)], abrindo-as cada vez mais à indeterminação (uma vez que ela própria falta, e é não-determinada), e libertando a imaginação.

A presença constante da ausência age como um attractor das outras formas: é o apelo ao conceito provocado pela abstracção. Por outras palavras, é a tendência para o esquematismo que se manifesta de novo. Com efeito, e ao mesmo tempo que se desenvolve a abstracção em abismo, esta falta visível na representação *adquire* uma configuração (*invisível*), uma vez que é trabalhada, enquanto «forma», pelas formas sucessivamente abstraídas (F e Fn). Por esta razão, a configuração, embora se acentue progressivamente, precisa-se na indeterminação: a ausência de conceito assume a forma indeterminada de um conceito ausente.

Como todo este movimento — de atracção e de absorção de formas pela falta de conceito — visa substituir um processo de esquematização ou, antes, de projecção (ilusão de esquematismo) torna-

do inoperante com a abstracção, é ainda este processo que recomeça à medida que a ausência ganha forma: no devir-matéria da forma, esta última (enquanto resultado da integração das formas abstractas Fn na Forma primeira F, e da sua abertura na «figuração» do vazio) *projecta-sena* matéria-Fundo. Em suma, a percepção vê uma Forma pregnant, mas vê também a transformação do Fundo.

Porque há, de novo, tendência para o esquematismo, o vazio assim trabalhado *penetra* a matéria e faz nela as vezes de regra de unificação do diverso. O que significa que vai decompor essa matéria, nela estabelecendo desvios, vazios, *no lugar precisamente das relações formais* (que asseguravam a armação estável da representação). Com efeito, ao contrário da imagem esquemática em que o movimento transcendental de determinação do sentido interno se encontra integrado, encastrado porque *realizado* na sensibilização do conceito, o movimento de abertura da Forma *mostra-se* na configuração do vazio: esta última *projecta-se* na matéria *abrindo-a também*, quer dizer, *indeterminando-a*. É assim que o olhar vê doravante (percepção estética) as relações formais, enquanto anteriormente (esquematismo) estas últimas estavam integradas na (ou davam a ver a) matéria composta.

Isto faz as vezes de uma análise da regra de composição do diverso; e, ao mesmo tempo, de re-composição da matéria segundo uma outra regra. Ao deixar-se abrir, a Forma (F) que permanece como «momento formal» da unidade da composição do diverso, faz-se também analisar. Ao deixar-se «impregnar», quer dizer, re-organizar ou re-compôr (sempre parcialmente, tendencialmente apenas) pela projecção de uma forma *aberta*, a matéria manifesta os desvios ou vazios *entre* as impressões sensíveis: *vê-se agora o entre* (é a percepção estética). Vamos ver que este «entre» ou vazio que tende a esquematizar-se se dá na representação como espaço e tempo *a priori*. Mas, antes disso, detenhamo-nos nos dois mecanismos da imaginação descritos:

A. Por um lado, abstracção em abismo, pregnância da Forma (F) sobre a Matéria (fundo), absorção das formas abstractas (F e Fn) pela ausência (Ff); devir-forma da matéria, tendência para a atitude estética.

B. Por outro lado, e paralelamente a A., recaída na atitude cognitiva, *mas de uma maneira diferente*, uma vez que esta atitude se descreve como tendência para a projecção (esquematismo) da au-

sência cada vez mais indeterminada (segundo uma finalidade subjectiva); re-sintetização do diverso sensível, mas invertendo a sua ordem como se essa matéria servisse agora *para a composição e para a unificação do diverso «a priori» (espaço e tempo), não visível*; devir-matéria da forma.

As duas tendências ou movimentos, embora tendo direcções opostas, contribuem um para o outro, como é evidente: quanto mais a forma se abre (devir-forma), mais dá a ver as relações (intervalos vazios) da matéria (devir-matéria); e quanto mais impregnação (recomposição) da matéria (devir-matéria) há, mais esta se anima, se indetermina e tende para a abstracção e para a abertura das formas (devir-forma). A estabilização destes dois movimentos contraditórios e todavia convergentes só se produz quando acabam por *coincidir* num único movimento harmonioso, movimento que desposa a própria forma (indeterminada) do objecto; por outras palavras, quando a Forma se tornou inteiramente Matéria, e a Matéria Forma (o que jamais pode verificar-se: o duplo movimento não se «estabiliza» ou não se detém, mas tende até ao infinito para um ajustamento que não pára de fazer recuar os seus limites. Porque o próprio vazio da matéria só *ressalta*, só se torna *pregnante* através da matéria sensível; é um vazio, por isso, inesgotável pois que se se esgotasse, *se se esquematizasse totalmente*, deixaria de poder ser percebido — deixaria de haver forma estética. Este vazio é o intervalo infinito que vai de um conceito determinado à ausência de conceito).

O desfecho é o «jogo harmonioso das faculdades». Notemos apenas que se a imaginação desempenha aqui o papel principal, uma vez que «esquematiza sem conceito», o entendimento, graças à reflexão, procura produzir novas regras, desposando o movimento de abstracção em abismo, quer dizer, do devir-forma da matéria, e em particular tentando *determinar* uma regra de «configuração da ausência» (que equivale à busca de conceitos): tal é o movimento do entendimento em harmonia com o da imaginação.

Assim, é o vazio que toma forma, é o vazio que é esquematizado, é ele que *se torna o novo esquema* que permitirá operar as sínteses da imaginação (unificação e composição do diverso). Poderíamos muito bem chamar a este processo um «esquematismo do vazio» ou «esquematismo invertido». Porque, ao contrário do esquematismo do conhecimento, não proporciona visibilidade sensí-

vel ao inteligível, mas é o invisível que, enquanto tal e sem deixar de ser invisível, adquire visibilidade. É um invisível visível, uma visibilidade indeterminada relativamente ao conhecimento, mas precisa relativamente à simbolização.

A «configuração da ausência» não é outra coisa senão o esquematismo do vazio. Se o sistema inteiro das relações, quer dizer, dos *intervalos* (écarts) *entre* as impressões sensíveis for tomado como matéria para a formação da imagem, então a «imagem» invisível resultante não consistirá em nada de sensível: é uma espécie de «negativo» da representação de partida. As relações (oposições) vão ser metaforizadas no espaço: vemos doravante a oposição entre o vermelho e o verde num espaço (pictórico). Uma outra «imagem» (não sensível e, todavia, perceptível), que se apresenta como o «avesso» da representação, aparece para se sobrepor a esta última. Como se se fizesse coincidir uma imagem fotográfica com o seu negativo: abre-se a imagem dando a ver as relações *a priori* de composição do diverso. Simplesmente, aqui, a imagem fotográfica está já pronta a acolher o seu negativo, uma vez que foi trabalhada pela abstracção das suas formas: é uma matéria desestruturada, parcialmente não elaborada, que «recebe» o negativo.

Se há «esquematismo invertido», se a matéria a recompor é constituída pela multiplicidade das relações formais que deveriam unificar o diverso sensível, em suma, se há inversão da ordem forma/matéria, o que é que faz as vezes de forma, quer dizer, de elemento unificador desta «matéria» não-sensível? Por outras palavras, o que é que fornece a regra do esquema neste «esquematismo do vazio»? Teremos de responder, sem dúvida: o conceito indeterminado = X. Mas, uma vez que este se encontra ausente, como se manifesta, através de quê age para unificar o conjunto das relações tornadas «matéria» a compor?

O que produz o mesmo efeito que o conceito — garantir *uma espécie* de unificação do diverso *a priori* — só pode ser a imagem primeira na medida em que fornece formas abstractas sucessivas *segundo um mesmo molde* (uma mesma regra, embora esta se torne cada vez menos determinada). É a matéria-fundo da representação da qual se abstraiu o conceito de fim que garante a estabilidade do movimento de indeterminação *da* Forma.

Lembremo-nos da imagem do fogo de lareira da Antropologia: a regularidade do movimento faz aí as vezes de unidade. O que im-

pressiona no movimento do fogo é o facto de ele esboçar formas indeterminadas e que, todavia, sugerem inúmeras outras formas e inúmeros outros pensamentos. O fogo *mostra a abertura da Forma*, quer dizer, os intervalos das formas móveis, os múltiplos espaços intersticiais das chamas, *os seus vazios* (uma chama compacta ou com uma diversidade interna de elementos sensíveis não suscitaria os mesmos movimentos da imaginação). Ora, é alguma coisa como a matéria da «forma global» da chama, forma que não pára de desagregar-se e de se refazer sobre esse substrato que permanece (a matéria formada), que garante a regularidade do movimento¹¹.

Do mesmo modo, há uma regularidade no movimento indeterminado das formas da percepção estética que substitui a ausência de unidade do conceito. Podemos portanto dizer que há, no «esquematismo do vazio», uma inversão dos papéis: a matéria-fundo faz as vezes de regra unificadora, ao passo que a forma serve de multiplicidade sensível. Mais exactamente: o *movimento regular* de abertura e de recomposição desta matéria-fundo substitui a ausência de regra de unificação do diverso. De tal maneira que na imagem que vejo, depois da abstracção, a construção da «configuração da ausência» e a sua projecção sobre a representação, é na realidade a inscrição do vazio deixado pela abstracção do conceito de fim que substitui este último: é a inscrição numa matéria que fornece a regra que falta — o que significa que vejo de facto, no movimento das formas belas, a presença de um conceito ausente (indeterminado)¹².

Tal é pois a acção da imaginação (produtiva) no esquematismo sem conceito: a forma tende a tornar-se conteúdo e o conteúdo, forma. Compreende-se que nada mude na imagem esquematizada do início e que, contudo, tudo nela esteja já mudado: as formas permanecem as mesmas para o olhar cognitivo; mas acham-se doravante animadas por um movimento interno (da alma, diz Kant) que as «transfigura». É o invisível sintetizado pela imaginação; e como estas formas esquematizadas são igualmente atingidas pelo movimento geral da imaginação, podemos dizer que sofreram uma variação da sua regra de composição do diverso (empírico) tal que já não são reconhecíveis (embora continuando a sê-lo para o olhar cognoscente), já não se referindo ao objecto visível representado, mas a um outro, não dado, designado pelo conceito indeterminado = X, e de que se tornaram símbolo.

Eis como estas mesmas casas, árvores, rostos se transferiram para um outro conceito: reconheço decerto as formas, mas elas já não significam «casas, árvores e rostos», mas alguma coisa de indeterminado. A análise e a recomposição do diverso (formal, *a priori*) que incidiu sobre os intervalos, as relações entre as impressões sensíveis (empíricas), agiu também sobre o conteúdo cognitivo da representação, inscrevendo nele a tendência para a formalização. Se, antes de todo este trabalho, eu via uma clareira na floresta como um conjunto de formas sem finalidade objectiva (a de um baile campestre, por exemplo), sem as julgar belas por isso, percebo-as, depois, transportadas por um processo de formalização tal que até mesmo o seu conteúdo (sensível e cognitivo enquanto «árvores», «clareira») tende a dissipar-se em proveito da sua percepção puramente formal.

A recomposição do diverso de maneira a que a representação primitiva se torne no símbolo de um conceito = X não modificou radicalmente a lei da sua unidade. «Abriu-a» ou, como diz Kant, «alargou-a». Abertura que não voltará a fechar-se: marca a indeterminação do conceito.

Notas

- 1 CFJ, §15, p. 69.
- 2 PI, VII, p. 44.
- 3 CFJ, §59, p. 173.
- 4 CFJ, pp. 173-174.
- 5 Idem, p. 174.
- 6 Ibidem.
- 7 Idem, p. 175.
- 8 «Um conhecimento deste género é um conhecimento por analogia, termo que não significa, como habitualmente se considera, uma semelhança perfeita entre duas coisas, mas uma semelhança perfeita de duas relações entre duas coisas inteiramente dissemelhantes» (Kant, *Prolégomènes à toute métaphysique future...*, trad. Gibelin, Vrin, Paris, 1941, §58).
- 9 CFJ, §51, p. 149.
- 10 De direito; de facto, as duas atitudes continuam a oscilar. Digamos que, do ponto de vista já não do espectador, mas do génio criador, é preciso atingir-se este ponto sem retorno para que o acesso ao plano estético seja definitivamente adquirido na construção da obra.

- 11 A forma liberta-se num movimento. Se há paragem, é porque há cognição. A imaginação move as formas livremente. A energia passa. Quando as formas se movem sem paragem, há estabilização. Este movimento de oscilação transfere-se para o movimento das formas.
- 12 Porque há inscrição da ausência, há esquematização do vazio. A primeira desencadeia o último. Por outro lado, é preciso que a indeterminação siga um processo regular, sem o que não há legalidade da imaginação: ora, é a configuração do vazio que o assegura. Tal é o nexus da obra de arte.

O assentimento universal

Se estes resultados forem exactos, deverão lançar alguma luz sobre certas questões obscuras da estética kantiana: refiro-me, em particular, às que se referem à natureza do sujeito do juízo de gosto.

Este sujeito relaciona-se com o prazer estético que não é nem o agradável subjectivo nem nenhum outro tipo de sentimento ligado a qualquer representação objectiva (como o respeito moral). A partir daqui, a sua pretensão de enunciar juízos dos quais espera que atraiam a adesão universal parece enigmática: porque, embora não se possa demonstrar a verdade do juízo de gosto, podemos provar a legitimidade da sua pretensão de universalidade. Que quer dizer «uma pretensão justificada» se não podermos demonstrar o que ela pretende?

Com efeito, Kant quer simplesmente mostrar que *a intenção* do sujeito que julga não é afirmar o seu gosto ou o seu prazer subjectivos em detrimento do dos outros, mas, pelo contrário, concordar com todos os gostos de todos os outros sujeitos. É daí que vem a legitimidade da sua pretensão: podemos provar que a pretensão é justa se mostrarmos que corresponde à *natureza* do juízo emitido. Se for tal que manifeste as condições necessárias para que a pretensão do assentimento universal se verifique *necessariamente* (e não de maneira contingente), a dedução do juízo de gosto alcançou o seu alvo.

Gostaríamos de esclarecer esta dedução com uma luz lateral, não seguindo as suas etapas, mas explorando os mecanismos de

formação do prazer estético; porque a natureza deste prazer revela a do juízo de gosto; e se há pretensão à adesão universal, é porque o prazer não é exclusivo do sujeito, mas goza de algum modo de universalidade («Assim não é o prazer, mas a *universalidade desse prazer*, percebida como ligada no espírito ao simples juízo de um objecto, que é representada num juízo de gosto *a priori* como regra universal para a faculdade de julgar, como regra válida para cada um.»¹ Ora, que poderá significar de facto a universalidade de um prazer?

Sabe-se como resolve Kant a antinomia do gosto: para ele, a expressão «a cada um o seu próprio gosto» é um «lugar comum» que resume uma das relações possíveis do juízo de gosto com o seu princípio (um sentimento de prazer). Isto equivale a afirmar que «o princípio de determinação deste juízo é simplesmente subjectivo (prazer ou dor); e que o juízo não tem qualquer direito à adesão necessária de outrem»². Se cada um tem o seu gosto pessoal, privado, é porque este não é comunicável — e seria pura loucura aspirar à adesão universal, ou mesmo ao assentimento de um outro homem. Nada se poderia dizer a esse propósito: uma proposição semelhante proíbe que nos pronunciemos sobre o gosto, embora permita que cada um de nós fale do seu próprio gosto.

Ora, acontece, escreve Kant, que podemos *discutir* os gostos, e não apenas devido ao efeito de uma ilusão; podemos discutir os gostos que não derivem do prazer dos sentidos, mas do sentimento desinteressado que o prazer estético manifesta. Discute-se o máximo que é possível sobre a arte, e nem sempre com más ideias: o que Kant contesta é a possibilidade da utilização dos argumentos, da *disputa* com conceitos acerca da beleza de uma forma; porque a beleza natural ou artística não é cognoscível, determinável. Podemos discutir, não podemos disputar acerca do gosto como se se tratasse de uma verdade lógica ou de um conhecimento.

O que é que permite discutir então o gosto? Discutir significa procurar o acordo dos juízos, mas sem admitir princípios objectivos para o juízo de gosto. Procura-se o acordo sem se querer provar; procuramos, no fundo, suscitar no interlocutor o mesmo tipo de prazer que nós próprios experimentamos.

Em suma, se podemos discutir sobre a arte, é porque todo o juízo de gosto exprime uma pretensão de universalidade. Ora, se não é um conhecimento que determina o juízo (um cânone, uma regra,

um número de ouro), mas uma certa maneira de sentir, como a distinguiremos do sentimento puramente subjectivo que determina o agradável? Graças, digamos, à sua carga de universalidade: por outras palavras, é preciso que o prazer do gosto seja já, *propriamente enquanto sentimento*, universal, para que o juízo que o produz possa legitimamente pretender à universalidade. É preciso que haja universal no singular, é preciso que o prazer pessoal seja *sentença* de prazer porque é universal. Como é isto possível?

Por meio da dessubjectivação do sujeito empírico; dessubjectivação que acarreta uma mutação na qualidade do prazer. Num texto extraordinário sobre o *sensus communis* (esse sentido que devemos supor em todos os homens), Kant descreve este processo de transformação do sujeito: «Sob esta expressão de *sensus communis* devemos compreender a Ideia de um senso comum a todos [*die Idee eines gemeinschaftlichen Sinnes*], quer dizer, de uma faculdade de julgar, que na sua reflexão leve em conta ao pensar (*a priori*) o modo de representação de qualquer outro homem, a fim de ligar por assim dizer o seu juízo à razão humana em toda a sua inteireza e escapar, fazendo-o, à ilusão, resultante de condições subjectivas e particulares que facilmente poderão ser tidas por objectivas, o que exerceria uma influência nefasta sobre o juízo. É isto que se obtém comparando o juízo próprio com os juízos dos outros, que estão [de facto] menos nos juízos reais do que nos juízos possíveis e pondo-nos no lugar de qualquer outro, enquanto fazemos abstracção dos limites, que de maneira contingente são próprios da nossa faculdade de julgar; conseguimos-lo afastando tanto quanto possível aquilo que no estado representativo é matéria, quer dizer, sensação, e prestando unicamente atenção às características formais da sua representação ou do seu estado representativo.»³

Que quer Kant dizer? Que reflectir esteticamente — operação necessária à construção do juízo — é pormo-nos no lugar de todos os outros que julgam também; que somos assim levados a ter em conta no nosso juízo todos os outros juízos possíveis dos outros; e que daí resulta um juízo de gosto puro.

Porque não teremos em conta todos os juízos *reais* dos outros? Supondo que tal fosse possível, chegaríamos apenas a um acordo contingente de juízos empíricos. Pelo contrário, se eu tiver em conta todos os juízos possíveis (e não reais), a natureza do meu gosto subjectivo transforma-se. Todos os gostos possíveis não são

todos os gostos reais: estes últimos, ainda que comuns a todos (os gostos de um grupo social, por exemplo), nem por isso perderiam o seu interesse, seriam gerais mas empíricos, agradáveis mas não esteticamente puros. Ter em conta todos os juízos possíveis obrigados, em contrapartida, a introduzir no nosso juízo um factor de multiplicação infinita da diversidade dos gostos, factor de infinitização do meu próprio gosto: se o meu gosto deve concordar com uma infinidade de outros gostos possíveis, será obrigado a alargar-se infinitamente. Ora, não pode alargar-se infinitamente sem se tornar, de uma maneira ou de outra, um gosto infinito. E um gosto infinito já não é empírico, porque entre o meu gosto real e todos os gostos possíveis a distância é infinita — distância que levo agora em conta, quer dizer, que faz parte do meu próprio estado representativo. O meu gosto já não se mantém nos limites da minha faculdade de julgar, que se alargou infinitamente. E o que é um gosto infinito senão um gosto do infinito? Vemos por que outro lado o juízo de gosto, graças à sua universalidade, «aponta» para o inteligível infinito.

Eis como o meu gosto pessoal, ligado à finitude dos prazeres materiais, adquire uma dimensão infinita, imaterial, espiritual. Quando procuro considerar, no meu juízo de gosto, todos os juízos possíveis dos outros, a minha faculdade de julgar alarga-se, e eu já não julgo segundo a minha perspectiva particular, ou mesmo geral (mas sempre empírica), mas segundo um ponto de vista *a priori*.

Precisemos o sentido deste alargamento da faculdade de julgar. Que significa ele? Em primeiro lugar, uma transformação do sujeito empírico, sujeito dos juízos de prazer empírico, em sujeito puro do juízo de gosto. A passagem do empírico ao puro supõe que façamos «abstracção dos limites da nossa faculdade de julgar», tal como ela se exerce em cada sujeito particular. Como se faz abstracção destes limites individuais da faculdade de julgar? Afastando tudo o que é matéria, quer dizer, sensação do estado representativo e «prestando unicamente atenção» às «características da representação». Só isto permite ao sujeito «por-se no lugar» de outrem para julgar.

Mas que pode querer dizer de facto «abstrair a sensação do estado de espírito»? Parece que a operação de abstracção do conceito, e em seguida todas as que descrevemos na construção do símbolo têm a sua contrapartida do lado do sujeito: porque, à medida que a

representação estética se elabora (do lado da percepção), o sentimento de prazer muda. Quando abstraímos o conceito da imagem, o objecto deixa de ter um sentido, e o interesse que o sujeito atribuía à sua existência deverá também cessar: como se o sentimento de prazer que acompanha o estado representativo sofresse um processo de abstracção. O que é este sentimento ou prazer abstracto?

Para apreendermos bem o paralelismo entre as operações efectuadas do lado da representação e as que lhes correspondem do lado do sujeito (sensação), teremos que deter-nos um momento na noção de estado representativo ou de «estado de espírito» (*Gemüthszustand*). Porque tudo — a dessubjectivação ou a abstracção da sensação ou a transformação do sujeito empírico em sujeito puro do juízo de gosto — se joga nos movimentos do estado de espírito.

Esta noção terá que ser definida a partir das faculdades de conhecer. Só podemos falar de estado de espírito como do resultado de uma acção recíproca da imaginação e do entendimento, em certas condições: é uma acção «que pode ser sentida (caso que não se produz no uso isolado de nenhum outro poder de conhecer)»⁴. Será uma sensação, ou o «estado de espírito» designará apenas a representação que a acompanha? Kant identifica-o ora com uma coisa ora com outra: por exemplo, quando afirma que, para comparar os juízos, deveremos abstrair do estado de espírito tudo o que é matéria, «quer dizer, sensação»; tratar-se-á da matéria subjectiva (o sentimento) ou do conteúdo da representação sensível?

Consideremos este texto da *Primeira Introdução*: «Porque, na faculdade de julgar, entendimento e imaginação são considerados na sua relação mútua e esta pode, por certo, começar por ser tomada em consideração do ponto de vista objectivo, como relevando do conhecimento (era esse o caso no esquematismo transcendental da faculdade de julgar), mas esta mesma relação dos dois poderes de conhecer, poderemos também considerá-la do simples ponto de vista subjectivo, enquanto um destes poderes favorece ou entrava o outro nessa mesma representação e afecta assim o estado do espírito [*Gemüthszustand*] e por conseguinte como uma relação que pode ser sentida (caso que não se produz no uso isolado de qualquer outro poder de conhecer). Ora ainda que esta sensação não seja a representação sensível de um objecto, pode ser todavia reportada à sensibilidade uma vez que se liga subjectivamente à sensibi-

lização [*Versinnlichung*] dos conceitos de entendimento pela faculdade de julgar, a título de representação sensível do estado do sujeito que é afectado por um acto [*Actus*] desta faculdade julgar, e podemos qualificá-la de juízo estético, quer dizer, sensível (segundo o efeito subjectivo e não segundo o princípio de determinação), a despeito do facto de julgar (entendo: objectivamente) ser uma acção do entendimento (enquanto poder de conhecer superior em geral) e não da sensibilidade.»⁵

Em suma: o estado de espírito é uma sensação representativa (do estado) do sujeito, estado que resulta da *relação* entre o entendimento e a imaginação. Não há representação (conhecimento) do estado do sujeito, mas esta sensação *vale por* um conhecimento que tal. Equivale a uma representação (produzida pelo esquematismo do conhecimento), uma vez que deriva da «sensibilização dos conceitos de entendimento pela faculdade de julgar»; por outras palavras, o estado de espírito é como o esquematismo de um esquematismo malgrado dos conceitos: porque este último não resultou (se tivesse resultado, haveria conhecimento de objecto, e não *sensação* de estado de espírito), este malogro provoca um jogo das faculdades que se favorecem ou entram mutuamente; jogo que desencadeia uma sensação que define o estado do sujeito. O sujeito experimenta-o portanto de uma certa maneira que faz sentido: experimenta o seu estado de espírito *como se o conhecesse*, como se a sensação que lhe corresponde lhe entregasse o seu sentido (como se tivesse havido um esquematismo transcendental do estado do sujeito). A sensação de prazer (quando a acção de uma faculdade favorece a da outra) revela o estado de espírito como se este fosse um objecto, quer dizer, como seja sensação resultasse do esquematismo de um conceito: «é precisamente assim que o juízo estético de reflexão nos revelará à análise o conceito que contém, fundado num princípio *a priori*, da finalidade formal mas subjectiva dos objectos, conceito que no fundo forma uma só coisa com o sentimento de prazer.»⁶ Ou ainda: «*o prazer é um estado de espírito*, no qual uma representação concorda consigo própria.»⁷

No estado de espírito *ressoa* o movimento das faculdades: se este produz prazer, é porque «representa», mostra de maneira sensível a finalidade subjectiva das formas percebidas. O estado de espírito é como o resultado do esquematismo *deste movimento*: é por isso que Kant fala de um esquematismo das faculdades; é por isso

que o prazer é o indicador da boa direcção tomada por este movimento.

Compreendemos agora porque existe um paralelismo entre a abstracção do conceito e a abstracção da sensação dos sentidos (matéria) no estado de espírito: trata-se de facto da mesma operação, ou do duplo efeito de uma mesma operação.

Quando se retira o conceito (de finalidade) ao objecto representado, eis desencadeado o jogo das faculdades. Forma-se um estado de espírito — e uma sensação de prazer. A sensação (matéria) é abstraída apenas porque, do lado da imagem-nua (desesquematisada), se desenvolve um movimento progressivo de abstracção («abstracção em abismo»): às diferentes imagens que se apresentam correspondem diferentes sensações de prazer cada vez mais abstractas. Por outras palavras, o sujeito só compara o seu gosto (o seu prazer) com os outros gostos possíveis porque compara as diferentes imagens cada vez mais formais que elabora variando a regra de composição do diverso (construção da analogia).

Na realidade, as etapas de formação do símbolo que analisámos — abstracção, análise e comparação das regras de composição do diverso, recomposição e esquematismo do vazio — irão ressoar do lado do estado de espírito e do sentimento de prazer.

Abstrair a sensação do estado de espírito significa portanto dessubjectivar o prazer; ou — o que vem a dar no mesmo — suscitar um sentimento (de prazer) a partir unicamente das «características formais» da representação. Prestamos atenção agora unicamente a tais características — da representação «ou do estado representativo», como escreve Kant. É que, no estado representativo (ou estado de espírito), valendo a sensação pelo conceito, a abstracção da matéria deixa apenas um prazer formal, o prazer de não ter prazer particular, privado, mas um prazer universal. Um prazer gratuito, de um puro jogo. O sujeito continua a reconhecer o seu estado de espírito, mas agora despojado de «determinações» individuais: esta sensação formal ou abstracta continua a ser representativa mas, precisamente, de um estado de espírito puro em que o sentimento de prazer só depende da direcção subjectiva do jogo das faculdades. De tal modo que no desfecho do processo, o estado de espírito final permite ao sujeito reconhecer a finalidade subjectiva das formas na direcção desse jogo, reconhecimento que o sujeito obtém graças à qualidade do seu prazer (prazer devido ao facto de o mo-

vimento das faculdades se juntar subjectivamente ao das formas). A recomposição da imagem destas formas (para retomarmos o paralelismo com a construção da analogia-símbolo) apresenta agora, no modo do invisível-sensível, o *analogon* de um conceito de fim objectivo. O estado de espírito correspondente já não é uma sensação dos sentidos, mas um «prazer de reflexão»... Porquê um prazer «de reflexão»? Porque é o movimento da reflexão (desencadeando os do entendimento e da imaginação) que suscita esta prazer; e este jogo desenha, no sujeito, a própria forma da finalidade subjectiva da representação...

Do mesmo modo, a comparação das regras de composição do diverso, em vista a criar o símbolo, corresponde à comparação entre as diferentes «representações»-sensações do estado de espírito, ou seja, à comparação entre os diferentes prazeres que dele resultam. (De resto, a escolha da boa regra, e portanto da boa imagem — da boa metáfora, por exemplo —, não será ditada pela qualidade do prazer que provoca?) A variação da regra de composição do diverso produz representações (símbolos) possíveis; e a cada uma delas corresponde um prazer possível e, portanto, um ponto de vista (de outrem) diferente. Quando a reflexão compara, põe-se no lugar de todos os pontos de vista possíveis, não para extrair deles um (comum), sendo isso impossível, mas porque o seu próprio movimento de busca se torna o ponto de vista de todos os pontos de vista, ou o movimento da forma pura, quer dizer, a forma subjectivamente final para a faculdade de julgar.

Resumamos: a dessubjectivação do sujeito empírico obtém-se graças à abstracção da matéria do estado de espírito representativo. Kant parece de facto estar aqui a pensar num processo, num devir-puro do prazer empírico. Abstraindo da matéria e concentrando-se unicamente na forma do seu estado de espírito, o sujeito dessubjectiva o seu prazer, de tal modo que passa a poder pôr-se no lugar de outrem.

Outrem não representa um outro ponto de vista empírico, uma vez que este é irrepresentável para o sujeito; outrem é um outro ponto de vista possível (que eu imagino possível) sobre a representação do *meu* estado de espírito. Comparar o meu estado de espírito (o meu prazer) a todos os outros possíveis é pôr-me no lugar deles. Ora, devemos compreender esta série de comparações como constituindo um (e num) processo de transformação do empírico em puro.

O que é um juízo *possível*? É aquele que é pensável como diferente do meu, quer dizer num desvio (*écart*) pensável relativamente ao meu. Ora, só há desvio pensável no plano da forma (do estado representativo), nunca no da sua matéria (cuja diferença, absoluta, marca o outro como totalmente outro, não pensável). O juízo possível é portanto um juízo outro que não o meu, que é um possível juízo meu — inscrevendo-se o desvio no processo de abstracção da sensação, sendo o desvio precisamente este processo (que faz sobressair, ao mesmo tempo, as «características formais» do estado representativo). É portanto na esfera de transformação do meu próprio juízo (empírico, em primeiro lugar) que penso nos juízos possíveis dos outros. O outro possível é um devir-outro do meu juízo: é isto o que quer dizer «pôr-se no lugar dos outros». Quando penso nos juízos dos outros e os comparo com o meu, entro num processo de abstracção do meu sentimento de prazer.

Ora, como acabamos de ver, isto equivale muito precisamente a fazer variar a regra de composição do diverso na construção da analogia. A cada variação da regra corresponde uma imagem possível (a transferir para o conceito que não tem apresentação sensível), acompanhando-se de um sentimento de prazer possível. Atingimos assim, por comparação, um ponto de vista (juízo) universal (porque construímos uma forma que é a própria matéria da representação). Melhor: é a universalidade desta forma que caracteriza agora a *qualidade* do prazer proporcionado. A universalidade do prazer de reflexão é o prazer da universalidade, é o prazer de cada um poder comunicar a todos a sua própria sensação: esta última tornou-se sensação de comunicação universal.

Tal é o que parece estar implícito, ou mesmo inscrever-se claramente nas observações de carácter antropológico que Kant nos proporciona a este propósito: há de facto uma passagem à civilização mais refinada (a partir do «início» da sociedade, ilustrado por exemplos colhidos dos Caribenhos e dos Iroqueses⁸) que corresponde à do agradável ao prazer puro, ou da atracção ao belo, ou das sensações ligadas aos sentidos às que «apenas têm valor na medida em que podem ser universalmente comunicadas; e então, ainda que o prazer, que cada um pode retirar de um tal objecto, seja insignificante e não possua em si próprio qualquer interesse notável, a ideia da sua comunicabilidade universal aumenta quase infinitamente o seu valor»⁹.

Trata-se de facto de um prazer de comunicação universal: «considera-se assim [como homem requintado] com efeito aquele que tende a comunicar, e nisso é hábil, o seu prazer aos outros, e que um objecto não pode satisfazer quando ele não pode experimentar a sua satisfação em comum com outros»¹⁰.

Como definir o sujeito de um tal juízo de gosto? É um sujeito que pode legitimamente pretender ao assentimento universal quanto ao seu gosto próprio; porque este último já não é pessoal, fechado em si próprio, mas nasce da dessubjectivação, e do acordo (suposto) com «a universalidade das vozes», como escreve Kant. É o prazer de um devir-outro, não um outro empírico, mas um outro que ele próprio se torna-outro.

Pretendemos a universalidade do nosso juízo porque, de cada vez (a propósito de tal forma singular), realizamos, nesse juízo, a infinidade dos prazeres *possíveis* (e não reais) dos outros sujeitos num só estado de espírito universal. Uma vez mais, este prazer define-se como prazer do devir-universal (ou devir-formal) de um prazer particular dos sentidos. O prazer estético nasce do facto de se ter dado as condições de comunicação universal da sensação. A estética do belo funda a intersubjectividade porque o belo resulta de um jogo das faculdades que tende a transformar o sujeito em sujeito universal subjectivo. O prazer estético seria assim o prazer do devir-outro do sujeito que julga.

O que significa que, para Kant, a relação de contemplação nunca é uma relação dual fechada sobre si própria. Pelo contrário, supõe já um outro, *n* outros, todos os outros possíveis — um «outro» transcendental. É o que emerge claramente na *Crítica da Faculdade de Julgar*, em frases como a seguinte: definindo «o espírito aberto», que sabe «pensar pondo-se no lugar de qualquer outro» (como o sujeito do juízo de gosto), Kant descreve-o como sendo capaz de «elevar-se acima das condições subjectivas do juízo, às quais tantos outros se aferram, e de poder reflectir sobre o seu próprio juízo a partir *de um ponto de vista universal* (que não pode determinar a não ser colocando-se no ponto de vista de outro)»¹¹. Este ponto de vista do outro não se refere a um outro empírico, mas a todos os outros possíveis, ao «outro transcendental» cuja figura se delineia aqui no implícito do texto kantiano.

Nota sobre a universalidade da arte contemporânea. Esta leitura dos textos da *Crítica da Faculdade de Julgar* puxa Kant para o lado da arte moderna: vemos despontar neles uma certa concepção da universalidade do gosto em relação directa com a «heteronímia», quer dizer, com a capacidade do espectador (e do autor) para se tornar outro. Ora, esta aproximação de Kant e da modernidade tem limites que se torna conveniente precisar.

Kant concebe a realização da multiplicidade de todos os possíveis no gosto pessoal como um ideal de convergência de todos os homens na identidade da humanidade fundada na razão. Pelo contrário, a universalidade que o devir-outro moderno introduz no gosto não é decerto homogeneizante, mas funda-se na *diferença* das maneiras de perceber esteticamente.

As diferentes fases de um Picasso, de um Klee ou de um Malevitch — ou a coexistência, na arte moderna, de tantas correntes numa mesma frente do «gosto» — não surgiram para exhibir melhor a essência comum e racional de todas as respectivas experiências de formas.

Um dos mestres do devir-outro modernista, Pessoa, o inventor dos «heterónimos», mostra como obtém a emoção poética mais universal transformando a sua sensação do momento (a sensação de tédio, por exemplo): aplica-lhe a consciência, torna-a *abstracta* introduzindo nela um elemento «intelectual» (uma ideia diferente da originalmente ligada ao tédio). Já não se trata da *sua* sensação, mas de *uma* sensação que se deixa analisar numa infinidade de outras, que proliferam. Toda a arte do poeta consiste em analisar e em reunir blocos de sensações «aproximadas» que se agitam numa atmosfera, e em fazer delas essas «maneiras de sentir» únicas e singulares que definem os heterónimos.

A emoção universal será portanto a mais abstracta; quer dizer, aquela em que o elemento intelectual agirá como o motor da transformação-análise dessa sensação noutras sensações. É o outro do devir-outro que define a universalidade. Não o outro realizado, mas a diferença infinita que o elemento abstracto introduz no poema e no sentir poético. A diferença faz a universalidade porque abre para um devir-outro infinito. É esta fractura, este desfasamento invisível do possível — traduzindo-se no inacabamento ou na fragmentação da obra — que dão acesso à universalidade.

Poderia parecer que este tipo de universalidade existe em Kant. Quando ele afirma que o juízo de gosto se obtém «comparando o seu juízo com o juízo dos outros», visa a universalidade de um prazer formal realizado em cada sujeito. A tomada em conta de todos os juízos possíveis no juízo próprio constitui certamente um factor de multiplicação e de abstracção infinitas no meu próprio juízo empírico. Mas o alargamento da minha perspectiva particular tem por ponto de fuga a realização *absoluta* de todos os juízos possíveis: é preciso que eu realize em mim «a universalidade das vozes», afirma Kant.

Para Pessoa, a multiplicação dos possíveis visa a criação de diferenças — os heterónimos —, que garantem um outro tipo de universalidade: é a universalidade dos desvios diferenciais (entre blocos de sensações) contida numa emoção abstracta heteronímica que permite a sua comunicação a todo e qualquer outro sujeito. Enquanto Kant gostaria de fechar a série dos possíveis (ainda que isso seja impossível, como o testemunha a simples *pretensão* de universalidade), para Pessoa a abertura não significa apenas o inacabamento da obra, mas essencialmente *um elemento diferencial* já pertencente pois à série infinita dos desvios a produzir. Não é o devir-um da humanidade em si, mas um devir-outro infinito (potencialmente dado em cada sensação analisada, fixada pelo elemento intelectual da consciência) que produz a universalidade.

Que se passou com o projecto de universalidade da arte moderna?

A situação actual das artes visuais é muitas vezes resumida numa imagem única que, à força de ser reproduzida, adquiriu alguma verdade: a coexistência de múltiplas correntes, formas, umas novas, outras que subsistem dos movimentos das vanguardas e que teriam todas o mesmo «valor». Como tem sido mil vezes repetido, é o «reino do eclectismo e do historicismo»¹².

Trata-se de uma imagem decerto falsa. Basta que nos apercebamos de que encerra uma série de contradições: se tudo se equivale (quer dizer, se todas as obras possuem uma igual pertinência e um mesmo *alto* valor), nada se equivale, não haverá obras que valham mais do que outras, e todas acabarão por perder o seu valor. Dir-se-á que se trata de uma equivalência de correntes e não de obras individuais. Mas se qualquer corrente tiver a mesma pertinência que qualquer outra (incluindo o «kitsch»), a equivalência tingirá forçosamente também as obras.

Ora, o mercado da arte aí está para nos provar que a realidade é outra: tudo se equivale, mas as cotações na bolsa da arte mostram diferenças e escalas que desmentem ininterruptamente semelhante enunciado «não-ideológico» de um certo discurso sobre a arte actual. Paradoxalmente, este discurso do «qualquer coisa» e do «tudo se equivale» acaba por servir os interesses de todos os que visam a manipulação e o controlo da bolsa dos valores da arte (tratando-os como valores financeiros).

O certo é que esta situação ecléctica existe na realidade e nos discursos. E porque a coexistência de múltiplas correntes e tendências se assemelha estranhamente a uma multiplicidade heteronímica, pode ser interessante comparar as duas coisas, a fim de caracterizarmos melhor o tipo de universalidade que a opinião dominante sobre a arte contemporânea nos propõe.

Na medida em que cada autor actual surge integrado na negação geral das ideologias vanguardistas (que prescreviam direcções), o «tudo se equivale» significa: «cada obra tem o seu valor intrínseco, que não lhe vem dos discursos legitimadores.» O «tudo se equivale» torna-se um «tudo vale», tudo vale com um valor total, em si (uma vez que já não há termo de comparação, que já não há padrão fixo exterior). A obra possui assim um valor universal paradoxal, uma vez que o discurso que a valoriza já não afirma uma pretensão ao assentimento universal, no sentido kantiano; pelo contrário, a obra singular releva actualmente de um «gosto» que já nem se trata de «discutir», constituindo *a universalidade local e plural* do «a cada um o seu gosto» o garante do seu valor. Trata-se, é certo, de um «a cada um o seu gosto» renovado e subtil, uma vez que já não há gosto, tendo as categorias estéticas clássicas e modernas entrado em falência.

Na avaliação crítica que supostamente faz da sua obra relativamente ao conjunto das correntes contemporâneas, cada autor realiza por sua própria conta a universalidade plural. Participa nela, na medida em que é, em geral, o pintor de uma forma só. O regresso à representação e à narrativa foi acompanhado por um regresso ao sujeito. A «maneira» do artista, tal é o que vale muitas vezes por um signo de subjectividade, como se doravante a obra tivesse para nos oferecer um tique de autor como trabalho da pintura.

Cada pintor reencontra assim uma pseudocomunidade na imagem de um retraimento idêntico em todos os outros. Reencontra-se

negativamente em todos os outros e, reciprocamente, reproduz em si a situação geral de coexistência indiferente dos possíveis (das formas e dos gostos). Já não é a pretensão da universalidade dos juízos, é a negação unânime dessa pretensão; já não é a diferença tensa interna numa multiplicidade colectiva de pintores-heterónimos, mas a simples afirmação do carácter subjectivo da imagem, o que funda o novo tipo de universalidade. É o rebatimento do «a cada um o seu gosto» subjectivo sobre o universal singular de um juízo de opinião, quer dizer, em que a opinião de cada um tende a fazer a universalidade através da sua «singularidade» apenas. Es-vazia-se assim de todo o conteúdo o discurso crítico ou revolucionário que sustentava a arte moderna: continuam a aceitar-se o abstracto ou a *arte povera*, o conceptual ou o minimal, mas na condição de se desfazerem do lastro da sua carga de utopia. Situação reforçada pelo facto de o juízo de opinião se ter tornado um efeito dos média: a universalidade transformou-se numa questão de facto que apagou e substituiu o direito, quer dizer, o juízo de valor. A universalidade resulta da globalização da comunicação. Deixou de ser necessário um «sensus communis», uma vez que este é produzido pelo efeito de massa das técnicas de comunicação.

A universalidade plural de hoje — tal como no-la propõem o discurso e as realidades do mercado da arte: deveríamos falar aqui de um «mercado financeiro da arte» por analogia operatória com «a indústria cultural» de Adorno — não cria diferenças, não as admite nem as exclui. Reprodu-las e ignora-as, mais interessada na valorização pessoal-local de uma obra do que no desdobramento de um campo de intensidades. É, aliás, o que caracteriza o campo de coexistência das obras da «arte erudita»: ausência de intensidades, como se cada autor, realizando negativamente o devir-outro moderno (no ser-si próprio «maneirista» do artista contemporâneo), detivesse diante do seu território o movimento de engendramento, de contaminação e de comunicação dos possíveis: de onde a muito fraca potência dos «movimentos» ou «correntes» actuais.

Como se o campo dos possíveis se achasse quadriculado por distâncias infranqueáveis e invisíveis. Já não há devir-outro: quando é considerado positivamente, o outro é posto a distância (invisível), enquanto reintegra, no modo negativo, o ser-si próprio de cada sujeito-autor. Como se os desvios de hoje, no campo de avaliação crítica das obras de arte, já não fossem verdadeiros desvios,

uma vez que existem mas já não fazem sentido. Não se separam, já não distinguem nem unem, já não trabalham: foram reduzidos ao silêncio.

Notas

- 1 CFJ, §37, p. 123.
- 2 CFJ, § 56, p. 163.
- 3 CFJ, §40, p. 127.
- 4 PI, p. 48.
- 5 PI, pp. 47-48.
- 6 PI, p. 56.
- 7 PI, p. 57.
- 8 CFJ, §41, p. 130.
- 9 Idem.
- 10 Ibidem.
- 11 CFJ, §40, p. 128.
- 12 Thierry de Duve, *Au nom de l'art*, Ed. Minuit, Paris.

A desimplicação e as forças do mundo

Adoptar a atitude do pintor constitui o primeiro movimento do olhar pictórico. Primeiro gesto que anuncia a heteronímia: porque, para pintar «à maneira de», ou «fazer como» Velázquez, talvez até para o contrafazer em *pastiche*, é preciso de uma maneira ou de outra um devir-Velázquez (como foi sem dúvida o caso com Picasso). Quando interrogaram Duchamp sobre «a influência» do teatro de Roussel sobre a sua obra, Duchamp respondeu que «era mais uma questão de atitude; adoptei a atitude de Roussel».

Este primeiro gesto consuma-se sempre no começo do acto artístico: na atitude pictórica de um olhar poisando numa paisagem, ou na maneira como muito simplesmente o pintor imagina os traços de uma figura. Em todos os casos, o autor enceta um devir-outro, desliga-se da percepção trivial ou natural do objecto, e olha-o através de um novo estilo de visão. Adopta esse estilo despojando-o da sua própria maneira de ver espontânea. Vê doravante «através dos olhos» de Manet ou de Velázquez. E é capaz de pintar de novo não só *Le déjeuner sur l'herbe*, mas sem dúvida outros quadros, ou até mesmo telas de Manet nunca pintadas.

O imitador, o homem de teatro, o poeta fazem-no com facilidade; o pintor, o escultor, o músico, forçados a actuar imediatamente com formas não verbais, talvez experimentem dificuldades maiores ao *manejarem* o recuo necessário à passagem de um devir para outro, de uma atitude para outra. À falta de possuírem uma metalinguagem, é preciso que se tenham tornado mestres na arte das

pequenas percepções: como já vimos, estas prestam-se ao papel de «meta-infralinguagem», permitindo a transposição (ou a tradução) de um código sensorial num outro. Porque surgem em atmosferas abaladas por múltiplas tensões, anunciam *mundos* que se dão desde o início em *formas de forças*. O que detecto num rosto graças às pequenas percepções, o que nele apreendo de invisível e contudo «desenhado» (ou «inscrito» como forma visível) é a forma de uma força ou de um feixe de forças.

Acontece que uma poeira de pequenas percepções cromáticas possa produzir uma forma de forças idêntica à que emana de uma nuvem de pequenas percepções sonoras. Aproximo-me da tradução «exacta» de um poema de Byron quando, tendo apreendido a forma das forças que ele destaca, tento restituí-la na língua de saída. A forma da força é a resultante de todos os jogos de forças que agitam a atmosfera e que nela desenham uma curvatura, uma tendência maior, a direcção de um movimento. É aquilo a que chamamos habitualmente «o clima» do poema, e que condiciona toda a sua expressão formal e semântica. Estas forças cuja forma o tradutor apreende são de natureza diversa — das forças fonéticas e prosódicas às formas afectivas expressas —, mas a forma da força tem precisamente a propriedade de as recolher a todas numa única curvatura. Esta não poderá, portanto, deixar de ser abstracta: é por isso que, na filigrana da matéria mais sensível (pequenas percepções, sensações microscópicas), se insinuam formas abstractas.

O devir-outro da atitude estética do pintor que faz «à maneira de» Velázquez, por exemplo, passa pela transposição da forma das forças dos quadros de Velázquez para a paleta (ou o espaço de imagem) do imitador (ou daquele que sofre a influência: permanece aberta ao devir-outro uma gama infinita de possibilidades). Adotar a atitude equivale assim a desposar a forma das forças do outro; ou, mais simplesmente, a fazer sua uma outra forma de forças. A atitude faz emergir um «personagem»; e quem desposa a curvatura da atmosfera de onde sai esse personagem nele inteiramente se torna¹.

Duchamp adopta a atitude de Roussel transpondo-a para o domínio da imagem pictórica: alguma coisa ao mesmo tempo de idêntico e de diferente se encontra nas imagens do *Grand Verre*. No que há de mais diferente, teremos que nos referir não só à heterogeneidade dos materiais de imagem, mas também ao trabalho de

abstracção da formalização das forças. Alguma coisa de menos e alguma coisa de outro surgem na forma das forças que permitem a transferência das formas para as imagens de Duchamp. A forma das forças das pequenas percepções opera uma abstracção na qualidade do visível. Mas, por outro lado, esta abstracção só é possível graças à mais fina, à mais concreta das «identificações» entre os dois tipos de pequenas percepções: a «tradução» supõe uma *contaminação* prévia, uma mistura das duas atmosferas que se impregnam irradiando as suas forças.

Tal é o que permite a assimilação do movimento de engendramento da forma visível: a forma das forças proporciona-nos o prevermos a sequência, no plano do invisível, da mesma figura que é dada, uma vez que contém em si «o passado e o futuro» da morfogênese. Se o pintor apreende o movimento de conjunto das formas e das cores de um outro pintor, é porque capta o seu ritmo de engendramento, a lentidão ou a rapidez desse movimento, as resistências com que depara, o obstáculo e a facilitação do material. Digamos que a adopção da atitude pictórica — ou primeiro gesto heteronímico — implica a retomada, sob o modo do jogo abstractizante, de um afrontamento real de forças acompanhando a experiência comum.

Convém generalizar estes resultados. Toda a pintura e toda a arte começam com uma atitude do tipo «à maneira de». Neste sentido, pintar segundo a natureza ou segundo a pintura, ou pintar segundo unicamente sensações, ideias ou imagens mentais, é uma só e a mesma coisa: adopta-se um personagem, capta-se o movimento geral da curvatura de forças numa atmosfera. Portanto, abstrai-se sempre, mesmo quando se seguem as texturas mais sensíveis dos materiais. Em todos os casos, opera-se uma transformação no jogo de forças do movimento real das formas que o artista impõe aos materiais.

Van Gogh comparava o movimento do desenho à «acção de abrir uma passagem através de um muro de ferro invisível»; e todos os artistas insistem na luta e no esforço que é necessário fornecer para se fazerem nascer formas. A este esforço — e Von Laban chega até a fazer do esforço um elemento essencial da sua teoria da dança — pertence a força necessária à expressão, quer dizer, a força necessária para vencer o que pesa ou se opõe ao surgimento da forma. O que pesa directamente sobre o impulso ou sobre a for-

ça de expressão: é uma situação ou um contexto global de forças que entram em equilíbrio ou em desequilíbrio relativamente à força expressiva. Não basta ao pintor vencer «a resistência dos materiais», ele precisa ainda de levar a melhor sobre o peso do mundo interiorizado no impulso da sua própria força de se expressar.

Num outro plano, a situação de qualquer homem a qualquer momento é a mesma: tem de agir, falar, comunicar, pensar. Deverá portanto *inscrever* na superfície das coisas (superfície que se encontra já no seu espaço interior) uma expressão qualquer; é obrigado a fazer um esforço para conseguir pesar o bastante sobre o conjunto do mundo que lhe opõe uma resistência. Porque há sempre uma resistência global do mundo que se manifesta, mesmo nos casos mais favoráveis à expressão da força: toda a passagem à expressão modifica e perturba a ordem do mundo num instante dado, porque é uma manifestação de «potência». Quando a força se exprime, é a força inteira do mundo que encontra: a força singular tem de vencer a força do mundo para se expressar.

Se falo; se me exprimo de uma maneira ou de outra, enfrento um mundo maciço — o exterior, a superfície do mundo onde fica o conjunto do «ente»: a minha expressão requer um esforço, uma força particular que deverá quebrar o peso desse ecrã; a natureza deste esforço, a sua qualidade e a sua quantidade de energia dependem directamente da força do mundo. Que o mundo pese sobre mim através de tal obstáculo, de tal força particular (de um outro homem, de um grupo, de uma lei, do Estado, de qualquer instância ou contexto que seja), pouco importa agora: é sempre enquanto bloco maciço que apreendo a força do outro que nela concentra, para mim, a força do mundo. No instante seguinte, é certo, a força do mundo fragmentar-se-á, e eu enfrentarei múltiplas forças do mundo ao mesmo tempo: há em cada força do mundo outras forças do mundo, porque há mundos incluídos noutros mundos (e expressões incluídas noutras expressões). Mas no momento em que a minha força se exterioriza, é, de qualquer maneira, uma só força do mundo, una e maciça, que ela encontra e que pesa sobre ela.

Na tensão ou relação de forças que opõe a força às forças do mundo, a primeira é totalmente condicionada pelas últimas pois só implicada no conjunto das forças do mundo existe na sua expressão. É por isso que um esforço se torna necessário: a irrupção da força singular, embora pareça vir de fora, atravessa as forças do

mundo *como seu próprio meio interno*. Para se exprimir, é obrigada a deslocar, a desviar, a transformar um conjunto de elementos que a habitam do interior e que formam as forças do mundo — como se o exterior estivesse no interior. As forças do mundo encontram-se assim implicadas dentro da própria força singular que se esforça por se exprimir. Encontram-se nela implicadas globalmente — não como um todo orgânico habita cada uma das suas partes, mas como um todo que se encontra noutro todo. Porque cada força individual constitui ela própria um sistema total que implica imediatamente todas as forças do mundo: porque estas ressoam nela, ela compreende-as a todas, «exprime»-as (no sentido leibniziano) e engloba-as. Reciprocamente, as forças do mundo são afectadas por toda a manifestação de uma força singular, por fraca que seja. Há uma dupla implicação imediata de uma e das outras.

Estou aqui. Toda a atitude ou expressão que possa mostrar depende do jogo das forças do mundo. Se estes permitirem, ou reclamarem o meu gesto ou a minha fala, estes exprimir-se-ão segundo a qualidade própria das tensões de forças do momento. As forças são intensivas, o seu *quantum* de energia manifesta-se à partida como qualidade. Um homem tímido exprime a sua força com dificuldade e hesitação; e a maneira como se exprime exprime também todo o peso da força do mundo com que ele depara. Esse peso encontra-se na qualidade da expressão da força singular (impulso, velocidade, viscosidade, etc.) que regista, porque o contém no seu interior, o estado das forças do mundo. O seu sistema compõe-se de tal modo que inclui por assim dizer em negativo (por ausência, falta, silêncio) a força do mundo. A dupla implicação actua aqui em pleno: o próprio sistema da força faz parte de um sistema de onde não é possível isolá-lo. Se o isolarmos — e é o que, em certo sentido, acontece quando a força singular se quer exprimir e impor —, a força trará a sua marca, de tal maneira que o seu impulso compreenderá o que lhe falta. Compreendê-lo-á como uma constelação de ausência ou como uma não-inscrição inconsciente.

A força do homem tímido traz em si os traços da sua relação com o mundo, logo do estado das forças do mundo relativamente ao seu próprio estado. A timidez, a falta de jeito exprimem uma certa falta (ou um certo esforço) que manifesta o peso das forças do mundo. O desvio-falta de jeito entre a expressão normal da força e a sua expressão tímida «emite» pequenas percepções: apreen-

demo-las na curva da forma das forças e apreendemos o mundo. As pequenas percepções nascem da expressão «em negativo» das forças do mundo na força singular: o «negativo» recorta-se na forma visível da força (a sua expressão sensível) como o contorno de ausência da peça que falta num *puzzle* determina a forma das peças que a rodeiam. Com a diferença de que aqui é o conjunto ausente das forças do mundo que imprime o seu contorno na forma da força singular.

O sujeito individual ignora geralmente o estado das suas forças. Só muito raramente conhece a relação das suas forças com as forças do mundo, permanecendo esta inconsciente. Mas cada comportamento, atitude, pensamento que tem e que determinam uma certa relação com o mundo, dependem e decorrem da relação de forças inconsciente. Esta relação implica, como vimos, uma situação de «potência». A potência mede-se pela capacidade de pesar sobre as forças do mundo: há sempre um grau positivo ou negativo da potência individual. Se esta conseguir quebrar a barreira, o peso, a inércia das forças do mundo, em suma, se se impuser, será «vitoriosa» e «superior». Se não lograr deslocá-los, será considerada «perdedora» e classificada como «inferior». Estabelece-se toda uma hierarquia de valores segundo os múltiplos desfechos possíveis da luta entre forças singulares e forças do mundo.

Desde os primeiros embates com o exterior, a criança mede as suas forças. Tudo se joga aqui. Deixa-se ou não a criança desdobrar a sua força acima do limiar da força do mundo; ou a criança ficará abaixo desse limiar; ou ainda, será moldada de maneira a aprender uma ou várias das mil passagens possíveis entre o nível superior e o nível inferior. Assim, os diferentes desvios significativos relativamente ao limiar de equilíbrio com a força do mundo vão determinar diversos tipos psíquicos (por exemplo, na patologia: histérico, obsessivo, depressivo, fóbico, paranóico, etc.).

É muitas vezes no acto ínfimo que melhor se manifesta a relação de forças; ou na fadiga, no tédio, na resignação, ou na elevação do entusiasmo ou na irrupção súbita da alegria. Os romances de Kafka ou de Beckett, ou o *Livro do Desassossego* de Pessoa mostram-no a todo o momento. É muitas vezes, nestes autores, de estratégias negativas que se trata: como sobreviver, ou antes, como viver no *tonus* mais baixo da vida, como viver desaparecendo incessantemente.

Kafka, Beckett e Pessoa mostram também outra coisa: que a dupla implicação da força singular-sistema e do sistema das forças do mundo produz caos. Porque nunca estou fora do sistema onde quero aparecer, o sistema está de tal modo em mim que o pôr em andamento da minha força age sobre o mundo e retroage simultaneamente sobre a minha força. Não é do exterior que enfrento o mundo, estou implicado nele de tal maneira que corro o risco, de cada vez que desencadeio a minha força, de a entrar definitivamente, ou de a fazer derrapar numa imparável vertigem da expressão. É por isso que Joseph K. tem razão ao crer que é ele próprio, com a sua ínfima força singular, quem produz a força da Lei, força do mundo; e é por isso que Bernardo Soares bem pode proteger-se das forças «apocalípticas» do mundo refugiando-se na mais profunda insignificância, mas nunca lhes escapa uma vez que as reforça ao reforçar a sua própria obscuridade: esta torna-se caótica, incontrolável, ao mesmo tempo prisão e condição de liberdade, buraco negro e única luz da sua vida.

A dupla implicação faz do sistema das forças do mundo um sistema eminentemente caótico: cada uma das forças exerce-se ou aplica-se sobre o sistema que a inclui, de tal maneira que lhe é impossível agir do exterior sobre o sistema. Agir a partir de fora é a condição primeira da estabilidade da força. Por isso ela procura sempre fugir ao caos situando-se no exterior, fugindo às implicações do sistema. Por isso elabora um número incalculável de estratégias visando *desimplicar-se*.

Falo dos problemas do meu filho como se não estivesse compreendido na sua relação com o mundo (e, portanto, nos seus problemas). Falo do Estado como se vivesse fora da sua esfera. Falo de uma situação política, profissional, amorosa, familiar, como se não estivesse nela implicado, e como se a própria enunciação não participasse na situação correspondente: é o que mostra a banalidade dos discursos que todos os pacientes sustentam nos divãs dos psicanalistas. Racionalização, denegação, procedimentos de todo o tipo testemunhando a exigência de desimplicação. Não devemos deixar-nos contaminar pelo caos.

Mas não há necessidade de ir buscar exemplos junto dos psicanalistas. A linguagem é o instrumento maior da desimplicação, como a *objectivação* constitui um dos seus principais efeitos. A vida comum é feita de desimplicação, constituindo esta a sua condição

de possibilidade. Porque se nos implicássemos no sistema do mundo, afogar-nos-famos na *confusão* mais extrema. A vida comum tece a sua estabilidade e a sua clareza através da modulação constante de duas distâncias, a que separa a força singular da implicação total, e a que afasta da desimplicação absoluta. Estes dois pólos assinalam de resto duas possibilidades da psicose. Os personagens de Kafka, Beckett e Pessoa vivem contravontade situações últimas de implicação e de desimplicação.

Assim, se precisamos de nos desimplicar para viver, vemos a que perigos pode isso levar: da «inautenticidade» (Heidegger) mais banal à loucura.

Há qualquer coisa de mágico na desimplicação: porque nunca nos desimplicamos absolutamente, uma vez que é impossível desligarmo-nos do sistema. Mas podemos retirar dele, parcialmente e sob certas modalidades, a sua força, e agir *como se* nos situássemos no exterior. Podemos desimplicar-nos localmente — e é o que fazemos sempre, uma vez que vivemos localmente —, ainda que globalmente o não possamos. O retraimento como defesa contra o caos é uma atitude natural. «Estar em situação de» é as mais das vezes desimplicarmo-nos como se tivéssemos a situação à nossa frente. Criamos assim a ilusão de autonomia, pensando reduzir ao máximo os factores de dependência e delimitar um território estanque.

Na realidade, todo o retraimento local de uma força singular tem o seu eco no sistema global, o qual não está submetido à entropia; o que significa que, fazendo a força singular sistema e encontrando-se implicada no conjunto das forças do mundo, todo o retraimento local provocará um efeito no interior precisamente da força individual. Se isso não é visível, é porque se inscreveu no inconsciente.

Desligarmo-nos do sistema equivale a *sairmos do presente*. Porque é no presente que todas as forças se implicam umas nas outras e formam um sistema. Não há implicação global e simultânea senão no presente. Desprendermo-nos dele vem pois a dar em deixarmos de fazer parte do presente, em deixarmos de fazer agir a sua força como factor de acontecimento. Se uma força singular abdica do presente (e do seu presente), deixa-o às outras forças (que constituem a força do mundo): e isso retroagirá sobre a qualidade da própria força singular retirando-lhe energia, contribuindo mais ainda para a sua debilidade frente ao sistema maciço das forças do

mundo (o que em geral a força singular não pode reconhecer, não só porque se cortou do sistema, mas porque aquilo que assim perde — *tonus*, impulso, vivacidade, capacidade de se conectar, plasticidade, mobilidade, etc. — afecta directamente a sua faculdade de reconhecimento, e aparece como fazendo parte dela, como sendo inerente à própria consciência).

Como sair do presente? Como escamoteia a força singular a sua situação no sistema das forças do mundo? O seu retraimento do presente rompe a ubiquidade que sustenta a unidade-padrão a que chamámos atrás «presente de ubiquidade». Este último supõe a reversibilidade do movimento da «consciência do corpo» a partir de todos os pontos do espaço do corpo: estou em toda a parte ao mesmo tempo no meu espaço do corpo, vou e venho instantaneamente de um ponto para o outro do meu corpo (ou do meu espaço do corpo: este é apenas uma extensão do espaço limitado pela superfície do corpo próprio). Se a quase-simetria deste espaço desaparecer, ou muito simplesmente se uma região, um membro, um órgão do corpo deixarem de participar nele, a reversibilidade deixará de operar e a ubiquidade ver-se-á comprometida: o presente vacila, deixa-se invadir por outras dimensões do tempo, trechos inteiros da presença do presente, e também a lentidão, desmornar-se-ão em proveito de outros ritmos temporais (adiamento, fuga para a frente, etc.).

O presente de ubiquidade é um movimento de *presentificação*: a favor de uma expressão particular, o surgimento ou presentificação do presente traz consigo todos os pontos do espaço, como se o conjunto do espaço surgisse também pela primeira vez. A presentificação acarreta numa presença singular a presença de todo o espaço: a ubiquidade resulta da ubiquização do espaço e da simultaneização do tempo. Assim, é o espaço uno e total que se abre à multiplicidade infinita dos pontos de simultaneidade (movimento evidente, por exemplo, na transformação do espaço objectivo da alegria: puro presente de ubiquidade proliferante).

Ora, se há presentificação da presença de todo o espaço, é porque o espaço está inscrito no corpo e no seu espaço: porque, como vimos, a reversibilidade do ponto material no espaço do corpo garante a medida de toda a sequência de tempo a partir de uma unidade-padrão, pois qualquer distância espacial que seja pode referir-se a essa unidade-padrão, quer dizer, a uma unidade fixa de espaço-

-tempo do corpo. O mundo e a sua topografia e a sua geografia estão inscritos no espaço do corpo (onde o ponto material, graças à unidade-padrão, joga as distâncias do mundo). (Françoise Dolto não diz outra coisa quando faz da «imagem inconsciente do corpo» o operador da construção do espaço e do tempo na criança.)

Basta extrair uma zona, uma parte do corpo à possibilidade da inscrição no espaço para entrar ou até mesmo quebrar a máquina da quase-reversibilidade: saímos assim, de uma maneira ou de outra, do presente e do tempo. Esquiva-se o corpo ao jogo da reversibilidade e da inscrição do espaço: retiramo-nos para o exterior do presente, proibimo-nos de produzir o presente. Já não podemos ir e voltar de um ponto para outro (da «imagem inconsciente» do espaço do corpo); já não há simultaneidade nem reversibilidade: a produção do tempo em geral é afectada. (E alguma coisa, no espaço da «consciência do corpo», sofre o ricochete: já não há aqui, nesta zona apagada ou destruída, e por isso não inscriível do espaço do corpo, aplicação possível da consciência porque o retraimento do corpo foi inconsciente.)

A desimplicação arrebatou o corpo do jogo das forças do mundo: estas ocupam o terreno, segregando o seu presente do qual se acha excluída a força singular. A força retirou-se do mundo porque se separou do corpo (ou porque o corpo — ou uma das suas partes — se cortou do mundo: o corpo continua, é certo, a existir no mundo, mas como um objecto, enquanto «fortaleza vazia»): nem o corpo nem o mundo são já aptos para a expressão, quer dizer, para a inscrição da força. Porque só há expressão da força graças à inscrição da sua acção no mundo (e isso, como já vimos, é possível apenas quando o mundo se inscreve no corpo).

Se a arte produz presente, contraria a desimplicação. Esta última ensombra: deixa o campo (a paisagem) livre para a acção das forças do mundo, quer dizer, para que alguma coisa aí se tolde porque o olhar do outro lá depõe o seu sem-fundo; ou ainda: para que o «dentro» invisível do corpo do outro aí inscreva os seus próprios movimentos (que me escapam) e, por isso mesmo, impeça os meus (os que produz o meu «interior», o meu espaço de imagem, a unidade-padrão temporalizante do meu corpo). E tudo isto porque faço *como se* apreendesse na paisagem (e em outrem) aquilo que lá não encontro. Toda a desimplicação supõe um «como se», porque é o efeito do esgueiro. Se eu apreendesse realmente aquilo que o

olhar do outro e a paisagem me esquivam, se levantasse o equívoco e a sombra branca, estaria implicado neles — e implicado nas forças do mundo.

Eis que a arte implica, desensombra. Mas a implicação de que é portadora evita os perigos da dupla implicação real (o caos e a psicose): a arte é jogo, jogo heteronímico desde a primeira tomada de «atitude» por parte do artista; mas é jogo que implica, uma vez que a arte tem a propriedade extraordinária de inscrever nas formas forças restituindo-lhes intensidades pelo menos tão fortes como as que desencadeiam no plano concreto da vida (plano de imanência). Contrariamente ao que acontece no campo real das tensões entre as forças singulares e as forças do mundo, aqui não há entropia local, a obra de arte conserva o poder de emitir forças sempre igualmente intensas, sejam quais forem a sua época e o seu afastamento do presente actual: «irradia» através das eras, tem uma «vida eterna», como se costuma dizer. Neste sentido, a forma artística implica mais a força singular do que a própria vida o faz, uma vez que nela reencontra a sua própria energia intensificada, reforçada e sempre renascente.

A arte implica desimplicando. É que a sua desimplicação não se parece com aquela a que normalmente a força singular se obriga: esta última não renuncia à sua expressão em proveito das forças do mundo, mas exprime-se tanto como estas últimas. A forma artística retoma o conjunto do jogo de forças que guarda para sempre no seu próprio movimento; implica, no extremo possível da sua expressão, a força singular no jogo do mundo.

Se a arte abstrai e transforma a violência real das forças no plano de imanência em intensidade expressiva (heteronímica), é porque efectua também uma espécie de desimplicação. Uma desimplicação implicada.

Como é que a desimplicação implicada da arte realiza ao mesmo tempo a inscrição das forças em formas e a transformação da violência? Aristóteles liga esta última, na *Poética*, ao poder da mimese ou representação. Deveremos entendê-la, todavia, no sentido heteronímico de uma retomada *das mesmas forças* no plano das formas. Vista deste ângulo, a re-presentação não é a inscrição, num outro plano, das formas percebidas, mas precisamente a inscrição daquilo que não é idêntico — forças — mas permite a «identificação», a relação com o real e com o plano de imanência. Se há semelhança — Giacometti dizia que, no fundo, só a semelhança o in-

teressava —, é por aqui que passa e não pela mimese das formas. A semelhança é a força moldada num ritmo, numa forma visível; e esta última só arrasta consigo e retém feixes de forças quando *atrai* e grava em si a relação da força singular e as forças do mundo.

Como o consegue a arte? Para o sabermos, teremos de voltar à ideia de inscrição.

O esgueire é o primeiro gesto de não-inscrição: eis que um encontro — o encontro, directo e imediato, entre duas forças singulares — não pode dar-se porque não tem lugar nem tempo onde se produza. Será, portanto, desviado e transferido para lugares e tempos do corpo no espaço objectivo. Doravante, é como se dois seres se encontrassem através dos seus corpos, como se as trocas afectivas, espirituais, morais, jurídicas se encarnassem (simbolicamente) em trocas de corpos e de objectos. O equívoco instaura a espacialização verbal ou a metaforização espacial do espírito, tornando assim possível a própria linguagem que, não podendo nomear directamente o que veicula o seu sentido (os sujeitos locutor e alocutário), fica condenada a dizer indirectamente, quer dizer, a *inscrever*. Esta indeterminação do ser do sujeito que começa no esgueire (a visão é afectada de cegueira interior) prolonga-se no silêncio do dentro da linguagem que não pode dizer o sentido daquilo que a veicula, ou que veicula o seu sentido (o sentido do sentido).

Tenta-se, pois, inscrever, como se se quisesse colmatar esta falta inaugural: os ritos, por exemplo, escolherão o corpo para retirarem o véu (a sombra branca) que caiu sobre ele (sobre o seu interior). Os ritos inscrevem, produzem um lugar e um tempo próprios a fim de que o branco do esgueire não se aloje no inconsciente do corpo. Porque, se o esgueire e o equívoco tornaram possível a inscrição, abriram também o branco da não-inscrição inicial sobre a qual se levanta o cortejo infinito das não-inscrições ulteriores.

A não-inscrição constitui um possível inerente ao nosso ser. Nasce com a esquivia, e a linguagem, paradoxalmente, inscreve-a fabricando a imagem-nua. Uma coisa não aconteceu que não deixa rasto — *a não ser na economia geral das forças* cuja alteração se anuncia, por exemplo, no investimento excessivo de certas forças em formas e comportamentos inadequados; ou na ausência total de investimento, como se as forças tivessem sido aniquiladas; ou ainda, em modulações incongruentes de excessos e ausências de investimento. Em todos os casos, a alteração «funcional» resulta de

uma não-inscrição, de um branco que se alojou no inconsciente.

O primeiro gesto artístico é inscrever uma forma intensiva. Inscreve e, sem esta inscrição, não há arte. Mas trata-se de um gesto que desensombra: tira a sombra branca à paisagem, faz como se se visse o que necessariamente se esquivia para que o olhar da percepção trivial possa ver. A este primeiro jogo do «como se» corresponde a atitude estética heteronímica que funciona como abertura à passagem para o inconsciente. Porque, como vimos, o esgueire põe a descoberto o campo do não-consciente. Inscrevendo, a arte desvela o que está a descoberto.

Como inscreve a arte? Refaz o caminho da não-inscrição como se esta tivesse lugar no próprio momento em que inscreve. Porque nada se produziu realmente, não pode inscrever uma acção, nem uma recordação sequer: e uma vez que o traça, o tece, o define, começa por inscrever o espaço vazio da não-inscrição.

Não se trata por isso da inscrição de uma ausência (de alguma coisa, de um acto, de um acontecimento), uma vez que não chegou sequer a haver presença; trata-se da inscrição de um lugar e de um tempo que nunca aconteceram mas no qual, e só no qual, outras inscrições (daquilo que se perdeu irremediavelmente) se tornam possíveis. É compreensível que se tenha podido afirmar que a obra de arte traz consigo esperança de redenção e de salvação (Adorno). É possível do mesmo modo dizer-se que constrói um presente virgem, ubíquo, «como pela primeira vez»: cria um tempo nunca ad vindo e todavia imemorial uma vez que desde sempre nos pertence.

A arte não inscreve uma ausência (o que equivaleria a submeter-se a todos os imperativos da presença), mas o espaço vazio, o branco que tornou possível essa ausência; em suma, a ausência da ausência desta coisa ausente. A arte faz circular o vazio para que advenha não a presença de uma coisa, mas a vibração de uma força singular libertada das forças do mundo.

Mais precisamente, como pode o movimento de inscrição gravar forças em formas? Inscrevendo o lugar da não-inscrição, quer dizer, inscrevendo o que o peso do mundo provocou na força singular e que esta última não pôde inscrever (porque isso pertence ao obscurecimento e à cegueira inconsciente da força sobre a sua própria situação); inscrevendo no movimento da formação da forma o *movimento* que conduziu a essa não-inscrição (e, portanto, ao obscurecimento), a arte recupera todas as forças do mundo, todo o jo-

go do mundo na inscrição da força singular. Este movimento próprio da arte supõe a retomada, numa certa forma-inscrição, das forças aparentemente abandonadas pela força singular na sua luta contra as forças do mundo.

Tal é o pôr em movimento, na obra de arte, do livre jogo destas forças: a força individual está aqui presente em toda a sua singularidade (incluindo aquilo que faz a sua fraqueza, a sua inferioridade), e contudo expande-se e desabrocha como se se achasse livre da violência das outras forças. Inscrevendo o lugar e o tempo da não-inscrição, a arte abriu caminho às inscrições possíveis, deu um contorno ao branco que marcava a exclusão da força singular fora do campo das forças do mundo. Porque este branco resultava da violência feita à força singular: através dele engolfavam-se as forças do mundo que pesavam sobre ela. Assumindo um contorno, o branco proporciona doravante um movimento — da imaginação, do ponto material no espaço de imagem; o do pensamento excitado pelo olhar — que apela para e induz movimentos de inscrição. Apelo a que a força singular desdobre toda a sua potência, como se o peso das forças do mundo jogasse agora a seu favor. Indução de outros gestos e de outros movimentos que valem por inscrições reais, uma vez que a arte impele a inscrever: daqui vem o seu valor (e seria preciso acrescentar: a sua eficácia) simbólico, visando e aspirando ao plano de imanência.

Uma vez que desensombra, a arte *atinge* o outro, junta-nos ao outro: não, como quer Kant, no prazer da universalidade partilhada, mas no jogo das diferenças de forças. A violência transforma-se em intensidade, a exclusão (que define a violência) muda-se em estratégias lúdicas de integração. Como a religião, a arte inclui; mas contrariamente a ela, conecta e une na imanência do jogo de forças.

Notas

- 1 Demarcar-nos-emos aqui da problemática da «atitude estética», tal como constituiu o objecto de certas controvérsias (sobretudo na filosofia analítica americana), uma vez que a acção de «desposar a curvatura da atmosfera», que supõe um devir-outro, já não diz directamente respeito à consciência.

Arte e metafenomenologia

Se a arte lida antes do mais com forças, se a obra de arte desencadeia antes do mais um certo tipo de forças, é a noção tradicional de «experiência estética» que se torna conveniente reformularmos. Porque as últimas tentativas visando eliminá-la do pensamento estético mostram que não se pode pô-la de lado brutalmente; e, contudo, graças a ela, a definição clássica da experiência estética tornou-se inaceitável¹.

Se o olhar estético é percepção da forma de uma força; se o jogo de forças desencadeado pela percepção da imagem-nua anima do interior a obra de arte, já não podemos sustentar que o carácter *estético* da forma é do mesmo tipo que a percepção normal. Ora, uma mesma ideia é compartilhada por todos aqueles que defendem ou recusam a existência de uma «percepção estética» não-trivial: esta diferiria da percepção trivial devido apenas a certos traços cognitivos. As duas percepções situar-se-iam ambas no mesmo plano de descrição ou plano «fenomenal»: tratar-se-ia sempre de percepções de formas visíveis — semiótica, estrutural ou figuradamente descritíveis, e nunca de uma «percepção do invisível» — por mais que tenham sido as observações e análises de Cézanne a Klee, ou de Kant a Merleau-Ponty. Porque, na apreensão da obra de arte, trata-se de facto de uma visão do invisível e não da percepção de uma presença (sensível ou categorial). Se há conhecimento, este não poderá ser o conhecimento de uma coisa ou de uma ideia, ou sequer de um «objecto indeterminado = x», indicado por um signo ou um símbolo².

Torna-se necessário definir a percepção estética de outro modo: a de um intervalo (*écart*) de formas que remete para um não-visível. Esta «presença» do invisível não pode ser assimilada à de um percebido sensível, uma vez que não nos fornece um ser; a forma visível «representa» ou «é» já um tal ser visível; e é construída de maneira a remeter para o seu contrário, para uma não-forma invisível: aquilo a que chamamos «forma de uma força».

No plano semiótico, devemos distinguir, portanto, entre o intervalo que as formas visíveis criam entre a sua percepção trivial e essa outra percepção para que impelem o olhar e que nada dá «a ver». Em termos esquemáticos, podem detectar-se três níveis de percepção que se sobrepõem e coexistem no olhar estético: uma percepção trivial (e trivialmente cognitiva) das formas (certa paisagem de Giorgione representa um campo, casas, etc.); a percepção de um outro espaço ou «lugar» em que o olhar descobre, de maneira não-trivial, outros movimentos e outras relações entre as formas, as cores, os espaços, as luzes; e por fim a percepção do intervalo entre estas duas percepções.

Os três níveis perceptivos coexistem no olhar estético. Daí decorre uma percepção complexa, ou «percepto» que será necessário descrever tendo em conta: *a.* ao mesmo tempo os intervalos que separam os três níveis e aquilo que os une; *b.* o movimento que daí resulta animando as formas; *c.* o tipo de invisível que corresponde à percepção da forma das forças.

Seremos, de acordo com estes três aspectos, os resultados já obtidos:

1. A percepção dos dois primeiros níveis das formas (trivial, não-trivial) não é, no início, unitária; as duas percepções coexistem numa terceira percepção do seu intervalo; e é isto o que abre o campo das pequenas percepções. Não se trata portanto de apreensão de signos, mas dos intervalos entre signos (e até mesmo, de certo modo, da ausência destes) — intervalos e ausência que, por seu turno, não são signos. A percepção do intervalo deixa passar a força que multiplica as formas ao nível da percepção trivial, preparando a sua transformação em percepção não-trivial. O «objecto» anima-se e prolifera: certa marinha de Turner vibra de inúmeros tempos e luzes que se «sucedem» e se sobrepõem nessa representação única. Porque uma espécie de «unidade» — a que permite denotar o quadro como «uma marinha de Turner» — envolve a

proliferação de imagens: um único movimento interno à representação pictórica. O objecto deixa de ser percebido aqui ao nível trivial da sua «objectividade», através das *Abschattungen*; mas cada percepção singular é inteiramente percebida em si própria, sem aspectos ocultos ou dissimulados, e insere-se na multiplicidade enquanto variação de um movimento único. No entanto, a representação trivial continua presente; deixa simplesmente de ser pregnant, passa para o plano de fundo, por assim dizer, enquanto as relações de início não-visíveis surgem no primeiro plano: e o intervalo entre estes dois planos perceptivos, trivial e não-trivial, cria as pequenas percepções que remetem para a forma invisível das forças (ou «percepto»³).

Enquanto percepção de uma curva de pequenas percepções — ou de um fluxo de intensidades —, considerar-se-ia que o olhar estético unificaria «a corrente da consciência»; e «a experiência estética» resultante seria mais «coerente» do que a experiência perceptiva trivial. Mas esta «coerência» deve ser entendida apenas no sentido de uma linha contínua de intensidades que acarreta e faz variar a multiplicidade das percepções da imagem artística. Ao mesmo tempo, o desencadeamento das intensidades (devido à percepção do intervalo entre os dois tipos de formas, triviais e não-triviais) provoca, pelo contrário, um descentramento e uma cisão da consciência.

Já o vimos: a atitude estética cria «personagens». O sujeito coloca-se na posição de um «olhar» outro, adopta-o, vaza-se nele, torna-se-outro. Processo de fragmentação e de dissolução do sujeito, através da multiplicação dos pontos de vista; e, antes do mais, através da diferença primeira instituída entre a atitude original «trivial», e a atitude estética deliberada. O desenvolvimento de sujeitos ou de personagens deriva directamente daqui. Ora, a percepção estética é apenas uma maneira de alguém fazer sua a atitude estética: obriga o espectador a tornar-se-outro, força o olhar a ver de um ponto de vista diferente, ao mesmo tempo que não abandona a perspectiva trivial. Se, quando se olha uma marinha de Turner, surge uma multiplicidade de imagens, esta não dá o múltiplo sensível do uno inteligível, ou o diverso da unidade sintética da consciência; mas o conjunto infinito de imagens-totais de um núcleo singular de diferenciação dinâmica. É o irromper dos tempos diferenciados que lhe proporciona a sua forma particular. Não a unidade de

uma pluralidade, mas a coexistência das diferenças proliferando através de um ritmo.

A questão da unidade da percepção nem por isso permanece menos em aberto. Mas é uma questão incidindo num traço cognitivo. Ora, o olhar artístico supõe mais do que uma só percepção a um nível só, uma vez que são duas pelo menos as que aqui se imbricam vindas de dois planos distintos: uma percepção trivial das formas visíveis e uma percepção não-trivial das formas das forças (invisíveis). E isto muda tudo, porque as percepções da multiplicidade e da singularidade situam-se a níveis diferentes do da unidade. Esta permanece suspensa do olhar trivial das formas; mas a unidade e a singularidade da imagem supõem um outro tipo de percepção, fora da esfera do visível: não «percebemos» várias marinhas de Turner, mas *vemos* o movimento das formas como multiplicações ou modulações de feixes de forças invisíveis que daí emanam.

É certo, contudo, que a percepção da unidade das formas (ou do «objecto» artístico) não deixa de ser afectada. Trata-se, portanto, de uma questão transcendental: o movimento de «formação das formas», a passagem do plano não-trivial ao plano trivial que constitui este movimento (e que os transforma num só plano estético), como passagem do caos ao cosmos, refere-se também às «sínteses cognitivas». Há aqui uma espécie de «desconstrução» (que abre as estruturas perceptivas na direcção de um campo superando toda a elaboração estável) e de «reconstrução» permanente do objecto na sua própria objectividade (e para além dela).

2. A percepção estética não incide numa estrutura, numa rede, numa arquitectura, mas num movimento. O olhar destaca decerto estruturas novas, não-triviais; mas é *a partir* das formas triviais, cuja «função», por assim dizer, consiste precisamente em fazer oscilar a visão para o lado do não-trivial, que por contraste e diferença as primeiras surgem. Continuam, portanto, dependentes, conservam aderências; remetem para elas de uma maneira ou de outra como se a percepção trivial das formas continuasse a ser sempre uma possibilidade do não-trivial. Nunca se verifica a apreensão de uma estrutura estável e estática; mas uma espécie de cascata de intervalos incluídos uns nos outros que interminavelmente se convocam uns aos outros: ao intervalo primeiro, interior ao olhar trivial e que o projecta fora de si próprio, vem acrescentar-se o intervalo

entre as estruturas não-triviais desveladas e as estruturas triviais; intervalo que de novo suscita pequenas percepções que fazem o olhar deslizar mais profundamente em busca de novas estruturas — e assim por diante, tendo sempre como horizonte a percepção trivial que, embora progressivamente erodida, conserva um núcleo irreductível. Comprovámos a existência em Kant de um movimento análogo.

3. Quanto à percepção de uma presença, o olhar estético não apreende o movimento de engendramento das formas como se não-las devesse proporcionar «em carne e osso». Não *apresenta* um qualquer coisa de visível ou sequer de invisível (na medida em que o invisível seja definido como ausência de uma presença); mas, desdobrando-se como movimento que tende para o plano de imanenência, induz no espectador um devir-outro cujo mecanismo se torna agora necessário precisar.

Devir-outro: o olhar do pintor desposa tão completamente a forma imaginada (não percebida, mas «sonhada») que se vaza nela: «torna-se» peixe, ou um personagem que passeia no interior da paisagem pintada, ou até mesmo uma cor (Kandinsky). Trata-se de facto de uma metáfora, porque o olhar do pintor não se transforma realmente em peixe; e contudo, o «devir-peixe» é também algo mais do que uma maneira metafórica de descrever um processo que supõe a imaginação dos movimentos e das formas do peixe. Sabe-se como trabalha esta imaginação corporal: o ponto-material redesenha e desposa os contornos do peixe, retoma as suas formas anatómicas, segue-lhe o trajecto na água através das correntes, adopta em suma toda a corporalidade do peixe. Como pode o ponto-corpo dilatar-se, retraindo-se, assumir as formas mais estranhas, seguir ritmos corporais não correspondentes à anatomia ou à fisiologia do corpo humano? Se o ponto-material pode tornar-se metaforicamente múltiplos corpos, é porque o corpo real é já metafórico, quer dizer, não é denotável, seja qual for a sua descrição, a não ser através de uma metáfora. (E o fundamento biológico desta metaforização universal de que o corpo humano é objecto, enraíza-se na ontogénese que desemboca no mesmo plano anatómico que a filogénese: o corpo humano biológico como metáfora filogenética de todos os corpos animais.)

Para que haja devir-outro, para que alguém consiga «entrar» na pele do outro, tem que se realizar uma metamorfose completa do

si-próprio; não basta que nos imaginemos simplesmente peixe (desencadeando o trabalho de uma «faculdade» ou de uma «função») para nos tornarmos-peixe; ao mesmo tempo, teremos que deixar de ser homem, de viver o corpo como corpo humano, e que nos deixarmos atravessar pelas energias e as intensidades do peixe. O ponto-corpo intervém no centro do processo: é apenas, a cada instante, a nossa própria imaginação do corpo, o agente que constrói o nosso *duplo*. Nas situações de percepção e de acção, temos um estado preciso da imaginação do corpo; em repouso, contemplando uma paisagem, o ponto-material trabalha, determinando a posição espacial relativa ao corpo, as suas possibilidades motrizes, as suas tensões cinestésicas. A cada situação corporal corresponde um estado particular do ponto-corpo, de tal maneira que não podemos falar de «percepção pura» ou «objectiva» do corpo, como se houvesse um corpo-objecto e não um corpo sempre diferente daquilo que é.

Insistamos neste ponto: o devir-outro não parte de uma situação rígida ou objectiva do corpo, descritível pela ciência (biologia; medicina). Embora pertinentemente saibamos que o corpo intensivo (o corpo de onde precisamente parte o devir-outro) não pode ser objectivo (objectivamente «vivido»), fazemos como se o devir-outro supusesse um «ser-si» original, perfeitamente definido, uma identidade indubitável do corpo. Ora, semelhante identidade não existe. A cada instante, o «ser-si» do corpo é conquistado contra uma infinidade de tendências para o devir-outro que se inibem ou se afastam umas das outras, opondo-se umas às outras. Quer dizer que o devir-outro é o vector permanente da vida do corpo. Não há repouso do corpo («o repouso não existe, no corpo só há movimento», diz Cunningham); mas sempre um infinito de micromovimentos que impedem a determinação de uma forma e de um estado corporal fixos.

O devir-outro parte portanto de uma situação já instável, de disposição para o devir. O corpo deve ser definido como um complexo de possíveis, a cada momento dado: vira-se para outra coisa que não é ele próprio. Mas os possíveis não são unicamente função da anatomia e da fisiologia do corpo que os limitariam a potencialidades motoras; são sobretudo função da imaginação corporal (que cria as condições de exercício da percepção e da acção): os possíveis são aqui os possíveis actualizados pelo ponto-material

nos seus devires. O ponto-corpo é um núcleo de forças que mede e joga os possíveis contra as forças do mundo.

Se a cada instante o corpo real é um feixe de possíveis, a sua textura empírica impregna-se de alvéolos, de poros, de uma poeira de vazios e de indeterminações. É daqui que parte o devir-outro: dos múltiplos intervalos que a todo o momento abalam a imagem do corpo de outrem (e, portanto, a nossa própria imagem do corpo), imprimindo-lhe um movimento incessante; ou ainda: da indeterminação primeira que afecta o corpo como feixe de possíveis; ou também: do intervalo primordial entre a constituição anatómico-fisiológica com os seus limites (fundando igualmente a tendência para «o ser-si»), e os possíveis da imaginação corporal que abrem o corpo ao mundo.

Este intervalo define por seu turno um espaço vazio onde se vem vaziar a forma que o devir-outro desposa. O que condiciona o próprio tipo de «presença» oferecido pela obra de arte.

Que apreendemos quando acedemos à percepção estética de um objecto artístico? Se nos ativermos ao «invisível do visível» (Klee, Merleau-Ponty, Maldiney, a fenomenologia da arte), ou ao «sensível do inteligível» (o visível do invisível) (Kant, Duchamp, o conceptualismo), não nos afastamos muito de uma certa concepção do invisível ora demasiado próxima ora demasiado distante do plano *fenomenal* do visível de que o gostaríamos de distinguir, mas a que, de uma maneira ou de outra, será necessário ao mesmo tempo religá-lo.

Uma vez que a obra de arte impõe uma «presença» (embora não saibamos ainda ao certo o que quer isto dizer), e uma vez que atrás a identificámos tacitamente como o «levantar dos olhos» de Walter Benjamin; uma vez que, por outro lado, esta «presença» é inseparável de um devir-outro perceptivo, e uma vez que este põe em jogo a imaginação corporal, conviria examinarmos agora a expressividade do corpo e a sua relação com o olhar: talvez a percepção da maneira como o corpo exprime seja semelhante à maneira como as formas artísticas o fazem. Porque o corpo «esquematiza», incarna, «apresenta» um sentido: podemos perguntar-nos se a obra de arte não procederá de maneira análoga.

Como esquematiza o corpo? E que esquematiza: um sentido cuja «intuição eidética» poderíamos ter, por exemplo, uma Ideia, ou um conceito? Ou um sentido indefinível, inefável? Ou outra coisa ainda?

Podemos descrever sumariamente do seguinte modo a percepção do corpo de outrem:

a. nunca é objectiva. Não há percepção «tal qual» do corpo de outrem. A menor vibração do afecto faz variar os elementos objectivos do corpo próprio percebido (estatura, forma, cor, etc.). Ora, como a percepção do corpo implica sempre uma relação afectiva, estas variações nunca se detêm. A percepção de um traço ou de um movimento do rosto ou do corpo nunca nos proporciona medidas e tempos exactos (certa curva e medições objectivas do nariz, certa velocidade e alcance espacial do gesto). Não há percepção objectiva do corpo de outrem porque não há *de início* um sujeito e um objecto, mas um laço não-verbal, imediato, não-consciente entre os corpos. Não há um sujeito aqui que perceba ali um corpo, mas um laço vivo de forças constituindo o solo sobre o qual se ergue a percepção das formas; e a forma destas formas varia segundo a modulação da relação de forças. O corpo de outrem é percebido segundo as variações infinitesimais do afecto e do corpo-a-corpo. Podemos assim definir a percepção do corpo de outrem como um *corpo-imagem*: são sempre imagens do corpo que vemos quando percebemos o corpo do outro.

b. não é subjectiva. Porque este «objecto» percebido é sempre outro porque inapreensível do interior: o exterior resiste, é ele que esquematiza o meu/seu interior, é ele que impõe uma forma e uma materialidade à percepção. Impõe limites às variações subjectivas da percepção. Mas estes limites favorecem ao mesmo tempo a expressão; de facto, constituem a sua superfície de inscrição ideal, o material de escolha para a esquematização do sentido. É por isso que a imagem do corpo percebido não pode ser subjectiva: pela sua estrutura física, o corpo constitui uma espécie de película fotográfica impressionável que exprime ou «revela» o sentido incarnado nos seus movimentos. O corpo tem a tal ponto a vocação de exprimir que não há movimento corporal que não seja, por si próprio, expressão («o movimento mais abstracto do corpo é expressivo», diz Cunningham).

O que supõe uma lógica própria da expressão corporal que a arte retoma por sua conta. O corpo é o contexto de si próprio: quando um «sentido» aí se exprime, ou seja, aí se inscreve como numa superfície de inscrição, o corpo inteiro torna-se o contexto que precisa e explicita a expressão local. Este contexto tem uma particula-

ridade: não se limita a reforçar e a suportar a significação visada, pertence-lhe, constitui um seu elemento essencial. Por outro lado, a fim de valer como um significante, a expressão deve, de uma maneira ou de outra, desligar-se do seu contexto corporal. Estas duas condições revelam-se necessárias para a afirmação da expressão como signo corporal.

Se toda a expressão corporal esgotasse o seu sentido nos movimentos do corpo, este último correria o risco de jamais poder significar. O gesto ou o movimento *seria* o sentido que se deteria nos limites do seu desenrolar-se. Teríamos então uma situação do seguinte género: o gesto de comer, ou de correr, ou de saltar indicado com o corpo (por exemplo, as mãos) retomaria metonimicamente os movimentos correspondentes do corpo inteiro (e isto, necessariamente, não podendo qualquer outra codificação dos mesmos gestos senão obedecer a regras altamente abstractas e convencionais que representariam uma abstracção do seu sentido). O que quer dizer que tais gestos denotam movimentos dos quais são apenas partes: o sentido para que remetem não é dado somente por esses movimentos, como os gestos não se separam deles, fazem parte deles. Certo movimento das pernas significa «correr», mas «correr» significa esse movimento real das pernas. Um esgar não exprime apenas a repulsa, uma vez que o sentido de «repulsa» pertence ao conjunto sensório-motor em que se insere o esgar em questão. Toda a expressão corporal se significa, pois, parcialmente a si própria. Esta implicação mútua arriscar-se-ia a tornar-se caótica, se um outro movimento não viesse deter a confusão: o intervalo «vertical», se assim se pode dizer, que separa o traço expressivo exterior do «interior». O esgueire — e o equívoco — fazem com que o gesto corporal signifique para além dos movimentos do corpo (em suma, que o corpo fale de outro modo que não simplesmente agindo, confundindo gestos e acções). É então que o espaço de uma massa semântica autónoma, significada pela linguagem, se pode constituir.

A tensão entre estes dois vectores — esgueire e equívoco, ou intervalo e confusão —, desemboca num equilíbrio instável: a situação original de intervalo que põe um «interior» amorfo é acompanhada por um equívoco que impõe aderências tão estreitas entre a expressão e o expresso que um dos termos não consegue desprender-se por completo do outro: não há «hipocrisia» fora da expres-

são corporal ou facial da hipocrisia. Mas o sentido de «hipocrisia» não se esgota nesta expressão: permanece o intervalo entre o expresso e a expressão, como persiste entre o fundo informe e a forma que incarna o sentido.

Se há intervalo inicial entre o que se vê no corpo do outro e o que ele significa (para além do que significa aquilo que se vê), é porque qualquer coisa de absolutamente irreduzível (à presença para a qual remete o signo ou a forma) escapa à significância do visível. Não se trata do que, do sentido, não é signo ou não é significável; mas, mais profundamente, daquilo que não sendo nem indizível nem inefável, cai fora da esfera tanto do signo como do sentido, não é nem coisa a dizer nem coisa a denotar. Isso, que não tem nome, é um lugar não-inscrito, lugar do intervalo entre o visível das formas do corpo e o informe que procura tomar forma; a esse lugar, não há símbolo, nem índice, nem forma que o nomeie, porque não é nem um conteúdo psíquico, nem um lugar físico, nem um pensamento; não é um sentido nem um não-sentido. Mas só ele permite aos pensamentos que se formem e ao sentido tornar-se não-sentido; aos signos significarem e às formas surgirem e combinarem-se. É o lugar-zero a partir do qual o corpo-imagem de outrem se cobre de infinitas vibrações de movimentos-intervalos: se a esquematização do sentido no corpo se continua a prestar à subjectivização, é porque o *solo* sobre o qual se ergue a imagem do corpo está em incessante movimento de diferenciação, de dissolução e de apagamento desse mesmo solo. A «superfície de inscrição», a pele nua, a imagem-nua do corpo percebido são afectadas de um não-lugar, de uma não-inscrição eventual. É o não-lugar do absolutamente possível. Porque o intervalo do Esgueire é absoluto e ao Equívoco corresponde o Possível. Os possíveis do devir-outro partem de um zero de actualidade que é muito simplesmente nulo em coisas e acontecimentos (comparável decerto ao caos de Klee; ao abismo-caos de Gauguin; ao «abismo branco» de Malevitch).

O branco da inscrição é o que não teve lugar. É um não-acontecimento. Duplo paradoxo: o de poder haver produção de um não-acontecimento e o de esse não-acontecimento poder produzir acontecimentos (a não-inscrição pode levar um homem a inscrever, encetando por exemplo um devir-artista).

Como *sabemos* que há não-inscrição, ou que o seu lugar tem de existir? O que deveria ter sido inscrito não o foi; é qualquer coisa

que detectamos pelos seus efeitos: foram inscritos antecedentes e consequências da não-inscrição, de tal maneira que a falta dela se faz sentir indirectamente (uma vez que continuamos a não saber o que falta).

A arte inscreve o lugar da não-inscrição, abre-o, delimita-o, define-o. O que nos toca em certa tragédia de Sófocles não é a nossa «identificação» com os personagens, mas a abertura em nós de múltiplos possíveis (que eventualmente levam a esses personagens). O lugar destes possíveis, o movimento que vai permitir os devir-outros reais, traça o seu contorno: eis a inscrição do lugar da não-inscrição. Então, a peça de Sófocles não é mais do que o jogo das inscrições possíveis, ou dos múltiplos devir-outros que se desenrolam a partir desse lugar. O prazer, ou o complexo de sensações vivido não provém nem da identificação directa com os personagens, nem mesmo do jogo da «despersonalização». Vem do alargamento do espaço interior vivido como retomar e expandir de si através dos devir-outros: o «si» tomou um contorno mais preciso como lugar a que faltavam infinitas fronteiras. É assim produzido *um tempo* que se acrescenta à produção desse presente de ubiquidade que constitui o tempo narcísico fundamental (de onde resulta a lentidão como tempo estético primeiro). É por isso que a obra de arte segrega tempo: inscreve um lugar de não-inscrição, «re»-constroí trechos inteiros do espaço interior nunca anteriormente edificados — que haviam escapado ao tempo. É por isso que a arte é inscrição: não uma inscrição directa de formas, mas do lugar de onde as formas podem nascer. É por isso que a arte é movimento de engendramento das formas: a inscrição visível das formas (ou a inscrição das formas visíveis) ressoa mais profundamente ao nível do invisível, ao nível do informe, da não-forma; é este lugar que a arte inscreve, não uma forma. É por isso que a arte é ao mesmo tempo jogo e mais do que um jogo: as formas visíveis e o seu movimento continuam a ser simulações da vida (e das suas inscrições); mas tendem para o plano de imanência onde se insere o lugar da não-inscrição agora inscrito.

Do invisível que «apresenta», então, uma obra de arte? Nada que se veja: nem a ausência do visível nem sequer a sua não-inscrição. A extrema presença perceptiva das formas, o relevo das cores, a plenitude das superfícies e dos volumes extraem a sua pregnância do movimento invisível de forças que inscrevem um

branco (a não-inscrição). Porque este lugar não é o reverso de um território visível, determinável, mas o espaço positivo «desenhado» por forças e de onde irrompem forças. O extraordinário fulgor das cores de Bonnard vem de um movimento que faz com que o quadro inteiro entre em mim, me invada, tome posse dos meus pensamentos e das minhas emoções: graças à sua potência, obrigame a descobrir possíveis insuspeitados em mim; acrescenta ao meu espaço interior outros lugares e outros tempos. Todas estas metáforas («entrar», «invadir», «tomar posse») indicam que se trata menos da descoberta de novas formas do que da travessia de uma região — ou da instauração de um espaço virgem. Quando Kandinsky tinha a impressão de se passear no interior das paisagens pintadas, «atravessava», e não de modo inteiramente metafórico, essa região virgem: graças às sensações pictóricas, descobria em si um possível espacial que ignorava, um tempo «puro» que desenrolava ao percorrer a paisagem. O lugar da não-inscrição é um espaço-tempo: é por isso que chamamos «imemorial» ao objecto de arte, e é por isso que ele não representa nada: o seu invisível é uma força que dissolve, no seu devir ou na sua travessia, «sujeito» e «objecto».

(Assim, pondo a nu o intervalo entre imagem sensível e conceito, a arte conceptual afirma uma verdade profunda: quer alcançar esse lugar da não-inscrição, o que absolutamente falta e que o trabalho artístico de inscrição retoma a partir dos traços do visível. Mas o conceptualismo enuncia também uma espécie de dislate quando pretende desvalorizar, ou até apagar, esses mesmos traços, radicalizando a não-inscrição, tomando-a pelo movimento e pela vocação da arte — confundindo então invisível e negação do visível, identificando o invisível com o conceito e o visível com a percepção.)

Um mal-entendido de fundo rodeia a questão da «presença»: quer-se uma presença (de uma coisa, de um ser, visíveis ou invisíveis) que se *manifestasse* através das formas. A arte seria antes do mais uma questão de invenção de formas que «dariam a ver», «desvelariam», «revelariam», em suma, uma questão de *fenómenos*. Esquece-se que se estas formas não encerrarem forças, não haverá arte (ou a obra falhará). A grande preocupação da arte é construir um conjunto de formas que emita forças precisas. A «perenidade» da arte vem daí, do facto de as suas forças constituírem

uma reserva «eterna» de forças. A técnica do artista não visa de início produzir formas «belas», «sublimes», «interessantes», «saturadas», mas tratar de tal maneira os materiais que as formas nascentes contenham feixes de forças. As formas visíveis são apenas as teclas de um piano que o artista faz tocar a fim de pôr forças em movimento — movimento que, por seu turno, anima as formas de uma vida intensa.

Portanto, teremos de considerar o lugar da não-inscrição de outra maneira, que não como inscrição de formas. Como inscrever, de resto, o que não tem limites, contornos, o que, por definição, escapa a toda a inscrição? Como inscrever o lugar do possível que ignoramos?

Não se trata de circunscrever um território ou um «lugar» (geometricamente delimitável), mas de traçar um plano de movimento; não uma superfície de inscrição, mas a área infinita de uma circulação de forças. As formas e a luz da marinha de Turner reverberam de um movimento sem fim que arrebatava consigo mil outras sensações de luz num «horizonte» infinito: constrói-se um plano de movimento onde surgem forças que investem as formas. As forças não se põem, todavia, ao serviço das formas, como se a sua função fosse dar vida a estas últimas (manifestando assim a presença de um ser). A marinha de Turner não revela nem «o ser» nem a essência de uma marinha: abre o olhar sobre o infinito do movimento das forças que nos «religam» a uma marinha (não a esta marinha-real-referente ou à sua ideia, mas àquilo mesmo, às próprias formas pictóricas, que Turner criou na tela). O objecto de arte desencadeia e liberta nas suas formas um jogo de forças num plano infinito de movimento: liberta o infinito, e oferece-lhe um «*médium*» onde desdobrar-se e desenrolar-se. É isto uma obra de arte.

O que é esse lugar da não-inscrição que o artista «inscreve»? A abertura para o infinito; a brecha que o pintor provoca na percepção trivial que abala a sua constância e a sua estabilidade; o intervalo que, através das pequenas percepções, aponta para o plano infinito das forças. Este lugar do nascimento do possível (não da ideia do possível, por que é «agido» no «como se» do devir-outro: numa intensidade) emana do movimento das forças: as formas visíveis constroem o plano do movimento infinito onde as forças «esboçam» ou «desenham» o espaço-tempo da não-inscrição; e o

possível é esse movimento para o infinito, esse movimento das forças.

Tal é o invisível. A não-inscrição inscreve-se não como linhas ou contornos se gravam, mas como uma «área» ou «atmosfera» cria imperceptivelmente um circuito de forças. É por aqui que se esboça também o movimento da inscrição das formas. E as forças fazem a ponte para o plano de imanência: é este o jogo da arte, mais profundo do que a vida, a sua desimplicação implicada. Não vamos ao teatro para «vivermos imaginariamente» uma tragédia; mas vivemo-la desposando o movimento das forças que abre o trágico como um possível em nós: como se um lugar possível, de cuja existência não suspeitávamos antes sequer, se achasse doravante inscrito em nós.

A arte não tem que ver com fenómenos, mas com *metafenómenos*. Um metafenómeno é um feixe de forças. E não há feixes de forças a não ser quando uma certa conexão se estabelece entre dois tipos de forças pelo menos. A obra de arte é um metafenómeno porque emite forças que os espectadores captam com as suas próprias forças: tece-se assim um plano de movimento entre a obra e aquele que a olha, de tal maneira que já não podemos falar de sujeito e de objecto. Toda a relação perceptiva se vê então alterada. Já não se trata de comunicação, mas de conexão, contágio e mestiçagem num plano único infinito. Não «percebemos» a obra de arte, conectamo-nos com ela ou não nos conectamos; construímos um plano com as nossas próprias forças e com as que emanam do objecto, ou ficamos «no exterior» (limitados à mera percepção trivial das formas); e devimos-outro seguindo o movimento infinito e singular das formas das forças.

Três traços essenciais caracterizam o metafenómeno: *a.* é um feixe de forças; *b.* cria um plano infinito de movimento em que vários tipos de forças se encontram e conectam; surgem neste plano múltiplos devir-outro, seguindo fluxos diversos, consoante a qualidade, a intensidade, a direcção; *c.* envolvendo imediatamente o inconsciente, a sua «percepção» não admite Abschattungen, mas oferece uma totalidade invisível (apreendida numa forma de forças).⁴

Estamos rodeados de metafenómenos: não se trata de atendermos apenas ao que se passa do lado das ciências humanas (psiquiatria, psicanálise, etnologia, sociologia), porque a experiência

mais comum nos põe já em contacto com uma infinidade de metafenómenos. O amor, a crença, todos os factos de influência ou de «transferência», a relação política ou religiosa, giram em torno de metafenómenos. Desdobram-se num campo metafenomenológico onde se estabelece um certo tipo de laço entre todos os focos de emissão de forças.

Em que é que o metafenómeno artístico se distingue dos outros? Pelo facto de construir formas visíveis (um «objecto») enquanto dispositivo perceptivo singular de acesso ao plano infinito de movimento. Mas muitas práticas há que elaboram metafenómenos que captam forças com formas visíveis (por exemplo, a feitiçaria; ou a publicidade). Seria preciso acrescentar que a arte supõe um jogo, um «como se» particular (a desimplicação implicada) graças ao qual a conexão das forças liberta possíveis. De onde o movimento de inscrição da não-inscrição, talvez específico da arte: o de uma maneira única (num espaço-tempo único), abrir o possível como *expressão*.

Precisemos alguns outros aspectos ainda do metafenómeno a fim de melhor apreendermos a especificidade da arte.

Em primeiro lugar, aquilo que faz surgir o fenómeno é também a condição do ser do metafenómeno. Já o vimos: a sombra branca estende-se sobre toda a paisagem porque o olhar de outrem esquiava uma parte da minha visibilidade. O objecto oferece-se no espaço aberto: porque vejo que ele é visto de infinitos pontos de vista diferentes do meu, há qualquer coisa do objecto que me escapa. Escapa-me porque outrem é. Mas é também por isso que toda a percepção se perfila em Abschattungen: o objecto dá-se segundo outras silhuetas que correspondem a outros tantos pontos de vista. O fenómeno nasce.

O esgueire assinala ao mesmo tempo a intencionalidade e a impossibilidade de *vermos* outrem situado no espaço interno do corpo. De onde o equívoco necessário que quer esquematizar o lugar de outrem num ponto do espaço (do corpo). A esquiava é a condição da existência do signo (alguma coisa ocupando o lugar de alguma outra), e por conseguinte do sentido: abre o mundo à visão transformando-o em mundo orientado, balizado e compreensível. Mas, no mesmo acto, inaugura o não-visível e as pequenas percepções: ao mesmo tempo que constitui o deslocamento inicial das formas (do rosto, que na circunstância é o rosto da mãe) mudando-

-as em signos, instala a fractura entre signo (verbalizável) e imagem (nua, não verbalizada), fractura-foco de emissão de pequenas percepções e da forma das forças. O metafenómeno nasce. Em certo sentido, o metafenómeno é um efeito, ou uma metamorfose da sombra: a esquiva lança uma sombra sobre o visível que se aloja no seu oco, invisível, por ele ignorado.

O facto de, graças à esquematização do seu corpo próprio, o outro, enquanto ser psíquico, se localizar no espaço — tal como eu, aqui —, é o facto que permite o *ponto de vista*. A sombra branca pode ser assim encarada como um efeito do esgueire. Como se, à escala do corpo do mundo se operasse uma outra esquiva: embora desejando ver cada coisa em plena luz, sem véu, em «carne e osso», sou obrigado a referir imaginariamente a minha percepção a outras *Abschattungen*, a outros pontos de vista que me roubam, de facto, a visão completa (que, todavia, continua a ser um alvo impossível de atingir, uma vez que só há percepção por silhuetas). O facto de haver *Abschattungen* significa que uma sombra vela o objecto, que o objecto contém oculto e não-percebido. Há sombra branca porque há esquiva; e se a sombra se propaga sobre a paisagem, é porque há um ponto de vista outro no espaço aberto (e isto, porque há qualquer coisa de velado na percepção de outrem). Em suma, a sombra branca é uma imensa esquiva da visão do mundo. Tal como nunca poderia ver outrem não me oferecendo ele nunca a face interna do seu corpo, assim também não posso apreender directa e totalmente a coisa percebida. Isto, porque a visão supõe um corpo. Por outras palavras, perceber (segundo *Abschattungen*) é perceber o mundo velado. E é, ao mesmo tempo, convidar o olhar e introduzir-se na sombra, através das pequenas percepções, a caminho do campo dos metafenómenos que por todos os lados rodeia o visível.

A propriedade de não ser apreendido segundo silhuetas distingue radicalmente o metafenómeno do fenómeno. Surge com toda a clareza no metafenómeno artístico. Imaginemos um cubo pintado (por exemplo, a casa do quadro de Malevitch de 1932, *Casa Vermelha*): o cubo não é apreendido como «coisa» a conhecer no espaço tridimensional comum. A sua parede vermelha e o seu telhado *não remetem* para a percepção implícita das outras paredes por detrás da imagem visível, porque esta se basta plenamente a si própria. O cubo pintado não é apreendido segundo *Abschattungen*, mas o ponto de vista do olhar constitui uma espécie de ponto de

vista total ou de «ponto de vista (singular) de todos os pontos de vista», para parafrasearmos a expressão aplicada por Leibniz à visão de Deus.

De facto, a arte quereria desensombrar a paisagem, mantendo ao mesmo tempo o «ponto de vista do homem»; conseguir o impossível, perceber sem sombras nem silhuetas e, em simultâneo, não perder toda a riqueza, a multiplicidade, a impureza, o carácter contingente do sensível; em suma, compreender o infinito numa totalidade, sem o auxílio de qualquer intuição intelectual divina, mas por meio dos sentidos humanos, desensombrar sem fazer desaparecer as formas e os signos, apreender o sentido global sem apagar as significações locais intraduzíveis. Fazer do olhar de outrem já não a condição da visão necessariamente ensombrada, mas do próprio desensombrecimento.

Descrevamos melhor este ponto de vista paradoxal que caracteriza o metafenómeno artístico.

Quando, na percepção estética, fazemos como se levantássemos a sombra branca, ou seja, como se deixássemos de nos colocar num ponto de vista conservando ao mesmo tempo a percepção cognitiva trivial, o olhar desprende-se de um lugar «desligando-se» do corpo próprio. Eu, espectador numa galeria de pintura, olhando um quadro a dois metros da parede, abandono o meu corpo situado nesse espaço objectivo: o meu olhar já não parte daqui, entra subitamente no espaço das formas e das cores do quadro. Perceber esteticamente é tecer um plano do olhar que prolonga o plano espacial das formas; e, porque o olhar já não depende do corpo, deixa de se submeter a um ponto de vista. Este plano único olhar-quadro resulta de uma transformação corporal (como a que descrevemos em Malevitch ao chegar ao *Quadrado Negro*): o olhar deixa de estar fixado no corpo porque os próprios «lugares» do quadro se tornaram lugares de visão, o olhar é neles plenamente visão, já não vem poisar neste ponto ou naquele, esse plano que une olhar e quadro mudou-se em corpo onde vidente e visto pertencem a uma única e múltipla visão. Já não há ponto de vista porque já não há corpo, nem esquiva, nem *Abschattungen*. Já não vejo o quadro, participo na «visão total» (Merleau-Ponty) que o corpo-plano oferece. Já não há ponto de vista, porque eu me torno cor, torno-me forma e movimento das formas e das cores; não as *vejo*, mas é a própria visibilidade delas que sou.

Talvez ninguém tenha exprimido melhor este devir-outro do que Walter Benjamin em *Infância Berlinense*: «No nosso jardim havia um pavilhão carcomido e abandonado. Eu gostava muito dele por causa das suas janelas polícromas. Enquanto passava, lá dentro, de um vitral a outro vitral, metamorfoseava-me; coloria-me como a paisagem que, ora coberta de poeira, ora abafada como um fogo sob as brasas, ora luxuriante, ocupava a janela. Era a mesma experiência que tinha com a aquarela, quando as coisas me abriam o seu regaço a partir do momento em que me apoderava delas numa nuvem húmida. O mesmo acontecia com as bolas de sabão. Viajava dentro delas pela sala e misturava-me ao jogo de cores da cúpula até ele explodir.»⁵

Ou ainda Kandinsky, nessa longa passagem de *Olhares sobre o Passado* que culmina na visão do quadro encostado de lado à parede, e que abre caminho à abstracção (visão que, por seu turno, supõe já um plano único onde o olhar se desprenda do corpo objectivo do espectador de pé, para desposar o plano das formas pictóricas): «Nunca esquecerei as grandes casas de madeira cobertas de esculturas. Nessas casas mágicas, vivi qualquer coisa que desde então não voltou a acontecer. Elas ensinaram-me a mover-me no próprio interior do *quadro*, a viver dentro do quadro. (...) Foi provavelmente através destas impressões, e não de outra maneira, que ganhou corpo em mim aquilo que eu desejava, o fim que mais tarde fixei à minha arte pessoal. Durante anos, procurei a possibilidade de levar o espectador a 'passear-se *dentro do quadro*', de o forçar a fundir-se no interior do quadro esquecendo-se de si próprio.»⁶

No fundo, «a instalação» contemporânea realiza de modo paradoxal o velho sonho de Kandinsky: passeamo-nos no espaço trivial (da galeria ou outro) como se ele se tivesse tornado um espaço pictórico quase desprovido de cores...

Notas

1 Para uma apresentação da controvérsia acerca desta noção, cf. *Philosophie analytique et esthétique* (ed. Danielle Lories), Klincksieck, Paris, 1988. A noção de «experiência» remete sempre para um sujeito unitário da consciência:

os que se reclamam do conceptualismo (como Arthur Danto) e recusam essa noção, nem por isso ficam menos «órfãos».

- 2 Referimo-nos aqui ao mesmo tempo a Kant e à concepção de Nelson Goodman da arte como símbolo.
- 3 Cf. G. Deleuze e F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, op. cit.
- 4 Não abordaremos aqui a questão do inconsciente, fundamental para a meta-fenomenologia. Mas é, desde já, claro que o inconsciente de que se trata não deve ser descrito como uma metapsicologia (freudiana ou não). É por isso que não podemos subscrever a tese de G. Didi-Huberman em *Ce que nous voyons Ce qui nous regarde*, Ed. Minuit, 1992, que propõe uma «presença metapsicológica» da forma artística; isto, apesar dos numerosos pontos que nos aproximam das ideias do seu livro.
- 5 W. Benjamin, «Enfance berlinoise», in *Sens Unique*, Ed. Maurice Nadeau, Paris, 1988, p. 71.
- 6 W. Kandinsky, *Regards sur le passé*, Hermann, Paris, 1974, pp. 108-109.

O caos irisado: interior e exterior

Que faz o pintor? Fabrica um objecto que mostra as pequenas percepções trabalhando a uma escala macroscópica. Constrói pequenas percepções que agem dentro do visível como formas à nossa medida. A obra de arte resume-se a um dispositivo que transforma a escala das micropercepções. Daí a sua força e o seu impacte sobre o espectador, convidado no mesmo acto a entrar num mundo de uma outra dimensão. Aquilo que escapa à percepção trivial, aquilo que a visão comum mal chega a notar, instala-se agora no centro da cena: o quadro irradia da infinidade de pequenas percepções que vibram de uma evidência plástica macroperceptiva. As «pequenas sensações» de que Cézanne via a atmosfera povoada como por um «caos irisado», habitam o olhar de todo o pintor. Como o escultor ou o músico, aquele força o espectador a mergulhar num mundo de escala ampliada onde o infinitesimal e o intersticial se tornaram tangíveis e imediatos. Ampliando o espaço do olhar, o pintor abre infinitamente o campo das pequenas percepções: porque, se as micropercepções valem agora por macropercepções, é por conterem, incluídas, outras percepções ainda mais pequenas. Um canto do quadro revela um outro quadro; e assim sucessivamente: a arte do pintor fractaliza o espaço¹.

Todo o labor do artista visual consiste em aplicar o seu saber-fazer, as suas astúcias de colorista, os seus recursos técnicos de ilusionista, para fazer oscilar a visão do espectador para o outro lado

do visível e do fenómeno. É de facto um metafenómeno que suscita no olhar a fim de que este nele apreenda a forma das forças.

Mas a pintura põe um problema mais difícil do que as outras artes, no que se refere ao acesso ao campo metafenomenológico: como poderá a cor abrir o caminho ao metafenómeno «invisível», se remete apenas para uma outra cor, se «só fala de cor» e só a cores «responde» (Valéry)? A cor é plenitude, basta-se a si própria. Sabemos que as pequenas percepções abrem intervalos no visível; como apontaria então o visível, que é inteiramente cor, como observa Aristóteles em *Da Alma*, se é verdade que a cor nada significa fora de si própria? Daí, o seu *pathos* (Maldiney), a sua imediatez perturbante. O amarelo de Van Gogh, os vermelhos e os azuis de Gauguin, para não falarmos já do monocromatismo de Klein e dos minimalistas americanos, possuem valores plásticos autónomos, ainda que os seus autores tenham por vezes querido atribuir-lhes significações simbólicas, cósmicas ou metafísicas.

Mas a dificuldade não vem tanto da auto-suficiência da cor como do seu duplo regime de produção de pequenas percepções: por um lado, a vibração da cor constitui feixes, ou até pacotes de pequenas percepções (de vermelho, de azul) que valem por si próprios; deles não há nada a dizer, é aí que começa e acaba a pintura, é aí que reside aquilo que faz com que haja pintura e não palavras, significações verbais ou até mesmo sons e gestos. Por outro lado, toda a cor segrega intervalos internos: como Merleau-Ponty mostrou, cada amarelo é já outra coisa além de si próprio quando passa a ser cor de iluminação²; ou ainda, um certo vermelho negar-se-á enquanto «parte total» do vermelho a que foi arrancado³.

No entanto, outros intervalos se abrem no interior e no exterior da cor, transformando-a numa fonte inesgotável de pequenas percepções. Intervalos internos: dentro da visão de cada cor nasce a imagem da sua complementar, o azul no centro do amarelo mais puro, ou uma «negridão secreta» na brancura do leite⁴. São conhecidas todas essas experiências do *Tratado das Cores*, onde Goethe descreve a magia de certos fenómenos da visão cromática.

Mas devemos ter também em conta a impureza intrínseca das cores: o verde mais monócromo, mais homogéneo, mais igual terá sempre uma sombra nalgum lado, uma rugosidade ínfima na sua textura lisa, tons variáveis, um brilho que muda conforme o ângulo da luz que recebe. Como dizia Goethe, não há cores puras (e seria

preciso evocar ainda os *intervalos externos* do contexto, sem o qual não há percepção de cor: o fundo, a forma, etc.).

Ver uma cor é receber uma infinidade de pequenas percepções num fluxo incessantemente diferente. O que forma um imenso campo energético⁵, diverso e variável: numa floresta, ou num quarto, cada objecto colorido é um foco de emissão que transforma imperceptivelmente a percepção objectiva: porque o azul «afasta», o vermelho e o amarelo «aproximam», a menor mudança de ponto de vista acarreta todas as espécies de mutações na potência e na qualidade das coisas. Os intervalos internos à cor, aos cambiantes, à sombra e à transparência do meio não param de nos despertar para a percepção. Toda a cor existe sempre num desfazamento (ainda que ínfimo) em relação a si própria.

Lembre-mos da vocação própria que a cor tem de criar pequenas percepções: desliza, num movimento natural, em direcção a estados que se assemelham a modos de uma substância, desagrega-se lentamente em cambiantes, vaza-se por si própria em infinitos degradados. A impureza da cor é o seu destino: traidora a si própria, compraz-se em tornar-se outra insensivelmente. E antes do mais, seguindo a tendência para a dispersão atmosférica, a tendência para se atenuar e para se dissolver na luz ou numa outra cor. Como se descobrisse a felicidade em distender-se e, ao fazê-lo, em disseminar-se e em misturar-se — em perder-se recuperando-se numa outra que impregna com sua própria natureza. O amarelo passará imperceptivelmente a vermelho, o verde a azul, de tal maneira que entre eles surgirá uma multidão de tonalidades quase indiscerníveis: outros tantos feixes de pequenas percepções. É por toda a parte do visível que nos banhamos em pequenas percepções.

Caracterizemos brevemente estes dois regimes ou movimentos, de vectores contrários, de produção de pequenas percepções: em direcção ao *pathos* e à osmose, de tal maneira que não há mais nada a dizer; e em direcção à contaminação diversificada, à diferenciação, à dissipação que a nega associando-a sem parar a outras cores, ou a sons, a sabores, a impressões tácteis, a emoções e a paixões, ou até mesmo a palavras e a letras, como no poema de Rimbaud. Ora, estes dois regimes contraditórios trabalham ao mesmo tempo um contra o outro, fusão e osmose contra dispersão, auto-suficiência contra devir-outro; e um com o outro, inseparavelmente, uma vez que o intervalo interno, o cambiante e as pequenas per-

cepções que deles emanam apenas «remetem» sempre para a consistência primeira e autónoma da cor: os múltiplos vermelhos descritos por Merleau-Ponty não serão partes totais de um «mundo» onde «o vermelho» se dá como «generalidade de horizonte» cujo sentido «ontológico» se reduz por fim a ser vermelho, quer dizer, a ser *percebido*? As pequenas percepções das cores não nos entregariam assim, bem vistas as coisas, mais do que um sentido bruto e mudo, inominável, depois de ter sido nomeado de mil maneiras: por sons «cromatizados» (ou cromatismos musicais), por gestos, emoções («vou ao rubro»), por evocações dos nomes de cores.

Mas o que é o sentido bruto da cor? Deveremos ver no inominável da cor precisamente a prova da sua pureza (a «cor pura» não teria outro sentido senão a sua percepção)? Eis o paradoxo: foi em nome da pureza das cores que teóricos (como Kant) e pintores justamente atribuíram às cores significações, construindo desse modo códigos cromáticos mais ou menos rígidos. Que se passa então ao certo com o inominável do percepto colorido?

Se as cores se organizassem segundo códigos fixos, poderíamos fazer corresponder a cada uma delas, enquanto cor «pura», uma significação simbólica: obteríamos então uma «linguagem das cores» natural. Embora esta tendência exista em muitos pintores, poucos são os que de facto admitem códigos «puros»; é antes o conjunto do contexto em que a cor se insere a determinar o sentido do pigmento. O próprio Kandinsky que chega ao ponto de personalizar as cores, considerando-as «seres vivos»⁶, atribuindo-lhes significações mais ou menos estáveis, só considera a sua pureza no interior de um incessante movimento de metamorfose: a sua personalização das cores releva de um processo diferente da codificação semiótica: pelo contrário, é como culminar e ponto de partida de múltiplos devir-outros que a cor entra em redes «rizomáticas» (Deleuze) em conexão com sons musicais, palavras poéticas, movimentos de teatro, gestos de dança, mas também com o tacto, com os sabores, os perfumes⁷; de tal maneira que os sentidos cromáticos de código de Kandinsky resultam de uma dinâmica de pequenas percepções, quer dizer, das forças (e das suas formas) que elas manifestam «ressoando» ao nível mais abstracto da «alma». É o fluxo contínuo de descodificação das cores, bem como o movimento dos devir-outros que as conectam com sons e gestos, que permite que lhes demos significações abstractas.

Não há cor isolada, não há cor sem uma forma, um contorno, um contexto, um contraste. Não há «cor verdadeira» ou «cor pura». Como escreve Wittgenstein: «§73. O conceito de cor pura não existe. §74. De onde vem pois a ilusão?», e acrescenta: «Não será, como todas as outras, uma simplificação prematura da lógica?»⁸

De onde vem a ilusão da cor pura? Como é que, portanto, sabendo embora que o conceito de uma tal cor não existe, o empregamos constantemente? Podemos sugerir, como Wittgenstein, que se trata de uma simplificação lógica. Ou, pelo contrário, supor com Merleau-Ponty que essa tendência irresistível para pensarmos em (e falarmos de) cores puras decorre do próprio movimento do sensível que nos faz perceber as cores segundo uma reversibilidade que cria generalidades de horizonte (*Wesen*): assim a «pureza» da cor viria da sua necessária multiplicidade perceptiva, das suas diferenças internas, em suma: da sua impureza. A vocação do sensível (e da cor) para representar o todo aproximá-la da essência, o que explicaria a nossa propensão para o pensamento de uma sua pureza quase inteligível.

Há, no movimento das *Anotações sobre as Cores*, observações que poderiam, paradoxalmente, ir no mesmo sentido. Wittgenstein esbarra a todo o momento em resistências, quer o seu pensamento se mova numa direcção ou na outra: quando se esboça uma sequência aparentemente «lógica» ou «matemática» na análise dos conceitos de cores (afinidades, oposições, regras de combinação das cores), surgem imediatamente incoerências parciais (por exemplo: não há branco transparente), ou incongruências («por que não falamos nós de um castanho puro?»), destruindo toda a tentativa de construção de um sistema de conceitos de cor; e se quisermos recusar toda a necessidade intrínseca aos fenómenos cromáticos⁹, eis que ressurgem encadeamentos conceptuais que parecem obedecer apenas a uma lógica das essências.

Notemos que as incongruências e as excepções (o castanho sempre «impuro», por exemplo) atestam a potência e a irreduzibilidade do empírico na análise das cores. É a qualidade sensível do branco (que não é um atributo do seu conceito) que recusa a sua transparência. É por ser branco, e nada mais haver a dizer a esse respeito; a lógica do sensível escapa-nos¹⁰.

Também aqui é a impureza da cor que faz a sua singularidade cromática. Ou deveremos acrescentar: a sua pureza (do branco; mas, uma vez mais, por que não do castanho?)?

De facto, falamos de uma cor pura talvez por haver dois factores complementares que contribuem para isso: a sua pregnância perceptiva e a necessidade, parcial e inacabada, da sua «linguagem» (das cores primárias, designadamente).

Quanto à pregnância, vejamos o caso do castanho. Como observa Wittgenstein, mistura-se a todas as cores, e contém negro: tem uma vocação para ser percebido tanto isolado e «puro» como no estado de mistura e dependência — o que diminui a sua pregnância perceptiva relativamente à das cores que não suportam misturar-se com certas outras.

Por outro lado, sabemos que a pregnância perceptiva depende de múltiplos factores, entre os quais a saturação, o contraste, o brilho, tudo coisas perante as quais o castanho se diria renitente. Nem o seu lugar na estrutura nem a sua pregnância (condicionada a segunda pela primeira) ajudam o castanho a tornar-se autónomo. Em suma, poderíamos adiantar que há cor pura quando, no lugar da cor, bem definida na estrutura (ou «linguagem»), vem acrescentar-se a pregnância perceptiva. É por isso que as cores primárias e as suas complementares se chamam puras; e é por isso que um amarelo é tanto mais puro quanto mais for sem mistura (bem definido na estrutura e saturado)¹¹.

Não confundamos, pois, a «pureza» de uma cor com a sua irreduzibilidade perceptiva («bruta»): são noções opostas, já que a qualidade bruta da cor exclui a sua pureza. Na verdade, pode-se apenas *falar* de cor pura; mas *não há* cor pura porque não há cor sem matéria (ou *medium*), e esta, ao variar, faz variar a cor (o «mesmo» azul a óleo muda com o guache), tal como o faz o suporte (um azul sobre tela torna-se um outro azul sobre a madeira).

Assim, a impureza da cor funda a sua qualidade sensível, mas não a sua singularidade cromática: se, por uma das variações imaginárias caras a Husserl, se pensasse numa cor sem matéria (aproximando-nos do conceito de «cor pura»), seria a própria noção de cor que desapareceria, mas não necessariamente *este* azul ou *este* vermelho.

Seja o que for que se passe com a percepção «bruta» da cor, a questão do duplo regime de produção das pequenas percepções permanece no amarelo puro como no castanho-amarelado; porque, nos dois casos, há um dado irredutível à linguagem do percebido cromático.

Abordemos a questão por um lado diferente.

Tem sido muitas vezes observado o seguinte: a cor surge *também* como um ornamento do mundo, um luxo da natureza. A surpresa provocada por certo vermelho de uma flor, certo verde transparente da água, certo azul nebuloso das montanhas ao longe, mostra bem que as acolhemos como dons, excedentes que poderiam não ser. Como escreve Klee: «A natureza oferece-nos uma multiplicidade de incitamentos coloridos: o reino vegetal, o reino animal, a mineralogia, a composição a que chamamos paisagem, tudo é ininterruptamente matéria de reflexão e de gratidão.»¹² Sentimo-nos reconhecidos pelo dom das cores. Nada as obriga a existir, o mundo poderia tê-las dispensado. De resto, «a natureza é incolor»¹³. A cor seria como que um artifício ou veste da natureza. Foi o que Picasso compreendeu bem ao olhar *Le déjeuner sur l'herbe*: nos seus estudos sobre o quadro de Manet, Picasso vai progressivamente despindo as árvores, tira-lhas a casca, as folhas, quer dizer, as cores de superfície, deixando-lhes apenas o branco-rosa da nudez da mulher.

Mas tratar-se-á de facto de uma pele nua, a que a natureza esconde sob as suas cores? Este excesso na aparência remete para um defeito, para um «menos» que ameaçam as cores de desornamento. Longe de se referir a uma percepção «normal» não-colorida, a surpresa que a cor suscita indica indirectamente o seu avesso. Mas o que é o avesso da cor? Não é o branco nem o negro, que não são invisíveis. Nem sequer o cinzento, embora este tenda a sê-lo — como avesso da gratidão e da alegria. Perante as cores, regozijamo-nos com o excedente de vida e de energia que elas trazem consigo porque esse excedente vence a entropia natural do mundo. Como se a euforia que as cores fazem nascer recobrisse uma atonia profunda, ou uma melancolia mais verdadeira que a sua cintilação na superfície do visível; em suma, como se isso recobrisse o esgotamento e a morte, latentes sob a aparência das coisas. O excesso, o brilho das cores referir-se-iam assim não a uma norma, mas a uma lacuna sempre iminente. E do mesmo modo que o ornamento adorna o corpo cobrindo-o, assim também este defeito indicado pela cor se situa sob a pele do mundo. É o seu «dentro» que a cor, como excesso do «fora», lateralmente significa.

De resto, a própria nudez marca um limiar. Foi o que Picasso quis dizer: a nudez da natureza, como a nudez da mulher, são uma

entrada dupla, para o exterior (para o adorno, o ornamento, a inscrição, o signo), e para o interior (do corpo, para o desejo e para as forças). Limite para alguém do qual todo o vestígio de cor desaparece e, com a cor, toda a forma e todo o sentido. Porque a cor recobre a matéria informe, constitui uma sua apresentação simplificadora, homogeneizante («procedimento lógico de subtração da densidade da matéria», escreve Brusatin¹⁴).

É portanto o menos de cor do dentro que a nudez também indica; e este menos de cor, este «cinzento» (o de Klee) anunciam o caos. Porque este «dentro» desponta já sob a pele: aí se esboça o arco-íris. Como diz Schelling: «A carne é o verdadeiro caos de todas as cores.»¹⁵ Através da pele espiam o vermelho do sangue, o azul das veias, mas também o amarelo, o verde, o violeta.

Artifício da natureza e contudo absolutamente natural, a cor orna a superfície do mundo e aponta para o seu interior. Porque, no estado «puro», sem contorno nem desenho, a cor é, insolitamente, um informe formado. A sua «forma» reside na sua consistência e nas suas qualidades cromáticas. Quanto ao resto, nela tudo diz o informe: a homogeneidade, a ausência de figuras e de espaços definidos. Todavia, enquanto informe formado, nela se esboçam também as primeiras formas: as primeiras dobras, as primeiras sombras, as primeiras covas; as primeiras linhas, as primeiras tensões (claro/obscuro, cores complementares, cores próximas); em suma, nos movimentos internos da cor delineiam-se todas as formas existentes (é por isso que a cor é primeira em relação ao desenho). E é neste movimento «cosmogénico» (Klee) que se engendra o espaço (não é por acaso que na cosmogénese de Klee, a constituição das dimensões do espaço, esquerda/direita, alto/baixo, à frente/atrás, é acompanhada pelo aparecimento dos pares de cores complementares). Como diz Cézanne, as linhas, as superfícies, as sombras e os limites são efeitos da cor.

O espaço da cor começa por ser indiferenciado, na fronteira do que serão mais tarde o espaço interior e o espaço exterior. É por isso que a cor os religa: o «caos irisado» de Cézanne encontra-se a todo o instante com o «caos da carne» de Schelling. «A natureza está no interior», dizia ainda Cézanne: as cores remetem sempre para o interior, não só para as primeiras formações do dentro, mas para os movimentos das emoções, para a alegria, para o medo, para a tristeza, para a ternura. A alegria das cores representa uma ex-

pansão do espaço interior: é esse movimento de expansão, porque adere também aos mais arcaicos movimentos do espaço indiferenciado das cores da infância.

É ainda esta característica que a cor tem de se manter na fronteira de dois espaços e, de um modo geral, de ser um «fenómeno de limiar», que confere aos «nomes de cores» o seu tão estranho poder. Wittgenstein: «Se a palavra 'louro' pudesse suscitar a impressão de louro...»¹⁶ Porque o julgava possível, Kandinsky elaborou um método, «a ressonância interior dos nomes de cores»: ao pronunciar e ao repetir esses nomes, fariamos nascer no espírito a imagem colorida que quiséssemos. Pense-se o que se pense da validade universal de semelhante procedimento, podemos ver nele remanescências de uma adesão primitiva da cor ao nome da cor. Enquanto fenómeno de limiar, a cor estaria na fronteira do verbal e do pré-verbal (que é um pós-pré-verbal); e o nome de cor conservaria ligações inapagáveis (como se fosse um quase-nome próprio) com o estrato percebido: o nome de cor guardaria qualquer coisa deste último no inconsciente da língua. Uma inerência do nome à cor que faria ressoar nele as associações mais arcaicas das cores com os afectos, com os movimentos do corpo, com o espaço interior. Daí, talvez, esses «pensamentos coloridos» caros a Malevitch, e as «cores faladas» de Duchamp.

Eis por fim a razão de a cor estar acima de tudo ligada à infância¹⁷. A jubilação da criança que brinca com as cores vem do facto de elas misturarem o interior e o exterior. A criança faz e desfaz a desordem, transforma-se num alegre caos. Decerto, que governa também sobre o caos ao criar mundos. Decerto, domina o informe e o imprevisível. Mas o seu prazer é muito diferente daquele que conquista a construir um castelo de areia, ou a montar máquinas com peças Lego.

Mais do que do domínio do caos, é de seguir o imprevisível, de se confundir com ele, de se tornar caos que a criança retira toda a sua alegria. Como observa Walter Benjamin no texto já citado de *Infância Berlinese*, o prazer da criança vem de ela sentir a bola de sabão subir no ar ao acaso do vento; tal é a razão da sedução extrema exercida pelas cores sobre a criança: na superfície das bolas de sabão, as cores deslizam, formam circunferências, espirais, quebram-se, misturam-se e separam-se brusca ou lentamente, sempre imprevisíveis. Tornar-se acaso, desposar o movimento caótico,

muito mais do que o jogo de controlar o caos e o perigo (como em qualquer jogo de *fort-da*), eis o segredo da atracção das cores. É o movimento delas que atrai: sempre imprevisível como no caleidoscópio, ou mesmo improvável como na surpresa da sua descoberta, aqui ou ali, na paisagem. Porque a criança percebe um *continuum* de cor que manchas mais vivas ou mais salientes vêm de súbito quebrar. A diversidade colorida do mundo é um imenso turbilhão ordenado, detido, que condensa em cada cor o movimento e a intensidade imprevisíveis das coisas. Uma cor é caos concentrado. Jogar, brincar, desenhar com lápis de cor, é desencadear forças, soltar pulsões imparáveis e novas (que se descobrem pela primeira vez), graças a dispositivos muito simples e sábios. A maneira que a cor tem de *reter o movimento e de o emitir* traduz-se na *atmosfera* (dinâmica, turbilhonante) do espaço colorido que daí emana. Produzir o *continuum das cores*, depois criar discontinuidades que as delimitam, as aprisionam e intensificam as suas forças, eis um dos prazeres da criança que esborrata com tintas o papel.

A criança descobre assim o *possível* através do caos. Os *seus* próprios *possíveis*: tornar-se cor, ou potência colorida, tornar-se-vermelho, devir-violeta para se insinuar entre um azul e um negro, e desse modo a criança descobre em si uma infinidade de potências que ignorava. Neste sentido, retoma o jogo do pintor (ou o pintor, o da criança), com uma diferença só: a criança *não inscreve* o lugar da não-inscrição, percorre-o ao acaso, como se abordasse o seu contorno. A sua jubilação ao seguir (nela se tornando) a bola de sabão irisada, é descoberta de um lugar possível: a criança aventura-se e explora, exercita-se a fazer o gesto de inscrição antes ainda de haver alguma coisa a inscrever. A criança joga os seus possíveis no movimento da cor; o pintor inscreve o lugar de não-inscrição onde esses possíveis poderiam ter nascido, se não tivessem sido elididos prematuramente com o desaparecimento do lugar da inscrição.

Uma vez mais: o devir-Antígona suscitado em mim, espectador, pelo desempenho da tragédia no palco, reabre em mim o lugar de um possível que não teve lugar. Não me torno Antígona, mas o lugar insuspeitado de um devir-Antígona singular inscreve-se em mim ao ver a peça. Do mesmo modo, a criança descobre o movimento de um possível em si, ao olhar as cores que deslizam ao longo da superfície das bolas de sabão.

Do mesmo modo ainda, o excesso da cor, como excesso da aparência, como um para além ou um acréscimo da película do mundo, remete-nos para um aquém ou para um defeito que é o caos do seu dentro. A plenitude da cor não encerra portanto um sentido «bruto» último. Mas as pequenas percepções que dela emanam, as vibrações cheias de um azul pleno (ou «puro») significam imediatamente o avesso do cheio, um defeito que não é uma falta, que não é a ausência de uma presença, mas uma outra plenitude, a do caos das forças — cujo movimento, captado pelo pintor, esboça o lugar não-inscrito da não-inscrição. Lugar que define possíveis. Digamos pois que há duas plenitudes, uma da aparência imediata, e que corresponde à percepção trivial, e a outra que se refere à plenitude de forças, e que corresponde à percepção do metafenómeno.

A plenitude da superfície visível não «remete», como um signo ou um símbolo, para a plenitude não-visível de possíveis, conecta-se com ela tão fortemente que parece inseparável dela: a irradiação da atmosfera (pequenas percepções) de uma cor, porque fala do seu excesso de visibilidade, fala também do aquém do mundo, do seu dentro e das suas forças (a que os filósofos e os pintores chamaram o «além», o inteligível ou a Ideia, o Invisível, o «divino» ou o «supra-sensível»). De facto, as pequenas percepções que jorram dos intervalos internos à cor (sombas, cambiantes) encontram a sua fonte no intervalo maior que significam: entre o excedente de plenitude da cor e o defeito que ela deixa adivinhar. Estas pequenas percepções não remetem também, por conseguinte, senão para essa plenitude segunda da profundidade tornada superfície no movimento das cores. Os dois regimes de produção de pequenas percepções encontram-se: porque, ainda que eu «reenvie» as pequenas percepções para o cromatismo «bruto» da superfície, elas acrescentam-se ao excesso que, por seu turno, me significa o seu avesso possível (lugar não-inscrito dos possíveis).

Se, portanto, as cores «reenviam» para um espaço de limiar e, além dele, para a formação do mundo e do seu avesso (o dentro do mundo, o caos), é porque marcam o momento de separação do campo dos fenómenos dos metafenómenos. A cor lembra sempre o engendramento destes dois espaços, o movimento da sua génese: porque é ao mesmo tempo aparência e energia, signo e força, fenómeno e metafenómeno. A *profundidade de superfície* da cor imprime às pequenas percepções uma direcção dupla: direcção dos

primeiros movimentos da formação das formas e do espaço, quer dizer, a direcção dos fenómenos; e direcção das primeiras forças que produzem estes movimentos, quer dizer, a direcção dos meta-fenómenos. É por isso que há um *pathos* próprio da cor, do qual podemos dizer tudo e do qual nada há a dizer.

Também aqui se delinea o gesto do esgueire. O excesso de cor como película do mundo significa-nos o defeito (de cor) do seu avesso. Ao mesmo tempo, a percepção do interior das coisas é-nos interdita. Dela temos apenas uma visão indirecta, através, precisamente, da cor como excesso: o interior esquia-se, indica-se graças às pequenas percepções que nascem do desajustamento perceptivo do esgueire. Assim que olhamos para descobrir este mundo de dentro, somos remetidos para as cores da superfície; e, nesse movimento, as pequenas percepções irrompem dos intervalos internos à cor, às suas gradações, à sua tendência para a disseminação e para a perda. Há vazios entre as cores e no interior de uma cor e, significando-os, as pequenas percepções assinalam esse defeito interior ou avesso do excesso de cor da pele do mundo. E eis que, tal como acontece com a visão do corpo de outrem, os movimentos da aparência colorida desenham o jogo do acesso, num plano agora horizontal, ao caos do dentro. Da mesma maneira que os traços da pele do corpo de outrem esquematizam o seu dentro inatingível, assim a cor desvia o olhar para a superfície do mundo. Dupla esquia, uma vez que o espectador não vê, da profundidade do mundo, senão o caos que ela provoca nas suas próprias emoções. Aqui, o equívoco é que a profundidade das cores apenas se mostra na agitação vivida dos afectos: o equívoco é que somos nós o núcleo das cores.

Talvez devêssemos ver nisto uma ilustração da maneira de ver de Goethe. As cores nascem da sombra, entre a luz intensa e as trevas que, uma como as outras, as dissolvem. A sombra obscurece e revela; não é nada em si própria, porque em certo sentido é já um meio transparente (embora «turbado», como escreve Goethe). Absorvendo a luz, a sombra de que a cor tem necessidade para surgir afoga-se na sua qualidade cromática: sombra que se confunde com a massa colorida, sombra no interior da luz, «sombra branca» que se não vê¹⁸.

O que se encontra no mais fundo interior, é o mais exterior. Mas nem o interior nem o exterior existem antes da passagem que os articula, trabalha, movimenta e faz surgir. É o processo da passagem que interessa ao pintor: a pintura, como toda a arte, não é mais do que a metabolização dos elementos (cor, matéria, espaço, forma) que passam incessantemente do interior para exterior, e reciprocamente.

Há, na obra de Cézanne, um momento de viragem que transforma um pintor ainda clássico no inovador de onde vai sair toda a arte moderna: quando, no fim dos anos 70, começam as séries das *Baigneuses*. A partir daí nota-se uma ruptura: precisam-se as técnicas de decomposição da cor e do espaço, a teoria dos semi-tons de cores é levada às suas últimas consequências, a profundidade do espaço é cada vez menos perspectivista, etc. Como é que Cézanne consegue esse efeito extraordinário de desarticulação da cor que vai muito mais longe do que os impressionistas? Qual o factor (ou «operador») que lhe permite decompor o espaço em elementos cuja recomposição múltipla abre o caminho à bidimensionalidade cubista, mas também ao fim do mimetismo da representação?

Quando se olha para certas *Baigneuses* desse período, tem-se a curiosa impressão de que os corpos constituem unidades da paisagem, tal como as árvores e o rio. Impressão evidente sobretudo nas últimas *Grandes Baigneuses*, em que os corpos perfazem, no plano inferior do quadro, o movimento do espaço induzido, no plano superior, pelos troncos inclinados das árvores.

Mas nas *Banhistas* dos anos 70 estão já todas as características da série: sem se confundirem inteiramente com a paisagem, os corpos *tendem* a tornarem-se elementos naturais, árvores, rochas, coisas. A pele cobre-se de tons verdes que não são reflexos de folhas, mas uma espécie de metamorfose vegetal da própria carne. E, o mais interessante, é que aqueles corpos parecem rígidos, ou pouco ou nada articulados como os troncos e ramos das árvores. (De resto, a não-articulação dos membros é uma característica geral dos corpos do último período de Cézanne, como é nítido até nos *Jogadores de cartas*. Ondeantes ou feitos de uma só peça, dobrados, enrolados ou desdobrando-se, mas nunca ou raramente articula-

dos.) Numa palavra, os corpos não estão na paisagem como num cenário, mas tornam-se dela parte integrante, assumindo uma certa imobilidade natural, vegetalizando-se ou mineralizando-se à semelhança dos elementos que os ladeiam. Mas, por outro lado, são atravessados pelo movimento geral da paisagem: os braços, as pernas, os troncos possantes das mulheres lançam-se para a frente ou para o ar, de pé ou deitados, sem peso, apenas de acordo com os ritmos espaciais que Cézanne imprime à composição.

Se quiséssemos, pois, procurar no corpo próprio e nas suas articulações visíveis o agente da desarticulação do espaço cézanniano, não teríamos grande sucesso. No entanto, o tratamento especial que o pintor dá aos corpos é significativo, indiciando uma relação estreita, se bem que não evidente, entre o corpo e as transformações do espaço e das cores.

É a palavra «articulação» como metáfora das articulações corporais que torna difícil a compreensão da função do corpo na imagem pictórica. Como se bastasse a um pintor submeter o corpo a um devir-paisagem (e, reciprocamente, a paisagem a um devir-corpo), para obter uma articulação da paisagem comparável a uma articulação corporal, entendendo esta unicamente como a de um membro do corpo próprio (visível do exterior). Ora, trata-se de um outro tipo de articulação, que engloba aquela e, no fundo, a permite.

É a articulação do espaço, a sua análise e recomposição segundo regras novas que interessam Cézanne. É preciso uma operação mais, além da identificação do corpo a elementos naturais: o devir-tronco dos corpos (ao qual responde um devir-corpo dos troncos) acompanha-se de uma identificação do espaço objectivo ao espaço do corpo (devir-espaço-do-corpo). É assim que o espaço pictórico, que é o espaço exterior da paisagem tornado espaço interior, se transforma num *meio*, o meio de uma metamorfose de espaços. Enquanto meio, resulta de uma «identificação» (ou melhor: devir) do exterior com o interior, quer dizer, de uma projecção do espaço, exterior sobre o espaço interior do corpo. Por isso Cézanne fala das suas «sensações coloridas», por isso não pára de se referir à natureza como existindo «mais em profundidade do que em superfície», e ao devir-paisagem das suas sensações e ao devir-sensação de toda a paisagem.

Este meio, é o meio de uma passagem: desse interior (do corpo do pintor, que é o interior não-visível do corpo das banhistas) para

o exterior. Porque, uma vez rebatido o exterior sobre o interior, uma vez criado o meio (espaço pictórico ou espaço de imagem), está aberta a via para a troca incessante entre os dois estratos. A análise e decomposição do espaço objectivo tornou-se possível quando ele se transformou num meio em que coexistem e se imbricam todos os espaços imagináveis, o espaço interno do corpo: este vai ser analisado a partir da cor e dos planos do espaço exterior; o qual vai adquirir a multiplicidade, a plasticidade, a «virtualidade» e a profundidade do espaço interior. Esta dupla metamorfose cria o espaço pictórico articulável.

É pois necessário entender a articulação do espaço no movimento de passagem do interior ao exterior; não basta afirmar que o corpo articula o espaço por identificação ou devir (árvore, paisagem). Porque o devir não é possível senão num meio, o qual resulta da transformação do espaço interno do corpo.

Eis a razão por que Cézanne conserva os corpos não-articulados¹⁹. Foi preciso de certa maneira «imobilizá-los», integrando-os na paisagem (impedindo pois que aparecessem nela como elementos estranhos num palco, ao modo das cenas campestres), para que *todo* o espaço exterior se confundisse com o espaço interior do pintor. Foi preciso que aqueles corpos representados perdessem a sua interioridade para que a do pintor absorvesse todo o campo da visão, e as suas sensações se colorissem. A exterioridade dos corpos fundiu-se na paisagem: a interioridade do pintor é agora toda a paisagem. O movimento das sensações é o movimento das cores e das coisas: o espaço articula-se segundo micro-sensações ou microtons ou microplanos de cor. E a «modulação» desses microtons e micro-espaços fixa (ou abre indefinida e definitivamente) o movimento justo de expressão: do interior para o exterior e deste para aquele. É portanto na própria *formação* do espaço pictórico (ou espaço de imagem) que se constrói a imagem pictórica, ou seja, que se «traduz», «se manifesta» ou se articula o interior com o exterior (e reciprocamente, sempre).

Eis o grande paradoxo desta articulação: não se opera senão no momento em que se manifesta e se realiza numa imagem. Antes da articulação e da passagem não há pois interior e exterior, excepto virtualmente. Só no momento da expressão da imagem eles se conectam, se articulam e adquirem realidade. Não existe um interior abissal, inexpresso, escondido, antes da expressão; como não exis-

te exterior com sentido plástico, antes do interior lhe dar vida. Formam-se os dois, por dupla retroacção, no processo de construção da imagem. A articulação é (e dá-se na) passagem do interior ao exterior.

Quando se se refere a homologia (ou mesmo a inerência) entre as articulações do corpo e «as» do espaço (como o fazem Merleau-Ponty e Maldiney) há pois que levar em conta o espaço interno do corpo e o seu movimento expressivo para o espaço externo, não se devendo limitar às articulações exteriores, visíveis do corpo próprio²⁰. Mais: a zona de fronteira em que surgem e se combinam as duas dimensões recobre exactamente a zona do esgueire, onde também se dá e se forma o equívoco. Significa isto que a «passagem» ou «articulação» supõe o esgueire; e que as múltiplas estratégias do equívoco para dizer o interior (estratégias do devir-outro, das mutiplicidades intensivas) constituem outros tantos modos de passar do interior para o exterior.

De resto, as obras que analisámos mostraram diversas funções do corpo, sempre apoiadas num processo essencial de desarticulação e rearticulação de espaços que o movimento recíproco interior-exterior supõe.

Em Beuys, o corpo serve de operador de um devir-coisa do corpo, e de um devir-corpo da coisa (como a mesa assimilada a um cão), o que faz ressaltar a força como materia moldável. O que dirige e sustém o devir é uma força (e um devir-animal, ou devir-matéria do artista): é a moldagem dessa força condutora que constitui a «escultura social» de Beuys. Ora, uma tal articulação da força e da forma não é mais do que uma variante da articulação-expressão de espaços interiores e exteriores. A arte de Beuys implica um corpo-força capaz de todos os devires.

O *readymade* de Duchamp comporta também certas operações do corpo, sem as quais não seria possível. Tomemos os casos de *Roue de bicyclette* e de *Fountain*: os dois objectos foram descontextualizados e virados de baixo para cima. A sua percepção supõe direcções no espaço inversas das que o corpo do observador normalmente induz, o que equivale a uma desestruturação (ou um desmembrar) do espaço: para se ver em posição normal a bicicleta e o urinol, é preciso provocar uma rotação de 180° do corpo; ora este permanece imóvel; é pois o olhar (e o cérebro) que realizam as operações de correcção. O olhar desconecta-se do corpo real,

torna-se ele próprio um corpo que se volta «imaginariamente», e que «aceita» aquela roda de bicicleta como um objecto autónomo e auto-suficiente, e não como uma parte truncada e virada de uma bicicleta inteira de duas rodas. Ou seja, a disjunção entre olhar e corpo necessária à percepção do *readymade* supõe um olhar que não pertence ao corpo de pé (o qual existe no espaço das suas possibilidades motoras), mas que o substitui num outro espaço: é um outro olhar-corpo que aparece, que suspende as funções do corpo próprio e as reduz à do olhar. Porque a visão do *readymade* implica sempre uma torção do espaço objectivo de origem, e a inserção do objecto no espaço semântico da «inscrição». Isto é válido para todos os *readymade*: para o *Seche-bouteilles*, a *Pelle à neige*, o *Peigne*, como para a *Pharmacie*, que requerem a desconexão olhar/corpo e a construção de um novo espaço puro do olhar (sem corpo).

É o que mostra claramente a *Mariée*, na medida em que as suas formas são inscrições do tipo *readymade*. Porque Duchamp quis abolir o corpo e a mão do pintor, o trabalho do artista tende para um trabalho conceptual. As operações intelectuais necessárias à percepção da *Mariée* (como à dos *readymade*) são feitas agora pelo olhar. Mas que olhar? O olhar voyeurista, produto da redução do corpo ao olhar. E, se é verdade que a *Mariée* traça o percurso do olhar voyeurista, é à revelação máxima do interior-máquina do corpo da noiva que nos convida Duchamp. Mais uma vez, é o agenciamento interior-exterior que articula o espaço pictórico, agenciamento que rebate inteiramente o interior no exterior, retirando todo o mistério, todo o «sem fundo» que o núcleo interno das formas possa ter. O olhar voyeurista abre completamente o espaço (porque o fecha hermeticamente numa cena): é o que, mais ainda do que a *Mariée*, nos significa os *Étant donné*. Espaço do olhar voyeurista, ou espaço pictórico; ou espaço de passagem da 4a para a 3a e 2a dimensões (e inversamente); espaço que vai e vem da «aparência» à «aparição»: é do interior do corpo às suas formas e cores (e da paisagem) exteriores que passa o olhar do pintor e do espectador. Suprema ironia do equívoco

Não seria difícil mostrar como trabalha de maneira similar o corpo em Malevitch. Vimos como só o deslocamento do ponto de vista do espectador tornou possível a construção da primeira forma abstracta. Isto porque Malevitch vai identificar o espaço cósmico

(do eclipse do Sol) com o espaço das cores (presas, primeiro, à representação do objecto; livres, depois, no novo espaço abstracto, enquanto «massas coloridas em movimento»), com o espaço das significações lógicas (a que se imprime um turbilhão «alógico»), e com o espaço das sensações. Identificação do interior com o exterior que acontece só no momento do culminar do caos, quer dizer, do alastramento do negro da *Vitória sobre o Sol* e do apagamento da linha do horizonte (linha de Terra) que desestrutura as dimensões do espaço, ao transferir o corpo da situação vertical, no chão, para um ponto da estratosfera: doravante as cores desenvolvem-se, movem-se segundo as próprias flutuações e vibrações de sensações, não obedecendo já às leis objectivas do mundo exterior. Como vimos, é a caotização total das formas alógicas que se oculta no negro do *Quadrado negro*, ao mesmo tempo que o corpo se arranca do solo terrestre. Gesto que se inscreve, no entanto, como movimento do negro e movimento da sensação: se o espaço interior se torna o espaço da sensação de negro, articulando-se assim com o espaço exterior na cor, é porque o próprio espaço interno do corpo é fractal, definindo-se como espaço que contém outros corpos. Por isso o espaço interno se pode tornar um espaço cósmico (como em Malevitch e em Cézanne).

O corpo é agente e meio da transformação do interior no exterior. Agente, enquanto ponto-material; meio, enquanto espaço de imagem. É ele que agencia a passagem-articulação do dentro ao fora, em variantes múltiplas do dentro e fora de si. O interior do mundo escapa inexoravelmente ao visível, como o interior do corpo se esquiva ao olhar; por mais que o sondemos encontramos sempre cor, superfície (no fundo do mar, no seio das rochas mais profundas escondem-se cores deslumbrantes, como se espantava Kant; mas só existem à superfície, desvendadas pela luz e o olhar): é que o avesso da cor só existe na passagem à cor. Foi assim que o entendeu Cézanne com as suas miríades de sobreposições de tons e semitons de verde de uma paisagem: do fundo (vazio, de não-cor) construído desse modo, nasce a vibração colorida. E das micro-articulações da cor irrompem as articulações do espaço e da profundidade.

Tudo isto se passa no espaço de imagem, quer dizer, no espaço articulado e articulante do movimento que vai e vem do dentro ao fora. Há que pensar o corpo como um grande metabolizador desse

movimento; e as suas articulações, não como charneiras mecânicas e objectivas do corpo próprio (anatômico), mas como agenciamentos precisos da corrente incessante que vai do interior ao exterior, acordando forças, acelerando fluxos, expandindo horizontes.

Só assim se poderá compreender a articulação como *passagem*. Se o esgueire funda a passagem do interior para o exterior, porque o espaço de imagem ou espaço da imaginação se forma no momento preciso em que a percepção que procura o outro dentro do seu corpo, desliza imperceptivelmente para a sua superfície exterior (que tende a esquematizar o interior). Este deslize que marca o esgueire arrasta consigo (no olhar, no tacto, em todos os sentidos virados para o espaço corporal interno do outro) o que não pode ser visto e continua fora do campo perceptivo: precisamente o espaço interior *agora imaginado sob o modo inconsciente*. Com efeito, porque não foi percebido, o espaço interno transfere-se para a percepção exterior que ele envolve e impregna insensivelmente, inconscientemente. E o resultado, no plano da percepção consciente, é a sombra branca. Por outro lado, o equívoco funda-se e supõe esta reversão do interior no exterior.

Se a percepção nunca é totalmente objectiva, mas sempre ameaçada por um movimento desestabilizador; se mil factores emocionais podem afectar a percepção mais trivial, é porque o objecto dado ali, em «carne e osso», numa estrutura perceptiva aparentemente constante e sólida, «assenta» numa textura espacial não objectiva, imaginativa, que o torna precário, pronto a desprender-se do seu contexto (como o mostra a alucinação, e as perturbações da percepção). Significa isto que o solo (ou melhor, o meio) que suporta o objecto percebido é fragmentável, erodível, móbil, e de maneira nenhuma constitui um elemento insecável e último (o «real») da percepção.

Uma vez ocorrido o esgueire, o espaço interno não só não é percebido, mas nem é reconhecido como tal, nem é procurado ou se torna se quer um tema da consciência. É pura e simplesmente evacuado fora do seu campo. Mas, ao mesmo tempo, impregna-o do interior, sob o modo de uma imaginação inconsciente que atravessa todo o campo perceptivo. Não se pode dizer que o espaço interno, esquivado ao olhar, é «imaginado», porque ele escapa à imaginação consciente e não forma uma imagem de si. Mas é uma imaginação inconsciente activa, que ao mesmo tempo

se infiltra e envolve toda a visão. É ela que, enquanto *meio*, afecta o espaço perceptivo de múltiplas indeterminações: está sempre inconscientemente presente como imaginação da própria textura do espaço.

A esta textura invisível inconsciente chamámos «sombra branca». Paradoxalmente, este meio que encobre o visível como uma película quase transparente, é condição de possibilidade da visão. Não só porque, ao mediatizar a distância do dentro ao fora inaugura a relação semiótica, mas também porque é *sombra*, quer dizer, torna possível, como o afirma Goethe, a percepção da cor.

Neste sentido, não será impertinente compará-la com o «diáfano» de Aristóteles: como ele, permite a percepção da cor; como ele, a sombra branca é *δύναμις*, induzindo forças no visível, nas cores, nas formas: enquanto resultado da reversão do interior no exterior (das trevas na luz, do fundo na superfície), inscreve-se nela, circuitos de passagem de intensidades, a própria força desse acontecimento primordial. Numa palavra é ela o «meio» da passagem e da articulação do exterior e do interior; é ela que combina o espaço interno e o espaço externo, é ela o espaço de imagem que se traduz, no visível de uma pintura por exemplo, nos jogos de formas e de espaços múltiplos, objectivos e não-objectivos, dimensionáveis e não dimensionáveis. As topologias estéticas devem ser entendidas nesta passagem do fundo à superfície, e não sob o modelo de uma cartografia bidimensional objectiva; e o «movimento transcendental» que as percorre e as produz é, sempre, reactivação da passagem do interior ao exterior.

O «interior» como espaço interno do corpo paradoxal, jamais percebido, estende-se sobre todo o visível com uma quase-transparência inconsciente. Porque não foi visto, tornou-se imaginação, espaço de imagem que se rebateu sobre o exterior, desaparecendo. Rebatimento que abre a passagem do dentro ao fora (do corpo e da paisagem); e que atribui, assim, ao espaço interno, agora rebatido, a função de meio de todas as passagens e articulações de espaços internos e externos.

Notas

- 1 No que a arte retoma a técnica da natureza, para falarmos como Kant. Tal é o que muitas vezes serve para distinguir «a obra de arte» de um móvel, de um vaso de cerâmica ou de um urinol: estes só se tornam objectos de arte se criarem um infinito de pequenas percepções fractalizando o seu espaço próprio.
- 2 «P. ex. uma cor, o amarelo; ultrapassa-se a si própria: a partir do momento em que se torna cor de iluminação, cor dominante do campo, deixa de ser tal cor, (...) torna-se capaz de representar todas as coisas» (Nota de trabalho, «Les 'sens' — la dimensionnalité — L'Être», Nov. 59, VI, p. 271).
- 3 «Se levássemos em conta todas estas participações [do vermelho nas telhas dos telhados, na bandeira dos guardas das passagens de nível e da Revolução], observaríamos que uma cor nua, e em geral um visível, não é um pedaço de ser absolutamente duro, inescável, oferecido inteiramente nu a uma visão que só poderia ser total ou nula, mas antes uma espécie de estreito entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre hiantes, qualquer coisa que vem tocar docemente e faz ressoar a distância diversas regiões do mundo colorido ou visível, uma certa diferenciação, uma modulação efémera deste mundo, menos cor ou coisa pois do que diferença entre coisas e cores, cristalização momentânea do ser colorido ou da visibilidade» (VI, p. 175). Interessa a Merleau-Ponty mostrar como as «generalidades de horizonte» nascem do sensível. Reportando a nossa problemática à de O Visível e o Invisível poderíamos dizer que as pequenas percepções, esboçando formas de forças, oferecem totalidades de sentido (como Leibniz o notara); e que estas totalidades, características do metafenómeno, equivalem àquelas a que pertence a «parte total»...
- 4 Cf. Merleau-Ponty, VI, p. 197.
- 5 Devemos insistir, com Goethe e Klee, no carácter energético das cores. Cf. *Traité des couleurs*, Ed. Centre Traides, Paris, 1986, §§ 693 e 694; e Paul Klee, *La pensée créatrice*, Dessain et Torla, Paris, 1973, Cap. V. Mas todos os pintores, sobretudo, evidentemente, os «coloristas», sublinharam numa medida ou noutra este aspecto muito sensível das cores.
- 6 O verde «burguês» o amarelo que pode «representar a loucura (...), o acesso de raiva, delírio cego» (Du spirituel dans l'art). Ou então: «Lembro-me de como amava o material em si mesmo, como trabalhava as cores e os crayons particularmente atraentes, belos e vivos» (Regards..., op. cit., p. 100); ou ainda: «Uma pressão do dedo e, jubilantes, faustosos, reflectidos, sonhadores, absortos em si próprios, com uma seriedade profunda, uma malícia crepitante, com o suspiro da libertação, a profunda sonoridade do luto, uma força, uma resistência rebeldes, uma doçura e uma abnegação ao capitular, um autodomínio tenaz, uma extrema sensibilidade no interior do seu equilíbrio instável, esses seres estranhos a que chamamos cores chegavam uns atrás dos outros, vivos em si e para si, autónomos, e dotados das qualidades necessárias à sua futura vida autónoma e, a cada instante, prontos a moldarem-se livremente em novas combinações, a misturarem-se entre si, e a criarem uma infinidade de mundos novos» (Regards..., op. cit., p. 114).
- 7 Cf. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Denoel, 1989, Cap. V e VI.
- 8 L. Wittgenstein, *Anotações sobre as Cores*, Ed. 70, Lisboa, p. 69.

- 9 Wittgenstein nega, por esta mesma razão, que seja possível uma fenomenologia das cores: «§248. Não há, de facto, fenomenologia, mas problemas fenomenológicos».
- 10 Albert Ayme, pintor abstracto, construiu uma «lógica» das cores: «Em última análise, em vez de uma óptica ou de uma cromática, constituição de uma lógica» (Albert Ayme, *Stratégies picturales*); e não é por acaso que pretende criar um branco transparente. Sobre os problemas extremamente interessantes que a sua obra coloca, ver os estudos de Jean Petitot, Georges Roque, Jean-François Lyotard, integrados no Catálogo Albert Ayme, *Rétrospective 1960-1992*, exposição École nationale supérieure des Beaux-Arts, Fondation Crédit Lyonnais, Paris.
- 11 Wittgenstein convida-nos a tratarmos os conceitos de cor como conceitos de sensações. De onde vem então essa pregnância de uma sensação que faz com que o seu conceito seja aprendido por todos? Seria possível descrever um conceito de sensação (tal como um conceito de cor) graças a constelações de noções associadas, periféricas, e a experiências concordantes (que dão efeitos análogos da sensação vivida). Tudo isto forma uma perspectiva que tende assintoticamente para um conceito (de dor, por exemplo), o que permite a analogia.
- 12 P. Klee, op. cit., p. 467.
- 13 Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, Flammarion, Paris, 1986, p. 16.
- 14 Idem, p. 26.
- 15 Citado por G. Hocquenghem e R. Schérer, *L'âme atomique*, Albin Michel, Paris, 1986, p. 217. Sobre esta questão, ver também G. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Minuit, Paris, 1985.
- 16 Wittgenstein, op. cit., §65.
- 17 «Diante da cor, todos somos crianças» (Hocquenghem e Schérer, op. cit.: ver, no capítulo sobre as cores, as belas observações sobre as infância e as cores).
- 18 De uma outra maneira, o cinzento ou o pardacento de muitas cidades retoma a sombra da cor. Mas, desta feita, ela é visível. Tende para o caos: é a cor das cores, uma espécie de homogéneo do homogéneo interno a cada cor. Inversamente, as tonalidades de certas cores industriais atingem um grau tal de artificialidade que deixa de haver sombra, deixa de haver esquiua: tudo é visível. São cores que convêm muito particularmente à estética kitsch. Enquanto excesso do excesso, já não reenviam para um interior do mundo, mas para a pura nostalgia da norma, quer dizer, do excesso «natural» da natureza e da pintura.
- 19 A este respeito, um pormenor curioso: Maurice Denis notou que Cézanne modificou inúmeras vezes o tamanho dos corpos das *Grandes Baigneuses*, mantendo sempre o aspecto e a posição (*Conversations avec Cézanne*, ed. critique par P. M. Doran, Macula, Paris, 1978, pp.175-176).
- 20 Em inúmeros rituais terapêuticos de sociedades africanas (descritos por Andrász Zempléni, por exemplo), os corpos dos doentes são cobertos de vísceras (estômago, fígado, intestinos, etc.) de animais sacrificados. Esta passagem do interior do corpo ao exterior remete para a desestruturação do espaço objectivo e do espaço do corpo do paciente.

Índice